

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

O romance-ensaio em Eça de Queirós

Estudo crítico sobre *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*

José Carlos Siqueira de Souza

São Paulo

2011

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

O romance-ensaio em Eça de Queirós

Estudo crítico sobre *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*

José Carlos Siqueira de Souza

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Hélder Garmes

São Paulo

2011

À
Sueli Saraiva

My Lady

Agradecimentos

Ao prof. Hélder Garmes que com entusiasmo aceitou o desafio desta pesquisa. Suas ideias, sua orientação, seu apoio e a grande amizade foram fundamentais para a conclusão do trabalho e pelo que nele há de qualidade.

Aos colegas do Grupo Eça (FFLCH-USP) que acolheram e questionaram as propostas da pesquisa em todos esses anos. Em especial, sou grato aos amigos Giu, Daiane e João pela parceria incansável.

Aos membros do DESFORMAS (Centro de Estudos Desmanche e Formação de Sistemas Simbólicos - USP), com os quais tenho mantido um diálogo de grande impacto crítico. Uma palavra em especial aos professores Luiz Renato Martins, Maria Elisa Cevasco, Salete de Almeida Cara e Marcos Soares, que se tornaram importantes interlocutores para mim.

Ao grupo de pesquisa "O narrador e as fronteiras do relato" da PUC-SP, em especial às coordenadoras professoras Maria Rosa Duarte de Oliveira, Maria José Pereira Gordo Palo e Vera Lúcia Bastazin, que me receberam tão bem nas discussões sobre narrador e narrativa. Aos colegas Sandro e Cris pelas trocas de conhecimento.

Aos professores do DLVC-FFLCH: Aparecida de Fatima Bueno, Benjamin Abdala Jr., Elza Miné, Paulo Motta Oliveira, Rita Chaves e Tania Macêdo pela formação, amizade e convivência mais do que proveitosa.

Ao amigo Ricardo Iannace, sempre pronto a ajudar em tudo, com a bibliografia atualizada e certa nas horas precisas, e a quem sou um devedor perpétuo.

Aos amigos e colegas de outras jornadas Aldo Menezes, Juan Martinez e Célia de Assis, pela fidelidade e compreensão nos momentos mais necessários.

Aos "bons companheiros" Chico, Edin, Flávio e Rubens pelo incentivo incondicional.

Ao filho Lucas, pelo carinho e por me manter atualizado e esperto em outras áreas da cultura.

E, por fim, à Sueli, por apenas tudo...

A FAPESP patrocinou este doutorado com uma bolsa de estudo, viabilizando assim a pesquisa e seus resultados.

Para que [uma obra] seja compreendida, é necessário que o crítico, que o espectador, opere em si mesmo uma transformação algo misteriosa e que, por um fenômeno da vontade atuando sobre a imaginação, aprenda por si próprio a participar do meio que gerou essa insólita floração.

Baudelaire

Resumo

Os dois últimos romances escritos por Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires* (1900) e *A cidade e as serras* (1901) — publicados em livro apenas após a morte do autor — continuam a desafiar a crítica queirosiana em razão do seu conteúdo e forma que os distanciam da produção anterior desse escritor português. A presente pesquisa analisou os dois romances a partir do marco metodológico da teoria crítica formulada pela Escola de Frankfurt, a fim de verificar se a forma adotada neles não estaria antecipando o romance-ensaio, gênero cujo amadurecimento se daria a partir das vanguardas europeias do século XX. Pôde-se constatar pelos resultados da pesquisa que o uso da estrutura *mise en abîme* na primeira obra e de estratégias ensaísticas na segunda possibilitou ao autor um altíssimo rendimento literário e irônico, através do qual o leitor perspicaz tem acesso a uma representação crítica do empreendimento neocolonial e da ideologia burguesa que o justifica.

Palavras-chave: Eça de Queirós, *A ilustre Casa de Ramires*, *A cidade e as serras*, romance-ensaio, *mise en abîme*.

Abstract

The last two novels by Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires* (1900), and *A cidade e as serras* (1901), both of them published in book form only after the author's death, continue to challenge the criticism, because of their content and form, which point to a dissociation between them and the previous work by this Portuguese writer. The present study has examined these two novels based on methodological point of view of critical theory, according to Frankfurt School. We searched to verify if the form adopted in these narratives would be an anticipation of the novel-essay, a genre whose maturity would occur in the European *avant-garde* in the twentieth century. The results of this research have indicated that the use of *mise en abîme* structure in the first novel, and of essayistic strategies in the second one confer the writer a very high literary and ironic result, by which the astute reader are able to explore a critical presentation of the neocolonial project, and bourgeois ideology that justifies it.

Keywords: Eça de Queirós, *A ilustre Casa de Ramires*, *A cidade e as serras*, novel-essay, *mise en abîme*.

INTRODUÇÃO	9
A dialética negativa entre campo e cidade.....	15
A dialética campo-cidade.....	17
A dialética hegeliana e sua irmã degenerada.....	18
A dialética negativa dos países periféricos	19
A crítica social em Portugal no século XIX	21
O último Eça: um escritor do século XX.....	22
CAPÍTULO 1. O PROJETO LITERÁRIO DE EÇA DE QUEIRÓS	24
1.1. Alegoria e intertextualidade em <i>O crime do padre Amaro</i>	25
1.2. <i>Os Maias</i>	38
1.3. O ensaísmo no jornalismo de Eça de Queirós.....	42
CAPÍTULO 2. EÇA ENTRE O ROMANCE E O ENSAIO	56
2.2. O último Eça: um passo atrás ou à frente?.....	57
2.3. O romance-ensaio	59
2.4. A estratégia <i>mise en abîme</i>	65
2.5. A ironia do último Eça.....	68
2.6. O exemplo de Baudelaire: Brecht e Benjamin + Eça	70
2.7. Qual ironia? A pequena ou a grande?	72
2.8. A estética antiburguesa	73
2.9. O artigo “Primeiro de Maio”, explicando o seu título.....	75
2.9.1. A aproximação entre Eça e Marx	77
2.9.2 Comparação entre “Primeiro de Maio” e o <i>Manifesto comunista</i>	79
2.9.3. A desproporção do medo burguês em relação ao perigo anarquista	81
2.9.4. A ideologia feudal x ideologia burguesa.....	82
2.9.5. O sarcasmo eciano	84
2.9.6. Mudanças nos conceitos socioeconômicos e no discurso	85
2.9.7. A lição de “Primeiro de Maio” — o antimanifesto comunista ..	87
2.10. Conclusão sobre Eça e Marx	91

CAPÍTULO 3 – A ILUSTRE CASA DE RAMIRES: UM ENSAIO	93
3.1. A ilustre Casa de Ramires.....	93
3.2. O protagonista	94
3.3. Os narradores	101
3.4. A novela histórica: um marco do antinacionalismo	105
3.5. O romance realista: um marco da ideologia burguesa	114
3.5.1. Os sonhos	118
3.5.2. A luta contra Ernesto de Nacejas: a prova de Gonçalo.....	132
3.6. <i>Mise en abîme</i> na <i>Ilustre Casa</i>.....	142
3.7. O romance elíptico de <i>A ilustre Casa de Ramires</i>	146
CAPÍTULO 4 – A CIDADE E AS SERRAS: UM ENSAIO	165
4.1. A classe social de Jacinto	166
4.2. A classe social do narrador: Zé Fernandes.....	179
4.3. A fantástica narrativa de <i>A cidade e as serras</i>.....	183
4.4. Em vez de história, ensaio.....	191
4.5. A tentação de Jacinto.....	202
4.6. O moderno atraso de Tormes.....	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS	232
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	242

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve por objetivo analisar os dois últimos romances escritos por Eça de Queirós a partir das seguintes abordagens: (a) estético-literária, em que se procurou verificar a hipótese de tais romances poderem ser filiados à categoria de romance-ensaio ou, ao menos, de serem portadores de algumas de suas principais características; e (b) sócio-histórico, em que se levantou e avaliou se esses romances representam uma reflexão e crítica ao capitalismo internacionalizado do final do séc. XIX, da perspectiva de um país periférico, no caso, Portugal. A articulação entre essas duas abordagens se faz necessária, segundo o pressuposto assumido pela presente pesquisa, pois uma crítica social com semelhante escopo exigiria a proposta de uma forma literária original e específica, no caso, a forma do romance-ensaio.

Os dois últimos romances de Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires* (1900) e *A cidade e as serras* (1901) têm sido desde sempre um ponto problemático para a crítica queirosiana. Obras póstumas ou semipóstumas, como querem alguns, esses romances já trazem em sua origem uma série de dúvidas de difícil solução. Mas, além disso, ambas representam uma mudança de rumo na produção de Eça, tanto em termos estéticos quanto em conteúdo crítico, cuja falta de desdobramentos e de explicações por parte do próprio autor, devido ao seu falecimento, deram vazão a inúmeras especulações. Atendo-se apenas às principais e mais radicais correntes de interpretação, vale destacar o uso feito pela propaganda salazarista dessas obras, na qual o último Eça era visto como apologista de um Portugal tradicional, fundado em profundos princípios nacionais que possibilitavam à nação, em meados dos novecentos, ser uma ilha de tranquilidade no meio de uma Europa conturbada. Em parte como reação à semelhante leitura, uma corrente da crítica de viés mais à esquerda, e comprometida com a oposição à ditadura de Salazar, compreende os dois últimos romances como trabalhos menores e, pior, como abandono e traição dos ideais revolucionários que o autor de *Primo Basílio* havia abraçado no início de sua carreira.

É evidente que as duas posições extremas levaram a análises marcadamente ideológicas dos romances em questão, principalmente em razão do uso político a que foram submetidos durante boa parte do século XX.

Por sua vez, essa situação terminou por configurar uma imagem do autor, em particular no período de sua vida pós-casamento, como um escritor preocupado com o estilo e, de certa forma, alienado em termos sociais, imagem que contaminou também todas as suas últimas obras, e não apenas os romances póstumos. Mas, no final do século passado, diversos estudiosos passaram a dar um tratamento diferente às obras da segunda fase de Eça de Queirós, incluindo aí sua produção jornalística e outros gêneros de ficção. Seria importante evidenciar as pesquisas do historiador João Medina, em especial a obra *Eça político* (1974), que põe o romancista em um outro e mais elevado patamar intelectual, a partir de uma minuciosa avaliação histórica e política de seus artigos jornalísticos durante a última década do século XIX. Elza Miné, no mesmo período e aqui no Brasil, também ofereceu um novo perfil ao nosso autor, demonstrando sua competência como jornalista e crítico da sociedade burguesa (*Eça jornalista*, 1986). Mencione-se ainda Isabel Pires de Lima e sua original análise de *Os Maias* em *As máscaras do desengano* (1987), e Carlos Reis com seu trabalho sobre o espólio de nosso autor (em especial, *A construção da narrativa queirosiana*, de 1989, junto com Maria do Rosário Milheiro). Nos últimos anos, tivemos a inovadora biografia de Eça feita pela socióloga Maria Filomena Mónica, *Eça de Queirós*, publicada em 2001, que mostrou novas facetas do autor português, iluminando em particular a última década de sua vida, ao descrevê-lo como escritor profissional, altamente empenhado em seus projetos literários e jornalísticos, e Miguel Real com o abrangente e contestador *O último Eça* (2006), além de outros trabalhos.

Com esse novo clima, é claro, surgiram novas possibilidades interpretativas dos romances que são objeto da presente pesquisa. No Brasil, destacamos a original leitura de *A ilustre casa de Ramires* feita por João Roberto Maia da Cruz, cuja pesquisa encontra-se sumariada no artigo publicado na coletânea *A ilustre casa de Ramires: cem anos*, organizada por Beatriz Berrini (2000). Em Portugal, deve-se notar o volume organizado por Abel Barros Baptista, *A cidade e as serras — Uma revisão* (2001), que, conforme o subtítulo, procura novas perspectivas para a interpretação desse romance.

No entanto, apesar das novas interpretações mencionadas, diversas questões permanecem pendentes. Em relação à mudança de forma e crítica

dos romances finais e, neste ponto, procurando compreender a produção de Eça como um todo, como explicar tal guinada? Não sendo ela fruto de um “recoo ideológico”, como tem ficado cada vez mais claro, qual a sua gênese, suas influências (ou interlocuções) e seus propósitos — tanto no domínio literário assim como na preocupação de denúncia social?

Além disso, seria também possível perguntar se tais mudanças representariam um aprimoramento da escrita romanesca de Eça e de sua visão de mundo, ou se ambos os romances finais poderiam ser vistos como um conjunto discreto dentro das possíveis perspectivas apontadas. Para não alongar demais o rol de perguntas, é possível formular uma questão síntese: haveria uma relação entre os dois romances póstumos que pudesse explicar a pertinência deles no todo da obra romanesca eçiana e um possível desenvolvimento na arte crítica desse autor?

Segundo Antonio Candido, em seu ensaio datado de 1945, “Entre campo e cidade”, não houve uma ruptura entre essas duas obras e o restante da produção romanesca eçiana. Para ele, o que na verdade ocorreu foi uma troca de polos entre os quais seu processo de construção literária trabalhava, que passou da perspectiva urbana para a rural, nas obras finais. Assumindo em parte o modelo de Antonio Candido, seria possível propor outros polos em que a ficção de Eça se realiza, como os da “burguesia nacional *versus* internacional”, ou então de “países periféricos *versus* países centrais”, acrescentando aqui conceitos que o próprio Candido desenvolveria mais tarde, e que Roberto Schwarz adotaria com sucesso no estudo de Machado de Assis, conforme se verá mais adiante.

Dando consequência ao raciocínio desenvolvido, ao concordar com Candido que não houve ruptura, mas sim mudança de perspectiva, seria lógico se argumentar que tal mudança, para ser bem-sucedida em termos de rendimento literário, deveria ser acompanhada de uma correspondente alteração de forma, que, apesar de sensível pela leitura dos romances, não ficou ainda claro em que sentido se deu. Nesse momento, um *insight* retirado do ensaio de Candido parece indicar o passo seguinte. O ensaísta brasileiro afirma que as crônicas de Eça do período de composição dos romances finais estão entre seus “artigos mais avançados politicamente” (CANDIDO, 1964, p. 55), mais do que uma prova da não ruptura, tem-se aqui uma pista importante

sobre por onde andava o exercício intelectual e a experimentação literária de Eça naqueles dias.

Com base nos achados de Antonio Candido, o autor deste projeto desenvolveu em seu mestrado um estudo sobre a produção jornalística de Eça no fim de século, em que procurou sistematizar as concepções dele sobre a sociedade burguesa e o capitalismo, ao mesmo tempo em que tentou identificar a forma escolhida pelo escritor português para veicular suas ideias e críticas. Através dessa pesquisa, além de confirmar a opinião de Candido sobre os artigos "serem os mais avançados politicamente", também foi possível demonstrar que muitos dos princípios e das características do ensaio, conforme definidos por Lukács e Adorno, podem ser identificados nessas crônicas.

Os resultados da pesquisa de mestrado mostraram que Eça aliava sua fina prosa literária ao propósito de revelar através do texto jornalístico a ideologia que estava por trás de políticas nacionais, de ações de grupos políticos e dos discursos de grupos sociais, desvendando assim verdadeiros interesses e intenções de Estados e grupos burgueses. A forma ensaística permitiu ao autor possibilidades de ironicamente fazer a crítica sem que o texto se tornasse panfletário ou meramente informativo, dando aos ensaios um alto valor estético. Ao mesmo tempo, os recursos literários e a ironia adotados exigiam um leitor mais atento, capaz de perceber o subtexto irônico e a crítica mais radical que surgia na forma do texto, e não apenas em seu discurso direto (ver SIQUEIRA, 2007).

A questão que se colocou para este pesquisador foi, então, verificar se a mesma estratégia literária desses grandes ensaios de Eça não teriam migrado para a sua produção romanesca. Já é uma antiga prática na crítica queirosiana buscar em textos jornalísticos temas e ideias que dariam origem a romances. Foi assim com o *Primo Basílio*, onde diversos estudiosos opinaram que sua gênese estava em artigos de *As farpas*. Bem como o já citado João Medina também detectou em crônicas de Eça, da década de 1890, temas que reapareceram em suas últimas obras. O que se sugere para a presente pesquisa é a investigação sobre *se nos romances finais, mais do que temas e ideias, Eça não teria se apropriado do gênero e estilo que desenvolvera no*

jornalismo exercido na década final de sua vida, um período de prolífica atividade nessa área e de entressafra de seus romances.

Certamente neste ponto se encontra o núcleo da presente tese: verificar se os dois últimos romances de Eça de Queirós, longe de ser um puro exercício de estilo (conforme uma extensa parte da crítica tradicional queirosiana), um abandono e traição dos ideais revolucionários de Eça ou uma guinada para a escola decadentista *a la* Huysmann (como querem alguns), não seriam na verdade romances-ensaios ou se, no mínimo, como já dissemos, incorporariam algumas de suas principais características, antecipando assim um subgênero romanesco que atingiria sua maior consistência com o expressionismo alemão nas décadas de 1910 e 20, com as obras de Musil e Thomas Mann, também em língua alemã, e chegando a sua melhor forma em português com Virgílio Ferreira e Saramago.

A fim de dar maior concretude a esta proposta, deve-se lembrar que uma das intenções do romance-ensaio é refletir sobre a própria literatura, chegando mesmo a debater a questão do texto que se está construindo (um bom exemplo estaria em *Os moedeiros falsos*, de Gide). No caso de *A ilustre casa de Ramires*, isso fica evidente na estrutura do romance dentro do romance, talvez o exemplo mais completo e bem acabado dessa fórmula no século XIX e, portanto, sem dúvida um dos primeiros exercícios do tipo na literatura ocidental. Só que, segundo a concepção que embasa esta pesquisa, Eça não se contentou apenas com a crítica estética que realizava ao adotar tal estratégia, e a vinculou a uma estupenda crítica histórico-social, gerando um curto-circuito entre passado e presente da sociedade portuguesa de resultados altamente reveladores.

Um jogo parecido, que flerta com a paródia e o pastiche, parece presente também em *A cidade e as serras*. Nessa obra, Eça poderia estar se apropriando de algumas características da prosa decadentista a fim de, ironicamente, criticá-la e, ao mesmo tempo, suprir-se de recursos digressivos e especulativos para tecer uma reflexão de caráter sociológico, filosófico e histórico a respeito do capitalismo e da burguesia do fim de século XIX.

Para dar conta do problema levantado, partimos do princípio de que o estudo seria feito no âmbito da relação entre literatura e sociedade, na linha de pensamento iniciada com Hegel, passando por Lukács, Benjamin e Adorno,

chegando hoje a Dolf Oehler, apenas para citar alguns dos mais conhecidos pensadores dessa linha de reflexão. Para abordar a esfera literária da pesquisa, os principais apoios teóricos estariam em duas obras de Adorno: *Notas de literatura I* (2003) e *Dialética negativa* (1966). Ambas as obras trazem importantes subsídios para a compreensão da produção artística da modernidade, vinculando o estudo das formas artísticas ao desenvolvimento do capitalismo na sociedade burguesa.

Com relação à análise do contexto social, utilizou-se na pesquisa o arcabouço especulativo da Teoria da Dependência Econômica, desenvolvido por F. H. Cardoso e E. Faletto no livro *Dependência e desenvolvimento na América Latina*, uma das principais obras a tentar compreender a inserção dos países no sistema capitalista não a partir de suas estruturas internas, mas da relação de poder com os outros países, em especial com os hegemônicos. Segundo os resultados obtidos no mestrado *Eça ensaísta*, ficou claro a este pesquisador que Eça de Queirós possuía uma visão bastante competente sobre as forças que a burguesia internacionalizada punha em ação para subordinar países e condicionar seu desenvolvimento. A intenção da presente pesquisa foi testar a adequação da visão de Eça à lógica da dependência econômica.

Sem dúvida, um estudo como o que se está propondo pode contribuir para esclarecer a posição dos dois últimos romances na obra completa de Eça de Queirós, bem como reposicionar esse escritor no sistema literário nacional e no internacional, uma vez que está sendo considerada aqui numa possível antecipação, por parte de Eça, de algumas das conquistas obtidas pelo romance durante as vanguardas novecentistas.

Para os estudos culturais brasileiros, as novas perspectivas interpretativas que se apontam neste projeto poderiam abrir interessantes paralelos com a obra de Machado de Assis. Longe de se querer ver entre eles uma identidade inexistente, o caso seria de, através da compreensão de suas distintas estratégias e visões críticas, perceber como os dois maiores romancistas de língua portuguesa dos Oitocentos puderam representar e julgar a dinâmica de seus países num sistema capitalista mundializado, tendo em perspectiva que as nações representadas se encontram em diferentes pontos da periferia do capitalismo.

Ainda na esfera brasileira, seria possível se obter alguns subsídios a respeito da presença modelar de Eça junto à intelectualidade brasileira da primeira metade do século XX. Boa parte dos mais importantes escritores e ensaístas desse período pagou tributo ao influxo de Eça em sua escrita e visão crítica, valendo a pena procurar entender melhor como isso se deu, inclusive para uma apreciação do desenvolvimento literário e ensaístico brasileiros.

E, pensando-se nas condições materiais para um estudo literário, a oportunidade de uma pesquisa com esta dificilmente poderia ser melhor. Em primeiro lugar, tem-se a publicação da edição crítica das obras de Eça de Queirós coordenada por Carlos Reis e equipe, em Portugal. A fixação dos textos, a organização mais racional da apresentação das obras e as diversas descobertas, que só um trabalho desse tipo pode propiciar, estão oferecendo perspectivas inusitadas à compreensão do processo criativos de Eça e à interpretação de sua produção (algo que também ficou patente na dissertação de mestrado *Eça ensaísta*). Segundo, a recente aquisição pela Biblioteca Nacional de Portugal de manuscritos da *Ilustre casa de Ramires* e de *A cidade e as serras*¹ pode ajudar a solucionar algumas das dúvidas sobre a sua gênese e seus propósitos, conforme mencionados acima. O que, em terceiro lugar, vem se unir ao amplo espólio de nosso autor, congregado pela mesma Biblioteca Nacional, à disposição dos pesquisadores queirosianos (cf. REIS & MILHEIRO, 1989).

A dialética negativa entre campo e cidade

Conforme dito acima, em 1945, por ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Eça de Queirós, Antonio Candido empreendeu uma tentativa de interpretar, de um ponto de vista unificador, o conjunto da obra ficcional daquele escritor. O ensaio resultante (CANDIDO, 1964) possui duas virtudes principais: além de contribuir para a compreensão da produção do romancista, procura resgatar a reputação de Eça que era acusado de “virar a casaca” em suas últimas obras ao propor soluções reacionárias para a

¹ Biblioteca Nacional de Portugal (org.). *Aquisições queirosianas*: exposição bibliográfica. Lisboa: BNP, 2007 (catálogo da exposição bibliográfica ocorrida entre 20 de setembro a 27 de outubro de 2007 na BNP, em Lisboa).

sociedade portuguesa — dando supostos motivos para o sectarismo salazarista usar esses livros como propaganda ideológica.

Para tanto, Candido defende que na ficção de Eça pulsa uma tensão entre o mundo urbano e o mundo rural que, além de expressar a realidade portuguesa oitocentista, também estrutura cada livro conforme a perspectiva adotada pelo autor. Assim, quando o foco do escritor se dá a partir de um polo, seja o campo, seja a cidade, essa decisão empresta uma configuração e um sentido próprios às suas obras.

Podemos afirmar que se trata de um habilidoso jogo dialético, pois do confronto entre esses dois polos resulta uma síntese que, simultaneamente, preserva e supera o conflito entre os dois mundos. Que síntese é essa? O crítico brasileiro demonstra que quando a perspectiva de uma obra é a da cidade o texto ganha uma natureza revolucionária e uma crítica mordaz, influências das características urbanas: mobilidade, velocidade, progresso. Segundo Candido, isso ocorre nas obras da primeira fase: *O crime do padre Amaro* e *Primo Basílio*.

A partir de *Os Maias*, e nos últimos romances, o ponto de vista passa a ser o do campo e com isso o movimento de cada romance passa a ser outro. Resgatando valores históricos da vida rural lusitana e contrapondo-os aos vícios e às vicissitudes da existência urbana, o escritor — ao assumir o *timing* da pulsação do campo, as qualidades de seu modo reflexivo, devido à proximidade com a natureza — vai substituindo a crítica por um desejo de entendimento e reflexão sobre a vida social lusitana: “*A ilustre casa* é o seu romance menos proselitista e mais compreensivo”, diz Candido (*op. cit.*, p. 45).

Dessa forma, Eça não estaria abandonando seus ideais socialistas, mas transformando os romances de panfletos em expressões líricas de uma realidade que possuía qualidades e potencialidades, fazendo que “seu socialismo e sua irreverência acabassem por ser, não vencidos, que nunca o foram, mas equilibrados, compensados, pela irrupção dos antigos valores recalçados” (p. 50). Assim, o crítico afasta a pecha de reacionário atirada contra o autor de *Os Maias* e abre uma linha de análise das mais instigantes sobre o modo de produção literário desse escritor.

Desenvolvendo ao limite a linha de pensamento de Candido, é possível afirmar que há um movimento pendular na obra de Eça, que passa de forma

continua do polo urbano para o rural, produzindo assim um conjunto de obra com uma grande organicidade. Seria difícil diminuir a importância do ensaio de Candido: todos os que se defrontam com o estudo da ficção eciana são obrigados a uma queda de braço com esse texto — ele exige uma atenta reflexão, se o desejo for o de encontrar novas pistas no caminho já aberto. Agindo desse modo, supomos que o movimento pendular entre o mundo urbano e o rural, detectado por Antonio Candido no complexo da obra de Eça, corresponde ao movimento que também se processa na vida social de Portugal no final do século XIX; melhor dizendo: esse percurso de Eça não revela apenas uma idiosincrasia de autor, mas acompanha um ciclo da própria vida portuguesa. Arriscamos mesmo dizer que é essa correspondência que faz a grandeza do escritor e demonstra a argúcia do crítico. Nosso intuito é detalhar o paralelo e ampliar suas consequências, procurando assim ganhar alguns passos na direção de um conhecimento maior do sentido da arte queirosiana.

A dialética campo-cidade

A relação entre o mundo rural e o mundo urbano é historicamente determinada, isso quer dizer que se apresenta de maneiras diferentes conforme o desenvolvimento das forças sociais de uma sociedade em um momento definido. Entretanto, podemos depreender do desenvolvimento histórico um determinado padrão no processo de estabelecimento do vínculo que liga a cidade e o campo. Os dois polos constroem uma convivência tensa, em que os interesses entram em conflito. O enfrentamento tende para uma superação à medida que um dos polos torna-se hegemônico e domina o outro e, dessa forma, o lado dominado submete-se aos padrões, tempos e valores do modo dominante. O nível de superação atingido passará por outras mudanças que exigirá constantes acomodações e assim sucessivamente. Podemos denominar esse moto contínuo de relação dialética entre o campo e a cidade.

Para os fins que temos em mente, será suficiente nos referimos a essa relação em dois momentos definidos: durante o feudalismo e na fase seguinte, a capitalista, das sociedades europeias.

O modo de produção feudal manteve sua estrutura amparada numa agricultura pouco diversificada e de baixa produtividade, cuja sede

naturalmente era o campo. Nessa situação, a cidade nada mais era do que um apêndice desse sistema, restringindo sua participação a funções administrativo-burocráticas, religiosas e a algum comércio (PIRENNE, 1989).

Na passagem do feudalismo para o capitalismo, inverteu-se a relação de forças e gradativamente a cidade tornou-se o polo dominante, submetendo o campo aos imperativos de sua dinâmica industrial. O mundo rural passou a ser fornecedor de matérias-primas, alimentação e mão-de-obra para as fábricas localizadas nos centros urbanos (DOBB, 1988). É lógico que essa transição não foi indolor e houve uma acirrada resistência por parte das elites rurais em manter o poder social, causando os períodos em que um equilíbrio dinâmico entre os dois modos de vida foi experimentado. Isso ocorreu na Inglaterra, bem como na França, Holanda e demais países que se anteciparam no processo de industrialização.

Nossa rápida excursão histórica poderia nos levar a crer que é nesse momento de transição que vamos encontrar Portugal em meados dos Oitocentos. Certamente foi assim que avaliou Antonio Candido, em seu ensaio já citado, tirando daí as conclusões sobre a obra de Eça. Ou seja, o romancista revelaria em sua obra o impasse do momento de transição que a sociedade portuguesa experienciava, passando de uma posição a outra na relação campo-cidade, da mesma forma como a vida social do país se alternava entre os dois polos. Na verdade, não é bem isso o que acontecia naquele momento, e aí talvez esteja uma possível contribuição para a melhor compreensão da mudança de tom ocorrida na ficção do nosso escritor.

A dialética hegeliana e sua irmã degenerada

Se concordássemos com a análise acima, Portugal em um momento de transição da predominância do campo para o domínio urbano, pareceria evidente que as obras iniciais de Eça estariam mais adequadas à situação — pois sabemos que é a cidade que representa o avanço social e as possibilidades revolucionárias. E, por isso, o autor se mostraria naqueles romances mais antenado com o seu dever histórico.

A tentação de compreender assim o processo social e, portanto, sua expressão literária sustenta-se num sentimento otimista em relação ao

movimento dialético, certamente uma predisposição herdada da filosofia hegeliana que via nas contradições, nos conflitos, momentos sempre indicativos de superações positivas, que encaminhavam a humanidade para um alegre final da História.

O marxismo e, principalmente, sua vulgarização encarregaram-se de dar matizes revolucionários a esse otimismo, o que levou a muitos equívocos em estratégia política, senão mesmo a várias tragédias. Por isso, o pensamento de esquerda ficou sempre na espreita de uma contradição para profetizar o fim disso ou daquilo, numa verdadeira fé em que o processo dialético resolveria beneficentemente os impasses, empurrando-nos para cada vez mais perto da utopia.

Foi necessário que Adorno (1975) propusesse um novo conceito para que o otimismo exagerado e, muitas vezes, infundado cedesse lugar a uma atitude mais realista. Em poucas, e insuficientes, palavras, poderíamos dizer que em determinadas situações as contradições não se resolvem, sustentando condições injustas e dolorosas por um tempo indefinido — processo que Adorno denominou de dialética negativa. Sérgio P. Rouanet resumiu da seguinte maneira esse conceito: “[ela é] capaz de manter a contradição em toda a sua virulência, uma dialética sem síntese, em que os dois polos permanecem inconciliáveis” (ROUANET, 2002, p. 12).

A dialética negativa dos países periféricos

Países como Inglaterra e França conseguiram realizar suas sínteses nos conflitos campo-cidade, e suas histórias sociais revelam procedimentos para o encaminhamento de um predomínio urbano incontestável. Não foi isso o que aconteceu nos países de industrialização tardia. Nações europeias, que tiveram sua passagem para o capitalismo retardada, encontraram um cenário diferente para concretizar as mudanças. Num verdadeiro paradoxo histórico, o fato de haver sociedades já industrializadas, com seus sistemas produtivos plenamente capitalistas e uma burguesia definitivamente no poder, representou uma barreira aos países retardatários para alcançar o mesmo estágio. “As economias periféricas, enquanto dependentes, são mero prolongamento do espaço econômico das economias centrais e não se poderiam considerar como

economias nacionais” (CARDOSO DE MELLO, 1982, p. 10), afirma o economista João Manuel Cardoso de Mello ao descrever a situação dos países atrasados industrialmente.

Sendo assim, os países periféricos sofrem em seu seio de uma dialética negativa, na qual a relação campo-cidade não atinge uma síntese satisfatória, pois, de um lado, o mundo rural permanece dominante, em virtude de sua produção estar voltada não para alimentar um parque industrial urbano interno, mas funcionar como fonte de matérias-primas para os países centrais, amplamente industrializados. Por isso, as cidades das nações periféricas simplesmente reproduzem cópias da vida urbana das nações desenvolvidas, mas desprovidas de qualquer substrato numa realidade econômica que as sustentem. A cidade assim volta a ser um apêndice do mundo rural, local elegante de convívio das elites agrárias, cuja semelhança com as capitais dos países centrais possibilita a satisfação das necessidades de “modernidade” dessa elite conservadora.

Ou seja, a pseudomodernidade das cidades contrasta com o arcaísmo do campo pré-capitalista, porém não há forças dentro do país para mover o conflito entre esses polos na direção de uma superação que alcance um novo patamar nas relações sociais.

Em Portugal, essa condição chega a ser emblemática. Prova disso é a famosa passagem do livro *Princípios de Economia Política*, de David Ricardo, economista do séc. XIX reconhecido como sucessor de Adam Smith, na qual o autor exemplifica sua teoria das vantagens comparativas através do exemplo do comércio entre Inglaterra e Portugal, em que o primeiro exporta tecidos ao segundo, e este lhe fornece vinhos (RICARDO, 1982, p. 101 e ss.). Um vende produtos industriais, o outro mercadorias agrícolas, ou: produtos urbanos *versus* produtos rurais. Essa troca é amplamente desigual, pois reforça os setores mais atrasados dos países periféricos, enquanto transforma estas nações num excelente mercado consumidor dos bens dos países industrializados, impedindo o processo de industrialização da periferia. Idêntico processo se repetiu no mundo todo: nos EUA, o sul agrário era presa desse esquema em suas relações com a Inglaterra; no Brasil, importava-se até pregos para a construção civil, ao passo que se dependia quase que exclusivamente da venda de café para manter a balança comercial.

No entanto, nada disso se apresentava à consciência coletiva como um processo deletério. Havia uma ideologia que encobria o caráter prejudicial dessas relações econômicas, e as pessoas em geral acreditavam que as disfunções nacionais dos países periféricos eram passageiras e suas resoluções dependiam somente de políticas internas e decisões governamentais. Os próprios economistas assumiam o papel de encobridores dessa realidade, ao reputarem como naturais esses processos comerciais, como era o caso do citado David Ricardo que, com sua teoria, persuadia a todos de que ambos os países, Inglaterra e Portugal, saíam ganhando em suas trocas bilaterais.

A crítica social em Portugal no século XIX

A escola realista portuguesa não escapou à ideologia liberal de seu tempo, e quando assume uma posição de combate ao atraso nacional, foca suas baterias na burguesia lusitana, vista como responsável exclusiva dos problemas do país. É nesse contexto que podemos entender a produção inicial da ficção queirosiana. Retornando a *Candido*, podemos afirmar que Eça expressa nos primeiros romances a crença numa dialética positiva, dentro da qual a relação campo-cidade atingiria uma síntese progressista, com a qual o país poderia caminhar para uma maior justiça social e, quem sabe, mesmo chegar ao socialismo defendido por sua geração.

O que podemos deduzir, por meio das análises anteriores, é que essa luta é inútil: a solução do problema português, assim como a de todos os países periféricos, não está no interior da nação, mas no espaço globalizado das transações econômicas regidas pelos países centrais. Atacar o burguês nacional não é só contraproducente, como também é alienante, já que se perde de vista os verdadeiros fatores dos problemas portugueses.

Quando Eça inicia a última fase de sua obra, ele havia sido promovido para o cargo mais importante de sua carreira diplomática, cônsul em Paris. Era o coroamento de uma peregrinação profissional iniciada em Cuba, e que o havia levado também aos EUA e à Inglaterra. Sem sombra de dúvida, a experiência internacional e diplomática colocava o escritor num ponto de vista

privilegiado para compreender, ou ao menos intuir, as articulações socioeconômicas acima resumidas.

Passando para uma avaliação da produção jornalística do mesmo momento, somos levados a concluir que a atenção de Eça estava bastante inclinada para a problemática neocolonialista e suas repercussões políticas e culturais. Em suas crônicas, de forma acentuada nas publicadas na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, parece-nos que nenhum detalhe da intrincada relação entre as potências europeias e suas pretensões imperialistas passava despercebido de seu crivo analítico e intensamente crítico.

Pensando dessa forma, somos levados a alterar o movimento dialético proposto por Candido: em vez de explicarmos as diferenças entre as duas fases da obra de Eça em termos de uma mudança no foco de visão da vida urbana para a vida rural — em conformidade com a aceitação de uma dialética campo-cidade —, podemos concluir que, em realidade, a obra de Eça assume na sua fase final a compreensão de uma dialética negativa instaurada em seu país, e para a qual não havia uma solução interna possível, nem alguma saída externa no horizonte.

O último Eça: um escritor do século XX

Se for assim, poderemos concluir que o romancista português esboçou nos últimos livros a natureza de um processo social que só várias décadas mais tarde seria conceituado nos termos de uma dialética negativa (ADORNO, 1966), e compreendido economicamente através da teoria da dependência (CARDOSO & FALETTO, 1970).

Em primeiro lugar, afasta-se a sina reacionária sobre nosso autor: sua crítica estava mais afiada do que nunca, revelando uma situação histórica de difícil percepção naquele momento e que denunciava seu dramático impasse (se os contemporâneos não o compreenderam, também não é algo de se espantar). Em segundo lugar, essa reflexão e essa crítica só puderam se expressar dentro de uma configuração artística pertinente, uma forma literária obrigatoriamente diversa daquela dos primeiros romances; o que nos força a analisar as últimas obras não como romances naturalistas ou pós-românticos, como muitos já o fizeram, mas certamente como formas também antecipatórias

de novos padrões de escrita, que só amadurecerão com as novas gerações do século XX.

Sendo assim, devemos nos propor uma leitura com olhos mais modernos, até mesmo modernistas, das duas derradeiras obras ficcionais de Eça de Queirós, procurando nelas não mais o autor desertor das hostes radicais, e nem mesmo o acento compreensivo defendido por Candido; mas sim a clarividência de quem, intuitivamente ou não, transcendia a capacidade analítica de sua época e desvendava pela arte as contradições inconciliáveis de sua sociedade e, mesmo, da civilização ocidental.

CAPÍTULO 1. O PROJETO LITERÁRIO DE EÇA DE QUEIRÓS

Para um *touriste*, Eça é horizonte sem nuvens: a simplicidade de coisas que não têm raízes profundas. Para os que queiram — ou saibam — ver, a sua obra está cheias de perspectivas originais, de misteriosos recantos.

Adolfo Casais Monteiro

Uma das características mais comuns na crítica do último Eça é a tentativa de encaixar seus textos num dos enquadramentos doutrinários ou ideológicos do final do século XIX. Nesse sentido, ele foi categorizado como socialista utópico (à la Proudhon), socialista franciscano (cf. Cortesão), humanista (cf. Miguel Real), nacionalista (cf. salazaristas), decadente, *belle époque* etc. As formas assumidas por tais textos finais acabaram não sendo analisadas em si mesmas, ou então foram justificadas exatamente pela categoria escolhida pelo estudioso.

Uma abordagem mais consistente é a assumida pelo ensaio de Antonio Candido, em que se analisa a produção queirosiana em sua totalidade, encontra uma linha unificadora e, a partir dessa linha, propõe análises e interpretações individuais para cada obra, procurando entender como forma e conteúdo se adéquam aos objetivos do texto.

Circunscrito aos limites de uma pesquisa de doutorado, nosso trabalho não pode almejar um estudo da obra completa de Eça, mas pode, ao menos, propor análises pontuais da produção eciana que revelem um trabalho atento e refinado com a forma de seus escritos, além de possibilitar indicações de como a forma ensaística acabou se tornando importante para o autor no desenvolvimento de sua obra.

Para tanto, propomos como exercício esclarecedor fazer uma breve análise dos romances *O crime do padre Amaro* e *Os maias*, respectivamente o primeiro e o último romance de Eça publicados de fato em sua vida. A análise se dará dentro dos parâmetros já anunciados, procurando verificar como forma, estilo e conteúdo se articulam para uma competente representação de aspectos bem definidos da vida social portuguesa do século XIX.

1.1. Alegoria e intertextualidade em *O crime do padre Amaro*

Auerbach, no Capítulo 19 de *Mimesis*, analisa a escola realista europeia da segunda metade do século XIX. As obras e os autores criticados não recebem uma avaliação tão entusiasmada quanto aquela dedicada aos congêneres dos capítulos vizinhos: Stendhal e Balzac, no capítulo 18, e Virginia Woolf e Proust, no vigésimo. No caso dos irmãos Goncourt e Flaubert, o autor é impiedoso, o mundo literário deles é “estranhamente estreito e mesquinho” (Mms,¹ p. 454), já a respeito de Zola, o filólogo alemão é mais positivo, mesmo assim “pode-se também censurá-lo [Zola] de que a sua fantasia, um tanto grosseira e violenta, levou-o a cometer exageros, brutais simplificações e a empregar uma psicologia demasiado materialista” (Mms, p. 459). Nada muito lisonjeiro para aquele que é apontado por Auerbach como o principal escritor do Realismo.

Se Goncourt, Flaubert e Zola têm lá suas limitações, o que interessa para o autor de *Mimesis* é o fato de que, pela primeira vez, o “quarto estado”, ou seja, os trabalhadores, “o povão”, os pobres em geral, tenha sido elevado à condição de protagonista de obras literárias de caráter sério. Para os escritores citados, “o povão, em todas suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema” (Mms, p. 447) — o que sem dúvida, e apesar das mencionadas limitações, vale por uma revolução artística ou estética, estando aí o grande valor desse período literário e das obras nele criadas.

No entanto, seguindo o desdobramento da análise auerbachiana, a avaliação da produção do Realismo volta a cair conforme se sai da esfera francesa e se passa aos outros países europeus. Segundo o autor alemão:

Nos restantes países da Europa Ocidental e Meridional o realismo tampouco atinge, durante a segunda metade do século, a mesma força independente nem a mesma coerência do realismo francês; nem sequer na Inglaterra, embora entre os romancistas ingleses se contem importantes realistas (Mms, p. 466).

¹ Utilizaremos essa abreviatura para nos referirmos à obra *Mimesis* (AUERBACH, 2004).

Antes desse juízo até certo ponto bombástico, Auerbach, talvez à guisa de um exemplo esclarecedor, faz uma detida análise da literatura realista alemã, procurando explicar onde e por quê ela falha em atingir o mesmo nível das obras francesas dessa corrente. Parece-nos que o principal argumento para explicar a inferioridade do realismo alemão, quando comparado ao francês, está em que “na Alemanha, a própria vida era muito mais provinciana, mais antiquada, muito menos ‘contemporânea’ ” (Mms, p. 463). Com exceção da Inglaterra, para a qual o autor adiciona a circunstância de que na época vitoriana “o calmo desenvolvimento da vida pública [...] reflete-se no mais reduzido movimento do pano de fundo contemporâneo” (Mms, p. 466), o argumento “alemão” poderia ser muito bem ampliado para os “restantes países da Europa Ocidental e Meridional”. Em outras palavras, um nível inferior de desenvolvimento do capitalismo e da vida social e urbana do qual decorrem levaria inevitavelmente a produções literárias em que o “quarto estado” e os conflitos correspondentes ao seu nascente protagonismo social não tivessem a mesma função e valor estético. Ou, numa apropriação algo indébita das palavras de Auerbach (pois, no caso, ele falava das condições sociais em que surge a geração de realistas), nos outros países não estavam tão claramente dados “os perigos reais que ameaçavam o desenvolvimento econômico e a estrutura da sociedade burguesa, a luta das grandes potências pelos mercados e a ameaça do quarto estado que se estava organizando” (Mms, p. 451).

Para não dizer que fora da França tudo são espinhos, o autor de *Mimesis* oferece a Rússia como uma nação excepcional que, a despeito de seu atraso econômico e social, foi capaz de dar realistas do nível de um Tolstói e um Dostoievski que, do mesmo modo que Zola e companhia na França, mostraram-se competentes ao representar de forma séria sua realidade social, incluindo camponeses e pobres em geral. A explicação para a singularidade russa é creditada em parte à sua formação cultural oriental (certamente ligada à religiosidade ortodoxa) e ao impacto dramático que a influência francesa causou sobre essa sociedade ainda patriarcal. Ou seja, atraso e modernidade acabaram resultando numa literatura realista de grande importância.

É evidente que o esquema apresentado não faz justiça ao Capítulo 19 de *Mimesis*. Outros temas e muito de seu raciocínio nuançado ficou de fora de nosso breve resumo. Em todo caso, acreditamos que essa introdução possa

ser útil para destacar o problema que se coloca para quem desejar usar os critérios do Capítulo 19 a fim de recobrir algumas das “lacunas” que o próprio Auerbach disse terem sido inevitáveis na composição de sua obra (cf. o posfácio, *Mms*, p. 502). No caso dos estudiosos da literatura em língua portuguesa, dois autores se mostram particularmente problemáticos, Machado de Assis e Eça de Queirós. Ambos são realistas (ao menos nas obras mais importantes), produzindo na segunda metade dos oitocentos e, sem sombra de dúvida, antenados com a literatura francesa. E aí vêm os problemas: as nações que servem de cenário e conteúdo para seus romances são países periféricos, que, se comparados à situação alemã, estariam a anos luz de distância do Reich — que para Auerbach, vale repetir, era provinciano. Em suas obras, o “quarto estado” não assume o proscênio, não se torna o protagonista — razão pela qual foram em alguns momentos tachados de elitistas ou mesmo de incompetentes, por não conhecerem a vida do povo. Logo, estariam na condição de não terem chegado lá, como o filólogo alemão julgou a literatura “nos restantes países europeus”.

No entanto, os dois autores lusófonos não apenas são considerados por uma crítica já centenária como os maiores escritores realistas, mas, ainda, como os maiores romancistas de seus países em toda a história. Uma situação que deveria estimular os estudiosos das literaturas portuguesa e brasileira a se debruçarem sobre as obras realistas de Machado e Eça num *tour de force* com os critérios e métodos adotados em *Mimesis*. Propomos um breve exercício sobre um romance de Eça de Queirós à luz dessa teoria.

Segundo a nossa compreensão, o problema mais grave a enfrentar está na falta de protagonismo das classes pobres nos romances de Eça, pois para Auerbach essa é a característica diferenciadora e inovadora das obras realistas na França. Ignorando as observações de alguns críticos que, como já foi dito, apontaram ou o elitismo do autor ou sua falta de contato com a pobreza (como se fosse possível a qualquer autor viver na sociedade capitalista sem tal contato) como determinante dessa “falha”, e procedendo conforme o método em *Mimesis*, resolvemos pinçar um trecho do romance *O crime de padre Amaro* (1997 [1880, 2ª ed.]) em que uma personagem pobre tem um papel de destaque na narrativa. Trata-se de Totó, uma adolescente de 15 anos, parálitica de nascença, filha do sineiro da igreja da Sé, onde Amaro é pároco.

Sua entrada no romance se deve à necessidade de Amaro conseguir um lugar conveniente para seus encontros amorosos com Amélia, moça de vinte e poucos anos que o padre acabara de seduzir, e que, para continuar gozando da conquista, precisava de toda a discrição possível, a fim de evitar um danoso escândalo.

A casa do sineiro, onde Totó se mantinha permanentemente acamada devido à paralisia, ficava nos fundos da igreja de Amaro, isolada dos olhares dos moradores da pequena cidade de Leiria, no interior de Portugal. O subterfúgio elaborado para justificar as idas de Amélia à casa do sineiro era o de ensinar Totó a ler e a doutriná-la no catecismo católico. Enquanto que o acesso de Amaro à humilde residência do sineiro se dava às escondidas, através dos fundos da sacristia. No trecho escolhido, o plano ameaça fazer água em razão do comportamento agressivo de Totó. Para fins de análise, marcamos as divisões das cenas em “quatro arranjos”:

Capítulo XVIII

[1º. arranjo]

Uma circunstância inesperada veio estragar aquelas manhãs em casa do sineiro. Foi a extravagância da Totó. Como disse o padre Amaro, "a rapariga saia-lhes um monstro"!

Tinha agora por Amélia uma aversão desabrida. Apenas ela se aproximava da cama, atirava a cabeça para debaixo dos cobertores, torcendo-se com frenesi se lhe sentia a mão ou a voz. Amélia fugia, impressionada com a ideia de que o diabo que habitava a Totó, recebendo o cheiro que ela trazia da igreja nos vestidos, impregnados de incenso e salpicados de água benta, se espolinava de terror dentro do corpo da rapariga...

Amaro quis repreender a Totó, fazer-lhe sentir, em palavras tremendas, a sua ingratidão demoníaca para com a menina Amélia que vinha entretê-la, ensiná-la a conversar com Nosso Senhor... Mas a parálitica rompeu num choro histérico; depois, de repente, ficou imóvel, hirta, esbugalhando os olhos em alvo, com uma espuma branca na boca. Foi um grande susto; inundaram-lhe a cama de água; Amaro, por prudência, recitou os exorcismos... E Amélia desde então resolveu "deixar a fera em paz". Não tentou mais ensinar-lhe o alfabeto, nem orações a Santa Ana.

[2º. arranjo]

Mas, por escrúpulo, iam sempre ao entrar vê-la um instante. Não passavam da porta da alcova, perguntando-lhe de alto "como ia". Nunca respondia. E eles retiravam-se logo aterrados com aqueles olhos selvagens e brilhantes, que os devoravam, indo de um a outro, percorrendo-lhes o corpo, fixando-se com uma faíscação metálica nos vestidos de Amélia e na batina do padre, como para lhe adivinhar o que estava por baixo, numa curiosidade ávida que lhe dilatava desesperadamente as narinas e lhe arreganhava os beiços lívidos. Mas era a mudez, obstinada e rancorosa, que os incomodava sobretudo. Amaro, que não acreditava muito em possessos e endemoninhados, via ali os sintomas de *loucura furiosa*. Os sustos de Amélia aumentaram. — Felizmente que as pernas inertes cravavam a Totó ali na enxerga! Senão, Jesus, era capaz de lhes entrar no quarto e mordê-los num acesso!

Declarou a Amaro que nem lhe sabia bem o prazer da manhã, "depois daquele espetáculo"; e decidiu então, daí por diante, subir para o quarto sem falar à Totó.

[3º. arranjo]

Foi pior. Quando a via atravessar da porta da rua para a escada, a Totó debruçava-se para fora do leito, agarrada às bordas da enxerga, num esforço ansioso para a seguir, para a ver, com a face toda descomposta do desespero da sua imobilidade. E Amélia ao entrar no quarto sentia vir debaixo uma risadinha seca, ou um *ui!* prolongado e uivado que a gelava...

Andava agora aterrada: viera-lhe a ideia que Deus estabelecera ali, ao lado do seu amor com o pároco, um demônio implacável para a escarnecer e apupar. Amaro, querendo-a tranquilizar, dizia-lhe que o nosso santo padre Pio IX, ultimamente, declarara pecado crer em pessoas possessas...

— Mas para que há rezas, então, e exorcismos?

— Isso é da religião velha. Agora vai-se mudar tudo isso... Enfim a ciência é a ciência...

Ela pressentia que Amaro a enganava — e a Totó estragava a sua felicidade. Enfim Amaro achou o meio de escaparem à "maldita rapariga": era entrarem ambos pela sacristia: tinham apenas a atravessar a cozinha para subir a escada, e a posição da cama da Totó, na alcova, não lhe permitia vê-los, quando eles cautelosamente passassem pé ante pé. Era fácil, de resto, porque à hora do *rendez-*

vous, entre as onze e o meio-dia, nos dias da semana, a sacristia estava deserta.

[4º. arranjo]

Mas sucedia que, quando eles entravam em pontas de pés e mordendo a respiração, os seus passos, por mais sutis, faziam ranger os velhos degraus da escada. E então a voz da Totó saía da alcova, uma voz rouca e áspera, berrando:

— Passa fora, cão! passa fora, cão!

Amaro tinha um desejo furioso de estrangular a paralítica. Amélia tremia, toda branca.

E a criatura uivava de dentro:

— Lá vão os cães! lá vão os cães!

Eles refugiavam-se no quarto, aferrolhando-se por dentro. Mas aquela voz de um desolamento lúgubre, que lhes parecia vir dos infernos, chegava-lhes ainda, perseguia-os:

— Estão a pegar-se os cães! Estão a pegar-se os cães!

Amélia caía sobre o catre, quase desmaiada de terror. Jurava não voltar àquela casa maldita...

— Mas que diabo queres tu? dizia-lhe o padre furioso. Onde nos havemos de ver então? Queres que nos deitemos nos bancos da sacristia?

— Mas que lhe fiz eu? que lhe fiz eu? exclamava Amélia, apertando as mãos.

— Nada! É doida... E o pobre tio Esguelhas tem tido um desgosto... Enfim, que queres que lhe faça? (CPA,² p. 325-6)

As cenas são dantescas, e o adjetivo aqui não é gratuito. A própria topologia desse trecho se mostra paralela à *Divina comédia*: o quarto de Totó sendo o inferno (há por parte de Amélia, assim como de outras personagens no livro, a crença de que a menina está endemoninhada); corredor e escada, o purgatório; e o quarto do sineiro na parte de cima da casa, o paraíso (em diversas oportunidades no livro, o quarto é comparado ao paraíso ou ao céu). A sequência das cenas, conforme destacado por nossa divisão, mostra uma tensão crescente e dramática, em que cada novo arranjo faz aumentar a reação acusadora e punitiva da paralítica.

² Utilizaremos essa abreviatura para nos referirmos à obra *O crime do padre Amaro* (QUEIRÓS, 1997).

Conforme as estratégias para escapar ao contato com a menina vão se sucedendo, Totó passa do olhar mudo (“a mudez, obstinada e rancorosa, que os incomodava”) para interjeições carregadas de sentido (“uma risadinha seca, ou um *ui!* prolongado e uivado que a gelava...”), até chegar a uma verbalização que se pode comparar às imprecações proféticas do Antigo Testamento (“Cães me rodearam! Um bando de homens maus me cercou! Perfuraram minhas mãos e meus pés”; “Eles voltam ao cair da tarde, rosnando como cães, e rondando a cidade” — Salmos 22.16 e 59.14, respectivamente [versão da NVI]). Nisso pode-se perceber o estilo elevado que dá às cenas uma tragicidade patente. Com o desenvolvimento do enredo a menina vem a falecer em circunstâncias em que o dantesco e o trágico mais uma vez se misturam (ver CPA, p. 364).

Apesar de, nesse trecho, os personagens centrais continuarem sendo Amaro e Amélia, é inegável o peso do papel de Totó; na verdade tudo ali gira em torno dela. A questão que se coloca é se essa menina seria de fato representativa dos pobres, ou se apenas a sua doença e seu comportamento agressivo seriam as características indispensáveis ao enredo, sendo sua classe social acessória em absoluto.

A descrição de sua pessoa e de seu ambiente vital, feita às vezes com ainda mais detalhes realistas e impressões sensoriais em outras passagens, delinea com precisão a vida de uma jovem pobre, realçada enormemente pela condição doentia em que se encontra. Seu pai, o sineiro chamado de tio Esguelhas, é um funcionário assalariado de baixo nível da igreja, na classificação do narrador do romance:

O tio Esguelhas passava na Sé, entre os serventes e os sacristães, por um *macambúzio*. Tinha uma perna cortada e usava muleta: e alguns sacerdotes, que desejariam o emprego para os seus protegidos, sustentavam mesmo que aquele defeito o tornava, segundo a Regra, impróprio para o serviço da Igreja (CPA, p. 307).

Perceba-se o paralelismo entre a perna amputada do sineiro e a paralisia de Totó, que também se devia a problemas nos membros inferiores (na autoironia de tio Esguelhas: “O diabo embirrou com as pernas da família”, *ibid.*). Mas, certamente o principal argumento em defesa da importância de sua

condição de pobreza para o enredo está na justificativa encontrada para possibilitar as visitas de Amélia à doente: a necessidade ensiná-la a ler. Devido à sua condição humilde, mas em especial por causa da paralisia, Totó chegara aos quinze anos de idade completamente analfabeta. Isso num período em que quase toda a Europa começava a garantir o ensino básico a todas as classes sociais, pois a leitura e os conhecimentos elementares da aritmética por parte dos pobres haviam se tornado num imperativo para o desenvolvimento capitalista. A igreja (a princípio os protestantes, mas depois também os católicos) sublimou tal interesse prático com a importância da leitura para se conhecer a Bíblia e as doutrinas religiosas, visando a salvação dos indivíduos. Em relação à Totó, ela escapara desse adiestramento em razão de sua doença, mas, como filha de um funcionário da igreja, morando no terreno do templo católico, era um devoto dever dar-lhe acesso a tal conhecimento. Em outras palavras, sua condição de pobre foi fundamental para fornecer local seguro e discreto às escapadas do padre, e para justificar as visitas da amante àquela casa.

Aceita a condição de pobre de Totó como fundamental para a estrutura da história, somos obrigados a nos debater com outro detalhe: a menina poderia ser considerada uma representante dos pobres em sua condição econômica e política? Ou de forma mais específica e nas marcas estabelecidas por Auerbach: seria ela apenas um “pingente da burguesia”, conforme as personagens escolhidas para protagonizar os romances dos irmãos Goncourt (Mms, p. 448), o que faria com que “a tarefa da inclusão do quarto estado na representação artística séria não é entendida nem atacada em seu cerne” (*ibid.*); ou ela estaria dando voz, ou ao menos representação, ao povão, apresentando “com clareza e simplicidade modelares a situação do quarto estado e o seu despertar” (*ibid.*, p. 460), conforme o crítico alemão avalia que Zola assim o fez.

As duas alternativas não nos parecem satisfatórias quando verificamos as condições históricas do “quarto estado” em Portugal, na segunda metade do século XIX. Portugal, como todas as nações periféricas do capitalismo oitocentista, sofria de uma incipiente organização econômica e social burguesa. A burguesia industrial e agrícola portuguesa ainda não assumira a hegemonia na condução do estado, e muitas instituições feudais, pré-capitalistas, também

ditavam as normas de conduta e de produção de bens. Conseqüentemente, o operariado era ainda reduzido e pouco organizado, e, em termos de protagonismo político, levaria algumas décadas para que os trabalhadores tivessem peso nas decisões legislativas e de governo.

Dessa forma, exprimir um “quarto estado e o seu despertar” era algo que o conteúdo e as formas sociais da época de Eça de Queirós não disponibilizavam aos escritores realistas. Uma razão, inclusive, que pode ser parte da explicação sobre os pobres não serem personagens centrais nas obras do autor de *Os Maias*, já que o mesmo não ocorria na realidade social. Contudo, a ideia do “pingente da burguesia” também não parece satisfazer na interpretação da Totó, pois colocaria Eça entre os literatos da “arte pela arte”, algo fora de cogitação para um autor que poucos anos antes da redação do romance em estudo, havia proferido uma cabal profissão de fé no realismo como forma literária de crítica e mudança social (referimo-nos à sua participação nas Conferências do Casino, em 1871). Sem dizer que o próprio *Crime...* é um libelo anticlerical de grande virulência.

Para não incorrer num retorno a Stendhal e Balzac — em que “as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima” (Mms, p. 446) — parece-nos provável haver ainda um outro passo ou critério para se resolver a inserção de autores como Eça e Machado na forma auerbachiana.

No caso de Machado, Roberto Schwartz ao menos em dois estudos demonstrou como, mesmo não sendo protagonistas, os pobres foram representados na literatura, e de uma forma extremamente reveladora sobre os esquemas de dominação do final do império brasileiro.³ Isso foi conseguido com o protagonista, um representante das classes dominantes, narrando em primeira pessoa. Voltando a Eça, há boas razões para se crer que no trecho citado haja uma estratégia literária que permita uma leitura irônica, na qual a situação do pobre seja exposta em sua relação com as classes dominantes.

Na leitura de primeiro nível, temos um triângulo amoroso: Totó se apaixona por Amaro assim que ele passa a frequentar sua casa para o *rendez-*

³ “A velha pobre e o retratista”, in Roberto Schwarz (1983) e *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (id., 1990, p. 81-107).

vous com Amélia, pois, apesar de paralítica, é uma adolescente despertando para a sexualidade (cf. CPA, p. 318-9). É claro que o padre mal percebe a menina, quanto mais seu interesse amoroso. Ela passa então a sentir ciúme de Amélia e agredi-la como uma rival. As cenas citadas acima representam a tentativa de Totó em estragar os momentos de idílio do casal de amantes. Na economia do romance esse comportamento da menina e as situações por ela criadas vão culminar em importantes desdobramentos do enredo, sendo, portanto, bastante significativas na estrutura da obra.

Ocorre que, em vez do estilo protocolar do narrador de Zola (cf. Mms p. 458), Eça põe em jogo um narrador onisciente, mas constantemente irônico, cujas descrições e digressões deixam subentendidas pesadas críticas sociais aos personagens como indivíduos e membros de uma classe social. Como exemplo, quando Eça introduz a personagem Totó, o narrador assim explica o comportamento estranho da paralítica: “O doutor Gouveia declarara-a *histérica*: mas era uma certeza, para as pessoas de bons princípios, que a Totó estava *possuída do Demônio*” (CPA, p. 307, itálicos do autor). “As pessoas de bons princípios” se encontram no grupo de beatas que viviam ao redor dos padres no Portugal oitocentista, do qual Amélia participava e por isso, conforme o trecho acima citado, também cria na posse demoníaca de Totó. Tais beatas são proprietárias ou pequeno-burguesas que financiam, ou, como no caso da mãe de Amélia, são financiadas pelo clero (cf. CPA, p. 106), com a correspondente troca de favores.

Em Portugal, no século XIX, assim como em todos os países de predominância católica, a igreja tinha incontáveis benefícios outorgados pela legislação e pelo estado, o que lhes conferiam vantagens e poder — isso apesar da Revolução Francesa e dos princípios liberais em voga na época. A ligação do clero com grupos da aristocracia, alta e pequena burguesias visava garantir e ampliar tais vantagens. É contra tal estado de coisas que Eça de Queirós escreve *O crime do padre Amaro*.

Nesse sentido, Amaro é um legítimo representante desse clero que busca com avidez garantir seus privilégios, enquanto Amélia corresponde idealmente à classe social que apoia esse clero e com o qual mantém promíscuas relações (sua mãe é amante do cônego da cidade, que por isso contribui monetariamente para o sustento da família). Numa segunda leitura do

excerto, portanto, os três personagens poderiam ser vistos como uma espécie de alegoria das classes a que pertencem, e toda a narrativa, uma encenação das relações sociais desenvolvidas entre essas três classes, em que os destinos individuais podem ser interpretados em termos de uma análise social. Tal leitura irônica pode ser amparada por uma série de inserções feitas pelo narrador durante o desenvolvimento da história de Totó, as quais contêm elementos de análise e crítica social, indicando assim que o enredo possui mais significados do que os aparentes:

1. A primeira informação que temos sobre Totó no romance apresenta as condições sociais e profissionais de seu pai (cf. citação acima, CPA, p. 307). Este é colocado “entre os serventes e os sacristães”, não é um funcionário tão desqualificado como os faxineiros, mas não está no nível de especialização dos sacristães que participam do ritual católico. Mais ainda, seu humilde emprego é disputado por outros clérigos na tentativa de favorecerem seus apaniguados, numa clara denúncia das políticas de favorecimento praticadas dentro da igreja.

2. Como também já apontamos, o problema físico com as pernas é comum a pai e filha, o que parece ser, mais do que um problema de família, como diz o próprio tio Esguelhas, uma marca simbólica de classe social. Lembremos que na análise do personagem machadiano Eugênia (uma pobre) de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz mostra como a deficiência física da moça (era “coxa”, portanto, uma deficiência nas pernas) é usada por Cubas para encobrir o seu preconceito de classe (1990, p. 87-9).

3. A cena em que Amaro vai propor à família e aos amigos de Amélia que esta alfabetize a moça paraplégica é aberta com uma discussão sobre o desabamento de uma mina de carvão da Inglaterra e os prós e contras das estradas de ferro. São esses dois assuntos ligados à moderna economia capitalista e ao crescente movimento trabalhista que darão oportunidade ao padre de introduzir o tema da alfabetização de Totó.

4. Com a audiência já entusiasmada com a ideia de Amaro, surge uma discussão sobre o destino dos pobres e, aqui, há um discurso antológico proferido pelo cônego Dias (naquela sala, a maior autoridade eclesiástica) que sintetiza toda a ideologia conservadora da época:

— Todos têm direito à graça do Senhor — disse o cônego gravemente, num sentimento de imparcialidade, admitindo a igualdade das classes logo que não se tratava de bens materiais e apenas dos confortos do Céu.

— Para Deus não há pobre nem rico — suspirou a S. Joaneira. — Antes pobre, que dos pobres é o reino do Céu.

— Não, antes rico — acudiu o cônego, estendendo a mão para deter aquela falsa interpretação da lei divina. — Que o Céu também é para os ricos. A senhora não compreende o preceito. *Beati pauperes*, benditos os pobres, quer dizer que os pobres devem-se achar felizes na pobreza; não desejarem os bens dos ricos; não quererem mais que o bocado de pão que têm; não aspirarem a participar das riquezas dos outros, sob pena de não serem benditos. É por isso, saiba a senhora, que essa canalha que prega que os trabalhadores e as classes baixas devem viver melhor do que vivem, vai de encontro à expressa vontade da Igreja e de Nosso Senhor, e não merece senão chicote, como excomungados que são! *Ou!* (CPA, p. 315)

Perceba-se que a conversa é sobre Totó, ela é o pobre em questão, e sem dúvida é neste trecho que se ancora a chave irônica do texto.

O rendimento literário é enorme quando se chega nas cenas da casa do sineiro: enquanto o ciúme de Totó dá combustível à trama passional do romance, a forma alegórica das cenas desvela as relações injustas que se desenvolvem entre as três classes envolvidas. Eis a situação do pobre no incipiente capitalismo português: isolado, entrevado e dilacerado por uma raiva muda. Bem diferente do operariado descrito por Zola, que, apesar das condições miseráveis goza de uma relativa organização e de uma crescente consciência de classe, capaz de transformar sua raiva em instrumento de ação política.

Em cada novo arranjo, as estratégias dos dois amantes buscam neutralizar a doente, esconder-lhe a face horrível, isolá-la ainda mais e, principalmente, emudecê-la. Quando a saúde de Totó piora radicalmente (em parte por culpa da ação dos amantes em sua casa e de uma visita feita pelo cônego) e ela perde a consciência, o problema dos lascivos parece resolvido, mas deveria ficar claro para o leitor que a tranquilidade era na verdade temporária e prenunciava um grave problema para os encontros furtivos do

casal: com a morte de Totó, acabaria também a desculpa, o subterfúgio que ambos dispunham para o seu idílio secreto. Eis o paradoxo do pobre: ao mesmo tempo em que é um estorvo para a fruição sem remorsos dos confortos da vida burguesa, sua existência é simplesmente imprescindível para a manutenção de tais confortos.

Já no final da história de Totó, um diálogo entre os dois amantes faz uma síntese da ideologia construída pelo domínio de suas classes:

Mas Amélia, por escrúpulo, não deixava de rezar todas as noites uma Salve-Rainha pelas melhoras da Totó. Às vezes mesmo ao despir-se, no quarto do sineiro, parava de repente, e fazendo um rostinho triste:

— Ai, filho! Até me parece pecado, nós aqui a gozarmos, e a pobre pequena lá embaixo a lutar com a morte...

Amaro encolhia os ombros. Que lhe haviam eles de fazer, se era a vontade de Deus?...

E Amélia, resignando-se à vontade de Deus em tudo, ia deixando cair as saias. (CPA, p. 338-9)

Em chave irônica, o diálogo retoma o discurso do cônego Dias e o repõe em termos gráficos. Os amantes no quarto acima (o topo da pirâmide social) chegam a ter uma centelha de consciência culpada pela moribunda no térreo (a base da tal pirâmide), mas uma ideologia de caráter religiosa deixa tudo nos conformes (“era a vontade de Deus”) e possibilita que o casal goze sem culpa (“ia deixando cair as saias”), certos de que seu privilégio de classe tinha fundamentos metafísicos.

Voltando a Auerbach, fica patente que mesmo não elevando o pobre ou o trabalhador à condição de protagonista do romance, Eça de Queirós, assim como Machado, conseguiu revelar as condições de vida do “quarto estado” no Portugal de sua época, expressando de forma trágica sua impotência e mudez frente a classes sociais e instituições ímpias que há séculos se impunham naquela nação. Mas o que deveria ficar também claro é que as estratégias usadas são literariamente mais ricas do que os exemplos de Zola oferecidos por Auerbach. Enquanto o romancista francês pode se dar ao luxo de dar voz quase imediata ao operário contemporâneo, tanto Eça quanto Machado são

obrigados a lançar mão de recursos poéticos mais sofisticados para conseguirem ao menos expressar a raiva e o desespero mudos dos pobres nacionais. Algo que lembra as lições de Antonio Candido no seminal ensaio “De Cortiço a Cortiço”, de 1991.

Por outro lado, é possível ver no primeiro romance de Eça um acerto de contas com o mundo feudal que ainda configurava a sociedade portuguesa, principalmente no seu interior, o Portugal profundo. Apesar de anacrônicas, as estruturas medievais, com os clérigos formando o segundo estamento da sociedade, ainda faziam sentido e produziam efeitos em cidades interioranas. A narrativa realista se torna competente em desvelar e criticar esse estado híbrido em conjunto com estratégias formais capazes de alegorizar as classes sociais em jogo e fazer uma intertextualidade muito produtiva com textos canônicos como *A divina comédia* — marco literário da Idade Média —, um estratagema artístico que em países centrais como França e Inglaterra talvez não fizesse tanto sentido, ou obtivesse grandes ganhos representativos.

1.2. Os *Maias*

Nas obras finais de Eça de Queirós, nosso autor fez uso de um tipo de ironia contínua e sutil que parece ter escapado por vezes a estudiosos de grande qualidade. Muitos poderão reclamar que se trata de uma enorme injustiça, já que o autor é constantemente lembrado pela sua “fina ironia” — e não se lhes pode negar a razão, mas não possuem toda a razão. O que talvez tenha faltado à crítica foi a percepção do caráter estruturador que essa figura de linguagem tem em algumas de suas obra, algo que o crítico Muecke chamou de “ironia estrutural” (1995).⁴ Sobre essa ironia faremos uma abordagem mais minuciosa no próximo capítulo.

É importante frisar agora que a ironia, apesar de ser uma “invenção” romântica, obteve no romance realista uma expressão mais contundente. E a razão disso foi a capacidade de artisticamente revelar as mazelas de uma

⁴ Segundo esse autor, trata-se de uma ironia mais difícil de se identificar, diz ele: “No *Wilhelm Meister* de Goethe, em comparação com o *Volpone*, a estrutura irônica só se torna aparente depois de muita reflexão” (MUECKE, 1995, p. 109).

sociedade cada dia mais complexa e, portanto, de disfarçadas injustiças.⁵ Vale dizer, também, que não era muito saudável, ainda no século XIX, escrever abertamente certas verdades — novamente Machado é um excelente exemplo de escritor que soube sobreviver —, uma situação sobre a qual retornaremos em breve.

E aqui, para que se possa expor a sofisticação da esgrima irônica queirosiana, é preciso propor para a obra de Eça uma hipótese sobre o seu projeto literário e das vicissitudes que ele sofreu. A crítica social e o ideário socialista são duas causas bastante claras dos primeiros romances, como *O Crime...* e *Primo Basílio*, nos quais o aniquilamento de classes sociais, como o clero e a pequena burguesia, abria caminho para uma sociedade mais justa. Tratava-se de demonstrar o caráter deletério dessas classes, para se justificar a necessidade de sua extinção ou, melhor, anulação — um passo indispensável para a reforma social. Entretanto, algo mudou no percurso de Eça e ocorreu um ponto de inflexão na sua obra. Isso foi percebido por alguns estudiosos em *Os Maias* (CANDIDO, 1964), quando se diminui o tom demolidor dos outros títulos e um outro tipo de provocação parece substituir a contundência anterior.

Diferente dos dois romances citados, em *Os Maias* o desfecho, apesar de bastante escabroso, não se dá em tragédia, morre, sim, o velho Afonso da Maia, mas não se pode negar que no tempo certo de uma vida longa e triste. A pista é interessante para se perceber a mudança no projeto queirosiano. Ele vinha criticando classes ou grupos sociais, limpando o terreno em busca de uma nova organização da sociedade portuguesa: era como se dessa destruição uma síntese pudesse surgir apontando outros agentes sociais e outras estruturas. Na sua obra maior, percebe-se o abandono dessa estratégia: após passar como um trator por várias esferas da sociedade, agora seu olhar crítico tem um quê de complacente, ou compreensivo, na terminologia de Candido. Segundo nossa visão, não parece ser esse o caso.

Logo no título do livro, parece haver uma charada de refinada ironia. A palavra “maia”, entre outros significados interessantes, pose-se referir, “na filosofia hinduísta, a aparência, ilusória, da diversidade do mundo, que oculta a

⁵ Diria Thomas Mann: “a tarefa do romancista não é narrar grandes eventos, mas tornar interessante os pequenos” (*apud* MUECKE, *op. cit.*, p. 115).

verdadeira unidade universal” (DICIONÁRIO AURÉLIO, 2001). Buscando uma maior clareza, lê-se na Enciclopédia Britânica o seguinte:

Maya (sanskrit: “wizardry,” or “illusion”), a fundamental concept in Hindu philosophy, notably, in the Advaita (Nondualist) school of the orthodox system of Vedānta. Maya originally denoted the power of wizardry with which a god can make human beings believe in what turns out to be an illusion; by extension it later came to mean the powerful force that creates the cosmic illusion that the phenomenal world is real. For the Nondualists, maya is thus that cosmic force that presents the infinite Brahman (the supreme being) as the finite phenomenal world. Maya is reflected on the individual level by human ignorance (*ajñāna*) of the real nature of the self, which man has mistaken for the empirical ego but which is in reality identical with Brahman (2011, verbete “Maya”).

Trocando em miúdos, maia é ilusão ou aparência, um poder cósmico capaz de enganar os homens e fazer com que eles acreditem que aquilo que eles percebem é real, é a realidade, quando na verdade não passa de aparência. Sem dúvida o intuito do romancista com esse título era parodiar Salomão: “aparências das aparências, tudo é aparência”, citação aliás constante em outro livro chave, *A cidade e as serras*. O desiludido autor português tinha em mente, com toda a certeza, expressar sua desistência em buscar modelos que pudessem transformar Portugal numa nação mais justa. Por onde seu olhar afiado passeasse, ele só encontraria ali ideias pífias, incapazes de se concretizarem na vida social e dar-lhe um caminho diferente do trilhado.

É assim que uma procissão de personagens e situações existenciais vai desfilar pelas páginas d’*Os Maias*, revelando sempre uma total incompetência para a revolta e, conseqüentemente, para a transformação. Se ajustada a mira, vê-se que três tipos ideais de burguês lusitano são radiografados e, devidamente, reprovados. O liberal revolucionário (Afonso da Maia) — também um romântico da primeira fase, *a la* Garret —, o romântico de segunda fase (o melodramático Pedro da Maia) e o representante do realismo português (Carlos da Maia). Um a um tem suas atuações e ideais desnudados e suas fraquezas físicas e espirituais expostas. Não bastasse o descarte nacional, Eça

vai mais longe e também deixa clara a sua insatisfação com os modelos estrangeiros; e é com absoluta antipatia que os sistemas europeus peninsulares e continentais são ridicularizados: Craft e Steinboken, seus representantes, não passam de grandes asnos, sem qualquer envergadura moral ou intelectual.

Nada disso é dito com tamanha crueza e esquematismo, e esse é um dos grandes méritos do romance. Eça usa um tipo de ironia modular, ele alterna formas explícitas de ironia com outras mais sutis. Assim, Steinboken é abertamente um idiota, já Craft passa, aos mais distraídos, como um homem refinado e ponderado. Pedro da Maia é quase um palerma doentio, enquanto seu pai um velho respeitável. A ironia estrutural do romance está no fato de que a verdadeira ironia não está nas descrições muitas vezes benévolas que o autor propositalmente tece dos personagens, mas principalmente dos resultados de suas ações, ou melhor da inutilidade e futilidade delas — é aí que se constrói a verdadeira trama da história de *Os Maias*, na incompatibilidade entre as vontades expressas pelos personagens e suas realizações. Ninguém em momento algum chega a coisa alguma, a não ser que seja para o prejuízo de outrem.

A melhor imagem para exprimir essa verdade está no amor de Carlos por Maria Eduarda. Quando finalmente um personagem atinge alguma positividade, no caso um profundo e correspondido amor, esse sentimento na verdade é enganoso e mórbido. As aparências novamente venceram e acabaram por prejudicar definitivamente duas vidas. Note-se o caráter metafórico da história de amor, ela na verdade representa a impossibilidade do indivíduo em realizar qualquer coisa de digno, não está na sua natureza, não está na natureza das coisas possibilitar que isso aconteça.⁶

Não é possível, aqui, tecer em minúcias todo o roteiro queirosiano em busca de um relato que apontasse para o impasse em que ele se encontrava. Após destruir, com fins criadores, ele percebia a inutilidade de sua empreitada e decidia, por fim, ironicamente narrar o beco sem saída da sociedade burguesa em Portugal. No caso de *Os Maias*, além da evidente importância da

⁶ “Mas o fato de existir esta aparência ou esta ilusão é um mal, é o próprio mal. A existência das coisas individuais e desta imensa Decepção que se chama a natureza (Maya) e que nos mantém prisioneiros do múltiplo e do mutável é essencialmente má, fonte de todo o sofrimento” (MARITAIN, J. *Introdução geral à Filosofia*. R. Janeiro, Agir, 1963, p. 27.

ironia estrutural para a economia do romance, fica também clara a perda de relevância da narrativa como eixo estruturador do romance: como já detectado em várias análises, esse romance é um feixe de cenas da vida da alta burguesia lusitana, cujas sucessão e constelação vão configurando literariamente as relações sociais e as contradições que se achavam no centro da elite portuguesa. Uma decisão que terá grandes implicações nos dois últimos romances, como procuraremos demonstrar nesta tese.

Por ora, fica indicado que Eça, em seu trabalho ficcional, ao abordar o Portugal que ainda lutava para se livrar dos empecilhos feudais que infelicitavam o país, lança mão do romance realista na sua forma mais, digamos assim, canônica. Em *Os maias*, quando ele se defronta com uma concepção sócio-histórica mais ampla, indicativa de que as dificuldades portuguesas se ligavam a uma estrutura que ultrapassava a realidade nacional, nosso autor começa a adaptar o modelo realista para um novo tipo de representação.

Para uma melhor apreensão do que seria essa concepção histórica ampliada, faz-se necessário uma análise da produção jornalística de Eça. Em especial, a de sua última fase, a qual abordaremos na sequência.

1.3. O ensaísmo no jornalismo de Eça de Queirós

A atividade jornalística de Eça de Queirós tem despertado recentemente o interesse de vários estudiosos, e a atenção não se aplica somente ao texto em si, às crônicas produzidas durante toda a sua vida literária, mas também à influência desse exercício sobre o intelectual e o romancista. Numa rápida avaliação, é possível dizer que os romances de Eça são ilhas de ficção cercadas de jornalismo. Mais ainda: seu trabalho não se restringiu à função de cronista, mas ele foi, além disso, diretor e editor de várias mídias impressas — como qualquer biografia básica do autor poderá comprovar. Queremos dizer, enfim, que talvez seja muito produtivo para o estudo da obra eciana, principalmente dos romances, partir de sua atividade como jornalista.

Elza Miné nos oferece uma pista valiosa sobre a preponderância do jornalismo na vida e na obra de Eça, quando intitula o seu estudo sobre as crônicas queirosianas (reconhecidamente o mais importante trabalho até hoje

publicado nessa área) *Eça de Queirós — jornalista*. A ênfase não é gratuita, muito menos ingênua. A estudiosa defende, com várias evidências, que o autor possuía uma teoria do jornalismo por ele elaborada e posta em prática em seus textos:

Como “teoricamente” [Eça] assumira, ao tempo do *Distrito de Évora*, o exame isolado dos fatos parece-lhe precário: importa relacionar, enquadrar, para poder melhor entender e fazer entender, para vislumbrar perspectivas e comunicá-las, para criticamente se situar e situar seus leitores (MINÉ, 1986, p. 17).

Conclui-se, portanto, que a atividade jornalística de Eça não era um acidente de percurso, uma casualidade, mas sim um exercício rigoroso e disciplinado, realizado com consciência e técnica apurada. Uma pergunta natural, então, seria: o que isso influenciou na produção literária de Eça? ou: como essa constatação pode auxiliar na análise crítica da ficção queirosiana? Para um início de resposta, usaremos uma indicação indireta: Antonio Candido, no importante ensaio, já citado, sobre a obra de nosso autor, fez uma declaração instigante, disse o crítico que Eça “não abandonou as ideias [socialistas] nem adotou outras contrárias, — aí estão muitas crônicas da última fase para prová-lo” (1964, p. 51).

Indo mais além, Candido advoga que são do mesmo período os textos jornalísticos mais contundentes e críticos do escritor:

Com efeito, ao mesmo tempo em que acomodava na fantasia e no ruralismo a sua visão literária, ele escrevia alguns dos seus artigos mais avançados politicamente: ao lado de uma crônica *vendicista* sobre a rainha ou o rei, um julgamento lúcido e destemido sobre o socialismo, ou uma crítica incisiva, mordaz, sobre a burguesia capitalista e o imperialismo econômico (*ibid.*, p. 55 — grifo do autor).

Como se nota, as crônicas são usadas por Candido como testemunho da permanência dos ideais revolucionários de Eça. Porém, o próprio crítico não teve a oportunidade de aprofundar o achado e procurar uma ponte que, unindo as crônicas aos romances, fornecesse explicações para as mudanças ocorridas na construção dos últimos romances ecianos. Senão, como

responder a questões como estas: sendo o autor de *Os Maias* arrojado e combativo nas crônicas de jornais (mídia muito mais impactante e “perigosa” do que os romances), por que deixaria de manter uma posição crítica e mordaz na obra ficcional de igual período? O que diferenciaria os objetivos do romance daqueles das crônicas que pudesse alterar tão drasticamente seus valores ideológicos?

Nossa hipótese é a de que os romances finais de Eça se mantiveram na mesma direção crítica que os anteriores. No entanto, uma evolução estética e a aquisição de uma compreensão mais sofisticada da realidade impeliram o romancista português para novas formas do romance; formas que superavam a novela realista-naturalista e se mostravam mais competentes para expressar a problemática do homem português, seu contemporâneo. É para desfazer um nó como esse que a intersecção entre literatura e jornalismo pode fazer a diferença. Diz Marisa Lajolo, num contexto um pouco mais amplo, porém aplicável ao nosso caso:

Serão mais sugestivas as discussões que, aprendendo a lição que ensina o percurso diacrônico das quedas-de-braço entre literatura e jornalismo, dialetizem o problema. Ou seja: sem elidirem ou minimizarem as diferenças entre diferentes mídias, busquem no seu (deles) contexto de produção e circulação as forças que determinam a relação entre eles todos, o que varia, do antagonismo cego à cordialidade da diferença e mesmo à solidariedade apaziguada (1997, p. 15).

Para verificar e entender o desenvolvimento artístico-literário do último Eça de Queirós, uma possível chave está nas crônicas publicadas na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, nos anos 1890. O escritor contribuiu com a *Gazeta* em dois períodos distintos, conforme periodização proposta por Miné (2002, p. 15): de 1880 a 82, inicialmente, e, após alguns anos de silêncio ou publicações esparsas, de 1892 a 1897, intervalo de grande fecundidade e qualidade textual. O segundo período coincide com a redação dos dois últimos romances de Eça e é concomitante com o auge da carreira diplomática do autor, que assumira o posto de cônsul português em Paris, cargo por ele ambicionado e perseguido.

Mas se a escolha do segundo período de publicação é evidente, por que os textos da *Gazeta*, jornal brasileiro, e não de outros de igual fase? A explicação fundamental é que nesses trabalhos transparece um certo “projeto jornalístico”. Prova dessa intenção é a criação do “Suplemento Literário”, primeira experiência do tipo na imprensa brasileira (MINÉ, 2002, p. 21-4). Apesar da distância transatlântica, Eça era o diretor-chefe e o responsável por grande parte dos textos publicados. A finalidade do Suplemento, nas palavras de Elza Miné, era “apresentar aos leitores do Rio o movimento literário e artístico desses grandes centros [Paris e Londres]. E, nesse sentido, plenamente satisfaria um ‘apetite’ desse mesmo leitor, pois que, por essa altura, constituir-se um ‘eco’ de Paris era, no Brasil, aspiração básica (2002, p. 23)”.

Seguindo nessa direção, poderíamos classificar o “projeto” eciano como de “formação”, ou seja, Eça possuía a consciência de que a jovem nação brasileira passava por um período de consolidação de suas instituições e de criação de uma cultura própria. Daí que não apenas os objetivos artísticos e culturais do “Suplemento Literário” estivessem na mira do escritor, mas também outros, como os políticos, econômicos, históricos e sociais. Exagero? Não, a simples fruição da saborosa leitura das crônicas desse período já nos dá a exata extensão de sua temática. Reformulando, portanto, a classificação do projeto eciano para o Brasil, diremos: tratava-se da tentativa de fornecer aos leitores brasileiros um painel abrangente da política, da sociedade e da cultura europeias, visando equipar a mente nacional para sua inserção e atuação na comunidade das nações. Procuraremos mostrar evidências sobre a intencionalidade desse plano durante a apresentação das crônicas.

John Gledson, crítico literário inglês e estudioso de Machado de Assis, trouxe uma contribuição valiosa ao conhecimento da obra machadiana quando propôs que um projeto literário estruturava a produção artística desse romancista. Segundo Gledson, o escritor carioca “desejava retratar a natureza e o desenvolvimento da sociedade em que vivia” e “que os romances, como um todo, pretendem transmitir grandes e importantes verdades históricas, de surpreendente profundidade e amplitude” (1986, p. 16-7). Para trazer isso à luz, continua Gledson, é necessária “uma exposição sobre a maneira pela qual essa visão da História molda os próprios romances” (p. 23), ou, em outras

palavras, especificar “o ‘projeto’ de Machado, fosse sua execução consciente ou inconsciente (sem dúvida, um pouco de ambas as coisas)” (p. 17). E, servindo também como orientação para o nosso presente estudo, o crítico inglês ainda afirma que essa “tarefa é complexa, requer conhecimento e tato em doses iguais e grandes. Não pode limitar-se aos romances, porém precisa incluir os contos e (talvez especialmente) as crônicas” (p. 15).

Assim como Gledson articula sua investigação machadiana, também nós colocamos em perspectiva o “projeto” das crônicas de Eça na *Gazeta* para compreender a totalidade desse conjunto de textos e seus desdobramentos literários. Desse modo, o que se ganha é a visão de Eça sobre sua história contemporânea, ou ainda, sua filosofia da História, seu entendimento das relações entre nações, classes sociais e forças de produção. Estamos certos de que, em algum nível, essa visão histórica e filosófica da realidade deverá também estar presente em sua ficção.

Optamos por restringir o estudo aos textos que abordem centralmente o socialismo, a política europeia e o imperialismo. Os motivos são simples: escolhemos o socialismo por indicação explícita de Antonio Candido, conforme citação acima, para confirmar a continuidade de seus ideais revolucionários. As políticas internas inglesas e francesas relatam necessariamente o embate entre a burguesia e o proletariado, deixando também espaço para considerações sobre a democracia e a economia liberais. E o imperialismo questiona amplamente as relações internacionais, mostrando inclusive como estas terminam por ser aspectos dos interesses internos das nações hegemônicas, constituindo, portanto, uma extensão do segundo tema.

Sobre os textos selecionados, a partir desses critérios, dispomos, para nossa satisfação, de uma edição crítica da produção de imprensa da *Gazeta de Notícias*, realizada por Elza Miné, que fixou o texto com base nos exemplares daquele jornal. Para facilitar a leitura, usaremos a sigla GN na referência das citações, seguida do número da página da edição crítica.

Na verdade, os textos enviados por Eça eram grandes composições que a *Gazeta* não publicava em uma única edição do jornal. Em geral, os artigos eram impressos em três dias consecutivos, e algumas vezes chegavam, devido ao tamanho, a ocupar até seis edições, caso da *Doutrina Monroe* (GN, 585-606). Em alguns casos, tratavam-se vários assuntos não necessariamente

relacionados entre si, mas, numa boa parte, abordava-se somente um tema, que era desdobrado de diversos modos. Apesar da distância (a que separava o escritor do local onde era publicado o jornal) parecer ser a causa dessa característica dos textos de Eça, pois o correio levava algumas semanas para entregar os originais na redação, não consideramos que essa seja uma resposta adequada. Outros correspondentes também tinham o mesmo problema e nem por isso eram tão prolixos. O certo seria, talvez, pensar que o autor dispunha de uma enorme liberdade dentro da *Gazeta*, o que lhe possibilitava armar suas composições do tamanho que melhor lhe conviesse (o prestígio de Eça no Brasil era incontestável, cf. MINÉ, 2002, p. 20). Textos tão extensos podem ser classificados como crônicas, de acordo com uma terminologia mais ou menos aceita nos estudos do jornalismo?

Sobre essa questão, vamos nos reportar inicialmente às considerações de Elza Miné. Após analisar as várias categorias disponíveis, ela decide pelo termo “coluna” para definir os textos de Eça na *Gazeta*, cujo conceito é avaliado pelo teórico Manuel Chaparro, que:

Considerando “a coluna uma espécie marcante na identidade discursiva do jornalismo brasileiro”, acentua-lhe o caráter híbrido — “tão eficaz para a argumentação (comentário da atualidade) quanto para a narração (relato da atualidade)” — e aponta, entre as características da coluna, a relevância de sua capacidade de potencializar a credibilidade dos conteúdos (MINÉ, 2002, p. 20).

Sem descartar o acerto na classificação proposta por Miné, desejamos com base no tamanho incomum dos textos de Eça propor uma ampliação nessa categorização. Colocando o “caráter híbrido” em destaque, ou seja, a articulação entre o comentário e a narração para as crônicas em estudo, é possível defender que na verdade os textos da *Gazeta* sejam vistos como ensaios. Usando conceitos que vêm de Lukács, podemos dizer que o ensaio concilia uma reflexão muito livre com uma elaboração artística inerente ao conteúdo: filosofia e literatura, conhecimento e obra de arte (cf. LUKÁCS, 1972, *Carta a Leo Popper*). É assim que analisamos os textos em questão: Eça de Queirós, tomando um assunto de sua atualidade, faz uma aguda consideração que nada tem a ver com uma análise acadêmica, pois usa métodos variados de

abordagem e, principalmente, enforma essas reflexões numa linguagem leve, fugindo dos jargões, das sintaxes complexas e das complicações intelectuais. Ele consegue assim apresentar um pensamento apurado numa linguagem harmoniosa e adequada ao meio jornalístico — verdadeira vitória sobre a complexidade por meio da maestria estilística. Eis aí o “caráter híbrido”, do nosso ponto de vista.

A propósito da Doutrina Monroe e do nativismo (GN, 585) pode ser considerada como modelo de acordo com as características aqui formuladas, tanto no sentido formativo, quanto no ensaístico. No conjunto das obras jornalísticas do autor, é uma das mais extensas, e na relação escolhida para estudo é a maior de todas. O fato que desencadeou o artigo de Eça foi a disputa entre os EUA e a Inglaterra pela exploração de uma mina de ouro na Venezuela. Aqueles se ofereceram ao país sul-americano para realizar o empreendimento minerador, porém os EUA, vendo seus interesses ameaçados, ressuscitaram a Doutrina Monroe para forçar a Inglaterra a desistir, e a Venezuela a descartar a interferência britânica. Como os ingleses não apreciaram esse jogo de pressões, cogitou-se uma guerra.

Mas o tema da crônica não era o embate entre as duas nações do Norte. Serviu tão somente de veículo para uma extensa digressão sobre o nativismo, termo usado por Eça para designar o processo sociopolítico que hoje poderíamos chamar de nacionalismo e xenofobia; e que ganhava força nas nações do continente americano, servindo inclusive para o início da hegemonia norte-americana na região. Havia duas lições a serem tiradas do episódio: o caráter maléfico do nativismo para as jovens repúblicas latino-americanas e o perigo de uma supremacia estadunidense no Novo Mundo.

Após a apresentação do fato jornalístico, o conflito comercial entre EUA e Inglaterra envolvendo a Venezuela, Eça questiona a validade do objeto do desejo entre os dois países beligerantes, duvidando que houvesse realmente ouro naquelas paragens, pois possivelmente astecas e fenícios (antes mesmo da descoberta da América) já deveriam ter esgotado essas reservas. Se não era o ouro, a razão da disputa na verdade era a Doutrina Monroe, princípio da geopolítica norte-americana que havia sido brandida como arma para frustrar as ambições inglesas. Nesse ponto, Eça faz um longo excursus histórico explicando as origens e motivações da política internacional defendida pelos

EUA: “a América para os americanos”. Nosso autor vai longe: ele retoma o período napoleônico, a Santa Aliança, Metternich e outras coisas mais, constituindo uma interpretação dos fatos e das condições históricas que deram razão ao surgimento daquela doutrina.

Se a análise histórica foi utilizada para entender as razões da Doutrina Monroe, será uma visão antropológica e cultural que testará sua validade lógica e política. “A América para os americanos”, para Eça, trata-se de um sofisma, pois uma das suas premissas é falsa: não existe uma raça americana, ou melhor, se alguma existiu, foi a dos indígenas, habitantes primeiros do continente americano, que os estadunidenses foram eficientes em exterminar — são palavras de Eça de Queirós:

Certamente existiu (e ainda existem dela restos dizimados e perseguidos) uma verdadeira “raça americana”, que todos os compêndios de etnologia descrevem, e que se compunha amontoadamente dos *Tinnehs*, dos *Algonquins*, dos Iroqueses, dos Apalaches, dos *Aztèques*, dos Incas, dos Caraíbas, dos Guaranis e de toda a gigantesca gente patagônia. [...] Esses (também por uma estranha aplicação da doutrina de Monroe) são perseguidos, exterminados, como animais que, pela sua própria animalidade, maculam o esplendor da civilização americana (GN, 593).

O trecho é de deixar-nos sem fôlego, tal a sua contundência crítica e ironia acusatória contra o extermínio desses povos. Assim, se não há “raça americana”, no sentido que o governo dos EUA queria dar à expressão, Eça propõe uma nova versão à doutrina: “a América pertence exclusivamente aos europeus que nasceram na América” (GN, 594). Com essa nova perspectiva, o autor introduz o termo “nativismo” e faz uma vertiginosa mudança discursiva, ao explicar que o nativismo surgiu na China Antiga, há mais de dois mil anos, e que no caso chinês essa política de exclusão dos estrangeiros e de isolamento nacional, que motivou a construção da Muralha Chinesa, possuía fundamentos de ordem cultural e sociológica que a legitimavam. O leitor acompanha estarrecido o desfile de várias dinastias, fatos exóticos, apreciações humorísticas, com os quais Eça traça o perfil de uma civilização que se basta por suas próprias realizações e que, portanto, pode se dar ao direito de dizer “a

China para os chineses" sem cair em nenhuma falácia. Talvez os europeus tivessem o mesmo direito, mas o que dizer dos americanos, pois “não há em todo o continente americano (com exceção dos toucados de penas dos índios) um único princípio, um único costume, uma única forma que fosse originariamente inventada na América” (GN, p. 597-8). Sendo assim, é infundado um princípio que quer isolar uma região e monopolizá-la exclusivamente para seus próprios habitantes, quando todas as principais realizações desse lugar vieram do exterior.

Então o que poderia explicar a necessidade de se impor tal doutrina pelos americanos? Eça, agora, vai excursionar pela psicologia, ou psicossociologia, e creditar a um arraigado sentimento de inferioridade a conveniência do nativismo. É verdade que em tal passagem preconceitos são verbalizados por Eça, mas essa suposta maledicência não seria também ela funcional, irônica? — é chegada a hora de externar a primeira lição de todo o esforço reflexivo: se o nativismo é a “saída” de povos derrotados, que não possuem vigor e inteligência para criar seu futuro sem temer a cooperação e a competência estrangeira, então o Brasil não deve cair no erro nativista!

As repúblicas semimortas da América Central, uma Guatemala, uma Nicarágua, um Equador, são nativistas com paixão, e o seu nativismo é compreensível — porque nelas não só abundam os homens “falhados”, mas elas próprias são países “falhados”. [...] Ora, o Brasil é branco, de alma branca, — e está como nação, em pleno e vivo êxito. [...] E nem pode deixar de estar em êxito, sendo como é um povo superiormente inteligente, provadamente ativo, e escandalosamente rico. Com tais qualidades, que inveja pode ele ter do estrangeiro, e que medo da sua concorrência? (GN, 602-3)

A segunda lição é dada no último bloco da crônica, na qual Eça de Queirós chama a atenção dos brasileiros para o fato de que a Doutrina Monroe não mais representava uma política de defesa das nações americanas contra a interferência dos interesses europeus neste continente, como originalmente havia sido seu objetivo, mas, além de representar a face institucional do nativismo, era também uma forma de ingerência do governo norte-americano

sobre os demais países da América. Com arguta antecipação, Eça já prognosticava o surgimento de uma potência imperialista no Novo Mundo:

Porque desde hoje ela [a Doutrina Monroe] já não constitui uma defesa contra a preponderância da Europa na livre América, mas estabelece um verdadeiro princípio de agressão contra a autonomia das repúblicas américo-latinas. [...] Agora porém os patriotas de Washington decretam que nenhuma nação do continente americano poderá ceder, trocar ou vender a uma nação da Europa uma parcela, mesmo mínima, do seu território, sem o consentimento dos Estados Unidos (GN, p. 603-4).

Para não restar dúvidas sobre seus propósitos, o autor chega mesmo a dar como exemplo os territórios do Brasil, que pela tal doutrina não poderiam ser dispostos pelo povo brasileiro como este bem o desejasse, mas dependeria sempre do aval dos norte-americanos (qualquer semelhança com as várias referências à floresta amazônica como um recurso internacional, vindas do Norte, não é mera coincidência). E, por isso mesmo, Eça termina com uma pequena parábola que serve como conselho para o Brasil. Diz ele que, se um lavrador do interior de Portugal recebe a ameaça de ser desapossado de sua terra por um vizinho mais rico, o camponês, após verificar a ilegitimidade da tentativa de lhe tirar a propriedade que há gerações lhe pertence, “volta ao canto da lareira e agarra no cajado. E nessa tarde há, junto de qualquer sebe, [...] um cavalheiro com uma clavícula e três costelas absolutamente partidas” (GN, 605).

Mas se nessa longa dissertação as lições estão escancaradas, em outros momentos as conclusões se escondem numa estruturação literária de instigante sutileza. São essas outras crônicas reveladoras da forma composicional que Eça desenvolvia no período. Para um exercício analítico nessa direção, compararemos duas peças que abordam os atentados anarquistas da época: *A Espanha* (GN, p. 417) e *Os anarquistas* (GN, p. 437), ambas publicadas no início de 1894.

A primeira crônica traz uma série de eventos ocorridos na Espanha e seu tema central procura retratar o espírito espanhol. Interessa-nos apenas a primeira parte do texto, na qual nosso autor, tentando encontrar um exemplo do

caráter épico do povo espanhol, narra o atentado por bomba ocorrido em Barcelona, em 1893. Durante uma cerimônia militar, um velho general, a cavalo, passava em revista as tropas numa praça daquela cidade, cercada por pequena multidão. De repente, um jovem atira uma bomba na frente do oficial. A explosão causa um grande estrago: civis e militares mortos, pessoas feridas, o cavalo do general, que aparentemente recebera o impacto da explosão, despedaçado. Em meio ao grande burburinho, ecoa a voz do general ensanguentado pedindo calma as pessoas: “não foi nada!”, diz ele. Noutro canto da praça, o jovem anarquista grita: “fui eu! Fui eu que atirei a bomba!”. Eça encerra essa parte da crônica considerando que ambos representam bem o perfil do povo espanhol, sempre num tom de leve provocação.

A outra crônica, *Os anarquistas*, é toda dedicada aos atos terroristas e ao movimento anarquista, trazendo contundentes análises sobre o capitalismo, o socialismo e seu primo degenerado, o anarquismo. O início da crônica repete o mesmo esquema da anterior (publicadas em um intervalo de pouco menos de dois meses), um novo atentado ocorrera e, dessa vez, ganhara proporções simbólicas mais importantes que o de Barcelona, apesar de bem menos trágico. Em primeiro lugar, ocorrera em Paris, e, em segundo, atacara o parlamento francês. Um anarquista chamado Vaillant explodiu uma bomba caseira no meio do plenário da câmara dos deputados, durante uma sessão; os danos materiais foram mínimos e ferira com certa gravidade apenas um dos parlamentares. Outras pessoas também sofreram pequenas escoriações e foram atendidas no próprio palácio; uma delas apresentava vários estilhaços na perna, aparentando ter estado próxima à explosão. O indivíduo chamou a atenção da polícia, pois não quisera se identificar. Levado para um hospital por dois policiais desconfiados, durante uma conversa absolutamente infantil, acabou entregando-se orgulhosamente como o terrorista: era Vaillant. A confissão lhe valeu a guilhotina. Segundo Eça, tudo muito francês.

A primeira coisa que chama a atenção na leitura comparada desses dois trechos é o profundo paralelismo estrutural entre eles. Até mesmo em termos visuais: extensão, divisões dos parágrafos etc. Dá-nos a impressão de que Eça criara um molde para esse tipo de narração, o qual poderia usar indefinidamente enquanto os atentados continuassem ocorrendo, em qualquer que fosse o país. Qual o significado dessa estranha coincidência? Propomos

que a chave esteja na primeira frase da crônica *A Espanha*: “O ‘Teatro dos Acontecimentos’ (como outrora se dizia), que é decerto um teatro ambulante, atravessou os Pirineus”⁷ (GN, 417). A metáfora teatral vai repetir-se ainda no início da segunda crônica: “nem fez [a bomba de Vaillant] também a devastação mortal da bomba espanhola do *teatro* de Barcelona” (GN, 437 — grifo nosso). Essa repetição, tão bem colocada no começo do texto, como marca de coesão entre das duas crônicas, é uma indicação de que a metáfora não é gratuita nem accidental, mas revela talvez um ponto de vista do autor sobre ambos os acontecimentos.

“Teatro dos Acontecimentos” é uma fórmula consagrada à qual Eça resolve dar uma especificidade a mais: completa a imagem com a expressão “ambulante” — teatro ambulante. O adjetivo serve para desequilibrar a elocução grave, “Teatro dos Acontecimentos”, e lhe dar uma certa rebaixada no tom. Se o primeiro significado serve para dizer que os grandes fatos migram de um lugar para o outro dentro da História, um segundo aponta para um tipo de espetáculo de menor seriedade, o *teatro mambembe*: encenações de baixa qualidade, feitas por atores medíocres que ganham a vida viajando de cidade em cidade, repetindo seguidamente peças cômicas sem valor artístico.

Aprofundando essa linha de interpretação, ousamos dizer que certamente Eça pensava nas peças da *Commedia dell’Arte*, de caráter circense e cujos personagens estereotipados representam os vícios e defeitos humanos, repertório preferido dos grupos saltimbanco. Como exemplificação, lembramos de alguns papéis conhecidos: Pierrô e Arlequim. O primeiro é tolo e ingênuo, enquanto o segundo, falso e malicioso. Esses personagens disputam o amor de Colombina, mulher fútil e sedutora, e a partir desse triângulo amoroso muitas confusões se sucedem.

Não haveria algum paralelo entre estas alegorias e os personagens principais dos atentados reportados por Eça? Vale a pena conferir. No caso espanhol a coisa fica quase evidente, o velho general com sua atuação farsesca, procurando enganar a plateia com o evidente fingimento de que nada de grave havia ocorrido; e o tolo anarquista, com sua coragem ingênuo e sem sentido, procurando seduzir com sua temeridade a multidão que o viu sendo

⁷ Eça referia-se ao fato de que as atenções do público se voltavam para a Espanha, por causa do sangrento atentado em Barcelona.

preso. Este mesmo papel, o do tolo, foi representado por Vaillant no episódio francês, quando assume o atentado por pura vaidade. Quanto aos policiais que o interrogam de maneira infantil, também não são fingidores de uma esperteza que não possuem, à semelhança do general espanhol? Enfim, papéis estereotipados, como dissemos sobre a *Commedia*, repetidos de praça em praça, onde haja um público ávido por farsantes.

Nossa interpretação também pode ser validada pelo desenvolvimento da segunda crônica. Eça, atento aos aspectos simbólicos que o atentado parisiense portava, realiza uma ampla reflexão sobre a situação da sociedade capitalista no momento em que era ameaçada pelo terror anarquista. Com considerações históricas, sociológicas e políticas, ele esclarece, ao modo ensaístico, o caráter desleal da burguesia, que, após alcançar o poder com a Revolução Francesa, trai as classes populares, ou (na expressão de Michelet) o Povo, e lhe nega a liberdade e a dignidade prometidas durante a queda do *ancien régime*. Como reação à nova tirania, duas forças se erguem para defender os interesses populares, os socialistas e os anarquistas; estes são, em verdade, uma degenerescência do movimento socialista. Na concepção de Eça, os anarquistas por ingenuidade e ressentimento acabam acreditando que podem derrotar a burguesia pela violência, e apelam ao terrorismo. Em contraposição, os burgueses os tacham de criminosos e os perseguem de forma cruel, não aceitando suas motivações sociais e políticas — fingem tratar os partidários do anarquismo como bandidos, vendendo uma falsa imagem de defensores da lei e da ordem para a opinião pública.

Voltando ao paralelo entre a *Commedia dell'Arte* e os eventos históricos, podemos fazer uma última aproximação: os anarquistas seriam o Pierrô apaixonado, a burguesia vestiria a fantasia do Arlequim traidor e a nossa Colombina poderia muito bem ser a República, tradicionalmente representada por uma mulher de seios nus, bastante apropriados a causar a sedução que leva os dois saltimbancos a disputarem-na.

O que fica de todo esse exercício de tradução é o fato de Eça haver passado uma lição aos leitores por um meio deveras sutil. Ele vai declarar enfaticamente a traição da burguesia e o engano dos anarquistas, mas os atentados serão chamados de *farsa* através desse especioso recurso narrativo. Uma estratégia que, no lugar de uma técnica para não chocar a sensibilidade

do leitor, aparenta ser um convite para o exercício da inteligência sobre assuntos que tendem a se fetichizar.

A narrativa dos fatos históricos expressa uma coisa, mas a estrutura profunda do texto revela outra. Vemos aqui um caso modelar de ironia estrutural, conforme a definição dada por Muecke em seu valioso e já citado livro *Ironia e o irônico*, segundo o qual “a estrutura irônica só se torna aparente depois de muita reflexão” (1995, p. 109). Assim, com a chave dada pelo tropo “teatro”, inserida nos dois textos apreciados, entendemos que a narrativa apresentada, propositalmente, reporta-se à forma “farsa”, típica da comédia italiana. E os personagens históricos tornam-se alegorias, que em registro duplo, simultaneamente, remetem-se aos papéis cômicos do teatro mambembe e aos grupos sociais que os atores representam.

Não poderemos, devido ao escopo do presente trabalho, realizar o mesmo exercício nas restantes crônicas escolhidas para o estudo. No entanto, podemos afiançar que elas repetem de maneira sempre instigante e crítica as virtudes já reveladas. Eça deixa nítida a sua total desconfiança em relação à burguesia como classe social e denuncia sistematicamente o imperialismo como uma ameaça ao mundo. Apontamos, desse modo, para algumas possibilidades interpretativas a respeito dos romances finais de Eça, escritos no mesmo período das crônicas analisadas: certamente a repulsa à burguesia e ao imperialismo deve direcionar os valores daquelas obras. Mas, talvez mais importante, será a análise profunda da forma desses romances: provavelmente a ironia estrutural, desenvolvida nas crônicas-ensaios, reapareça na ficção. Repetindo a citação de Gledson, a “tarefa é complexa, requer conhecimento e tato em doses iguais e grandes”, e não deve ser protelada.

CAPÍTULO 2. EÇA ENTRE O ROMANCE E O ENSAIO

Os fenômenos semânticos podem existir em forma oculta, potencialmente, e serem revelados apenas em contextos culturais semânticos de épocas subseqüentes que são favoráveis a esse tipo de revelação.

Bakhtin

Vimos que os grandes temas da produção jornalista-ensaística de Eça de Queirós seriam a burguesia europeia internacionalizada (em especial, a que investia no neocolonialismo); a formação de uma consciência e uma organização anticapitalistas (particularmente na forma do socialismo do final de século); o movimento anarquista (contraproducente segundo Eça); as formas culturais alienadas da *Belle Époque*. É possível verificar que tais temas são em alguma medida retomados em obras ficcionais do período: *A ilustre Casa* (neocolonialismo), *as Lendas de santos* (socialismo e anarquismo), *A correspondência de Fradique Mendes* e *A cidade e as serras* (cultura alienada).

Retornando ao ensaio de Candido supracitado, em que este percebe na obra completa de Eça um movimento temático que passa, predominantemente, da perspectiva citadina para a rural e, com isso, a forma de seus romances passa de crítica e realista para compreensiva e fantasista, respectivamente, talvez fosse possível conceituar de outra forma o segundo termo da equação do crítico brasileiro: em vez de “compreensiva e fantasista”, pudéssemos falar de “ensaística e *vanguardista*”. Em seguida, procuraremos explicitar o que entendemos aqui por “vanguarda”.

Para desenvolver tal proposição, faz-se necessário trabalhar com um novo eixo ao longo do qual se move a obra queirosiana: um movimento que vai do “burguês local” para o “burguês internacional”, através do qual o escritor passaria de uma crítica realista e mordaz para uma crítica ensaística e irônica. No primeiro caso, o burguês local é aquele que, apesar de inserido no contexto do capitalismo global, está submetido às contingências de duas instâncias superiores: o governo do país e a burguesia internacional. Isso significa que o capital deste burguês está alocado apenas numa determinada nação e possui

pouca mobilidade, ou seja, dificilmente poderá ser transferido para outro país. Sua atuação, tanto econômica quanto política, está restrita ao território nacional.

Já o burguês internacional é aquele que está inserido diretamente na circulação globalizada de mercadorias, participando simultaneamente de vários mercados nacionais. Seu capital tem grande mobilidade e liquidez, possibilitando sua transferência entre países sempre que isso lhe for conveniente. Sua atuação econômica, portanto, escapa dos constrangimentos governamentais, fazendo com que sua atuação política transcenda as fronteiras de vários países (ver POULANTZAS, 1977). Esta nova oposição não descarta a dicotomia campo-cidade de Candido, já que o burguês internacional de origem portuguesa que aparece nas obras aqui em foco é o grande proprietário de terras (Gonçalo e Jacinto).

Com este novo eixo, podemos propor uma outra formulação para mudança de estilo e tom na obra ficcional de Eça de Queirós. Os romances de caráter marcadamente realista, em particular os dois primeiros, são aqueles em que o foco da narrativa se concentra na burguesia local portuguesa. Conforme o foco vai se deslocando para a burguesia internacional de origem lusa, as obras vão perdendo parte de suas características realista (porém não completamente) e vão abrindo espaço para uma prosa de caráter mais ensaístico, chegando às marcas do romance-ensaio nos textos finais, principalmente nos dois últimos romances. As razões para essa mutação serão analisadas no desenvolvimento do presente trabalho.

Assim, o que se ganha com o novo eixo é a possibilidade de se explicar a mudança de tom e estilo dos últimos romances em termos mais progressistas, permitindo-se desse modo uma alternativa à bem construída hipótese de Candido de caracterizá-los como “compreensivos”, algo que, de certa forma, ainda rebaixaria o valor daqueles romances.

2.2. O último Eça: um passo atrás ou à frente?

A conclusão do ensaio de Antonio Candido é que, na impossibilidade de criar “um romance harmonioso que fosse puramente urbano” (1964, p. 48) a partir de Portugal, Eça acaba por se submeter ao romance rural no final da vida

como forma de adequar o “espírito criador com a sua matéria plástica, para perfazer a obra”:

Coincidindo com algumas das tendências pessoais e sugestões sociais mais arraigadas em Eça de Queirós, a visão *compreensiva* lhe permitiu, tanto quanto a opositora, a realização desse ideal de arte. O resto não é literatura. (*ibid.*, p. 56 — grifo do autor.)

Apesar do final grandiloquente, a análise do crítico brasileiro não deixa de situar a obra de Eça num certo lugar retrógrado quando comparado à produção de alguns autores dos Oitocentos, como Stendhal, Balzac e Zola (ver, p. ex., CANDIDO, 1964, p. 49 e ss.).

Outros estudiosos em trabalhos mais recentes têm procurado enquadrar a última fase do autor português dentro de uma ou outra linha do século XIX — citemos, como exemplo, Paulo Franchetti que vê na *Ilustre Casa* o influxo de um novo momento do “romance histórico”, desencadeado por alguns trabalhos historiográficos do grande amigo de Eça, Oliveira Martins (1997); ou Miguel Real (2006) que vê os últimos de textos como um reflexo do debate estético do fim de século. Em suma, parece haver uma tendência por parte da crítica em buscar um enquadramento da obra final queirosiana nos limites do século XIX.

Nossa proposta de pesquisa é procurar identificar na última fase de Eça uma antecipação e não um retrocesso ou uma acomodação às modas literárias vigentes do final de século. Sendo aceita a ideia de que o jornalismo dos anos 1890 de nosso autor se apropria das características do ensaio moderno, já teríamos deste modo uma pista de quão inovador ele seria naquele momento, uma vez que esse tipo de ensaio atingia contornos especiais nos meios artísticos e intelectuais da Europa.

Apesar do ensaio filosófico ter uma origem bem mais recuada, que remonta a Montaigne no século XVI e Bacon já no início do XVII, esse gênero havia perdido interesse no século XVIII. Com o advento da proliferação dos jornais e revistas em razão da acelerada urbanização europeia, o ensaísmo volta à moda no século XIX numa versão, por assim dizer, jornalística, principalmente em metrópoles como Londres e Paris (WAIZBORT, 2000, p. 61).

Todavia, no final do mesmo século, o ensaísmo se inserirá no importante debate sobre o estatuto epistemológico das ciências humanas, cujo foco de discussão se encontrava nos países de língua alemã, ocasião em que a forma ensaística na modernidade será moldada pela especulação nas várias disciplinas das humanidades, numa contraposição ao tratado de linha positivista. O estudioso Leopoldo Waizbort em sua obra *As aventuras de Georg Simmel* (2000) nos oferece um amplo quadro sobre tal debate e suas consequências tanto nas ciências quanto na cultura em geral (especialmente o capítulo “Ensaio”, p. 35-73). Em suma, o ensaio como gênero literário e produção intelectual estava a serviço de significativas mudanças no campo do conhecimento no final dos Oitocentos, algo que iria desembocar no século seguinte em transformações nas ciências humanas, mas também na cultura e, em especial, na arte.

Não pretendemos afirmar que Eça de Queirós estivesse engajado em tal debate teórico sobre o ensaísmo, mas ele certamente participava do “espírito de época” — Karl Hillebrand, historiador da literatura e importante ensaísta alemão, afirmava em 1878 que “o ensaio é a forma literária própria do nosso tempo” (*apud* Waizbort, 2000, p. 44) —, do qual retirava sua competência analítica e composicional, assim como parte de sua originalidade e estilo pessoais.

2.3. O romance-ensaio

O ensaio vai influenciar a arte literária sobretudo nas primeiras décadas do século XX, em particular a literatura de língua alemã, certamente por influência do grande debate que a intelectualidade daquela região fazia sobre essa forma literária, fruto das potencialidades percebidas naquele renovado gênero.

É assim que as vanguardas das décadas de 1910 e 1920 vão nos legar uma produção variada com nomes como Thomas Mann, Albert Ehrenstein, Carl Einstein e Robert Müller, tendo como sua referência maior o romancista austríaco de *Um homem sem qualidades*, Robert Musil. Mas não só os escritores germanófonos, nem apenas os do início do século, fizeram uso do romance-ensaio: citemos ainda André Gide, na França, Virgílio Ferreira e José

Saramago, em Portugal, bem como Gilberto Freyre e Silviano Santiago, no Brasil.

O romance-ensaio se insere desse modo na chamada “crise do romance”, que tem sua origem no final do século XIX com a crescente crítica e rejeição do romance realista-naturalista por parte dos literatos europeus. Com o fim da *Belle Époque* e as crises políticas e sociais que desembocarão na Primeira Guerra Mundial, a sensibilidade artística dava mostras de não mais acreditar que o romance padronizado pela escola realista pudesse dar conta de exprimir e representar o espírito da época. Como se sabe, tal “crise” vai frutificar novas formas romanescas, cujos principais criadores foram James Joyce (considerado por alguns como também produtor de romances-ensaios, como *Ulisses*), Marcel Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann e Franz Kafka.

Numa breve descrição dessa crise romanescas, seria possível dizer que o enredo e a diegese haviam perdido sua credibilidade como elemento nuclear do romance, havendo portanto a necessidade de se procurar em outros elementos constitutivos do texto narrativo, ou em outras estratégias narrativas, o ponto de partida para uma nova expressão literária desse gênero. Por tais motivos, a história a ser contada no romance começa a perder sua importância, chegando por vezes a quase desaparecer. Em seu lugar se traz para o primeiro plano a complexidade psicológica dos personagens, ou mesmo a *mimese* do inconsciente, como no caso de *Finnegans Wake* de James Joyce, e da prosa de cunho surrealista; o trabalho inusitado com a linguagem, como o emprego de repetição de palavras de forma obsessiva na obra dita dadaísta de Gertrude Stein; a recusa de causalidade da ação e o apego pela descrição imagética em detrimento da onisciência, como acontecerá posteriormente com o *nouveau roman*.

A crise do romance se revela, portanto, com maior intensidade no período das chamadas vanguardas modernistas do começo do século XX, e grande parte das obras de maior envergadura foram escritas ou publicadas em suas três primeiras décadas, como, por exemplo:

Em busca do tempo perdido de Proust (1913 a 1927);

A metamorfose de Kafka (1915);

Ulisses de Joyce (1922);

A montanha mágica de Thomas Mann (1924);
Mrs. Dalloway de Virginia Woolf (1925);
O processo de Kafka (1925);
Orlando: uma biografia de Virginia Woolf (1928);
O homem sem qualidades de Musil 1930;
Finnegans Wake de Joyce (1939).

Morto prematuramente aos 55 anos, em 1900, Eça de Queirós estava próximo historicamente desses autores e obras e, portanto, do *background* cultural que fundamentou tais transformações estéticas. Se o autor português tivesse a mesma sorte de viver idêntico número de anos de seu amigo Ramalho Ortigão (falecido aos 79 anos), ele teria visto pelo menos o aparecimento das quatro primeiras obras. Isso tudo apenas para dizer como, no nosso caso, a *antecipação* que estamos propondo para a avaliação das obras do “último Eça” se dá no horizonte cultural e vital do romancista. Vivendo em Paris, lado a lado com a geração que antecede as vanguardas e que já inaugurava experiências no romance, como as de Huysmans, não é de se estranhar que as transformações ocorridas no plano do gênero e da estrutura dos dois últimos romances queirosianos tenham um vínculo estreito com o experimentalismo formal que então se afirmava.

O romance-ensaio insere-se assim na crise do romance ao lado de outras manifestações literárias. A nova espécie romanesca irá ainda se vincular de modo programático a uma outra crise: a do capitalismo, conforme este entra em colapso com a Primeira Guerra Mundial, e passa a ser conflitado com o surgimento de estados comunistas a partir da Revolução Soviética (1917). De uma forma diferente das demais experimentações na prosa romanesca, o romance-ensaio buscará representar e exprimir essa crise com um espírito crítico e revolucionário.

Seus escritores visavam uma compreensão da lógica própria do capitalismo e da ideologia burguesa, algo que o Realismo já se propusera, mas que o romance-ensaio poderia realizar então a partir de uma nova concepção: a “crítica imanente”, conforme a terminologia adotada por Adorno para definir a forma que a análise e crítica de cunho materialista-histórico assumia no século XX. Segundo Gabriel Cohn:

Criticar a ideologia implica assumir o partido da diferença, da particularidade, contra a primazia da identidade e da generalidade. Mas isso não se pode fazer a partir de fora do próprio processo ideológico, sob pena de mais uma vez sucumbir a ele, porque a particularidade isolada, externa ao processo maior, é ela própria ideológica. Pois o particular e o geral, a diferença e a identidade, formam uma unidade contraditória, e devem ser tratadas como tal (1994, p. 12).

A ideologia a ser criticada pelo romance-ensaio tem sua conceituação no pensamento marxiano e não deve ser confundida com a banalização produzida pelo pensamento liberal do século XX, a qual afirma que todas as concepções políticas são ideológicas e, portanto, umas são "boas" e outras "más" conforme os seus resultados. Para John B. Thompson, ideologia "é sentido a serviço do poder". Isso significa que uma crítica de caráter literário ou

estudo da ideologia exige que investiguemos as maneiras como o sentido é construído e usado pelas formas simbólicas de vários tipos, desde as falas linguísticas cotidianas até às imagens e aos textos complexos. Ele exige que investiguemos os contextos sociais dentro dos quais essas formas simbólicas são empregadas e articuladas. Ele requer que perguntemos se — e, se este for o caso, como — o sentido é mobilizado pelas formas simbólicas em contextos específicos, para estabelecer e sustentar relações de dominação. A distintividade do estudo da ideologia está na última questão: ele exige que perguntemos se o sentido, construído e usado pelas formas simbólicas, serve ou não para manter relações de poder sistematicamente assimétricas. Desafiamos a estudar as formas simbólicas sob certa luz: à luz das relações sociais estruturadas, cujo emprego e articulação podem ajudar, em circunstâncias específicas, a criar, alimentar, apoiar e reproduzir (1995, p. 16).

Ou seja, como resultado das estratégias ensaísticas, o romance pode mimetizar o movimento do mundo burguês — por assim dizer — de dentro, flagrando suas contradições e justificativas ideológicas no momento mesmo em que se constituíam. Dessa forma, a literatura era capaz de captar de forma crítica, isto é, reveladora, aspectos do mundo burguês como a lógica da

indústria cultural, os processos de reificação do homem, a fetichização do mundo, os modos de alienação do sujeito, as estratégias ideológicas etc. O romance-ensaio, portanto, possui um assumido caráter de conhecimento, crítica e combate, estimulados por um período histórico em que o horizonte utópico se apresentava razoavelmente próximo e nítido. Não se trata mais, portanto, de denunciar as injustiças sociais e *épater les bourgeois*, conforme o programa realista-naturalista, mas de denunciar de forma irônica e cirúrgica o movimento mesmo da dominação e alienação capitalistas.

Torna-se evidente, assim, que uma das características do romance-ensaio é o de realizar uma forma de conhecimento, uma reflexão, motivo pelo qual ele, em geral, se configura como uma ampla discussão sobre temas da cultura e da sociedade. Musil, em seu prototípico romance-ensaio *O homem sem qualidades*, explicita isso de forma instigante ao se reportar ao ensaísta: “O homem que quer a verdade torna-se erudito; o homem que quer liberar sua subjetividade torna-se, talvez, escritor; mas o que fará um homem que quer qualquer coisa entre esses dois polos?” (MUSIL, 1989, p. 183).

No capítulo em que se insere esta citação, bem como no capítulo anterior, Musil faz uma longa digressão sobre o conhecimento humano e, principalmente, sobre aquele obtido através do ensaísmo. Segundo Waizbort:

O Leitor do romance de Musil percebe a importância que a ideia do ensaio desempenha na obra. Ulrich [protagonista da romance] transforma a vida em ensaio. A importância de Musil para a discussão é que ele não somente foi aluno de Simmel, senão que em *Der Mann ohne Eigenschaften* há uma discussão implícita com Simmel e isto no que diz respeito ao ensaio e ao ensaísmo. (2000, p. 36, n. 6.)

Pode-se dizer então que no romance-ensaio a vida dos personagens se transforma em ensaio:

E tudo o que Ulrich, com o passar do tempo, chamara de ensaísmo ou senso de possibilidade, precisão fantástica, em oposição à precisão pedante, as exigências de inventar-se a história, de viver uma história de ideias em lugar de uma história mundial, de apoderar-se daquilo que não se consegue jamais concretizar e por

fim talvez vivê-lo como se não se fosse humano mas apenas personagem de livro que só se mantém na sua essência, para que o resto se reúna magicamente... (MUSIL, 1989, p. 422.)

Unindo então as várias pontas, o que o romance-ensaio faz é através da vida de seus personagens colocar em jogo uma série de ideias acerca de um determinado objeto a fim de que na constelação criada através da narrativa se possa apoderar de certas verdades que estão no todo da vida social, sem fazer disso uma noção fechada, sem aniquilar sua dimensão subjetiva:

Musil caracterizou isto em seu romance-ensaio: “como um ensaio, na sequência das suas partes, toma uma coisa por variados lados, sem a apreender por completo — pois uma coisa apreendida completamente perde repentinamente as suas proporções e se funde em um conceito” (WAIZBORT, 2000, p. 36).

Uma segunda característica do romance-ensaio pode então ser verificada a partir da atual análise, o romance-ensaio aborda a si mesmo no seu desenvolvimento narrativo, pois, da mesma forma que o ensaio intelectual, a própria realização do romance enquanto obra de arte e obra de reflexão se torna tema e mensagem do texto:

O ensaio é pergunta e não resposta. No ensaio, o principal não é convencer o Leitor de modo absoluto, mas sim indicar caminhos, fazê-lo pensar. Já que ele não comprova nada, sua principal tarefa é impulsionar o pensamento. O ensaio é mais dúvida do que certeza. (WAIZBORT, 2000, p. 67.)

Logo, o que Musil está propondo nos capítulos em que aborda o ensaio, mostrando como ele é a forma vital de proceder do protagonista, é o modo de operar do próprio romance, alertando o leitor de que o importante é o desenho das ideias e sua estruturação (“a história de ideias”), mais do que qualquer conclusão efetiva em um enredo preciso (este, por sinal, é muito tênue e descontínuo no caso de *O homem sem qualidades*).

Tais características dão ao romance-ensaio uma maior dificuldade de leitura e compreensão, exigindo do público uma atenção e repertório que

outras obras poderiam dispensar sem muita perda da fruição estética e intelectual: “Daí o carácter por assim dizer ‘elitista’ de uma vertente do romance moderno, o dito ‘romance-ensaio’. Este não se deixa simplesmente ler; exige do Leitor” (Waizbort, 2000, p. 71, n. 89).

2.4. A estratégia *mise en abîme*

O romance-ensaio chama a atenção do leitor para si mesmo enquanto artefato intelectual e exercício reflexivo, sendo que, desse modo, sua estrutura se torna *per se* um elemento de fruição. Uma de suas possibilidades expressivas, portanto, é a discussão da composição da própria obra, conforme o faz Musil nas citações acima. Um modo de radicalizar tal possibilidade é realizar uma narrativa metalinguística em que o leitor acompanhe a feitura do texto que está lendo a partir de uma estrutura *mise en abîme*, que no caso do romance pode ser chamada também de romance-dentro-do-romance.

A estratégia *mise en abîme* é um recurso bastante antigo e independente do romance-ensaio, mas que, ao se articular com este, atinge um elevado grau de significação e expressividade. Exemplos de textos contendo essa modalidade de escrita podem ser encontrados na Antiguidade, sendo o mais importante deles o Canto VIII da *Odisseia* de Homero. O herói Odisseu, ainda anônimo na corte dos feácios, assiste comovido a um aedo local, Demódoco, cantar um episódio da Guerra de Troia em que o rei de Ítaca tomara parte. Todo o texto é fascinante, pois remete o leitor ao que seria o testemunho da *performance* de um rapsodo antigo durante a execução de seu antigo ofício. Mas o leitor não pode também deixar de perceber que o que lê é um texto que espelha em *miniatura* o texto maior em que se inclui. Ou seja, o texto menor seria a mímese da mímese, um processo que, como a imagem refletida em espelhos postos frente a frente, multiplica imensamente os significados possíveis de ambos os textos.

Já na Idade Moderna, o exemplo mais recuado e sugestivo é o da peça teatral *Hamlet* de Shakespeare, na qual refulge uma peça-dentro-da-peça: uma representação dramática patrocinada pelo príncipe dinamarquês a fim de desmascarar o rei, seu tio, que cometera o assassinato do pai de Hamlet (Ato III). Sem dúvida o espírito vacilante do príncipe Hamlet, cujo dilema é a escolha

entre uma atitude racional ou intuitiva a fim dar cabo de um problema terrível, tem feito a fama e a permanência dessa tragédia na cultura ocidental. No entanto, a estratégia *mise en abîme* da peça é o momento magistral da obra e uma das razões para colocar *Hamlet* como a obra-prima das obras-primas shakespearianas. Uma das possíveis leituras dessa peça-dentro-da-peça seria a constatação de que o teatro enquanto arte desempenha o papel de revelar a verdade, logo o espectador seria levado a se perguntar qual a verdade que a peça maior estaria lhe revelando, do mesmo modo como a peça menor desmascarara o odioso regicídio cometido pelo tio de Hamlet (proporemos possíveis interpretações dessa cena no capítulo seguinte).

Chegando ao século XIX, a realização mais conhecida da *mise en abîme* na literatura ocidental é a do romance *Ilusões perdidas* de Balzac (1836-1843), uma obra em três volumes que conta a história de um jovem escritor proveniente do interior, Lucien Chardon, que em Paris passa a escrever um romance, a fim de alcançar a glória literária e ascensão social. Também se poderia falar do romance *Coração, cabeça e estômago* de Camilo Castelo Branco, publicado em 1862, como uma espécie de romance-dentro-do-romance, porém num sentido bem mais lato.

No século XX, haverá uma produção ainda mais instigante e original feita com o uso da *mise en abîme*, começando pelo importante romance *Os moedeiros falsos* de André Gide, de 1925, onde há um romance-dentro-do-romance com o mesmo nome da obra e várias histórias se sucedem e inter-relacionam a partir de diferentes gêneros textuais como cartas e diários, nos quais tanto o narrador quanto o foco narrativo se alternam constantemente. *Os moedeiros falsos* é um marco na renovação do gênero romance, sendo ainda considerado um dos maiores romances em língua francesa do século, tomado como precursor do *nouveau roman*.

Outro romance com uso excepcional da *mise en abîme* é *Justine* (1957) do escritor britânico Lawrence Durrell. A personagem principal, Justine, uma judia de origem grega, é retratada por seu amante, narrador em primeira pessoa do romance principal, e pelo ex-marido, um escritor francês, que escreve um romance também em primeira pessoa no qual relata sua vida com essa estranha mulher. Avaliada como a principal obra de Durrell, *Justine* é

reconhecida por sua linguagem poética e experimentações formais de grande valor estético.

No Brasil, lembremos de *Caetés* (1933) de Graciliano Ramos, grande admirador de Eça de Queirós; *Caminhos Cruzados* (1935) de Érico Veríssimo; e *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago. No entanto, o exemplo de maior interesse para esta pesquisa vem de um escritor consagrado não por sua produção literária, mas por ser considerado como um dos grandes ensaístas brasileiro: Gilberto Freyre. Respeitado como um grande estilista da língua portuguesa, sua produção ensaística é apreciada também por sua alta qualidade literária, no entanto, não é disso que se trata aqui. Freyre escreveu dois romances (ou, na sua própria definição, seminovelas) *Dona Sinhá e o filho padre* (1964) e *O outro amor do doutor Paulo* (1977) em que comparece na sua estrutura a técnica da *mise en abîme*. Freyre era também um apaixonado pela prosa queirosiana, mostrando um certo débito em sua ficção com o autor português, o que, entre outras características, pode ser constatada no emprego da construção em abismo (cf. COUTINHO, 1983).

Comparecendo por toda a história ocidental, este tipo de construção literária chama a atenção do público, primeiramente para a própria elaboração artística. Ela dá ao leitor ou espectador a oportunidade e os materiais com os quais refletir sobre o trabalho artístico e sobre a sua importância. Como consequência dessa característica, ao ser empregada, a estratégia do *mise en abîme* suspende a ilusão de realidade do texto literário, exigindo assim que o leitor se relacione com a obra de uma forma objetivada, enquanto um artefato artístico, com suas técnicas de produções, suas fontes e seu papel social, incluindo aí o papel do autor e seus interesses vários.

Nas realizações da modernidade, podemos adicionar o caráter de suspeição que as novas correntes literárias desejam dar ao romance, provocando o público a desconfiar do narrador e da narrativa, levando o leitor a um jogo irônico em que o sentido último da obra se encontra bem além de sua superfície, necessitando, portanto, de uma reorganização e revalorização de seus elementos narrativos a fim de se atinar com uma interpretação mais próxima aos objetivos primeiros do autor ou com possibilidades de significação que o próprio escritor não teria suspeitado existir.

No entanto, o rendimento literário, estético, desse recurso se encontra na própria estrutura dos textos assim construídos. Todorov, em seu fundamental *As estruturas narrativas* (2006), chama essa estratégia de "narrativas encaixadas" e mostra como "a vertigem das narrativas se torna angustiante; e nada escapa mais ao mundo narrativo, recobrando o conjunto da experiência" (p. 125), uma definição que será muito útil para a interpretação de *A ilustre Casa de Ramires*. O linguista búlgaro problematiza assim o processo:

Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (*ibid.*, p. 126).

No Capítulo 3, desenvolveremos ainda mais esses conceitos tendo como texto-problema o romance de *A ilustre Casa de Ramires*.

2.5. A ironia do último Eça

A ironia — certamente por pura ironia — parece ser uma das qualidades literárias mais apreciadas pelos estudiosos da literatura, sendo ao mesmo tempo a menos compreendida e percebida pelos mesmos críticos. Se não, façamos um teste. Para ficar apenas no século XIX, qual grande nome da literatura ocidental não foi chamado de "mestre da ironia", sendo o qualificativo uma espécie de chancela de excelência do escritor? Apesar disso, as revisões ou releituras que vários desses mestres vem sofrendo desde a segunda metade do século passado sugerem que o melhor da ironia de suas obras passou despercebido pela fortuna crítica.

Oferecendo exemplos concretos, podemos citar os vários estudos de Dolf Oehler sobre Baudelaire, Heine e Flaubert que, vindo na esteira de pensadores como Benjamin e Sartre (que já apontavam para possíveis segredos nas obras daqueles escritores, sem no entanto conseguir quebrar o código por completo), alcançaram de forma consistente mostrar que textos, há muito considerados reacionários ou no mínimo alienados, poderiam ser lidos de forma irônica, em que surgia uma crítica social corrosiva, apontando para horizontes revolucionários e utópicos, e ainda para um público leitor futuro.

Nas literaturas de língua portuguesa, temos o caso de Machado de Assis que, se dependesse da crítica tradicional, poderia ser visto como um escritor alienado e elitista. Com os estudos de Roberto Schwarz, ficamos sabendo que uma finíssima ironia na obra machadiana deixa revelar o funcionamento de uma cruel sociedade arcaica que se queria moderna, desvendando assim os mecanismos de dominação do patriarcalismo oitocentista brasileiro.

Em Portugal, o caso de Eça de Queirós nos parece ainda mais problemático. Diferente de Machado, Eça teve uma primeira parte da obra avaliada como vanguardista e revolucionária, na qual fazia um radical exame da sociedade lusa, indicando suas mazelas e seus culpados. Entretanto, no final da vida, sua obra daria uma guinada à direita, passando a louvar o que antes criticava. O pior veio com a ditadura salazarista. Conforme já dissemos, o esforço propagandístico do fascismo português se apropriou dos dois livros para a legitimação e justificativa das qualidades positivas do atraso de Portugal (a nação, em sua situação bucólica e socialmente pacificada, era uma ilha de bonança em meio a uma Europa conturbada!). Logo, os dois últimos romances de Eça terminaram massacrados tanto pela crítica conservadora (que via neles exercício de estilo e justificativa ideológica) quanto pelo escrutínio de esquerda (que os elegia como adversários, já que haviam sido instrumentalizados pelo fascismo). Ao que tudo indica, não ocorreu a ninguém naquele momento a possibilidade de o romancista, um “mestre da ironia”, ter usado novas formas expressivas e outras estratégias literárias para configurar artisticamente um novo período do capitalismo, ou mesmo se adequando a inéditas condições estéticas na Europa — ou seja, lançar mão dos variados recursos irônicos para continuar pensando e criticando a sociedade burguesa em Portugal e, quem sabe, no resto do mundo.

2.6. O exemplo de Baudelaire: Brecht e Benjamin + Eça

Nisso, na incompreensão por parte da direita e da esquerda, pode-se ver uma semelhança com a recepção de Baudelaire. Segundo Oehler (“Um socialista hermético”, 2004, p. 99-126), enquanto a tradição conservadora lê o poeta parisiense como “artista puro”, a interpretação socialista “condena, na figura de Baudelaire, um *clássico burguês*” (*ibid.*, p. 101):

A recepção socialista é uma longa série de mal-entendidos. Ela deixa escapar o conteúdo da obra, exatamente à maneira das efusões sentimentais da recepção burguesa, que toma ao pé da letra os apelos baudelairianos à fraternidade, e, como fez o falecido presidente Pompidou, procura estilizar a mais inflexível recusa de uma sociedade corrompida até a raiz dos cabelos como pura pose edificante, como lamúria pequeno-burguesa sobre o divórcio de teoria e prática (*ibid.*, p. 100-1).

Se trocássemos Pompidou por salazaristas, e “socialista” pela crítica portuguesa de esquerda de meados de século XX, teríamos, em outras palavras, o quadro da recepção de Eça descrito no parágrafo anterior.

Longe da intenção de comparar Eça com Baudelaire, interessa mais demonstrar como o mesmo processo de má recepção parece haver se repetido entre artistas dos Oitocentos e, em especial, contra aqueles escritores louvados pelo talento irônico: Baudelaire, Machado, Eça etc.

No Brasil, ainda em relação a Eça de Queirós, veremos que a crítica conservadora e a progressista acabaram também coincidindo na avaliação do último Eça. No campo conservador, Massaud Moisés afirma que, à medida que o autor amadurece, ele se torna menos amargo e cético, digamos mais afetivo e saudoso da terra natal (lembramos que Eça passa sua vida adulta praticamente fora de Portugal) e, portanto, agora é capaz de reconhecer os valores e as qualidades do país e de sua gente, abandonando a escrita derrisória que marcara sua primeira fase literária. A mudança de tom nas obras de Eça, para tais críticos, deve-se a motivos sentimentais, emotivos, não há

uma posição de reflexão e análise. Exemplo modelar dessa posição pode ser dado pela análise de Massaud Moisés. Diz o crítico:

Alcançando a maturidade, o escritor resolve erguer uma obra de sentido construtivo, fruto da dolorosa consciência de ter investido inutilmente contra o burguês e a família. Ao derrotismo e pessimismo analítico da etapa anterior, sucede um momento de otimismo, de esperança e fé, transsubstanciado em idealismo não mais científico, mas tendo por base o culto dos valores da Alma e do Espírito (1980, p. 243).

Ou seja, segundo Moisés, o romancista havia tido um *insight* e percebido as injustiças que cometera nos livros anteriores, procurando remediar tudo com as últimas obras.

Paradoxalmente, as conclusões que Antonio Candido no ensaio *Entre campo e cidade* (1945) aproximam-se das de Massaud. Num desvio até certo ponto inesperado, o crítico lança mão de dados biográficos — que ele mesmo afirma desconsiderar para uma verdadeira análise literária — e, com uma ampla consideração sobre a vida pessoal do escritor português (seu casamento aristocrático, suas funções diplomáticas, seu convívio com a realeza e com os Vencidos da Vida), avalia as obras finais de Eça de maneira idêntica à dos conservadores: “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” (CANDIDO, 1964, p. 53).

Segundo o raciocínio de Candido, as condições da realidade social configuravam um limite para a representação literária com a qual Eça precisava lidar, ou seja, ele precisaria encontrar novos rumos de representação, de configuração, ou mesmo a recuperação de gêneros passados etc. Será que o romance rural, ao qual Candido afirma que Eça migrou, foi um simples retorno às novelas do Romantismo, algo que poderia ser interpretado como um retrocesso; ou foi uma tentativa de inovação, como chama a nossa atenção o fantástico jogo em *A ilustre Casa de Ramires* entre romance histórico e romance realista?

2.7. Qual ironia? A pequena ou a grande?

A dificuldade do público e da crítica especializada em lidar com a ironia na literatura encontra uma boa explicação ainda nos estudos de Oehler:

O público sempre lidou mal com a ironia, especialmente após o Iluminismo; quanto mais avança a derrocada da formação retórico-literária, mais diminui a capacidade de compreender textos surgidos sob censura cerrada. A necessidade de um detetivismo semântico não parece imediatamente evidente aos cidadãos de comunidades democráticas (1997, p. 26).

Mas, então, a que ironia os manuais de literatura se referem ao elogiar esses nossos autores tão mal compreendidos? Neste ponto, vale a pena para efeito de raciocínio falar em uma “pequena ironia” em oposição, como seria óbvio, à “grande ironia”. A pequena ironia é aquela que se dá no nível da frase, do período ou da cena representada, a qual não se pode deixar de perceber sem correr o risco de inviabilizar a compreensão da continuidade do texto. Em outras palavras, a ironia como figura de linguagem. E, sem dúvida, não se pode aceitar que um Eça ou um Machado não sejam mestres na criação de tais figuras irônicas.

No entanto, a ironia pode ocorrer no texto em uma topografia bem distinta daquela da figura de linguagem, como na estrutura da obra, em sua forma, linguagem, estilo e, ainda, na constituição de um conjunto de obras, na concretização de um projeto literário. Algo disso o que estamos denominando de “grande ironia” fica indicado na seguinte declaração de Oehler: “A obra de arte tem de incorporar as contradições em sua estrutura e por elas ser abalada — ela não pode tão-somente ser uma simples negação, como seria o caso de um texto linearmente irônico” (1997, p. 159). Nesse sentido, o crítico alemão amplia bastante os limites da ironia, vendo o cinismo, a paródia, o sarcasmo e o satanismo como “suas variedades” (*ibid.*, p. 56). “A ironia, em todas as suas variedades (cinismo, paródia, sarcasmo, satanismo), visa garantir o desfecho bem-sucedido de seu jogo estético-econômico ambíguo, desse prostituir-se da obra com o grande público” (OEHLER, p. 56). E um grande escritor de meados dos Oitocentos, Herzen, diz:

A paráfrase traz em si os vestígios da revolta e da luta, é mais apaixonada do que a mera afirmação; um termo figurado, por baixo de seus véus sempre diáfanos, é de longe mais vigoroso para aquele que quer compreender. A palavra escrita sob censura concentra mais o sentido, é mais precisa. Falar de tal modo que o pensamento seja claro, mas que as palavras cheguem ao leitor como que por si mesmas — eis o melhor modo de convencer. O que permanece nas entrelinhas aumenta o poder da palavra; a nudez inibe a imaginação. Aquele leitor que sabe o quanto o escritor tem de ser precavido, lê com mais atenção; um vínculo secreto une-o ao autor: um esconde o que escreve, o outro o que entende (Herzen, *Russlands soziale Zustände* [As condições sociais de Rússia], *apud* OEHLER, 1997, p. 27).

É com esse tipo de ironia que o público, conforme citação acima, tem dificuldade de tratar. Eça de Queirós parece reconstruir parte dessa citação na epígrafe do romance *A relíquia*: “Sobre a nudez forte da verdade — o manto diáfano da fantasia”.

2.8. A estética antiburguesa

O burguês racionalista não gosta daquilo que lhe é estranho, do que lhe causa medo ou ódio; ele procura evitá-lo ou destruí-lo. Existe algo, porém, que, apesar de lhe causar estranheza, desperta sua curiosidade e o atrai para fora de sua reserva: aquele objeto estranho e multifacetado que, de modo insinuante, dá a entender que conhece seu segredo.

Dolf Oehler

A necessidade e a utilidade da grande ironia se deve ao que Oehler chamou de *estética antiburguesa*, um princípio de produção artística que visava representar e criticar as condições sociais do capitalismo pondo em jogo suas profundas contradições, porém sem deixar de se dirigir ao público burguês, basicamente o único consumidor de literatura na época. Era necessário, portanto, entregar um “produto” literário palatável ao gosto da grande e

pequena burguesias, mas que no fundo (na leitura irônica) desse a um leitor virtual (não-burguês, talvez proletário, mas sem dúvida futuro) a revelação da violência da dominação burguesa:

A estética antiburguesa pressupõe que o artista/escritor oriente sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária — a obra será como que “maquiada” para ela — e alvo — se possível, sem que ela própria o perceba. “Alvo” significa vítima em efígie, sendo que a condenação — levada a cabo simplesmente pela exposição — é feita com vista a um outro público, ainda não visível ou localizável, a que Sartre chama *le public virtuel* (OEHLER, 1997, p. 15).

A característica mais proeminente dos textos produzidos a partir da estética antiburguesa, no entender de Oehler, é o seu sólido ancoramento na realidade e processo históricos, num esforço de refletir acontecimentos e desenvolvimentos políticos da época. Para tanto, além do trabalho criativo em cima dos fatos brutos, os literatos de tal estética também se apropriavam dos materiais de análises sociais e econômicas produzidos por autores de esquerda. Assim, reflexões de Karl Marx, Engels, políticos e ativistas das hostes progressistas terminaram por sofrer uma transformação artística. Numa resenha-quase-ensaio de Iná Costa ao livro *Quadros parisienses*, de Dolf Oehler, ela assim se referiu ao diálogo entre Baudelaire e Marx-Engels:

Mas se o interesse for mesmo *As flores do mal*, será melhor estender a conversa para os textos de Marx e Engels na *Nova Gazeta Renana* e os de Marx, *As lutas de classes na França* e *O dezoito brumário de Luís Bonaparte*, uma vez que Baudelaire transformou em literatura muitos dos materiais que se encontram nestes livros em estado de reportagem ou de análise crítica (COSTA, 1998, p. 159-60).

Neste ponto, valeria a pena voltar para Eça de Queirós e verificar como o mesmo exercício “transformador” foi realizado em alguns de seus artigos publicados no final do século XIX, não por acaso o mesmo período em que escrevia seus romances “estilistas e reacionários”.

2.9. O artigo “Primeiro de Maio”, explicando o seu título

O artigo “Primeiro de Maio”, publicado em 19 de julho de 1892, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, possui algumas características curiosas que o diferenciam do restante dos artigos do mesmo período de publicação. Sua história editorial é *sui generis*, depois de impresso nas páginas cariocas, ele foi desconsiderado nas coletâneas feitas por Luís de Magalhães, vindo novamente a lume somente em 1979, em razão da sua redescoberta por A. Campos Matos, que o publicou no semanário *O Jornal* de Lisboa (cf. CAMPOS MATOS, 2002, p. 251). Ou seja, praticamente o artigo esteve ausente das investigações de mais de dois terços do século XX. Segundo a nossa perspectiva, o texto em questão poderia ser tratado, conforme se diz na paleontologia, como um verdadeiro “elo perdido” para a análise das obras finais de Eça de Queirós, e, sem dúvida, se o texto estivesse disponível antes do ensaio já citado de Antonio Candido, “Entre campo e cidade”, seria mais veemente sua declaração de que à época “ele escrevia alguns dos seus artigos mais avançados politicamente [...] sobre a burguesia capitalista [...]” (CANDIDO, 1964, p. 55).

Contextualizando o artigo: em 1889, o congresso da Segunda Internacional definiu o “primeiro de maio” como o dia internacional de luta pela jornada de oito horas e, mais importante, como um marco na luta dos trabalhadores: “Festa dos trabalhadores em todos os países, durante a qual o proletariado deve manifestar os objetivos comuns de suas reivindicações, bem como a sua solidariedade” (Atas do Congresso da Segunda Internacional, 1889). A partir de 1890, nos países com forte organização sindical ou influência socialista, grandes manifestações são preparadas todos os anos por sindicatos e partidos de esquerda para homenagear os mártires de Chicago e continuar a luta por direitos trabalhistas.

Já em direção ao texto, percebemos que a expressão “Primeiro de Maio” só aparece no corpo do artigo duas vezes, uma no início, mais precisamente no quarto parágrafo, e outra no final, no último trecho, dessa forma abrindo e fechando o escrito. Parece-nos, por isso, que o título só pode ser atribuído em razão de uma estratégia de ênfase na ausência: há algo a ser buscado pelo

leitor que o título do artigo põe em destaque, e há um enigma no texto, que não dá imediatamente esse “algo” — nada mais eficaz para levar o leitor atento a refletir sobre o texto.

Eça abre assim o texto:

A Europa, há dois meses, está tremendo e gritando com o terror do papão. Essa temerosa e vaga abantesma, que, como todas as abantesmas, parece, através da treva que a envolve, mais vaga e mais temerosa — é o anarquismo. E o anarquismo é um filho bastardo do socialismo, que abomina este nosso velho edifício social, onde ele habita as trapeiras piores, e procura, com a tradicional violência dos bastardos, arrasá-lo por meio das bombas de dinamite (QUEIRÓS, 2002, p. 266).

Parece-nos que para o leitor atinado, contemporâneo ou não do autor, é inevitável a lembrança com o parágrafo inicial do *Manifesto*: “Um espectro ronda a Europa — o espectro do comunismo. Todas as potências da velha Europa aliaram-se numa sagrada perseguição a esse espectro, o Papa e o Czar, Metternich e Guizot, radicais franceses e policiais alemães” (MARX & ENGELS, 1998, p. 7).

As semelhanças entre a primeira metade da citação de Eça e o trecho inicial do *Manifesto* são evidentes. No entanto, valeria muito realçar os pontos onde Eça agrega diferenças. Enquanto os autores alemães revelam logo na primeira frase do texto a identidade do “espectro”, o comunismo, o nosso autor, muito mais literariamente, retarda o desvendamento do seu “papão” para o final do segundo período: “— é o anarquismo”, mantendo assim, por alguns segundos, o suspense da revelação. Há também outra inversão na posição relativa dos dois personagens presentes nesses textos, a Europa e o espectro/papão. No programa marxista é a Europa que corre *atrás* do fantasma do comunismo, ao passo que, no artigo de 1892, o Velho Mundo corre *da* abantesma do anarquismo.

Se a segunda parte do parágrafo quebra com o paralelismo que estamos apontando, talvez sua função aí seja a de explicitar, na verdade, a paródia. Logicamente para o leitor que Eça tinha em mente, a introdução de seu artigo faria esperar ao final do segundo período a palavra “comunismo” (ou

“socialismo”, como parece preferir o autor). Mas o articulista, além de criar um pequeno suspense retardando o nome de seu fantasma, também produz um estranhamento nesse leitor ideal ao mencionar “anarquismo” no lugar do termo esperado. E aí vem a explicação, não é o comunismo ou socialismo que, por direito legítimo, ocupa aquela posição na paródia, mas um usurpador. E mais: esse usurpador, “um filho bastardo”, também inverte sua relação com a Europa, sendo ele que a faz correr “tremendo e gritando” de terror, mostrando pela inversão que ele contraria de alguma forma o papel que o comunismo/socialismo vinha exercendo na Europa.

Continuando com nossa proposta de analisar como Eça se apropriou de textos marxistas, poderíamos ainda propor que a paródia, com as inversões apontadas, seria uma versão “formal” (ou seja, dada pela forma e não pelo conteúdo do texto) de outra passagem de Marx, a que abre *O 18 brumário de Luís Bonaparte*: “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” (MARX, 1978, p. 329).

No caso de Eça, ele estaria sugerindo que o surgimento do anarquismo na Europa do fim-de-século estaria para o nascimento do comunismo — cujo documento de batismo poderia muito bem ser o *Manifesto comunista* — assim como a farsa se posiciona frente à tragédia. Nada mais flagrante se relacionarmos os pares existentes na nossa comparação inicial, *Manifesto versus* “Primeiro de Maio”: espectro x papão; espectro que ronda x temerosa e vaga abantesma; sagrada perseguição x tremendo e gritando. Acrescente-se, ainda, o entorno em que se apresenta tão “vaga abantesma”: “através da treva que a envolve”. Guarde-se aqui, dessa provocadora ligação com *O 18 brumário*, a ideia de que o fenômeno histórico do anarquismo pode estar sendo, portanto, considerado por Eça como uma farsa.

2.9.1. A aproximação entre Eça e Marx

Antecipando-nos aos que questionarão tal aproximação entre Eça e Marx, é necessário dizer que o *Manifesto*, após um período de esquecimento desde sua publicação original, havia sido traduzido para o francês pela filha de

Marx, Laura Lafargue, em 1882, uma versão que foi reproduzida por diversos jornais durante os anos seguintes na França, estando portanto bem à mão de um leitor ávido de jornais como era o caso de nosso autor. Além disso, Eça faz uma referência bastante interessante a Marx num artigo publicado pouco antes na mesma *Gazeta de Notícias*, “Um santo moderno”, de 29 de fevereiro de 1892.

O artigo é um necrológio para o cardeal Manning, arcebispo de Westminster, Inglaterra, morto naquele ano, cuja principal característica para o articulista era a sua defesa dos interesses dos pobres, em particular o apoio que ofereceu ao movimento operário. Num percurso dissertativo típico de Eça, o artigo inicia sua homenagem a Manning descrevendo-o muito próximo a um santo medieval, em seu ascetismo e em sua entrega caridosa, para terminar afirmando que o cardeal tornara-se um líder do movimento trabalhista, para não dizer um revolucionário. Segundo o autor, Manning fora uma mistura entre “São Paulo e um Karl Marx” (2002, p. 245), mas que, no desenvolvimento de sua história pessoal, a sua missão junto aos pobres acabara se transformando em “sua missão máxima, uma missão exaltada, inventiva, iniciadora, que o lançava sempre para o lado daqueles que sofrem e que pedem uma melhor distribuição dos bens humanos” (p. 246). Assim, a referência a Marx aqui se apresenta altamente positiva, pois a atividade religiosa de Manning, o seu lado “São Paulo”, é gradativamente desmerecida a fim de só restar de significativo na biografia do cardeal o seu lado revolucionário, portanto sua parte “Karl Marx”. O funeral de Manning consagra-o como líder popular, descrito em chave irônica como sua canonização pelo povo.

Duas coisas podem ser afirmadas a partir da análise de “Um santo moderno”. Partindo da alta consideração demonstrada por Eça pela atuação de Manning enquanto paladino dos pobres, a referência a Marx só pode ser compreendida como muito positiva. E, segundo, Marx também é colocado no mesmo patamar de São Paulo, uma comparação que sem dúvida pode ser entendida metaforicamente como uma atribuição a Marx do papel de um transformador da humanidade, o mesmo papel exercido por Paulo de Tarso como sistematizador e propagador do cristianismo. Em outras palavras, a rápida menção de Karl Marx nesse texto, em virtude do contexto exposto, não

pode passar despercebida, nem diminuída, apontando para um conceito muito significativo que o filósofo gozava junto a Eça.

Se estivermos certos, podemos então afirmar que o conhecimento de Marx por Eça certamente não era de ouvido, e que possíveis leituras do escritor português das obras de Marx, em especial os citados *Manifesto* e *18 Brumário*, estariam no seu horizonte intelectual.

2.9.2 Comparação entre “Primeiro de Maio” e o *Manifesto comunista*

Nosso cuidado em manter próximos de Eça os dois textos marxistas não se deve apenas a uma demonstração de mero rigor acadêmico, mas, dando sequência à nossa análise, trata-se de uma exigência interpretativa. Acreditamos que o texto como um todo e não apenas o seu princípio seja uma espécie de paródia da seção I do *Manifesto comunista*: “Burgueses e proletários”. Para essa demonstração faz-se necessária uma rápida síntese do artigo, em busca de suas linhas estruturais.

Primeira parte (parágrafos 1 ao 8). A Europa (aqui entendida como suas classes dirigentes, a burguesia) estava em pânico devido ao medo dos atentados anarquistas, em especial aos que se ligam ao Primeiro de Maio (parágrafo 4). Paris, em particular, ficou deserta no período em razão de tal medo. A questão que se levanta, sendo o fio condutor do artigo, é descobrir-se a causa real desse medo, uma vez que o articulista o considera desproporcional ao perigo, às ações anarquistas.

Segunda parte (parágrafos 9 a 16). Um excursão histórico comparando os movimentos “anarquistas” da Idade Média, no caso, a *jacquerie* do século XIV que atordoou a França durante várias semanas, com os eventos recentes do anarquismo francês. Com isso, Eça procura entender o fundamento para a sobrecarregada dos senhores feudais ao encarar e esmagar a revolta camponesa e, por oposição, descobrir o contexto para o medo da burguesia contemporânea, além das diferenças nas formas de enfrentamento das duas elites em situação de aperto. Aqui ainda não se encontra a resposta para a questão colocada na primeira parte, mas todo o quadro conceitual e histórico é formulado para se chegar lá.

Terceira parte (parágrafos 17 a 24). Eça apresenta uma resposta desconcertante. O leitor atônito fica sabendo que a raiz do medo da burguesia está em sua piedade ou bondade, que vai internamente sabotando a ordem burguesa, cujo colapso possibilitará assim o nascimento de um novo regime social que faça o mundo avançar “seguramente para a Bondade, fim supremo do Ser”.

Voltando-nos agora para o *Manifesto*, e fazendo uma síntese ainda mais esquemática da sua seção I, devemos lembrar que seu objetivo central era que os comunistas apresentassem, “perante o mundo todo, sua maneira de pensar, os seus objetivos, as suas tendências”, contrapondo “ao conto da carochinha sobre o espectro do comunismo um manifesto do próprio partido” (MARX & ENGELS, 1998, p. 7). Para isso, seus autores fazem uma digressão histórica sobre os conflitos entre as classes sociais desde a origem das sociedades organizadas, demonstrando, assim, a luta de classes como motor da história. No capitalismo, os antagonismos de classes são levados ao paroxismo: ao mesmo tempo em que as condições do proletariado se deterioram de maneira crescente, os trabalhadores, também pela própria força do desenvolvimento capitalista, são reunidos para o trabalho num mesmo local, a fábrica, possibilitando sua organização e conseqüente capacidade de oposição à burguesia e sua destituição como classe dominante. A função do comunismo nessas condições históricas seria desenvolver a consciência de classe do proletariado e lhe fornecer os instrumentos teóricos e práticos para a superação do capitalismo.

Após a abertura do artigo de Eça de Queirós, o texto deixa muito claro que o anarquismo é um processo universal, recorrente em várias épocas da humanidade e, mais, até mesmo fora dela. Eça estabelece Satanás como o primeiro anarquista ao rebelar-se contra Deus e sua hierarquia celeste num momento pré-humanidade, sendo por isso, segundo o autor, “o padroeiro dos oprimidos”. Essa deliciosa parábola herética encontra-se toda ela entre parênteses no segundo parágrafo. Não podemos deixar de apontar aqui um paralelo com Baudelaire. Não parece possível negar que Eça estivesse aludindo às *Litânias de Satã*: “o padroeiro dos oprimidos” ecoa o refrão desse poema: “Tem piedade, ó Satã, desta longa miséria”. Com isso, chega-se à conclusão de que os surtos anarquistas são uma constante na história e não

deveriam, portanto, ser encarados na atualidade com o espanto e o temor que na Europa estavam assumindo. O paralelo com o *Manifesto* se dá com o conceito de luta de classes, cujo fenômeno também é para Marx e Engels universal e constante na história.

2.9.3. A desproporção do medo burguês em relação ao perigo anarquista

Para explicitar esse sentimento de apreensão pelo qual passa o Velho Continente, Eça revela que por ocasião do primeiro de maio, Paris se encontra deserta, abandonada por seus moradores que foram encontrar no campo (logo, trata-se dos habitantes privilegiados que assim podem fazê-lo) o refúgio contra as bombas anarquistas, deixando as ruas da cidade vazias, da mesma forma que a peste negra esvaziava as vielas da Florença medieval. Na percepção do autor, tudo isso é demasiado, há um exagero no dimensionamento dado àquilo que provoca o medo, os atentados anarquistas, incluindo-se mesmo a reação do Estado: a pena de guilhotina para os anarquistas — oportunidade para uma das várias frases de efeito do artigo: “Todo o medroso é cruel na proporção do seu medo” (§ 6). Para o autor, tal represália não é condizente ao dano que os atentados anteriores haviam causado, os quais, numa passagem mais adiante, ele irá resumir como havendo destruído “além de duas desgraçadas vidas, algumas vidraças de prédios” (§ 11), “as paredes do prédio da Rua de Clichy” e “as grades do quartel Lobau” (§ 10). Os danos materiais levam o articulista a adjetivar ironicamente o medo europeu como “pavor genuíno”, pois se trata do “pavor pelo prédio, pelo santo prédio colocado numa rica avenida, que rende doze por cento, e que uma caixa de sardinhas de Nantes pode rachar e arrasar”, outra das tiradas de grande impacto no texto, isolada num único parágrafo (5).

Eça esgota todas as perspectivas da análise do medo da Europa burguesa ao comparar os recursos destrutivos dos anarquistas, que não passam “de algumas teorias, de um ou outro Ravachol temerário, e de raros cartuchos de dinamite, mal roubados e mal usados” (§ 6), com as forças repressivas da civilização europeia, que vão “desde os bancos repletos de dinheiros até aos arsenais repletos de arma” — “dois irresistíveis metais, o ouro e o ferro” — e “desde o carrasco até ao padre”, as instituições criadas para

defender a sociedade e reprimir os insubordinados. Nesse ponto do percurso, a questão está plenamente justificada: qual o verdadeiro fundo do medo dessa sociedade tão bem armada e protegida?

2.9.4. A ideologia feudal x ideologia burguesa

A segunda parte do “Primeiro de Maio” é certamente o ponto alto do texto, tanto em sua estruturação quanto nos resultados analíticos. Da mesma forma adotada por Marx e Engels no *Manifesto*, Eça, para entender a natureza do atual medo europeu dos anarquistas, vai ao feudalismo buscar um elo explicativo para a situação da burguesia contemporânea. Segundo o autor, e como consequência lógica do princípio de que o anarquismo é uma ocorrência universal na história, a França feudal experimentara uma insurreição anarquista no século XIV, a revolta camponesa da *jacquerie*, cuja sanha destrutiva arrasou em semanas “300 castelos e solares”. Nessa ocasião, a aristocracia francesa, a classe hegemônica da época, organizou suas forças repressivas e numa única arremetida matou “mais de 7.000” revoltosos. Mas o que Eça pretende por em relevo aí não são os números espetaculares, mas sim a tranquilidade com que a aristocracia encarou a revolta e a boa consciência com a qual trucidou os camponeses rebeldes. Para o articulista, o fundamento dessa “soberba força moral” estava na certeza de que o mundo se estruturava de acordo com uma hierarquia divinamente definida, na qual os servos deveriam pela eternidade manter-se em posição subalterna, sob a direção dos senhores feudais. Com grande maestria, no parágrafo 15, Eça faz uma síntese da ideologia feudal, amparada na cosmovisão escolástica que estabelece o “direito divino” de reis e nobres a governarem despoticamente os destino das sociedades.

Contra esse pano de fundo histórico, o autor projeta a situação da burguesia contemporânea. E extrai daí que, no lugar do “direito divino”, sustentáculo moral da opressão aristocrata, a elite capitalista tinha posto, como necessidade teórica de sua Revolução, a democracia igualitária. Tal princípio, que havia sido útil num primeiro momento para desbaratar os “dez séculos de monarquia”, ao mesmo tempo elevou a classe trabalhadora (os atuais “servos”) à situação de *igual* em relação à classe burguesa, no que se refere a direitos e

aspirações. Logo, a burguesia não poderia com a mesma boa consciência senhorial de outrora esmagar o trabalhador que “se levanta e reclama que se igualem mais as proporções” na distribuição da riqueza social.

Pela segunda vez no texto, Eça se refere à revolução burguesa, no caso especificamente à Revolução Francesa. Com essas referências, o autor realça duas conquistas da revolução burguesa: a derrubada do absolutismo (§ 4) e a constituição da democracia liberal (§ 16), sendo que a última é, por fim, o foco de toda a digressão histórica feita até aqui. Eça faz um inteligente jogo conceitual, ao contrapor a ideologia do “direito divino” medieval ao princípio igualitarista liberal. À primeira, ele projeta a característica de um sistema ideativo fechado, que abrange tanto a estrutura social quanto a cosmológica:

O senhor do século XIV [...] tinha a inteira, irradicável certeza de que ele, homem de guerra, e o servo, animal de trabalho, eram sobre a terra e perante Deus *dois seres diferentes*, feitos de *substâncias diferentes*, e que, por uma lei tão eterna e necessária como a que move os astros, ele, senhor, seria sempre o senhor, o possuidor de tudo e o que goza, e o outro seria perpetuamente o servo, o possuidor de nada, e o que sofre (QUEIRÓS, 2002, p. 268).

Para a ideologia burguesa, temos a descrição de um sistema aberto, no qual, para o burguês e o trabalhador “não há lei divina ou humana que a um atribua privilegiadamente todos os regalos, e a outro todos os sofrimentos, e que a ambos em suma assiste o direito sacrossanto de partilhar os bens terrestres, ‘proporcionalmente’ ” (*ibid.*, p. 269). Nas palavras de Eça, a ideologia burguesa seria “de uma sensibilidade porosa, por onde constantemente se embebe de humanitarismo” (§ 16). A partir dessas oposições conceitualmente construídas, o artigo vai se aproximando da resposta à pergunta do medo atual do anarquismo.

Dentro do próprio esquema ideológico que a burguesia ajudou a construir para poder realizar a “Revolução”, o trabalhador assume agora seu direito de exigir uma melhor distribuição do conforto que a civilização burguesa propicia. Numa imagem que Eça irá retomar em outros artigos, o burguês é visto como aquele “que, gozando há muito, além da sua leira de terra, a leira do seu vizinho, visse de repente surdir furiosamente esse vizinho com o seu direito

e o seu grosso cajado” (§ 16). A conclusão lógica, à qual o leitor é levado pelo desenho da argumentação eciana, seria a de que o medo da Europa causado pelo “papão” anarquista tinha sua causa na consciência da burguesia sobre o direito dos trabalhadores, na certeza de que usurpara a parte da renda social que cabia ao proletariado e da punição que lhe aguardava pela usurpação (“o grosso cajado”).

2.9.5. O sarcasmo eciano

Mas de uma forma sutil, o autor começa a construir uma resposta de um certo *non sense*. O medo não seria causado pela expectativa do desapossamento e da punição, mas sim por um espírito de humanitarismo e piedade para com os pobres que vai se desenvolvendo no espírito burguês. É esse sentimento que, conforme a lógica extravagante do artigo, cria o medo, já que o seu desenvolvimento nas consciências e no seio da sociedade vai levar à *débâcle* do sistema burguês.

Conforme a terceira e última parte do “Primeiro de Maio” se desenrola diante dos olhos do leitor, vai se acendendo a luz da desconfiança e, ao se chegar aos parágrafos 19 e 20, percebe-se com clareza o recurso do sarcasmo, tão caro ao Eça das *Farpas*. Diz Eça no final do § 20: “Nós começamos a ser bons — condição deplorável para manter, com eficácia, um regime social que é cruel” (pergunta: “nós” quem?).

A situação da miséria que rodeia Paris faz parte agora das consciências burguesas. Os humanitaristas, os religiosos e os reformadores sociais têm dado ampla publicidade às mazelas e injustiças pelas quais passam os pobres. Tal percepção, unida ao princípio do igualitarismo liberal, historicamente definido na parte dois do texto, move as pessoas, no caso a elite, a uma compaixão que por fim levará à transformação social e ao fim do sistema econômico burguês. Para ilustrar esse raciocínio, Eça descreve uma missa na Madalena (§ 21), onde um sacerdote dominicano progressista, numa retórica piegas e denunciatória, acusa os ricos pela dor dos miseráveis: “o padre Didon, exclamava com santa cólera: — ‘Quando vejo uma criancinha em farrapos, que chora com fome, odeio, como Jesus, meu amo, e como Ele amaldiçoo todos os repletos e todos os fartos!’”. E a nave da igreja, atulhada de “repletos e fartos”,

se comove até as lágrimas. Conclui-se dessa rápida cena que a segunda bomba lançada por Ravachol, um pouco depois da suposta missa na Madalena, criou um grande temor nessa elite sensível não pelo seu poder de destruição, mas por reavivar na mente dos “repletos e fartos” a mesma emoção provocada pela maldição do estridente padre.

O desfecho do artigo fica entre o hilário e o enigmático. A pergunta retórica no final do penúltimo parágrafo: “Que é tudo isto senão o mundo avançando seguramente para a Bondade, fim supremo do Ser?”, “seguramente” deveria arrancar risos dos leitores atentos de Eça. Enquanto o último parágrafo retoma o título do artigo, sem por fim o definir ou elucidar, para, numa alusão ao início da primavera, simbolizar com o Primeiro de Maio a possível renovação social na terra:

E se assim é, o Primeiro de Maio, tão temido, tem de ser marcado com traço de ouro, porque nos mostra maior doçura, maior paz entre os homens — e como outrora, neste dia de renovação primaveril da Terra, deveremos, em agradecimento aos deuses, pendurar à nossa porta ramos de giestas em flor (*ibid.*, p. 271).

2.9.6. Mudanças nos conceitos socioeconômicos e no discurso

Fazendo uma análise mais acurada da terceira parte do artigo em questão, podemos perceber duas mudanças no texto que podem nos levar, para além do sarcasmo, há alguma outra estratégia mais interessante. A primeira mudança é conceitual, enquanto toda a segunda parte (o excuro histórico do feudalismo ao capitalismo) trata a classe oprimida como “trabalhador” — ou seja, naquela parte onde o texto de Eça mais se aproxima do processo argumentativo do *Manifesto Comunista*, a análise se faz nos termos das relações econômico-sociais: servos contra senhores feudais, operários contra barões industriais —, na terceira parte, na qual se daria a conclusão argumentativa, a dicotomia é reduzida à dimensão da renda, pobres contra ricos. Se a troca tem uma certa pertinência, já que o conjunto dos pobres inclui o dos trabalhadores, ela perde algo em termos de perspicácia política e revolucionária. Seria um desleixo casual do autor?

A segunda mudança se dá no nível da estrutura discursiva. A parte 2 do artigo é enunciada no modo impessoal, em terceira pessoa. Mas, a partir do parágrafo 17, primeiro trecho da última parte (conforme a divisão aqui proposta), o discurso muda para uma voz na primeira pessoa do plural que, nos parágrafos 19 e 20, antecedendo à cena da missa na Madalena, chega ao paroxismo:

Se *estivéssemos* tão certos [...] do *nosso* regime, *nós esmagávamos* serenamente Ravachol, e íamos dançar para o terreiro. [...] Agora *conhecemos* dor por dor [...] — que *faremos* senão tremer e gritar? *Decretamos* ainda a guilhotina, *matamos* ainda Ravachol, [...] — mas *continuamos* a gritar e a tremer, [...] *temos* já os braços moles. [...] Nós *começamos* a ser bons (ibid., p. 270 — itálicos nossos).

Conforme já pontuamos numa citação anterior: “nós” quem?

Seria difícil defender nesse ponto que se trata de uma forma de incluir autor e leitor no assunto em discussão. A *persona* Eça jornalista, de forma irrefutável, nunca se confunde à burguesia, seja ela europeia, portuguesa ou mundial. Como categoricamente afirmou Carpeaux, e de forma acertada segundo nossa visão: “A burguesia é o objeto do ódio de Eça de Queirós; sobretudo aquela burguesia que usa as frases-feitas e trajes da Monarquia e da Igreja, do tradicionalismo, para cobrir suas misérias permanentes” (CARPEAUX, 1987, p. 1522).

Vale notar que tal avaliação é feita imediatamente depois de Carpeaux haver elogiado o trabalho jornalístico de Eça, considerando que sua escrita influenciou, “melhorou o estilo dos jornalistas portugueses e brasileiros”. Escrita jornalística na qual “o que fora arma terrível contra a burguesia [em seus romances] tornou-se o sal das crônicas dominicais nos jornais burgueses” (*ibid.*). Logo, seria inconcebível que a voz da *persona* jornalística de Eça estivesse realizando um *mea culpa*, unindo-se à elite francesa, aquela que manda guilhotinar um pobre coitado que causou o estrago em algumas paredes e poltronas em um salão, como é o caso de Vaillant, outro anarquista bombista, ao qual Eça dedicará dois anos mais tarde um de seus melhores textos sobre este assunto.

Sobra-nos a alternativa de Eça estar exercendo sua competência artística ao dar voz à burguesia, que aqui então faria sua autocrítica e simultânea justificativa, num recurso altamente literário. A estratégia revela um grande efeito dramático e prepara o terreno para o relato da missa na Madalena, a qual poderia ser entendida então como a outra voz da consciência, ou má consciência, da burguesia: a igreja. A retórica piegas do padre Didon, dirigida a um público endinheirado numa de suas igrejas privadas, contrasta sobremaneira ao elogiado cardeal Manning, cuja ação e presença junto aos trabalhadores são as características ressaltadas por Eça no já comentado “Um santo moderno”. O sermão seria, portanto, a contrapartida ideológica e religiosa da autocrítica dos dois parágrafos antecedentes: “Tal filantropia é a continuação da exploração por outros meios. Ambas são praticadas, a exploração industrial e a filantrópica, com a mesma expressão de hipócrita fraternidade” (OEHLER, 1997, p. 75).

2.9.7. A lição de “Primeiro de Maio” — o antimanifesto comunista

Dialeticamente, o discurso ideológico precisa se amparar na realidade para atingir o seu efeito de convencimento. No caso, o aproveitamento de parte da crítica marxista ao capitalismo daria esse substrato de realidade, enquanto a conclusão forjada por uma articulação retórica dos valores burgueses levaria a conclusões opostas às do pensamento de Marx e Engels. Duas categorias amparariam a conclusão ideológica: o anarquismo, como síntese da luta dos oprimidos, e a fraternidade, como resposta burguesa à constatação de que a pobreza existia e era injusta nos termos dos próprios valores burgueses, conforme Eça procurou mostrar em todo o texto. Desse modo, a sociedade capitalista, na voz de sua elite reconhece sua culpa na produção da miséria e ela mesma produz os meios de resolver tal injustiça, através de mudanças imperceptíveis que começam na consciência de seus membros, em suas ações particulares e que, insensível e paulatinamente, acabará por transformar a ordem social por dentro, a partir de sua própria classe dirigente (se isso de alguma forma lembrar Karl Popper em *A sociedade aberta e seus inimigos*, apesar do anacronismo, não se trata de mera coincidência).

O que desaparece na conclusão burguesa de seu *Antimanifesto comunista*: o proletariado, enquanto força social politicamente organizada, e a luta de classes, como espaço e situação necessários para o confronto entre os interesses antagônicos de patrões e empregados. Perceba-se que ambas categorias encontravam-se na segunda parte do artigo através da conceituação de trabalhadores para as classes inferiorizadas (“o trabalhador se levanta e reclama que se igualem mais as proporções”), e da imagem do “vizinho com o seu direito e o seu grosso cajado” (§ 16). Em seu lugar, vale a pena repetir, a ideologia burguesa coloca o anarquista em sua versão de heróis solitários ou grupelhos isolados, e a “fraternidade” liberal como possibilidade de dirimir os sofrimentos dos pobres, vistos então em sua qualidade de despossuídos e não de trabalhadores modernos, capazes de se organizarem e atuarem politicamente.

Além do sarcasmo já apontado como chave para se perceber o engodo da conclusão do artigo, podemos agora retornar ao título do texto, “Primeiro de Maio”, início de nossa análise, também uma outra pista para a interpretação irônica do artigo. Desde 1890, por toda a Europa, a data primeiro de maio era marcada por importantes manifestações trabalhistas, ou greves ou atividades de propaganda da causa operária: passeatas, celebrações etc. Tais atividades em geral eram reprimidas com violência, principalmente na França, onde no ano inaugural do Primeiro de Maio, 1890, a data “ocorreu sob estado de sítio e com terror, da parte da República, temerosa de que se instalasse uma nova Comuna” (DEL ROIO, 1986, p. 86). Já no ano de 1891, a repressão foi ainda mais dura naquele país, provocando inúmeros choques entre os trabalhadores e a polícia. O mais sangrento se deu em Formiers, relatado assim pelo mesmo historiador:

Nessa região existe uma velha tradição: recolher no campo uma pequena árvore — nessa época toda florida —, que se chama *mai fleuri* (maio florido), levá-la para a praça principal e aí realizar, a seu redor, um baile. Os industriais naquele ano não permitem que as fábricas encerrem as atividades, e pedem ao exército que envie reforços. Quando começa a cerimônia, os oficiais dão ordem imediata de disparar. Na pequena praça, junto com as flores esmagadas e ensanguentadas, permanecem dez mortos, entre eles

duas crianças. A emoção será enorme em todo o país (DEL ROIO, 1986, p. 88).

Ravachol é produto desse massacre. As bombas por ele preparadas e atiradas tinham como um de seus objetivos vingar essas vítimas e, durante vários meses, foi o que ele procurou fazer, até ser preso em março de 1892 e guilhotinado em 11 de julho desse ano. Logicamente, parte do medo dos parisienses com a prisão de Ravachol era a possibilidade de que outros anarquistas, também por vingança, lançassem atentados contra a capital francesa. Mas o principal ingrediente, sem dúvida, estava na proximidade do dia primeiro de maio. Pelo terceiro ano consecutivo sindicatos, partidos políticos e grupos de esquerda programavam manifestações e reivindicações. E assim como ocorrera nos dois anos anteriores, esperava-se uma forte repressão e mais sangue. Ravachol e os anarquistas bombistas entravam aí como um apêndice das atividades do Primeiro de Maio.

Quando a Europa foca suas atenções nos atentados anarquistas, na verdade ela está desviando a discussão do que era realmente importante e dando um significado aos atentados que eles não tinham, ou seja, reduzir o movimento trabalhista e as exigências das classes inferiorizadas à atuação terrorista. Nas palavras de Eça, tratava-se, esse anarquismo bombista, de um “grosso papão”. A burguesia ganhava com isso a capacidade de desmerecer os sindicatos e os socialistas, pois todos podiam ser chamados de “anarquistas” (veja-se no artigo de Eça como todos os movimentos sociais, sejam os *jacques* sejam os trabalhadores modernos, são classificados de anarquistas, num reducionismo que já havíamos apontado acima, e que agora começa a ganhar sentido). Assim, jogados no mesmo saco, as forças de repressão poderiam agir sobre todos os opositoristas sem diferenciação: socialistas, comunistas, sindicalistas, todos eram “anarquistas” — como, no Brasil durante a ditadura militar, qualquer opositorista era “comunista”. Eça chega a apontar para essa universalização da perseguição oficial quando diz: “Todo o medroso é cruel na proporção do seu medo: — e aqui a severidade da represália só prova a intensidade do terror”, uma frase que encontra eco no juízo emitido por Moniz Bandeira: “O terror individual, como sempre, desencadeou o terror do Estado” (2003).

Reduzindo o movimento trabalhista e a doutrina socialista aos grupos bombistas, reduzia-se também as reivindicações operárias ao problema da distribuição de renda, que por sua vez conduziria à filantropia e ao princípio da “fraternidade” liberal. Fechando-se assim o círculo ideológico burguês: a solução para a pobreza já se achava no próprio ideário da sociedade liberal e capitalista.

Se o nosso raciocínio estiver correto, o grande tema do artigo de Eça é o movimento operário em sua versão socialista, que surge na leitura em negativo. Ou seja, se o anarquismo bombista é um “grosso papão”, o título do artigo, “Primeiro de Maio”, reporta o leitor ao verdadeiro terror da burguesia: a causa operária. E a solução sarcástica final, na forma de discurso retórico burguês, precisa ser trocada pelas lutas proletárias — como a jornada de oito horas de trabalho, tópico principal das atividades dessa data —, a serem realizadas no campo do conflito e não da “boa” disposição da elite burguesa. Fazendo valer assim a paródia da abertura do *Manifesto comunista*, feita no início do artigo e em chave de farsa.

Vale ainda apontar para mais uma mistificação denunciada ironicamente por Eça no miolo do artigo, e que certamente deveria saltar aos olhos dos leitores contemporâneos mais atentos. Na parte dois do “Primeiro de Maio”, ao comparar os “anarquistas” feudais com sua contraparte capitalista, fica patente a intenção de se mostrar que os massacres cometidos pela aristocracia do *Ancien Régime* estavam fora de cogitação na ordem burguesa, que sim decretava “ainda a guilhotina”, matava “ainda Ravachol, no primeiro e bruto impulso da defesa e do egoísmo”, mas que tinha “já os braços moles, irremediavelmente moles, afrouxados pela piedade, mais preparados para abraçar do que para estrangular” (§ 20). Ora, os sete mil “brutos” exterminados pelos condes de Joigny e Foix, no século XIV (§ 10), não são páreo para os “trinta mil trabalhadores” que foram “fuzilados: homens, mulheres e crianças acima de doze anos de idade cujo crime era ser operários; e também velhos com cabelos brancos, culpados de ter visto duas insurreições durante sua vida” (DEL ROIO, 1986, p. 50), vinte anos antes da publicação do artigo, na Comuna de Paris.

A geração de Eça escreveu e atuou sob a sombra da Comuna de Paris — não por acaso o grupo de intelectuais aos quais o nosso autor se filia é

denominado Geração de 70. Eça e seus companheiros geracionais tiveram de posicionar suas ideias político-sociais e, principalmente, seus princípios estéticos a partir dessa realidade. Entre outras evidências, o fato de Eça ter sido o precursor do realismo-naturalismo em Portugal comprova tal situação. Mas, no próprio texto, o autor aponta para essa outra data, 1871, quando registra: “nestes vinte anos, quietos e gordos, de República conservadora” (§ 4).

Assim, uma leitura atinada não pode deixar de perceber a ironia eciana: mais do que ser capaz de massacrar os trabalhadores, como o barão feudal fazia aos servos, a burguesia perpetrava um crime maior ao trair o proletariado, ou os pobres, aqueles que a auxiliaram a derrubar “cantando dez séculos de monarquia” (§ 4) e para os quais propusera “uma democratização lenta que ainda não cessou desde os fins do século XVIII”. O burguês ainda está consciente de que “vive já na certeza de que ele e o trabalhador são dois seres do mesmo sangue e da mesma substância” (§ 16). Ou seja, a burguesia não poderia ir, após o massacre da Comuna de Paris, “serenamente [...] dançar para o terreiro”, como fariam os condes de Joigny e Foix, por saber que traíra seus parceiros de Terceiro Estado e os princípios pelos quais realizara a Revolução, e não por causa dessa “imensa corrente de bondade e de justiça para com os miseráveis, que surdamente a trabalha e vai lentamente dissolvendo o duro egoísmo” (§ 22).

Portanto, a segunda parte do artigo satisfaz também a ideia do *Antimanifesto comunista*, pois, ao imitar o processo de argumentação de Marx e Engels, o resultado é alienante, desaguando em uma mistificação ideológica: o juízo de que o massacre de “anarquistas” (os trabalhadores organizados, no hábil esquema irônico de Eça) não tinha vez no capitalismo, quando o leitor informado estaria cansado de saber que essa era uma das características da república burguesa.

2.10. Conclusão sobre Eça e Marx

O jogo entre presente e passado, que tem um peso estruturante fundamental no artigo de Eça, contém aquela qualidade característica da literatura crítica da metade do século XIX, que Oehler localiza em especial na

técnica de correspondências, manejada sobretudo por Baudelaire e Flaubert, mas também por Heine, [que] consiste, entre outras coisas, em iluminar a obscuridade do passado pelo que Ernest Bloch chama “a obscuridade do instante vivido”, e, inversamente, em elucidar o presente opaco com a ajuda do passado obscuro (1999, p. 23).

Interpretando o artigo de Eça através dos marcos propostos por Oehler, poderíamos dizer que o absurdo medo da burguesia europeia pelas bombas anarquistas, “a obscuridade do instante vivido”, torna-se inteligível através da obscuridade de um passado que aquela classe quer apagar, seja a Comuna de Paris ou a Revolução de 48, por serem marcas, signos, de uma traição aos princípios que levaram a burguesia ao poder. Aqueles “imortais princípios” da Revolução Francesa, proclamados para conseguir o apoio das classes trabalhadoras em seu projeto de derrubar a monarquia, que, uma vez atingido, não entregou a parte devida ao proletariado na nova ordem social — como Eça deixa absolutamente claro em seu texto (em especial nas p. 268-9 de QUEIRÓS, 2002). Ao mesmo tempo, o caráter ideológico e demagógico da burguesia atual, “o presente opaco”, serve para esclarecer a violência e irascibilidade dos eventos passados, deixando um alerta: eles podem voltar a ocorrer, agora expresso em chave sarcástica no último parágrafo do artigo.

O que pretendemos indicar com esta análise é que Eça, nos seus artigos do final de século, utiliza-se de recursos da estética antiburguesa para, de forma extremamente artística, realizar uma certa crítica ao momento político vivido pela França e Europa, sem ferir suscetibilidades dos seus leitores brasileiros (cuja grande maioria não seria capaz de fazer as aproximações aqui propostas), ganhando em contundência analítica apenas para *le public virtuel*, conforme diagnosticado por Sartre e Oehler em relação a Flaubert e Baudelaire.

Dessa forma, fica patente que nas obras de Eça de Queirós foi aceito “o desafio aos artistas modernos de transpor para o campo de visão do observador, além da fixação (satírica) das ‘belezas’ imutáveis de seu presente, também um futuro (*au-delà*) utópico” (OEHLER, 1997, p. 266).

CAPÍTULO 3 – A ILUSTRE CASA DE RAMIRES: UM ENSAIO

Celui qui ne sait pas saisir
l'intangible n'est pas poète.

Baudelaire

3.1. *A ilustre Casa de Ramires*

O romance *A ilustre Casa* tem sido considerado por muitos estudiosos como uma das obras-primas de Eça de Queirós, ao lado de *Os Maias*. O crítico Antonio Candido, no ensaio que vimos analisando desde o início deste trabalho, estima Gonçalo como o personagem mais bem acabado do panteão do romancista português. Prova da excelência dessa obra, entre outras, é a esmerada publicação de uma coletânea de ensaios, em razão do centenário da primeira edição desse romance, organizada por Beatriz Berrini, *A ilustre Casa de Ramires: cem anos* (2000), em que queirosianos brasileiros se debruçam novamente sobre o texto de Eça procurando não só enaltecê-lo, mas ainda decifrá-lo, sendo esta mais uma demonstração do valor e do fascínio que a obra continua provocando.

A redação e publicação da obra tiveram inúmeros percalços que, hoje, se encontram bem conhecidos e analisados na introdução da edição crítica do texto, realizada por Elena Losada Soler (1997). Para os fins deste trabalho, importa enfatizar sua principal característica e novidade, o romance-dentro-do-romance. Evidentemente não escapou a ninguém a importância de tal estratégia na qualidade final da obra; porém, o que talvez tenha sido insuficiente até hoje seja o pleno estabelecimento da posição singular e superior que *A ilustre Casa* ocupa no conjunto da literatura ocidental do século XIX; uma insuficiência que certamente tem a ver com o fato de o romance haver sido escrito em português, um idioma que, ainda na atualidade, é marginalizado em relação a outras línguas de maior prestígio.

Conforme estudamos no capítulo anterior, a estratégia da *mise en abîme*, apesar de antiga, não deixa de ser empregada com parcimônia na história literária do Ocidente (a história da literatura indiana, por exemplo, pode mesmo ser caracterizada pelo emprego de tal estratégia), sendo em geral bem

sucedida na mão de grandes artistas e, frise-se, em suas maiores obras. Podemos ainda inferir que, todas as vezes que ela é empregada, a complexidade que produz na obra dificulta em muito sua fruição e, em especial, sua interpretação e, assim, seu julgamento.

No caso de Eça, semelhantes dificuldades parecem avultar em razão de um descompasso que sua obra supostamente teria em sua fase final e, ainda, por uma imagem que se criou durante a vida do autor e se propagou para além dela: a de que ele seria um grande estilista, mas não um grande artista em termos de ideias (ver Saraiva, 1982).

Faz-se, portanto, necessário um abrangente trabalho de crítica comparativa, em que se possa avaliar *A ilustre Casa* a partir de seus congêneres oitocentistas e, mais ainda, das melhores experiências do século XX, cujo resultado certamente será o reposicionamento dessa obra dentro do cânone europeu. Talvez aí seja possível entender com maior rigor a verdadeira dimensão de novidade e maestria presente na estrutura do romance queirosiano.

3.2. O protagonista

Considerando o romance histórico escrito por Gonçalo como enredo secundário ao livro, é óbvio afirmar que o protagonista de *A ilustre Casa* é o proprietário rural Gonçalo Ramires. A qualificação como proprietário rural tem aqui uma função analítica: a classe social à qual o “herói” se inclui seria a da *burguesia fundiária*, já que o conceito de aristocrata, ou aristocrata rural, só teria sentido na esfera das relações sociais ou culturais — aqui estamos considerando que, no capitalismo avançado do fim de século, falar em aristocracia como classe econômica ou política é pouco relevante, uma vez que os critérios de atuação política, econômica e social são definidos a partir do “capital”, e não do “nascimento”.

Mais especificamente, Gonçalo seria um *rentier*, um rentista agrário, cujos rendimentos provêm principalmente do aluguel de terras cultiváveis. Prova disso é que a essa posição econômico-social se liga um dos primeiros imbróglios do enredo: o descumprimento do acordo comercial apalavrado com o José Casco, um arrendatário. Em outras palavras, Gonçalo está inserido na

exploração capitalista do setor agrário, sem desconsiderar que sua posição e fortuna poderiam ainda lhe possibilitar negócios em outras atividades, como ações e empresas, mesmo que isso não esteja evidenciado no romance.

Uma ideia sobre as condições financeiras de Gonçalo fornecida pela narrativa é a de que ele passa por problemas e se encontra até mesmo em uma contínua decadência econômica e social. Tal situação pode ser na verdade falsa ou, no mínimo, menos grave do que a descrição do personagem faz parecer.

Conforme analisaremos na próxima seção, a perspectiva do narrador se mostra muito próxima à do protagonista, refletindo muito da sua própria sensação e avaliação do que seria de fato a sua realidade econômica e a sua condição dentro da sociedade local e nacional. Isso, como procuraremos demonstrar no decorrer do texto, tem muito a ver com uma *ironia estrutural* elaborada por Eça de Queirós que, de forma instigante, levaria o leitor a uma primeira imagem deformada do protagonista, mas cuja *gestalt* final, a partir da leitura do livro como um todo, ofereceria uma nova visão do personagem, com grandes ganhos estéticos e críticos.

Sobre a situação financeira de Gonçalo, logo no início do romance somos levados a nos solidarizar com as dificuldades do personagem quando, após a morte do pai, ele toma conhecimento das condições de sua fortuna:

Todas essas férias as consumiu Gonçalo no escuro cartório, desajudado (porque o procurador, o bom Rebelo, também Deus o chamara), revolvendo papéis, apurando o estado da casa - *reduzida* aos dois contos e trezentos mil réis que rendiam os foros de Craquede, a herdade de Praga, e as duas quintas históricas, Treixedo e Santa Irenéia (QUEIRÓS, 1999, p. 114, grifo nosso).

Segundo o historiador Fernando Taveira da Fonseca, poderia ser considerado um homem rico em Portugal, no século XIX, alguém que tivesse um patrimônio superior a dois contos de réis (1993, p. 471). Pois bem, nosso personagem possui, pela informação acima, um *rendimento anual* de “dois contos e trezentos mil réis”, algo como embolsar o patrimônio de um pequeno

rico a cada ano. Portanto, a fortuna de Gonçalo deve ser contada em termos de vários múltiplos desse valor.

Outra boa aferição da riqueza desse personagem pode ser deduzida pela negociação do arrendamento da quinta da Torre. Na negociação com José Casco, o fidalgo conseguira uma renda de 950 mil réis. Depois, com o Pereira Brasileiro, a quantia chegara a um conto e 150 mil (QUEIRÓS, 1999, p. 89 e 136). Como a quinta fora arrendada anteriormente a um tal de Manuel Relho por 800 réis (*ibid.*, p. 88), pode-se calcular que o rendimento anual do protagonista passava então dos dois contos e 300 mil iniciais para dois contos e 650 mil, indicando, na verdade, uma melhoria de mais de quinze por cento, o que, convenhamos, não é nada mal em termos de aumento de renda.

Para se ter uma ideia da posição socioeconômica de Gonçalo no Portugal do período, basta saber que no sistema eleitoral censitário daquela época somente podiam se candidatar homens com renda anual superior a 400 mil réis, o que corresponderia a dois por cento da população total do país (cf. FONSECA, 1993, p. 467 e 469). Portanto, mesmo que Gonçalo não fosse um dos homens mais ricos do país, ele fazia parte da pequeníssima maioria de homens ricos, estando sem dúvida na ponta superior dessa casta.

Na verdade, a situação de Gonçalo era bem confortável: o fidalgo, assim como seu pai antes dele, pretendia viver acima de suas posses, numa ambição que o levava a se queixar de pobreza, enquanto vivia muito confortavelmente, como o personagem confessa nesta passagem, em que o narrador traduz seus pensamentos:

Desgraçadamente ele era um desses seres vergados que *dependem*. E a triste dependência de onde provinha? Da pobreza - dessa escassa renda de duas quintas, abastança para um simples, mas pobreza para ele, com a sua educação, os seus gostos, os seus deveres de fidalguia, o seu espírito da sociabilidade (ICR,¹ p. 356, grifos do autor).

¹ Usaremos essa sigla para nos referirmos ao romance *A ilustre Casa de Ramires* (QUEIRÓS, 1999).

O "simples" aqui não é sinônimo de pobre, mas sim que alguém sem grandes ambições de uma vida sofisticadíssima ou sem projetos de crescimento de progresso, como seria o ímpeto de um bom burguês.

As dívidas se originaram certamente dessa necessidade de viver de forma ainda mais confortável e sofisticada. Algo que, no entanto, não tirava o sono de Gonçalo. Já no final do romance, ele chega a reclamar:

Para o enervar acrescia um aborrecimento de dinheiro – uma letra de seiscentos mil réis, do derradeiro ano de Coimbra, sempre reformada, sempre avolumada, e que agora o emprestador, um certo Leite, de Oliveira, reclamava com dureza. O seu alfaiate de Lisboa também o importunava com uma conta pavorosa, atulhando duas laudas (ICR, p. 363-4).

Porém, ele mesmo conclui que "sobretudo o desolava a solidão da Torre" (*ibid.*), mostrando que as dívidas não eram sua preocupação primeira.

A sensação de decadência e dificuldade econômica surge na mente do personagem em razão da comparação que ele próprio faz entre a sua atual situação e a das grandes famílias burguesas do momento, onde há fortunas muito superiores à sua — percepção que o leva à intenção de casar com D. Ana Lucena, cujo epíteto é sempre “e seus duzentos contos”, de fato uma fortuna excepcional para os padrões portugueses e que, com toda a certeza, o elevaria à condição de um dos mais ricos do país. Mas, certamente, o problema maior esteja em sua falta de protagonismo na vida política e social do país, quando confrontado com a “ilustre” história da família Ramires. O cargo de deputado ao qual ele tanto almeja não vai lhe dar diretamente nenhuma melhora de renda, ao contrário:

... porque os elevados encargos eleitorais e a exiguidade dos subsídios que lhes [aos deputados] são pagos pressupõem que os candidatos disponham de consideráveis meios de fortuna ou de capacidade de influência para mobilizar a seu favor os recursos do Estado (FONSECA, 1993, p. 467).

No entanto, uma vaga no Parlamento o colocaria numa posição diferenciada, participando de um seleto grupo de políticos que deteriam a capacidade de conduzir os destinos da nação. O próprio "herói" explica:

Vocês não compreendem... Vocês não conhecem a organização de Portugal. Perguntem aí ao Gouveia... Portugal é uma fazenda, uma bela fazenda, possuída por uma parceria. Como vocês sabem há parcerias comerciais e parcerias rurais. Esta de Lisboa é uma *parceria política*, que governa a herdade chamada Portugal... Nós os Portugueses pertencemos todos a duas classes: uns cinco a seis milhões que trabalham na fazenda, ou vivem nela a olhar, como o Barrolo, e que pagam; e uns trinta sujeitos em cima, em Lisboa, que formam a *parceria*, que recebem e que governam. Ora eu, por gosto, por necessidade, por hábito de família, desejo mandar na fazenda. Mas, para entrar na *parceria política*, o cidadão português precisa uma habilitação – ser deputado. Exatamente como, quando pretende entrar na Magistratura, necessita uma habilitação – ser bacharel. Por isso procuro começar como Deputado para acabar como parceiro e governar... Não é verdade, João Gouveia? (ICR, p. 180, grifos do autor.)

Um exemplo já bem estudado pela crítica brasileira sobre a deformação da imagem do protagonista é o de Bentinho em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Lembrando que no seu caso o narrador é o próprio “herói” do livro, a exemplar construção do foco narrativo do escritor carioca suscita no público, a princípio, a forte impressão de um personagem simpático e ponderado, cuja vida lhe pregou peças inesperadas e traumáticas, capazes de justificar sua tristeza e isolamento na velhice. Tal figura foi por décadas aquela que os leitores em geral, e a crítica em particular, conferiram ao dito Dom Casmurro, sendo hoje, graças à perspicácia de estudiosos como Helen Caldwell, Raimundo Faoro, Roberto Schwarz e Silviano Santiago, um protagonista muito mais complexo e estimulante literariamente do que a doce imagem do marido traído e magoado de antes.

No caso de Gonçalo, Antonio Candido, no ensaio “Entre campo e cidade”, de certa forma chancela a visão de um homem decadente, mas com vontade de “dar a volta por cima” e recuperar o prestígio perdido de sua ilustre

família. Essa linha interpretativa terá continuidade com o ensaio escrito por João Alexandre Barbosa: “Variações sobre *A ilustre Casa de Ramires*” (2000), no já mencionado livro-homenagem organizado por Beatriz Berrini, *A ilustre Casa de Ramires – cem anos*, no qual, partindo do texto de Candido, o crítico pernambucano apresenta uma valorização do esforço de Gonçalo em retomar a prosperidade de seus ancestrais, mostrando seu empenho como um sinal de virtude, e a tradição na qual ele busca sua motivação como altamente positiva.

Sem dúvida, essas conclusões sobre o caráter do protagonista e a positividade de seu projeto estão amparadas pelo texto queirosiano. O que se almeja nesta tese é apontar para uma estratégia irônica em que surja uma outra faceta, que acreditamos ser bastante produtiva. No mesmo livro organizado por Berrini, um outro texto, “A visita ao velho sótão dos avós: uma revitalização do presente pelo exemplo do passado?” (2000), escrito pelo professor João Roberto Maia da Cruz, procede a uma bem fundamentada desconstrução desse amável personagem queirosiano, oferecendo aos leitores e pesquisadores uma possibilidade interpretativa mais complexa do que a anterior.

Em resumo, vimos até aqui que o protagonista Gonçalo Ramires pode ser qualificado como um rentista, bem inserido no quadro capitalista de sua época, e não precisamente um aristocrata em derrocada, necessitando urgentemente se reerguer financeiramente a fim de evitar o colapso econômico. Sendo assim, qual o sentido último de seus esforços para alcançar um lugar no parlamento de Portugal e um renome entre os intelectuais do país, além de sua tentativa de casamento com uma viúva rica e da construção de uma rede de apoios políticos e sociais, conforme vai se desdobrando diante dos olhos dos leitores o enredo principal do romance?

Assumindo neste momento um viés de cunho sociológico, acreditamos ser defensável propor que o *plano* do romance, em sua integridade, é *a narrativa do percurso de um alto burguês português (não importando nesta concepção se ele é um aristocrata) em sua tentativa bem sucedida de se inserir na burguesia internacional.*

Antecipando um pouco algumas investigações comparatistas que faremos no desenvolver deste capítulo, seria interessante observar que tal “plano” do romance de Eça encontra um paralelo em outra obra de Machado de

Assis: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Após a original interpretação desta obra por Roberto Schwarz em seu livro *Machado de Assis – um mestre na periferia do capitalismo* (1990), é possível entender o plano do romance machadiano como o relato do fracasso de um alto burguês brasileiro em conseguir o poder político. A obra brasileira realiza semelhante plano colocando em jogo uma série de inovações formais como a situação fantástica do narrador (“um defunto autor”), estratégias metalinguísticas como o diálogo do narrador com seus leitores e outros achados de estilo e linguagem — estratégias que impõem uma série de problemas aos historiadores da literatura que situam essa obra como inaugural do realismo machadiano.

Objetivamos com essa aproximação propor apenas que o tema do esforço da elite capitalista em obter poder político, tanto aqui quanto em Portugal, parece ter motivado diversas opções inovadoras no trato com o romance, como o provariam *A ilustre Casa de Ramires* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. As demais consequências do paralelismo aqui proposto serão apresentadas mais adiante.

No entanto, é possível questionar se os “planos” desses dois romances, da forma breve como os formulamos, não corresponderiam ao movimento completo das histórias. De um lado, Brás Cubas no fim da vida acaba deputado, como era seu plano da juventude, e Gonçalo, que foi bem sucedido em sua almejada eleição, acaba desistindo da vida parlamentar. No caso de Gonçalo, foco do nosso interesse aqui, o questionamento é válido e impõe, segundo nosso raciocínio, uma reformulação que, entretanto, não invalida a primeira proposição, mas exige, sim, uma complementação.

Pensando na dicotomia entre “burguesia local” e “burguesia internacional”, pressuposto inicial de nossa investigação, pode-se muito bem concluir que a desistência da carreira política se faz em favor de uma outra possibilidade de maior realização pessoal e poder para Gonçalo — principalmente se se pensar nos limites da política nacional portuguesa —, que seria a opção de Gonçalo pela sua inserção no capitalismo internacional, precisamente na vertente do neocolonialismo, ou seja, o empreendimento empresarial do personagem na *plantation* africana. A partir dessa argumentação, o plano de *A ilustre Casa* poderia ser definido assim: a narrativa do percurso um alto burguês português em sua tentativa bem sucedida de

conseguir o poder político, *do qual abre mão para se tornar um “burguês internacional”*.

3.3. Os narradores

A questão técnica do foco narrativo em *A ilustre Casa de Ramires* apresenta aspectos que indicam ser essa um elemento fundamental para a completa compreensão do romance, bem como para uma consistente interpretação da obra em sua totalidade. As duas narrativas que se entrelaçam no romance são bem distintas entre si, apresentando características estilísticas, narrativas e linguísticas diferentes. No entanto, há uma vinculação objetiva e incontornável entre elas, o fato de o romance interno ser ideado e redigido pelo protagonista da história principal. Assim somos forçados a procurar entender o funcionamento da seguinte tríade: 1) narrador do romance principal; 2) protagonista; 3) narrador do romance secundário, a fim de perceber de que modo cada uma dessas instâncias da narrativa mutuamente condiciona as outras e, assim, fornece significado e sentido ao todo da obra.

No romance principal, conforme adiantamos na seção antecedente, o narrador está longe de ser um ente plenamente onisciente, padrão do romance clássico do século XIX. Apesar de se expressar na terceira pessoa, a voz narrativa está presa aos limites de visão e percepção dos personagens, em especial, aos de Gonçalo, conforme demonstrou Carlos Reis (1980). Sua perspectiva narrativa, portanto, é quase a da consciência do protagonista, embora não chegue a se transformar em personagem. O discurso indireto livre é a base da narração e, por isso, há uma proposital sobreposição de vozes, não se sabendo ao certo quem está falando em certas passagens: o narrador ou o protagonista? A voz narrativa não se descola da história vivida pelo personagem e de sua consciência e julgamento dos eventos, não realizando digressões nem juízos por conta própria. O máximo de autonomia que o narrador revela é quando posiciona o leitor acerca do espaço e do tempo em que se passam os fatos narrados, além de aspectos do passado, que, mesmo não sendo expressões da consciência imediata dos personagens, estão dentro do horizonte de conhecimento e memória destes.

Carlos Reis, empregando a terminologia de Gérard Genette, fala em “focalização interna” do narrador para explicar tal rebaixamento de sua consciência, mas também poderíamos recorrer à designação de “onisciência seletiva” (cf. FRIEDMAN, 2002, p. 178), em que o narrador, mesmo não se constituindo em personagem, relata os acontecimentos como se estivesse ao lado do personagem e tivesse acesso aos seus pensamentos imediatos.

Na caracterização de Gonçalo, é esse narrador de construção tão especiosa que vai produzir a imagem ambígua e muito humana do protagonista, com a qual nós leitores vamos nos afeiçoar e, de modo inadvertido nos identificar. O próprio narrador entrega sua artimanha de forma quase imperceptível: "Mas já Gonçalo, num desses seus impulsos generosos e amoráveis que tão finamente *seduziam*" (ICR, p. 108, grifos nossos). E Eça, com sutileza típica, esclarece o motivo desse narrador mostrar com "sedução" o lado sentimental, solidário e até bonacheirão do nosso fidalgo: "Gonçalo pensava com espanto: 'Aí está como neste mundo sentimental se ganham dedicações gratuitamente'. [...] Ah! como era fácil ser Rei – e ser Rei popular!" (ICR, p. 296); "ora vejam como às vezes, por uma *pequenina atenção*, se ganha um amigo! (p. 344 – grifos nossos). Não eram apenas os personagens secundários, *eleitores* de Gonçalo, que caíam nessa laia, caímos também nós, seus *leitores*.

Sobre a novela histórica, pode-se afirmar que ali se apresenta o narrador clássico em terceira pessoa: ele é onisciente; conhece de antemão o desfecho da história, podendo assim antecipar lances futuros; enxerga tudo do alto, do “ponto de vista de Sírio”; conhece o interior e as motivações profundas dos personagens; e julga atitudes e ações a partir de critérios próprios. Esse narrador menos prolixo e idealista do que os de outros romances históricos, como, por exemplo, os de Herculano, mostra maior proximidade com o narrador histórico da crônica medieval, em especial as escritas por Fernão Lopes (por sinal, citado duas vezes logo no início do livro, p. 77 e 79).

A cena do suplício de Lopo de Baião, ao final da novela, possui vários paralelos com a cena da execução de Álvaro Gonçalves e Pero Coelho, presidida por D. Pedro I, como vingança pelo assassinato de Inês de Castro:

A Portugal foram trazidos Alvaro Gonçalves e Pero Coelho, e chegaram a Santarem, onde el-rei era. El-rei, com prazer de sua vinda, porém mal magoado porque Diogo Lopes fugira, os saiu fóra a receber, e, sanha cruel, sem piedade os fez por sua mão metter a tormento, querendo que lhe confessassem quaes foram na morte de Dona Ignez culpados, e que era que seu padre tratava contra elle, quando andavam desavindos por azo da morte d'ella. E nenhum d'elles respondeu a taes perguntas cousa que a el-rei prouvesse.

E el-rei, com queixume, dizem que deu um açoute no rosto a Pero Coelho, e elle se soltou então contra el-rei em deshonestas e feias palavras, chamando-lhe traidor, á fé perjuro, algoz e carniceiro dos homens. E el-rei, dizendo que lhe trouxessem cebola, vinagre, e azeite para o coelho, enfadou-se d'elles, e mandou-os matar.

A maneira de sua morte, sendo dita pelo miudo, seria mui estranha e crua de contar, cá mandou tirar o coração pelos peitos a Pero Coelho, e a Alvaro Gonçalves pelas espaduas. E quaes palavras houve e aquelle que lh'o tirava, que tal officio havia pouco em costume, seria bem dorida cousa de ouvir. Emfim, mandou-os queimar. E tudo feito ante os paços onde elle pousava, de guisa que comendo olhava quanto mandava fazer (1895, Capítulo XXXI).

Temos aqui o mesmo motivo: a vingança pela morte de um ente querido; o suplício ignominioso, feito em público; a torrente de impropérios emitida pelas vítimas; a execução bárbara e inaudita; e, principalmente, a refeição dos algozes durante a execução. Confira-se com o texto da cena do Pego das Bichas, na *Ilustre Casa*:

No *Pego* ficava Lopo de Baião bem arranjado para a vistosa morte lenta, com a água que já o afogava até as pernas, com cordas que o enroscavam até o pescoço, como a um escravo no poste. [...]

Mas de repente um estremeção sacudiu o corpo do Bastardo; os seus rijos músculos, no furioso esforço de se desprenderem, inchavam entre as cordas, como cobras que se arqueiam; dos beiços arreganhados romperam, em rugidos, em grunhidos, ultrajes e ameaças contra Tructesindo covarde, e contra toda a raça de Ramires, que ele emprazava, dentro do ano, para as labaredas do Inferno! [...]

Na ribanceira, diante da lagoa, os Cavaleiros, sentados sobre grossas mantas, comiam também, em roda dos alforjes abertos,

cortando com os punhais nacos de gordura nas grossas viandas de porco, empinando, em longos tragos, as bojudas cabaças de vinho. [...]

O Bastardo morria. Entre os nós das cordas ensanguentadas todo ele era uma ascorosa avantesma escarlate e negra com as viscosas pastas de bichas que o cobriam, latejando com os lentos fios de sangue que de cada ferida escorriam, mais copiosos que os regos de umidade por um muro denegrido (ICR, p. 424-27).

Mas, mais do que os paralelos, interessa-nos neste ponto o caráter ideológico da crônica medieval que Gonçalo em sua *imitatio* acaba recuperando para sua prosa moderna. O próprio Fernão Lopes foi um dos que denunciou tal caráter quando procurou justificar seu método e sua escrita, disse ele no Prólogo de *Crônica de D. João I*:

Se outros porventura nesta crônica buscam formosura e novidade de palavras e não a certidão das histórias, desprazer-lhes-á nosso razoado, muito ligeiro a eles de ouvir, e não sem grande trabalho a nós de ordenar. Mas nós não curando de seu juízo, deixados os compostos e enfeitados razoamentos, antepomos a simples verdade à aformosentada falsidade. Nem entendais que certificamos cousa salvo de muitos aprovada, e por escrituras vestidas de fé. De outro modo, antes nós calaríamos do que escreveríamos cousas falsas (1960, p. 2).

Evidentemente, Lopes não foge a sua própria crítica, mas ao menos mostra uma sensível consciência do problema. Na crônica antiga, considerava-se que somente a história da realeza merecia ser registrada. Encomendada pelos reis, era uma história comprometida com a legitimação daquele que a patrocinava. Não há, portanto, o distanciamento crítico que hoje se exigiria de um historiador, e que, mesmo assim, muitos teóricos acreditam impossível em termos epistemológicos: por mais que o historiador contemporâneo se esforce, sempre estará em alguma medida comprometido com o lugar social, político, econômico e cultural que ocupa em nossa sociedade.

O outro modelo que nosso autor fictício vai adotar, emulando o procedimento dos romancistas românticos, é o romance de cavalaria: as canções de gesta e os romances corteses. Esse gênero literário, de modo

menos envergonhado que a crônica de Lopes, está comprometido com a cosmovisão da aristocracia feudal e elabora sua linguagem de forma a bem cumprir com tal representação. Falando sobre as narrativas medievais de cavaleiros e suas aventuras, Auerbach circunscreve sua temática: "Há somente dois temas considerados dignos de um cavaleiro: feitos de armas e amor" (2004, p. 122), exatamente o que vemos ser colocado no papel pela pena de Gonçalo. Com tais limites, fica marcada sua condição de representação de classe:

Somente os membros da sociedade cavaleiresca-cortesã são dignos da aventura e, portanto, só a eles podem acontecer coisas sérias e importantes. Quem não pertence a esta classe só pode aparecer como parte do cenário, e ainda assim, exercendo uma função cômica, grotesca ou desprezível. Nem na Antiguidade, nem na epopeia heroica medieval anterior esta situação aparece com tanta evidência como aqui, onde se trata de uma segregação e de uma disciplina conscientes, dentro de uma comunidade de classe solidária (*ibid.*, p. 121).

A partir do que foi exposto, podemos concluir que a diferença entre os dois narradores se encontra, a princípio, no caráter moderno ou, mais precisamente, inovador do narrador primário, em oposição ao caráter antigo ou retrogrado do narrador secundário. Porém, ambos acabam se revelando ideológicos — um comprometido com a visão de mundo da burguesia moderna, outro com a do mundo feudal. Da interação entre os dois discursos e seus focos narrativos surgirá um movimento insuspeito em direção a uma nova figura social: o burguês internacionalizado e envolvido com o empreendimento colonial do século XIX, conforme veremos adiante.

3.4. A novela histórica: um marco do antinacionalismo

As motivações espúrias que levaram à escrita da novela *A torre de D. Ramires* já foram muito bem analisadas pela crítica queirosiana. A instrumentalização da literatura como alavanca para o projeto político de Gonçalo está patente no próprio texto e algumas passagens chegam mesmo a

revelar o desprezo do personagem pela literatura em sua condição de produto cultural de valor:

[...] ao canto, em pilha, as obras de Walter Scott sustentando um copo cheio de cravos amarelos (ICR, p. 74).

E de repente, com um berro, Gonçalo agarrou de sobre a mesa um volume de Walter Scott, que atirou sem piedade, como uma pedra, contra o tronco de uma faia. É que descortinara o gato da Rosa cozinheira, trepado, de unhas fincadas num ramo, arqueando a espinha, para assaltar um ninho de melros (p. 141).

Pobre Scott, quando não vira suporte de vaso, serve de projétil para afugentar bichanos!

No entanto, algo que precisa ser enfatizado para uma melhor compreensão da economia da *Ilustre Casa* como um todo é a inadequação do resultado final da novela histórica para o projeto nacionalista e redentor proposto pelo patrocinador principal da obra de Gonçalo, o ridículo Castanheiro Patriotinheiro. Tal projeto político abrangente fornece à dinâmica do romance encaixante uma certa aura de valor ao trabalho de Gonçalo, mesmo que essa realização seja um plágio, uma certa picaretagem e um produto oportunista. O programa regenerador de Castanheiro (final do Capítulo I da ICR) consistia nos seguintes pontos:

- "a **ressurreição do sentimento português!**", pois "Portugal, menino, morre por falta de sentimento nacional! Nós estamos imundamente morrendo do mal de não ser Portugueses!" (p. 81-2);
- "**revelar Portugal, vulgarizar Portugal.** Sim, amiguinho! Organizar, com estrondo, o reclamo de Portugal, de modo que todos o conheçam – ao menos como se conhece o Xarope Peitoral de James, hem? E que todos o adotem – ao menos como se adotou o sabão do Congo, hem?" (p. 83);
- "Pela consciência que renova de termos sido tão grandes sacode este chocho consentimento nosso em permanecermos pequenos! É o que eu chamo **reatar a tradição...**" (ibid.).

- "**A pena** agora, como a espada outrora, **edifica reinos...**" (p. 84, grifos nossos).

O que estava em jogo, portanto, era o sentimento português, a imagem de Portugal e a retomada da tradição para a construção de um novo país. Eis aí o programa do nacionalismo português do final de século, cuja expressão máxima se produziria com o salazarismo depois de algumas décadas. O personagem Castanheiro pode muito bem ter sido inspirado em Pinheiro Chagas, conforme análise de Irwin Stern (1980), cujo nacionalismo e popularidade no meio cultural representavam muito bem o pensamento dominante na sociedade portuguesa.

Pois esse programa nacionalista defendido pelo Patriotinheiro almejava sua representação literária na novela de Gonçalo. Tudo bem que o satírico regenerador visse positividade em qualquer coisa, como, por exemplo, num falstaffiano antepassado do nosso "herói", cuja máxima proeza fora comer dois leitões numa ceia de Natal: "Mas que barriga! Há nela uma pujança heroica que prova raça, a raça mais forte do que promete a força humana, como diz Camões. Dois leitões, caramba! Até enternece!..." (p. 83). No entanto, o que uma leitura sensata, à luz do programa regenerador, revela é uma coisa bem distante dos objetivos patriotinheiros.

O período histórico em que se passa a novela é o momento culminante da consolidação de Portugal como estado autônomo. Sancho I (1154-1211), segundo rei lusitano, incumbiu-se de viabilizar a independência do país fomentando o povoamento da região, seu desenvolvimento econômico e, principalmente, articulando apoio do papado e das cortes vizinhas – no que foi razoavelmente bem sucedido. Por uma dessas ironias históricas, ele mesmo foi o responsável pela futura crise que quase levou tudo a perder. Em seu testamento, Sancho legou às três filhas amplas propriedades feudais dentro de Portugal e as investiu de poder monárquico sobre esses territórios. Seu filho e sucessor, Afonso II (1185-1223), ao assumir o trono, contestou o legado das irmãs a fim de garantir a unidade nacional. Para manter os seus direitos, as infantas se aliaram ao reino de Castela e deram início a uma guerra civil com o apoio de tropas espanholas. Ora, Castela e Leão sempre foram as principais ameaças à soberania portuguesa, e sua aliança com as rainhas depostas

representava, como ainda o seria nos séculos seguintes, um grave risco à autonomia lusa. Logo, a derrota do rei Afonso poderia significar o fim da nação portuguesa, o que, para o bem ou para mal, não acabou acontecendo.

Contra esse pano de fundo histórico é que se arma o enredo fictício da *Torre de D. Ramires*. Na novela, Tructesindo, em razão da palavra dada ao rei Sancho, se alia às infantas e passa a lutar contra o rei, ao lado dos espanhóis. À primeira vista, parece aqui uma questão de honra, ou numa terminologia mais filosófica, um dilema ético, ao qual o avô de Gonçalo não se dá nem ao trabalho de refletir, sendo para ele ponto pacífico que uma promessa não devia ser quebrada. Mas, como em qualquer dilema dessa ordem, a coisa não é tão simples assim.

De forma muito hábil, o autor Eça de Queirós prepara a deixa para a *grande frase* de Tructesindo (e, por extensão, a de Gonçalo e a de todo o livro, como veremos) com uma cena especialmente reveladora, que é a visita do genro do grande fidalgo, o nobre Mendo Pais, numa missão diplomática em nome do rei Afonso. As razões do rei e a argumentação em prol da neutralidade da Casa de Ramires são muito pertinentes e historicamente embasadas:

Açodado e coberto de pó corra Mendo Pais desde Coimbra para suplicar ao sogro em nome do Rei e dos preitos jurados, que se não bandeasse com os de Leão e com as senhoras Infantas. E já desenrolara ante o velho todos os fundamentos invocados contra elas pelos doutos Notários da Cúria — as resoluções do Concilio de Toledo! a bula do Apóstolo de Roma, Alexandre! o velho foro dos Visigodos!... De resto, que injúria fizera às senhoras Infantas seu real irmão, para assim chamarem hostes Leonesas a terras de Portugal? Nenhuma! Nem Regedoria nem renda dos castelos e vilas da doação de D. Sancho lhes negava o senhor D. Afonso. O Rei de Portugal só queria que nenhum palmo de chão português, baldio ou murado, jazesse fora de seu senhorio real. Escasso e ávido, El-Rei D. Monso?... Mas não entregara ele à senhora D. Sancha oito mil morabitinos de ouro? E a gratidão da irmã fora o Leonês passando a raia e logo caídos os castelos formosos de Ulgozo, de Contrasta, de Urros e de Lanhoselo! O mais velho da casa dos Sousas, Gonçalo Mendes, não se encontrara ao lado dos Cavaleiros da Cruz na jornada das Navas, mas lá andava em recado das Infantas, como

mouro, talando terra portuguesa desde Aguiar até Miranda! E já pelos cerros de Além-Douro aparecera o pendão renegado das treze arruelas – e por trás, farejando, a alcatéia dos Castros! Carregada ameaça, e de armas cristãs, oprimindo o Reino – quando ainda Moabitas e Agarenos corriam à rédea solta pelos campos do Sul!... E o honrado Senhor de Santa Irenéia, que tão rijamente ajudara a fazer o Reino, não o deveria decerto desfazer arrancando dele os pedaços melhores para monges e para donas rebeldes! (ICR, p. 129-30.)

Em poucas palavras, havia legalidade no pleito do rei, as infantas não corriam perigo em relação a ele e a invasão dos espanhóis, sim, trazia riscos para os portugueses. Novamente sem despender um minuto de reflexão, o nobre Tructesindo recusa a proposta real. O genro ainda tenta algum argumento e mostra os possíveis perigos da campanha, ao que o senhor feudal responde com soberba arrogância: "De mal ficarei com o Reino e como Rei, mas de bem com a honra e comigo!" (p. 131), a grande frase que, de certo modo fornece o sentido de toda a obra, segundo a interpretação que vimos construindo.

A ideia de que a palavra dada, a honra e a boa consciência constituem aqui um valor em si mesmas não se sustenta quando confrontada com o painel histórico da novela, em que Portugal com imensas dificuldades construía sua independência, e com a cerrada argumentação de Mendo Pais, que mostrava que as infantas não corriam perigo e, portanto, caía por terra o motivo da palavra dada. O que move, então, a decisão de Tructesindo? Segundo ele, "para que justiça logre quem justiça tem" (p. 130). De que justiça o fidalgo estaria falando não se sabe, pois ele mesmo não se dá ao luxo de explicar. Mas mostra um profundo deslocamento da realidade, já que suas reações não se pautam pelos fatos que o cercam.

Aqui podemos lembrar mais uma vez Auerbach, que, explicando o distanciamento que as histórias medievais de cavalaria vão tomando da realidade física e social, mostra o caráter ideologizado que assume o ideal da cavalaria:

O fato de os contatos com a realidade se tornarem cada vez mais fictícios e cada vez mais carentes de função foi condicionado, em parte, justamente pela interiorização do ideal cavaleiresco. Este caráter fictício e carente de função que [...] já estava contido desde o princípio no ideal, condiciona a sua relação com a realidade. Da cultura resulta a ideia, longamente vigente na Europa, de que **o nobre, o grande e o importante nada têm a procurar na realidade comum** – uma convicção muito mais patética e muito mais arrebatadora do que as antigas formas de afastamento do real, tais como as que oferece a ética estoica (2004, p. 121, grifos nossos).

Estamos, portanto, na esfera do *capricho*, na qual a vontade e a idiossincrasia do poderoso constituem a justificativa última de todas as ações. O que vai ser mais do que confirmado por passagens na própria novela ou na reflexão de seu autor fictício, o nosso Gonçalo. Na barganha proposta por Lopo de Baião a Tructesindo, a de trocar a vida de seu filho Lourenço pelo casamento do bastardo com Violante, filha caçula do fidalgo, os dados de realidade também são incontestes:

Senhor Tructesindo Ramires, nestas andas vos trago vosso filho Lourenço, que em lide leal, no vale de Canta-Pedra, colhi prisioneiro e me pertence pelo foro dos Ricos-homens de Espanha. E de Canta-Pedra caminhei com ele para vos pedir que entre nós findem estes homizios e estas feias brigas que malbaratam sangue de bons Cristãos... Senhor Tructesindo Ramires, como vós venho de Reis. De D. Afonso de Portugal recebi a pranchada de Cavaleiro. Toda a nobre raça de Baião se honra em mim... Consenti em me dar a mão de vossa filha D. Violante, que eu quero e que me quer, e mandai erguer a levadiça para que Lourenço ferido entre no seu solar e eu vos beije a mão de pai (p. 334-5).

O tal bastardo esclarece que a prisão de Lourenço foi feita em batalha leal (o que a própria novela confirma), que sua vida lhe pertence conforme as regras da cavalaria e que ele, Lopo, é um cavaleiro nomeado pelo rei, portanto, apto para fazer sua proposta de casamento, o qual Violante também deseja (ou seja, um prenúncio do amor romântico, no qual o desejo dos amantes predomina sobre os interesses familiares e sociais). Em troca, ele oferece a

vida de Lourenço e uma aliança com a família Ramires. O "sábio" senhor de Santa Ireneia, ainda mais uma vez sem piscar, escolhe a morte do filho. Motivo: Lopo de Baião era bastardo e na Casa de Ramires só entrava gente pura! Mais um exercício de capricho, pois a bastardia era uma condição comum a muitos nobres e, inclusive, reis,² e portanto socialmente aceitável entre a aristocracia.

A demonstração mais contundente do exercício discricionário da vontade feudal é fornecida por Gonçalo fora da novela, num momento de satisfação pela boa produção da cena com Mendo Pais. A grande frase do livro será repetida mais duas vezes pelo seu próprio autor, Gonçalo (ela não constava do poema do tio Duarte e, note-se, é uma das poucas contribuições originais do fidalgo à sua composição), na primeira oportunidade ele reflete:

"De mal com o Reino e com o Rei, mas de bem com a honra e comigo". E sentia nele realmente toda a alma de um Ramires, como eles eram no século XII, **de sublime lealdade**, mais presos à sua palavra que um santo ao seu voto, e **alegremente desbaratando, para a manter, bens, contentamento e vida!** (p. 132, grifos nossos).

Na segunda vez, após a satisfatória negociação feita com o Pereira Brasileiro, arrendando a quinta da Torre por um bom valor e assim rompendo com a palavra empenhada com João Casco, Gonçalo extrapola: " 'De mal com o Reino e com o Rei, mas de bem com a honra e comigo!' — Ah! como ali gritava a alma inteira do velho português, no seu amor religioso da palavra e da honra!" (p. 140).

Dessa forma, percebemos que o próprio texto deixa claro uma leitura ideológica do comportamento senhorial através do cruel oxímoro *sublime lealdade X alegremente desbaratando, para a manter, bens, contentamento e vida*, cujo flagrante paradoxo deveria levar o leitor a se perguntar "sublime lealdade" a quem? Por que, no fim, os bens, a felicidade e as vidas desbaratadas só serviriam ao senhor feudal que, amparado por tal código de

² Inês de Castro, cuja história foi lembrada há pouco, pode ser invocada neste momento como testemunho da aceitação de bastardos na realeza ibérica. Ela era filha ilegítima de D. Pedro Fernandes de Castro, importante nobre espanhol, que, por sua vez, também vinha de uma descendência bastarda em uma linhagem real (SOUSA, 1987).

cavalaria, obteria o que bem desejasse, conforme seus interesses e para o exercício do mais puro (ou, melhor, "sublime") arbítrio. Numa análise semântica, o conjunto "reino e rei" simplesmente significa todo o resto: a nação e seu governo, comandos e comandados não interessam ao nobre feudal que, valendo-se de enorme força militar e econômica, pode se dar ao luxo de ficar contra tudo e contra todos para fazer valer a sua vontade, ou, mais agudamente, o seu capricho.

Novamente, tal análise é posta no próprio texto, pouco adiante, quando Gonçalo, mais uma vez incomodado com seus negócios comezinhos, relembra com imprópria saudade que nos bons tempos do avozinho, quando a coisa apertava, bastava a ele mandar seus homens armados invadir uma vila ou atacar viajantes endinheirados para resolver seus problemas de caixa:

Também, que diabo, o vovô Tructesindo não precisava... Quando os sacos rareavam nas arcas, e os acostados rosnavam por tardança de soldo, o **leal** Rico-homem, para se prover, tinha as tulhas e as adegas dos Concelhos mal defendidos — ou então, numa volta de estrada, o ovençal voltando de recolher as rendas reais, o bufarinheiro genovês com os machos ajoujados de trouxas. 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. Ah! a romântica Torre, cantada tão meigamente ao luar pelo Videirinha, quantos tormentos abafara!... (ICR, p. 141, grifos nossos.)

Aqui temos o reino e o rei: os "concelhos mal defendidos" (ou seja, os patrícios mal armados), o "ovençal" (a burocracia estatal) e o "bufarinheiro genovês" (o burguês estrangeiro que surgia ligando a desconectada Europa) eram alvos da "honra e da palavra" do *leal* nobre: que rico esse avozinho!

Fechando a presente análise, deve ficar patente o resultado da novela escrita por Gonçalo em relação ao programa de Castanheiro (conforme síntese proposta acima: ressurreição do sentimento português, divulgação da imagem

de Portugal e a retomada da tradição para a construção de um novo país). O herói e modelo regenerador da raça lusitana, Tructesindo, age de forma contrária aos interesses da nação do começo ao fim da história. Sua relação com o estado e a sociedade portuguesa é a de opressão e tirania. Os ideais modernos de igualdade, liberdade e fraternidade, além do sentimento amoroso hipervalorizado pelo movimento romântico, são negados e violados de maneira infame. Mas tudo isso é relatado de maneira positiva por um narrador comprometido com os interesses e valores da aristocracia feudal, conforme a *imitatio* dos modelos medievais e cronistas que Gonçalo adota conforme a escola romântica.

Temos, portanto, uma punhalada no movimento nacionalista e sua obsessão por um passado heroico que, na verdade, não passa de arbítrio, violência e ideologia — a fórmula básica da representação das ações de Tructesindo por todo o enredo da novela. Eis aí o "Portugal" que "ressurge" diante dos olhos do leitor atento, e que deve servir de padrão para o reino que agora se edifica com a pena, conforme a fórmula de Castanheiro.

Chamamos a atenção aqui para os aspectos narrativos e composicionais que estruturam a obra literária. Eram os mesmos instrumentos, conforme Eça faz repetir pela voz do narrador do romance encaixante e de Gonçalo, usados por Herculano, Rebelo, a *Revista Panorama* e, mais contemporaneamente a Eça, por Oliveira Martins, para fazer ressuscitar o português heroico da Idade Média. Não seria improvável dizer que essa linha de produção literária está posta em cheque com a construção detalhada, ponto-a-ponto, da novela de Gonçalo.

Na função de narrativa encaixada, essa novela deve ainda iluminar o texto que a contém e desenvolve, dando-lhe seu sentido, sua "moral", conforme explica Todorov:

Cada narrativa parece ter alguma coisa *demais*, um excedente, um suplemento, que fica fora da forma fechada produzida por seu desenrolar. Ao mesmo tempo, e por isso mesmo, esse algo mais próprio da narrativa é também algo menos; o suplemento é também uma falta; para suprir a falta criada pelo suplemento, uma outra narrativa se faz necessária (2006, 130-31).

No caso de *A ilustre Casa*, seu suplemento, *A torre de Ramires*, se apresenta na forma de uma lição:

Nos níveis mais elevados de encaixe, o suplemento se transforma numa simples fórmula verbal, numa sentença, destinada tanto ao uso das personagens quanto ao dos leitores. Enfim, uma integração maior do leitor é igualmente possível: [...] um comportamento provocado pela leitura é também um suplemento; e uma lei se instaura: quanto mais esse suplemento é consumido no interior da narrativa, menos essa narrativa provoca reação da parte do leitor (ibid., p. 131).

A lição para o leitor é: a literatura é ideológica, ou pode ser ideológica conforme as condicionantes históricas e sociais a que está submetida. Logo, a reação que os textos, em seu processo de encaixe, deveriam provocar no leitor seria um questionamento: será que o romance que conta a vida de Gonçalo também não é ideológico, no sentido de ser um discurso habilmente tramado para passar como positivo um comportamento condenável em termos históricos e sociais (como é o caso de Tructesindo)?

3.5. O romance realista: um marco da ideologia burguesa

Já é um procedimento tradicional na crítica queirosiana buscar a gênese dos romances de Eça em seus textos não-ficcionais ou de outros gêneros, procurando a partir daí iluminar aspectos de determinado romance que, de outra forma, poderiam ficar obscurecidos ou desvalorizados. No caso de *A ilustre Casa*, iremos propor neste tópico que o mesmo pode ser feito em relação ao texto jornalístico “Primeiro de Maio”, cuja análise procedemos acima no Capítulo 2.

Retomando o ponto central de nosso argumento, o autor estava, de forma ensaística, fazendo uma aproximação entre o massacre dos camponeses e a violenta repressão da Comuna de Paris, porém deixando esta na sombra durante todo o artigo. A conclusão de tal construção irônica seria indicar que o movimento anarquista representava uma farsa, cuja tragédia

original fora a Comuna, conforme a conhecida frase de Karl Marx sobre a história se repetir como farsa.

O trabalho de redação de *A ilustre Casa* se inicia por volta de 1890, conforme Elena Losada Solar (*in* QUEIRÓS, 1999, p. 15-16), sendo plausível ver nas detalhadas descrições da revolta camponesa o aproveitamento do material de pesquisa que Eça estaria coletando para a composição de seu romance, bem como o das *Lendas de Santos*, em especial a de São Cristóvão. Mas é possível também se fazer o caminho inverso: não teria a satisfatória construção irônica e ensaística de “Primeiro de Maio” servido de estímulo ou, no mínimo, de incentivo à forma depois adotada no livro de um “romance dentro do romance”.

No ensaio, o trabalho de retomada da matéria social “pré-formada” é feito, entre outros modos, pela justaposição de momentos históricos que configurem uma constelação de ideias e conceitos capazes de descortinarem novas perspectivas sobre o objeto em estudo. No caso de “Primeiro de Maio”, isso é obtido pela comparação entre a revolta camponesa e os atentados anarquistas a fim de que surgisse em efígie o trauma da Comuna de Paris. Transpondo tal movimento para a criação de um romance, se faria necessário adotar ou inventar um jogo semelhante em que se conseguisse tal tipo de desvelamento, mas que, atendendo aos princípios soberanos da literatura, conseguisse conciliar conteúdo e forma de maneira original e instigante.

Segundo nossa avaliação, é o que Eça de Queirós faz ao escolher a estratégia *mise en abîme* para o seu novo romance na época. A matéria “pré-formada” no caso é a novela histórica portuguesa, mas não só ela: são ainda as crônicas dos primeiros séculos do reinado português e a própria história medieval europeia, na figura dos senhores feudais de Portugal. Para o funcionamento de um possível romance-ensaio, tal material foi então alocado como um romance *in progress* dentro do romance sobre a vida de Gonçalo Ramires. Da justaposição, portanto, das duas narrativas surge uma constelação de ideias que pretende configurar uma imagem em silhueta, à qual caberá ao leitor sua visualização e significado.

Na análise do ensaio “Primeiro de Maio” ficou evidente a articulação irônica entre passado e presente, feita pelo jogo entre o relato medieval e o relato contemporâneo das bombas anarquistas, mas a chave interpretativa foi

dada no momento em que Eça mudou o registro discursivo, passando a operar na primeira pessoa do plural, dando assim voz à ideologia burguesa. Se fizermos uma busca na *Ilustre Casa*, encontraremos vários subtextos com outras vozes enunciativas para além dos da novela histórica e da narração primária do romance — algo que já foi mais do que relatado e comentado pela crítica queirosiana. No entanto, um desses subtextos, não muito valorizado em geral pelos comentaristas de Eça, parece-nos ser uma chave importante para a correta leitura da obra em seu todo: trata-se das cartas das terríveis irmãs Lousadas.

São duas cartas enviadas anonimamente, uma para Gonçalo e outra para seu cunhado, José Barrolo. Ambas têm como assunto o comportamento excêntrico de André Cavaleiro, o governador local, antigo desafeto do nosso "herói" e, agora, seu aliado político.

A primeira, a de Gonçalo, comenta o imprevisto reatamento entre os dois homens:

Caro e Exmo. Sr. Gonçalo Ramires. O galante Governador Civil do Distrito, o nosso atiradiço André Cavaleiro, passeava agora constantemente por diante dos Cunhais, olhando com ternura para as janelas e para o honrado brasão dos Barrolos. Como não era natural que andasse a estudar a arquitetura [*sic.*, em português da época se grafava "arquitectura"] do Palacete (que nada tem de notável), concluiu a gente séria que o digno Chefe do Distrito esperava que V. Exa. aparecesse a alguma das janelas do largo, ou das que deitam para a rua das Tecedeiras, ou sobretudo no mirante do jardim, para reatar com V. Exa. a antiga e quebrada amizade. Por isso muito acertadamente procedeu V. Exa. em correr pessoalmente ao Governo Civil, e propor a reconciliação e abrir os braços generosos ao velho amigo, evitando assim que a primeira Autoridade do Distrito continuasse a esbanjar um tempo precioso naqueles passeios, de olhos pregados no Palacete dos fidalguíssimos Barrolos. Enviamos, portanto, a V. Exa. os nossos sinceros parabéns por esse acertado passo que deve calmar as impaciências do fogaoso Cavaleiro e redondar [*sic.*] em benefício dos serviços públicos! (ICR, p. 252.)

Gonçalo deduz rapidamente a autoria desse bilhete e todo o seu conteúdo subliminar de grosso veneno, além de dois erros de português que com certeza revelavam a formação deficiente das missivistas – mostrando assim uma leitura acurada em várias dimensões.

A segunda carta, enviada para Barrolo, é ainda mais curta e venenosa:

V Exa., apesar de todos os seus amigos o alcunharem de *Zé Bacoco*, mostrou agora muita esperteza, chamando de novo para a sua intimidade e de sua digna esposa o gentil André Cavaleiro, nosso Governador Civil. Com efeito a esposa de V Exa., a linda Gracinha, que neste últimos tempos andava tão murcha e até desbotada (o que a todos nos inquietava), imediatamente refloriu, e ganhou cores, desde que possui a valiosa companhia da primeira autoridade do distrito. Portou-se pois V. Exa. como marido zeloso, e desejoso da felicidade e boa saúde de sua interessante esposa. Nem parece rasgo daquele que toda a Oliveira considera como o seu mais ilustre pateta! Os nossos sinceros parabéns! (ICR, p. 399.)

A intensa maldade que está subentendida na mensagem ficou em segundo plano para Barrolo, bem mais preocupado com aquilo que está dito literalmente: que ele era ridicularizado pelas costas por seus amigos e considerado o maior idiota da cidade. As insinuações sobre o comportamento imoral da esposa até lhe chegaram a ficar claras, mas ele as diminuiu qualificando de "namoro" (não meu caro Bacoco, trata-se de adultério mesmo!) e, depois, as desconsiderou com base em fatos que não só não as contradiziam como ainda levantariam mais suspeitas para um bom entendedor (ICR, p. 400).

O mais interessante nas duas mensagens é o fato de que os textos literalmente não fazem nenhuma denúncia nem revelação, ao contrário, são na superfície discursos congratulatórios aos dois destinatários, comentando fatos acontecidos e de conhecimento público, cujo sentido dado nas mensagens é, por sinal, aquele que o principal interessado, no caso o nosso Gonçalo, gostaria que fosse o aceito por todos: (I) o reatamento com o desafeto Cavaleiro por razões afetivas e de utilidade pública, e (II) a sua frequência na casa de Barrolo por conveniência social e lúdica. O caráter venenoso e denunciatório se dá graças ao jogo linguístico e ao contexto — inclusive é um

dos poucos momentos na narrativa principal em que o leitor real não está vendido e, por isso, pode interpretar corretamente a figura de linguagem que configura integralmente essas cartas: a ironia.

Além de oferecer uma chave hermenêutica inquestionável sobre a armação textual da própria obra, *Eça de Queirós* ainda lança um desafio ao leitor de seu livro: em qual das duas espécies de leitor você se encaixa, caro leitor? Na de Gonçalo, perspicaz até o nível da correção gramatical, ou na de Barrolo, que se deixa enganar por querer ler o que mais lhe convém?

Temos, portanto, um desafio a aceitar: ler o romance nas entrelinhas, a contrapelo, procurando o conteúdo latente que se dá nas dobras do texto manifesto. Numa espécie de "psicanálise" discursiva cujas chaves interpretativas estão dadas na própria armação literária da obra, que aponta para momentos reveladores, apesar de encobertos para um véu narrativo como num jogo de esconde-esconde. Isso posto, nada mais freudianamente adequado para tal jornada pelo "inconsciente" da narrativa da vida de Gonçalo do que a análise dos quatro sonhos que pontuam o romance com um brilho enigmático e provocador.

3.5.1. Os sonhos

A fascinação exercida por esses relatos oníricos de *Eça* pode ser mensurada pela sua inclusão no *Livro dos Sonhos* (1986), editado por ninguém menos do que Jorge Luis Borges, uma coletânea extravagante cujo objetivo "manifesto" seria o de estimular uma possível história literária dos sonhos, sendo que os textos nem estão em ordem cronológica! O escritor português comparece ao lado de outros grandes escritores como Deus (*Bíblia*), Homero, Dante, entre outros.

Os sonhos estão assim distribuídos pela *Ilustre Casa*:

- **1º. e 2º. sonhos: Capítulo II** – ocorrem na mesma noite após um banquete com os amigos Titó, Gouveia e Videirinha.
- **3º. sonho: Capítulo VII** – também depois de uma noite tomando chá com Gouveia e Videirinha.

- **4º sonho: Capítulo X** – na noite em que jantara com Titó e Videirinha no solar da Torre.

Como se percebe eles estão razoavelmente dispostos pelo começo, meio e fim do livro, sendo que o 4º., o mais longo e sem dúvida de maior importância para o desenlace da história, é o único que abre um capítulo, que por sinal tem o conveniente algarismo romano "X" — astúcias de poeta, o "X" da questão? Todos ocorrem depois de noitadas com amigos, sempre com comidas e bebidas e quando surgem dilemas na vida do protagonista.

Nos dois primeiros sonhos, Gonçalo e o grupo completo de amigos promovem uma pândega que vai até o começo da madrugada numa taverna de vilarejo. Os planos de ascensão política do fidalgo estavam empacados, a novela não se desenvolvia a contento, havia problemas com a administração da quinta e, por fim, a antiga inimizade com Cavaleiro se reacendia pela desconfiança de nosso "herói" de que aquele andava rondando a casa de sua irmã, esposa de Barrolo, com intuitos inconfessáveis. Durante o jantar, discutiu-se muito a questão colonial africana, com propostas esdrúxulas de todos os lados. Ao retornar para casa, acompanhado de Videirinha que vai cantando o infame fado dos Ramires, Gonçalo remói todas as suas mágoas e incertezas. Ele adormece amargurado e sonha:

Primeiro sonho

André Cavaleiro e João Gouveia romperam pela parede, revestidos de cotas de malha, montados em horrendas tainhas assadas! E lentamente, piscando o olho mau, arremessavam contra o seu pobre estômago pontoadas de lança, que o faziam gemer e estorcer sobre o leite de pau-preto. Depois era, na Calçadinha de Vila-Clara, o medonho Ramires morto, com a ossada a ranger dentro da armadura, e El-Rei D. Afonso II, arreganhando afiados dentes de lobo, que o arrastavam furiosamente para a batalha das Navas. Ele resistia, fincado nas lajes, gritando pela Rosa, por Gracinha, pelo Titó! Mas D. Afonso tão rijo murro lhe despedia aos rins, com o guante de ferro, que o arremessava desde a Hospedaria do Gago até a Serra Morena, ao campo da lide, luzente e fremente de pendões e de armas. E imediatamente seu primo de Espanha,

Gomes Ramires, Mestre de Calatrava, debruçado do negro ginete, lhe arrancava os derradeiros cabelos, entre a retumbante galhofa de toda a hoste sarracena e os prantos da tia Louredo trazida como um andor aos ombros de quatro Reis!... (ICR, p. 120).

Gonçalo acorda estremunhado e sedento, sintoma da ressaca daquela noite, e resolve tomar um sal de frutas que providencialmente trouxera de Lisboa. Adormece mais refeito e sonha:

Segundo sonho

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 de radiosas flores** que brotavam através de **pedregulhos de ouro** (p. 121, grifos nossos).

Gonçalo só acorda ao meio-dia e perfeitamente recuperado dos excessos da noite anterior. Segundo ele, tudo graças ao sal de fruta. Na verdade, esse remédio era uma grande novidade na época. De origem inglesa — sua denominação no romance é *fruit salt* —, o medicamento era visto como uma panaceia universal: bom para estômago, cabeça, coração, dor de alma etc.:

O Sr. Dr. Matos aconselhou que o tomasse com água tépida, em jejum. Parece que ferve. E limpa o sangue, desanuvia a cabeça... Pois eu muito necessitado ando de desanuiar a cabeça!... Toma tu também, Bento. E diz à Rosa que tome. Todos tomam agora, até o Papa! (ICR, p. 100.)

Nosso personagem o trouxera da capital embrulhado num precioso manuscrito do século XVI, datado das vésperas da partida de D. Sebastião para a fatídica expedição de Alcácer-Quibir. Um pergaminho que ele havia levado por engano junto com outros documentos para resolver uma comezinha questão de impostos de uma outra propriedade sua. ("Enfim! serviu para embrulhar o frasco", p. 100.)

Depois de tomar o sal de fruta, o remédio *inglês* (!), Gonçalo dorme bem e sonha com uma idílica e rica África. Pode-se inferir que os dois sonhos, com a ministração do remédio pelo fidalgo entre eles, revelam uma possível solução tanto para o impasse econômico português quanto para a própria situação do fidalgo: "tomar" o remédio inglês, ou seja, a colonização africana sob o invólucro da retomada das tradições portuguesas, as grandes navegações e a colonização do século XVI. Na verdade, trata-se do grande negócio burguês edulcorado pelos ideais de civilização, cristianismo e modernidade.

O sonho inicial seria a realidade conflituosa e insatisfatória do Portugal contemporâneo, com o projeto literário de Ramires no meio — um projeto para o qual ele se encontrava vergonhosamente preparado. O segundo sonho seria a solução: um mundo exótico, rico e aberto à exploração capitalista.

Enfatizemos neste ponto que, já no começo do romance, a solução colonialista africana está posta de forma cifrada, mas facilmente decifrável caso se use a chave irônica de que falamos há pouco. Quando a sorte de Gonçalo começa a mudar e ele negocia com André Cavaleiro sua candidatura para a vaga de deputado por Vila-Clara, o nosso "herói" então mais satisfeito consigo mesmo passa a *devanear* sobre sua futura atuação política:

Porque já as ideias o invadiam, viçosas e férteis. Na Vendinha, enquanto esperava que lhe frigissem um chouriço com ovos e duas postas de sável, meditou, para a Resposta ao Discurso da Coroa, um esboço sombrio e áspero da nossa Administração na África. *E lançaria então um brado à Nação, que a despertasse, lhe arrastasse as energias para essa África portentosa, onde cumpria, como glória suprema e suprema riqueza, edificar de costa a costa um Portugal maior!...* (ICR, p. 237, grifos nossos.)

O terceiro sonho se dá meses depois, quando Gonçalo já se encontrava em plena campanha eleitoral e inclinado a propor casamento à viúva D. Ana Lucena — afinal seu falecido marido havia possibilitado a candidatura do protagonista e poderia muito bem provê-lo com os duzentos contos anuais que ele, Gonçalo, precisava para viver como um nababo. Sem dizer que a mulher era belíssima, além de jovem. Isso é o que se poderia chamar de calculismo burguês. No entanto, a linda viúva tinha uma mácula conhecida publicamente,

era filha de um carnicheiro, o nosso conhecido "açougueiro", uma profissão que, apesar da inquestionável utilidade pública, era estigmatizada em excesso — não só por ser típica das baixas camadas sociais, mas por seu insuportável cheiro e comércio com o sangue. Conforme a possibilidade de união matrimonial se torna mais factível, Gonçalo, como acontece através de todo o romance, começa a racionalizar a situação, tentando justificar sua possível decisão conjugal. O problema é o carnicheiro... Até que Ramires topa com a saída, é mais do que provável que em priscas eras ele mesmo, o fidalgo mais antigo de Portugal, tenha tido um antepassado carnicheiro:

Mas nesta Humanidade nascida toda dum só homem, quem, entre os seus milhares de avós até Adão, não tem algum avô carnicheiro? Ele, bom Fidalgo, de uma casa de Reis donde Dinastias irradiavam, certamente, escarafunchando o Passado, toparia com o Ramires carnicheiro. E que o carnicheiro avultasse logo na primeira geração, num talho ainda afreguesado, ou que apenas se esfumasse, através de espessos séculos, entre os trigésimos avós — lá estava, com a faca, e o cepo, e as postas de carne, e as nódoas de sangue no braço suado!... (ICR, p. 309.)

Tais reflexões vêm depois de uma noite na casa de Gouveia em que o assunto principal era a tal da D. Ana, pois Gonçalo queria ainda garantia que a jovem senhora fosse casta. É nessa conversa que ele descobre, pela boca de Videirinha que a viúva tinha o hábito de tomar banho de tina diariamente, no qual se alongava por uma hora e gastava meia garrafa de água de colônia (p. 307). Além do carácter picante da indiscrição, há também aqui uma interessante metáfora social implicada.

Em três momentos no romance principal se faz menção, com alguma picardia, da higiene íntima feminina. Na primeira, ficamos sabendo pelo hercúleo Titó que uma certa cafetina, D. Casimira, é "muito asseada", pois lhe encomendara uma bacia de assento a ser comprada na cidade. A coisa toda beira à imoralidade e Gonçalo encerra a conversa sublinhando a utilidade do artefato: "Deixemos a D. Casimira, que tem bacia nova para os seus semicúpios..." (p. 175).

No mesmo capítulo, poucas páginas adiante, Gonçalo acompanha a irmã a uma vista à casa da tia Arminda, velha fidalga endinheirada, parente dos Ramires, que na véspera se queimara ao fazer o seu sabático banho de pés. Ferimento para o qual convocara uma junta médica e que lhe jogou vários dias na cama (p. 183-4). O episódio ainda repercute brevemente pelo romance (p. 276).

Podemos entrever aqui um gráfico social: na base, a cafetina, representante das classes desfavorecidas e que vende sua "força de trabalho" para viver; no grupo intermediário, D. Ana, uma emergente, cuja origem vem também do mundo do trabalho; e, por fim, D. Arminda, com sua riqueza de família. Numa ponta, a higiene se concentra nas "ferramentas" da profissão (D. Casimira); na outra, lava-se apenas a parte do corpo que toca aquilo que é comum a todos, pobres e ricos, plebeus e nobres, o chão pelo qual todos rastejamos — e com água bem quente para desinfetar bem (D. Arminda).

Só D. Ana lava o corpo por inteiro, prolongadamente, perfumando-o de modo intenso, pois ela deseja purificar sua pele da marca e do cheiro do carniceiro, de sua origem proletária e "impura". Afinal, ela precisa ser aceita num ambiente que privilegia a ascendência e a fortuna de origem, não a conquistada.

Se essa é a suposta prescrição feita pela própria vítima do preconceito, imagine-se a "sinuca de bico" que era para Gonçalo projetar tal casamento? Ele, um fidalgo mais antigo que o Reino. E é nesse espírito que ele vai dormir, ainda tentando se agarrar à racionalização de que todo mundo já tivera um antepassado carniceiro, e sonha:

Terceiro sonho

Já mesmo se deitara, e as pestanas lhe adormeciam, e ainda sentia que os seus passos impacientes se embrenhavam para trás, para o escuro passado da sua Casa, por entre a emaranhada História, procurando o carniceiro... 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 cultas, povoadas de homens cultos - penetrara nas florestas que o mastodonte ainda sulcava. Entre a úmida espessura já cruzara

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 de Craquede, para a formosa e perfumada D. Ana, bradando por cima dos Impérios e dos Tempos: — "Achei o meu avô carniceiro!" (ICR, p. 309-10, grifos nossos.)

O sonho acaba aqui e não há, como nos outros exemplos oníricos, o relato do despertar de Gonçalo e das impressões deixadas por sua jornada por "um mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos" — conforme a citação de Havelock Elis utilizada por Freud para definir o conteúdo dos sonhos (1981, p. 703) —, um espaço em branco neste ponto determina a passagem para outra cena em texto de transição. Esse ponto final e lacônico determina que a importância do trecho e a necessidade de sua interpretação.

Gonçalo encontra o desejado antepassado que justificaria a aceitação de sua pretendida numa nebulosa pré-história ramírica. A alegria da descoberta fica patente no aceno vigoroso feito do fundo da história e na "heureka" bradada pelo fidalgo em direção à futura noiva. Eis o desejo realizado, mas junto, quase em surdina, vem um detalhe aterrador, o avô *Neanderthal* de Gonçalo não trafica com postas bovinas, suínas e de outros animais de abate, ele destrincha "carne humana" (p. 309).

Em última análise, o sonho revela que o nosso bom fidalgo tem suas origens patriarcais num canibal bastante *sui generis*, que nada tem a ver com aqueles que povoaram a fantasia dos europeus desde as descobertas quinhentistas (lembre-se o famoso ensaio de Montaigne, "Dos canibais") e que retornavam agora com o exotismo das aventuras coloniais na África. O antropófago ramírico tem os pés assentados em solo conhecido e se liga diretamente à história da Europa ("por cima dos Impérios e dos Tempos"). O sonho de Gonçalo parece ser uma imagem surrealista capaz de ilustrar a famosa frase atribuída a Balzac, a de que por trás de uma grande fortuna há

um grande crime. Numa transcrição mais fiel à interpretação do sonho, poderíamos dizer que na origem de uma fortuna há sempre um devorador de homens.

Um pouco acima, havíamos antecipado uma aproximação entre Eça de Queirós e Machado de Assis, mostrando alguns pontos de contato na construção de *A ilustre Casa de Ramires* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Justificando agora com mais detalhes semelhante comparação, podemos lembrar que Olavo Bilac, numa crônica publicada em *A Notícia*, em 1908, revelou que *Memórias póstumas* era um dos livros de Machado mais admirados por Eça e, ainda, que o escritor português sabia de memória o Capítulo VII do romance machadiano, “O delírio”, e o declamava com entusiasmo (cf. BERRINI & FRANCHETTI, 2003, p. 77, e ainda MEYER, 1935).

O quarto e último sonho de Gonçalo Ramires também tem algo do delírio machadiano, pois o sonhador imagina se manter na mesma cama em que se deitara e de lá vai assistindo o desenrolar das cenas. O sonho/delírio é central para a trama da história da vida de Gonçalo, mas que também pode ser visto como um elo de ligação entre o enredo das duas narrativas: a principal e a de Tructesindo.

Depois de mais um jantar com amigos, Gonçalo descobre por um lacônico Titó que a pretendida D. Ana não era casta. Tinha aos menos dois amantes, um dos quais, com toda a certeza, era o próprio Titó. A revelação caíra como uma pedra sobre as ambições do protagonista e se juntaria a outras tantas vicissitudes pelas quais passava, mais imaginadas do que reais; isso lhe provocou um estado de autocomiseração bem infantil: “Em vida tão curta, tanta decepção... Por quê? Pobre de mim!” (p. 378). Nesse estado de espírito, ele se deita:

Não adormecia, a noite findava — já o relógio de charão, no corredor, batera cavamente as quatro horas. E então, através das pálpebras cerradas, no confuso cansaço de tantas tristezas revolvidas, Gonçalo percebeu, através da treva do quarto, destacando palidamente da treva, faces lentas que passavam... (ICR, p. 380.)

Neste sonho, os ancestrais de Gonçalo — apenas os grandes varões conhecidos por sua coragem e destreza militar (“todas [as faces] dilatadas pelo uso soberbo de mandar e vencer”, *ibid.*) — se enfileiram para entregar ao seu descendente as armas com que haviam conquistado suas vitórias nos campos de batalha:

“Neto, doce neto, toma a minha lança nunca partida!” E logo o punho duma clara espada lhe roçou o peito, com outra grave voz que o animava: — “Neto, doce neto, toma a espada pura 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?...” (*Ibid.*, p. 381)

Então, ao final do sonho meio delírio, Gonçalo reclama aos venerandos avós: “Oh Avós, de que me servem as vossas armas — se me falta a vossa alma?...” (*ibid.*, p. 382).

Algumas semelhanças com o delírio de Brás Cubas são evidentes. Em primeiro lugar, a digressão histórica, em que eventos ou personagens de épocas distintas são sequenciados. Vejamos um exemplo extraído de *A Ilustre Casa*:

Quarto sonho

Aquele além, com o brial branco a que a cruz vermelha enchia o peitoral, era certamente Gutierres Ramires, o *do Ultramar*, como quando corria da sua tenda para a escalada de Jerusalém. No outro, tão velho e formoso, que estendia o braço, ele adivinhava Egas Ramires, negando acolhida no seu puro solar a El-Rei D. Fernando e à adúltera Leonor! Esse, de crespa barba ruiva, que cantava sacudindo o pendão real de Castela, quem, senão Diogo Ramires, o *Trovador* ainda na alegria da radiosa manhã de Aljubarrota? Diante da incerta claridade do espelho tremiam as fofas plumas escarlates do morrião de Paio Ramires, que se armava para salvar S. Luís, Rei de França. Levemente balançado, como pelas ondas humildes dum mar vencido, Rui Ramires sorria às naus inglesas que, ante a proa da sua capitania, submissamente amainavam por Portugal. E, encostado ao poste do leito, Paulo Ramires, pajem do guião de El-

Rei nos campos fatais de Alcácer, sem elmo, rota a couraça, inclinava para ele a sua face de donzel, com a doçura grave dum avô enternecido... (ICR, p. 380-1 – grifos do autor.)

Dois outros sequenciamentos menores, mas muito parecidos, ainda irão ocorrer nos parágrafos seguintes com a cena da entrega das armas. Comparemos agora o trecho acima com uma passagem de *Memórias póstumas*:

Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia e Tebas de cem portas, criava a ciência, que perscruta, e a arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da Terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. (ASSIS, 1985, p. 524.)

Os exemplos oferecidos nos parecem suficientes para concluir que os sonhos têm como função ser um resumo acabado da história, em que as duas projeções oníricas nos apresentam uma visão sombria da história, ainda que, na de Eça, a mediação muito colada ao personagem do narrador, pouco independente, dê um tom lírico e, falsamente, positivo.

Em segundo lugar, constatamos nos dois sonhos o diálogo entre o protagonista e entes fantásticos: Pandora, na história de Machado, e os guerreiros medievais, na de Eça; em que o tema é o problema existencial dos personagens — o sentido da vida para o agonizante Brás Cubas e a sorte funesta do “desamparado” Gonçalo: “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!” (p. 381).

Por fim, há ainda um paralelo no trabalho com a linguagem que, em ambos os textos, se encontra com a poesia. Algumas passagens do sonho de *A ilustre Casa* ecoam o ritmo e a sonoridade do Simbolismo então em voga, como, por exemplo, no seguinte trecho, por nós artificialmente quebrado em versos e com assonâncias e aliterações grifadas:

Vagarosas, mais **vivas**, elas cresciam dentre a **sombra** que latejava **espessa** e como **povoada**.
E agora os **corpos** emergiam também,
robustíssimos **corpos** cobertos de saios de malha ferrugenta,
apertados por **arneses** de **aço lampejante**,
embuçados e **fuscos** mantos de **revoltas pregas**,
cingidos por **faustosos gibões** de brocado
onde **cintilavam** as pedrarias de **colares e cintos** —
e **armados todos**, com as **armas todas** da História,
desde a clava goda de **raiz de roble eriçada** de puas
até o **espadim** de **sarau** enlaçarotado de **seda** e **ouro**. (*ibid.*, p. 380.)

A conclusão que se pode tirar da aproximação entre os dois textos, mais do que uma filiação do romance queirosiano ao de Machado, é que as duas estratégias literárias de representar um sonho/delírio apontam para algo que fica implícito em uma primeira leitura, mas que pode ser uma importante chave não só para a interpretação das passagens em questão, mas para a da obra como um todo. Seria difícil não pensar aqui, principalmente em relação ao capítulo machadiano, no nono aforismo de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (1985, p. 226.)

Perseverando na orientação que vimos defendendo, podemos sugerir que os relatos oníricos indicam que um dos temas, ou quem sabe o tema

principal, dos romances é a História, assim com “h” maiúsculo, no sentido de uma certa visão de história, ou numa linguagem mais técnica de uma “filosofia da história”. Suposição que se evidencia em passagens como:

... e armados todos, com as armas todas da História ... (ICR, p. 380)

... e arrebatadamente [os avós] lhe estendiam as suas armas, rijas e provadas armas, todas, através de toda a história... (ibid. – na edição da Obra Completa organizada por Beatriz Berrini, a última palavra está grafada com inicial maiúscula).

Mas é no romance de Machado que tal sentido sugerido fica mais evidente e se aproximando até na linguagem do supracitado aforismo de Benjamin:

Imagina tu, leitor, uma *redução dos séculos*, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A *história do homem e da Terra* tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga [...] E via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento... (ASSIS, 1985, p. 522-3 — grifos nossos.)

O sentido da história que, portanto, pode ser um dos temas desses romances teria sua melhor definição no “conceito de história” que mencionamos de Benjamin: “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína”. Uma catástrofe que se especifica e concretiza historicamente em expressões usadas por Eça no sonho de Gonçalo como o “uso soberbo de mandar e vencer”; “[armas] enobrecidas nas arrancadas contra a Moirama, nos trabalhados cercos [...], nas batalhas formosas, [...] um heróico reluzir e retinir de ferros...”; e, por fim, “toma as

nossas armas” (QUEIRÓS, 1999, p. 380-82). Ou seja, “a história como catástrofe” se encarna no uso da violência e da opressão por parte de uma elite, belicosa e ávida por riqueza e poder, contra o resto da humanidade que simplesmente sofre.

Inferir significados tão complexos e ousados de uma narrativa que se apresenta como fantástica e, de certo modo, marginal ao texto completo em que se insere pode parecer, a princípio, algo descabido. Mas, mais uma vez, as lições sobre o ensaio podem ser válidas para justificar o raciocínio que acabamos de propor. Segundo Lukács, o ensaio “fala na maioria das vezes de imagens, de livros e de ideias” (1970, p. 28), mas isso é feito pelos grandes ensaístas com “humor e ironia”, sendo que, esta última, o pensador húngaro assim a explica:

Ao me referir à ironia, eu entendo o fato de que o crítico [o ensaísta] se ocupe efetivamente dos problemas últimos da vida, mas no mesmo tom como se tratasse de quadros ou livros, ou de graciosos e leves adornos da existência humana, e que nos problemas não mencione o mais íntimo, mas apenas a sua atraente e inútil superfície. (Ibid., p. 27.)

Dando continuidade ao nosso argumento, no trecho do sonho de Gonçalo, a palavra “arma” — que seria, portanto, uma concreção da “história como catástrofe” — aparece cinco vezes, sempre no contexto das façanhas bélicas de seus avós medievais. Há também um capítulo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* em que mesma palavra aparece repetidas vezes num contexto que se poderia entender como próximo ao da *Ilustre Casa*. Trata-se do Capítulo XXVI, “O autor hesita”, que coincidentemente faz parte de um conjunto de capítulos que forma um *ponto de inflexão* na história de Brás Cubas, que é quando o protagonista decide se casar e concorrer à Câmara dos Deputados (decisões mutuamente dependentes, no caso).

Já no final do capítulo, enquanto seu pai tecia considerações sobre política e questões domésticas, Brás Cubas entediado rabiscava figuras e frases ao acaso num pedaço de papel, sendo que num certo momento passou a repetir maquinalmente o verso inicial da *Eneida* de Virgílio: “Arma virumque cano”, que traduzido do latim seria: “Eu canto as armas e o varão” — uma

referência ao guerreiro Eneias e sua capacidade bélica. Machado fez questão de registrar graficamente os rabiscos feitos a partir desse verso:

arma virumque cano
A
Arma virumque cano
arma virumque cano
arma virumque
arma virumque cano
virumque (ASSIS, 1985, p. 548)

Apenas por mera curiosidade, tem-se aqui a palavra “arma” também repetida cinco vezes. Porém é instigante pensar que o processo pelo qual se dá sua escrita é aquele que a psicanálise consagraria mais tarde como “livre associação”, isto é, um exercício que libera em sua expressão materiais inconscientes, como ocorre nos... sonhos! Ainda que toda a cena seja utilizada pelo enredo para introduzir a personagem de Virgília — pois seu nome é relacionado ao do autor do poema em questão —, não poderíamos nos furtar ao esforço de pensar que a plástica apresentação do texto e o processo de fundo inconsciente posto em movimento indiquem algo de mais interessante na economia do romance.

Desse modo, é possível associar o “varão” do verso de Virgílio ao protagonista Brás Cubas, “herói” do romance que “canta” os seus feitos, ou seja, “suas armas” e conquistas, entre estas: Virgília, como se verá no desenrolar do livro. Mas as armas são o que nos importa no momento. Na sequência imediata do texto, após a encantadora apresentação da moça, o pai de Brás lhe explica a articulação entre o casamento com ela e a carreira política. Por fim, incita e adverte o moço sobre seu destino: “Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios...” (*ibid.*, p. 550). Eis aí as armas do varão Brás Cubas.

As “armas” de Gonçalo também serão essas, mas, antes de delas lançar mão com total desenvoltura, ele irá cumprir um rito de passagem, uma prova de iniciação — um teste cerimonial de derramamento de sangue —, a fim de se provar apto para assumir esse armamento. É evidente que não é com essa fórmula quase religiosa que Eça vai fazer a transição para a grande cena da

luta contra o valentão de Nacejas, mas, no fundo, é disso que se trata e o sonho dos antepassados representa o preâmbulo de tal prova iniciática.

3.5.2. A luta contra Ernesto de Nacejas: a prova de Gonçalo

No dia seguinte ao sonho, vemos a continuidade do processo probatório de Gonçalo: a próxima etapa do rito é pegar a arma dos avós, no caso um chicote de cavalo-marinho, com uma agudeza de fio inusual para semelhante artefato (p. 385). Depois, a jornada para a prova passa por lugares simbólicos e míticos: "no solo histórico onde Lopo de Baião derrotara a mesnada de Lourenço Ramires...", e "no cunhal da ponte, rudemente entalhado, o seu Brasão de Armas, um Açor enorme [...] em memória piedosa de Lourenço Ramires, vencido e cativo nas margens daquela ribeira!". A própria descrição da paisagem faz a interligação entre a cena da prisão de Lourenço, por Lopo de Baião, na novela histórica, e a vindoura luta entre Gonçalo e Ernesto de Nacejas, na narrativa principal. Por isso, somos obrigados a um paralelo entre os dois supostos vilões de ambas as histórias.

Na verdade, seguindo a análise que fizemos da novela histórica, o Bastardo é o verdadeiro herói da narrativa encaixada. Lopo é movido pelo amor, age com dignidade nas batalhas e sempre procura evitar o derramamento de sangue — o que não consegue em virtude da sanha caprichosa de Tructesindo e sua família. Ele é, portanto, a grande vítima e o injustiçado da cruel história escrita por Gonçalo.

Já o valentão de Nacejas possui uma imagem negativa cristalizada pela leitura tradicional da *Ilustre Casa*, difícil de ser contradita. Mas, se ele faz a contraparte de Lopo de Baião, talvez essa imagem seja um equívoco provocado pela linguagem habilidosa do narrador do romance. Vejamos nas deixas do texto, quais seriam as características desse personagem tão mal conhecido, mas tão necessário para o clímax e desfecho do romance principal.

O valentão somente atua em três encontros com Gonçalo, dos quais o último é a grande luta do final do romance. Das descrições feitas nesses momentos, obtemos a seguinte relação de características do tal Ernesto:

- caçador do campo;
- vestia-se de jaleca e barrete vermelho;
- latagão airoso (rapaz saudável, de boa aparência);
- sapatões brancos;
- cinta enfaixada em seda;
- face clara de suíças louras;
- belos olhos pestanudos;
- presunção e pimponice (vaidoso e falastrão);
- a borla do barrete toda espetada como uma crista flamante (sinal de virilidade);
- seu apelido era Caça-abraços (um namorador).

Pelos atributos, parece se tratar de um belo espécime de homem natural: caçador, independente, ativo e viril. Sua fisionomia lembra bastante a de Lopo de Baião, o Claro-Sol, cujos cabelos e barba loiros fazem contraponto à "face clara de suíças louras" do petulante caçador. E alguns detalhes de vestimenta, como o barrete vermelho, jaleca e cinta de seda, o relacionam à representação do revolucionário francês de 1789 (ver Figura 1), apontando assim para uma bem provável simbologia da liberdade.



Figura 1

Émile Wattier, "Casal de sans culote".

Fonte: Augustin Challamel, *Histoire-musée de la république Française, depuis l'assemblée des notables*, Paris, Delloye, 1842, p. 300.

O pomo da discórdia inicial foi devido a uma rapariga morena, membro da comunidade da qual Ernesto fazia parte e objeto de um breve flerte por parte do fidalgo. O caçador intuiu o interesse lascivo de Gonçalo e, sendo o tal namorador que lhe valera o apelido, desbanca o fidalgo na disputa pela atenção da moça:

O mocetão parara, encostado à espingarda, sob a janela onde a rapariga morena se debruçava entre os dois vasos de cravos. E assim encostado, depois de rir para a moça, acenou ao Fidalgo, num desafio largo, com a cabeça alta, a borla do barrete toda espetada como uma crista flamante (ICR, p. 196).

No segundo encontro, Ernesto, já conhecendo o caráter covarde de Gonçalo, não se furta a provocá-lo agora sem motivo evidente. No terceiro, o caçador, um suposto falastrão, fala primeira vez e ofende Gonçalo, chamando-o de asno, numa atitude também aparentemente gratuita. Para além de uma avaliação simplista de que o rapaz tinha má índole, haveria nesses três encontros algum motivo para tamanha antipatia do caçador pela pessoa de Gonçalo?

O flerte dirigido à moça no primeiro encontro já seria um motivo forte, pois numa avaliação instantânea da cena fica claro que as intenções do fidalgo não eram para casamento, em razão da diferença de classe entre os dois. Mas há ainda algo que tem passado despercebido nas interpretações dessas passagens: a linguagem corporal de Gonçalo nos três encontros. O nobre está sempre a cavalo e nunca se digna a apejar para se dirigir aos personagens humildes com quem interage nessas cenas. Tal descortesia seria ultrajante entre pares, porém, tratando-se de pessoas consideradas inferiores, o procedimento é mais uma marca de superioridade social — comportamento que não poderia deixar de ser entendido pelos envolvidos.

Para um exemplo do significado desse tipo de comportamento, podemos recorrer a um conto de Guimarães Rosa, o famoso "Famigerado". Nessa história, o narrador-personagem, cada vez mais assustado com a visita de um jagunço, expõe assim sua aflição:

O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo
O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar.

Disse de não, conquanto os costumes. Conservava-se de
chapéu (ROSA, 1988, p. 14).

A atitude do jagunço em não desmontar e não tirar o chapéu era sinal de grande descortesia e indício de perigo para o narrador. A situação só se desanuvia depois de alguns instantes:

[O jagunço] Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, a catadura de canibal. Desfranziu-se, porém, quase que sorriu. Daí, desceu do cavalo; maneiro, imprevisto. Se por se cumprir do maior valor de melhores modos; por esperteza? Reteve no pulso a ponta do cabresto, o alazão era para paz. O chapéu sempre na cabeça. Um alarve (*ibid.*).

Apesar de minorada a tensão entre os interlocutores, a grosseria do cavaleiro se mantinha em razão da leitura corporal feita pelo narrador, o fato de o valentão não ter se descoberto, como convinha aos bons modos.

Essa citação de G. Rosa parece mais que suficiente para se entender como é fundamental a "leitura" da imagem construída nas cenas escritas por Eça de Queirós para a completa significação das passagens sob análise. A atitude de Gonçalo, por mais inconsciente que pudesse ser para o personagem, está carregada de sentido social, mostrando a cada envolvido a sua devida posição nas relações interclasses. O que pode nos levar a concluir que a reação do caçador de Nacejas nos episódios fosse uma recusa em se subordinar ao fidalgo. O que fica patente quando Ernesto o denomina "seu Ramires de merd...".

O valentão de Nacejas, conforme a descrição feita acima, é alguém que vive de maneira autônoma, com pouca dependência da comunidade e das relações sociais mais abrangentes às quais uma sociedade moderna nos submete. Ele simplesmente não se submete e não "sabe" qual é o seu lugar no jogo das relações de poder. O que parece ter sido também o erro de Lopo de Baião em sua ambição de casar com quem gostava, mas que pertencia a uma família de estirpe superior à sua.

Voltando ao rito de passagem, logo antes do terceiro e fatídico encontro e talvez ainda como parte dos aprestos rituais, Gonçalo faz um pequeno exercício preparatório de grande sentido simbólico. Deixando para trás o campo onde Lourenço fora derrotado por Lopo:

O caminho, para além da ponte, alteava entre campos ceifados. As medas lourejavam, pesadas e cheias, por aquele ano de fartura. [...] Uma revoada de perdizes ergueu o voo dentre o restolho. Gonçalo galopou sobre elas, gritando, sacudindo o seu forte chicote de cavalo-marinho, que zinia como uma fina lâmina (ICR, p. 387).

A imagem aqui corresponde ao brasão da família Ramires, "um açor preto em campo escarlata". O açor, uma feroz ave de rapina, tem entre suas presas favoritas as perdizes. A paisagem está pontilhada de loiros feixes de trigos, cor e textura que lembram, sem dúvida, os odiados Lopo e Ernesto com seus pelos dourados. Em suma, uma alegoria da dominação de classe dos Ramires.

Quando Gonçalo se depara com o provocativo Ernesto, ele está preparado e "treinado" para usar as armas de seus antepassados. A luta é desigual, mais uma vez o fidalgo está montado em sua soberba égua. Ernesto parte para a briga munido de uma vara curta, cuja finalidade certamente é dominar o potente animal. O fidalgo arremete o cavalo sobre o caçador que, para se defender é obrigado a agarrar nos freios do animal, ficando sem condições de atacar Gonçalo, que se aproveita e covardemente o fere com o terrível chicote, arma de seus ancestrais.

Neste ponto, vale uma análise a respeito desse surpreendente chicote. Antes de tudo, não se trata de uma arma de guerra — não há nenhum chicote entre as armas depositadas aos pés de Gonçalo em seu sonho premonitório. O chicote de cavalo marinho era um instrumento de suplício, usado para punição e subjugação. O que chama atenção nesse caso é o requinte da empunhadura, um "maciço castão de prata", e a afiação da vara, "afiado como um cutelo" (p. 369-70); daí se depreende que não era um instrumento para punições normais e, sim, para execuções ou castigos extremos, já que as "três arestas afiadas como as dum florete" não deixariam de causar profundos ferimentos na vítima. Nas palavras de Bento, o servil mordomo de Gonçalo: "Mata um homem!".

Além de uma arma cruel, o chicote tem aqui um caráter simbólico incontestável: é uma insígnia de poder e dominação, interpretação que, por sinal, o próprio Gonçalo lhe conferiu quando ordenou ao mordomo: "Limpa e põe no meu quarto, Bento! Passa a ser o meu chicote de guerra!". Portanto, que dignidade há em usar essa arma contra um homem desarmado, estando-se ainda por cima montado num bom cavalo?

A representação da cena é inusitadamente tensa e cruel:

Uma névoa turvou os olhos esgazeados do Fidalgo. E de repente, num inconsciente arranque, como levado por uma furiosa rajada de orgulho e força, que se desencadeava do fundo do seu ser, gritou, atirou a fina égua num galão terrível! E nem compreendeu! O cajado sarilhara! A égua empinava, numa cabeçada furiosa! E Gonçalo entreviu a mão do homem, escura, imensa, que empolgava a camba do freio.

Então, erguido 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, noutro arremesso, com outra fulgurante chicotada, que o 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 mole e como morto, com jorros de sangue escuro ensopando a camisa (ICR, p. 389).

Em seguida Gonçalo fere gravemente um rapazola, amigo de Ernesto, e sequestra o pai desse jovem, descrito como um velho desarmado, sempre seguindo aquilo que seriam táticas de guerra: "E então com a presteza de espírito que a luta afiara concebeu contra qualquer emboscada um ardil seguro. E até num relance sorriu recordando 'traças de guerra', de D. Garcia Viegas, o Sabedor" (p. 391).

É verdade que o rapazola chegou a desferir um tiro de espingarda contra Gonçalo, mas o que se esperaria de alguém que vê um amigo ser dessa forma massacrado sem qualquer chance de defesa? O fato é que esse moço era

ainda bem jovem ("O rapazote ergueu a face morena, de buço leve", p. 388) e estava bastante assustado com a ferocidade da surra infligida pelo fidalgo ao seu colega. Mas nosso "herói" foi impiedoso e deu-lhe o mesmo tratamento cruel.

O velho pai do rapaz suplicou piedade ao fidalgo e humilhou-se por completo, o que de nada lhe valeu, pois foi forçado a uma dura marcha a fim de se afastar bastante do local onde jazia o filho e o amigo desfalecidos. A descrição dessa marcha de prisioneiro é de uma incomum desumanidade em relação ao restante da obra, somente comparável ao suplício de Lopo de Baião, pois a desigualdade de condições entre os personagens oferece à cena um sentimento dilacerante.

Bem, vencida a prova de iniciação, Gonçalo terá então por parte da sociedade a "merecida" consagração. Os relatos feitos tanto pelo populacho quanto pela elite burguesa transformam essa contenda desigual e cruel num mítico episódio heroico. Conta assim o empregado da Torre, mandado ver o que tinha acontecido depois da surra:

— 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. (p. 408).

Os jornais no dia seguinte confirmam a deturpação dos fatos e, previsivelmente, a heroicização de Gonçalo: "E logo no Século, sofregamente percorrido, encontrou o telegrama de Oliveira, contando o assalto! os tiros disparados! a imensa coragem do Fidalgo da Torre, que com um simples chicote..." (p. 41). Assalto? Tiros? Simples chicote?

Num bilhete à prima Maria Mendonça, Gonçalo já se apropria da versão fantasiosa: "Não exageremos! Eu não fiz mais que correr a chicote uns valentões que me assaltaram a tiro. É façanha fácil para quem tenha, como eu, um chicote excelente" (p. 417). Quantos valentões? Assalto a tiros? Apenas um excelente chicote?

Mas o relato mais significativo, e que liga definitivamente a falsidade da novela histórica à falsidade da realização heroica de Gonçalo, foi escrito pela mão do próprio fidalgo:

Logo nessa noite retomou o manuscrito da Novela e na margem larga lançou à data uma nota: "*Hoje, na freguesia da Grainha, tive uma briga terrível com dois homens que me assaltaram a pau e tiro, e que castiguei severamente...*" (p. 410, grifos do autor).

A nota é desonesta: não houve briga, pois Gonçalo não deu chance aos adversários, nem eram propriamente dois homens, pois havia um jovem imberbe, e não o atacaram ao mesmo tempo. A grande pista aqui é o local onde ele registra sua nota: nas margens do papel em que escrevia sua novela, já sabida pelo leitor como falsa em vários sentidos: plagiada, ideológica e oportunista. Logo, tais atributos devem ser, por contiguidade, imputados à própria nota!

Sobre o destino de Ernesto, podemos lamentar o triste fim de um soberbo homem, vigoroso e independente, que, por não se submeter, mesmo que simbolicamente, ao prestígio social dos Ramires, foi surpreendido covardemente por Gonçalo e barbaramente mutilado. Ele, ainda por cima, sofreria um pesado processo por *agressão* e, com certeza, *tentativa de homicídio*, devendo ser preso e degredado: "E mesmo feridos, [os dois caçadores] ainda necessitavam castigo tremendo de África" (p. 397) e de um "escarmento rijo, para que Portugal não recuasse aos tempos bárbaros" (p. 413). A menção sobre a África nos dá a chance de fazer mais uma relação instigante a respeito do tal chicote de cavalo-marinho. Segundo Laura Padilha, africanista brasileira, refletindo também sobre o romance de Eça:

... a arma de Gonçalo é um chicote de cavalo-marinho, "afiado como um cutelo", "uma arma terrível" (p. 309). E ninguém melhor que os africanos para saber quanto de verdade há nessas afirmações. O chicote de cavalo-marinho foi, juntamente com a palmatória, um instrumento de violência e suplício para o negro. Confronte-se a descrição da sede administrativa portuguesa na Lunda, em Angola, tal como aparece em *A chaga* (1970), de Castro Soromenho: "De ambos os lados do boné, (...) estavam penduradas as palmatórias

escuras do sangue das mãos dos negros, e por cima, como cobra em fuga, um chicote de cavalo-marinho zebrava a cal da parede" (p. 55).

Ao armar-se do chicote e usá-lo contra o caçador, não só Gonçalo se ramiriza, mas começa a sua arrancada para a África, onde aquela representava a principal arma física da dominação. [...]

Lugar de onde nunca mais se volta, o espaço destinado ao "castigo tremendo", a África aparece no narrado sempre ligada aos que detêm o poder sobre o destino dos outros, no caso, os três aldeões subalternos. De outra parte, para o sujeito da dominação, mesmo que parcial ou precária, aquela mesma África muda de estatuto no plano da representação. Passa a ser o lugar da acumulação e do lucro fáceis... (2000, p. 177.)

Seguindo a leitura de Padilha, o chicote dos antepassados indica o caminho da exploração colonial, submetendo aqueles que se opuserem à dominação agora burguesa, mas com as características brutais e bárbaras da opressão feudal — o pior dos dois mundos!

A prisão e o degredo, até onde a narrativa oferece informações, não ocorrem graças à intervenção espúria de Gonçalo, que, consciente das reais circunstâncias do episódio, acha suficiente o castigo que ele mesmo aplicara ao suposto delinquente, apesar de não considerar a sua ação como uma "ferocidade"! ("Detesto ferocidades", p. 430) Repete-se aqui a estratégia da benevolência com os inferiores injustiçados já cometida no início do romance contra o Casco, o qual não só esqueceu a arbitrariedade do fidalgo como ainda o apoiou e nele votou naquelas eleições (p. 438).

A narrativa da vida de Gonçalo pode ser, portanto, vinculada ao gênero *Bildungsroman*, o romance de formação, mas com um viés altamente crítico e denunciatório. O fidalgo, na verdade, se prepara para assumir o *status* de burguês internacional na esfera da colonização africana. Para isso, sua formação inclui o cálculo burguês-capitalista, com suas injunções políticas, sociais e culturais — cuja representação literária se dá pela eleição a deputado, casamento de conveniência e publicação de uma novela —, e, eis o paradoxo histórico que a obra de Eça nos desvela, a violência da dominação feudal.

Na exploração colonial, o estado de exceção, que Walter Benjamin declara ser a situação atual da modernidade (1986), se apresenta em estado puro e, portanto, exige o exercício da violência pura, nos moldes da sociedade feudal, onde leis, regras e coerção física são atribuições exclusivas dos poderosos. Como já dissemos: o pior dos dois mundos!

Mas nada disso é entregue numa leitura superficial e desarmada, exigindo do leitor o domínio do jogo da composição em *mise en abîme* e a chave da ironia estrutural para seu desfrute e conhecimento. Além da estratégia da estética antiburguesa, conforme discutida no Capítulo 2, podemos inferir também que nesta obra há o questionamento da representação realista, cuja incapacidade de dar conta da expressão literária da modernidade vai ficando clara à medida que a sociedade de massas, a indústria cultural e o mundo administrado da dominação burguesa vão avançando na história:

Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance (ADORNO, 2003, p. 56-7).

Se a novela histórica de concepção romântica estava comprometida ideologicamente pela própria forma que assumia, tomada de modelos medievais, o romance realista é ainda mais ideológico pela impossibilidade de sua forma apreender a verdade do mundo burguês, pois: "Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do 'foi assim', tanto mais cada palavra se torna um mero 'como se', aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim" (*ibid.*, p. 58-9).

Eça escapa dessa aporia ao criar uma obra em que a fricção entre dois textos ideologicamente comprometidos é capaz de iluminar as contradições subjacentes ao mundo administrado e possibilitar uma terceira via,

absolutamente original, que está em potência na estratégia da estrutura *mise en abîme*, mas cujo ato demanda uma grande intuição artística e sua correspondente contrapartida num leitor engajado.

3.6. *Mise en abîme* na *Ilustre Casa*

O romance histórico existente dentro de *A Ilustre Casa* não é apenas um exemplar a mais da técnica construtiva da *mise en abîme*, ou romance-dentro-do-romance. Trata-se antes, na realidade, de uma das mais completas e detalhadas aplicações dessa técnica, *difícilmente comparável em extensão e qualidade artesanal às outras experiências do século XIX* e mesmo as do século seguinte. Uma prova contundente da completude desse trabalho é o fato da editora Difel ter publicado há alguns anos uma edição exclusiva do romance secundário de *A Ilustre Casa* sob o título de *A torre de D. Ramires: novela histórica dos feitos de D. Tructesindo*, com autoria atribuída a Gonçalo Ramires (1980).

Além do texto propriamente dito do romance histórico, cujas inserções na história principal ocorrem em geral sem marcas gráficas de separação do texto primeiro, Eça de Queirós vai desvendando para o leitor uma gama de detalhes do artesanato literário: fontes, pesquisa bibliográfica, pesquisa lexical, apropriações diversas de estilo e formas literárias etc. Não apenas isso, pois o autor ainda representa as condições emocionais, afetivas, nas quais o autor fictício sofre momentos de angústia, insegurança e, algumas vezes, entusiasmo durante a produção do livro intercalado. É a atividade do escritor que vai sendo representada, descrita em seus avanços e recuos, em suas escolhas felizes ou não, na insegurança de um labor solitário cuja natureza própria não permite seu compartilhar com outros, a não ser depois de concluído. E, por trás e a princípio de toda essa azáfama artística e intelectual, as motivações que levam Gonçalo à execução de tão intangível tarefa: a “sede de nomeada” na formulação famosa de Machado de Assis, a chancela de alta cultura supostamente necessária para um posto governamental, a publicidade capaz de incrementar a eleição à Câmara dos Deputados, enfim os motivos de um arrivista.

Eça descortina assim os mecanismos da indústria cultural que vai se formando a partir do desenvolvimento urbano e das novas técnicas de comunicação de massa, e a formação de um sistema literário moderno, cujos propósitos últimos são os lucros que a produção literária pode gerar aos diversos *players* desse processo — lucros monetários ou sociais, como nos ensina o caso de Gonçalo. No entanto, o alvo possivelmente é ainda mais profundo: o autor de *Os Maias* parece pretender atingir com o desnudamento da produção do romance histórico em *A ilustre Casa* aquilo que a literatura pode fornecer de convencimento ideológico, a justificação de uma visão de mundo interessada, promovida pela cultura burguesa.

A história de Tructesindo aparentemente se trata de uma glorificação de uma família de senhores feudais que ajudaram a formar a nação, oferecendo desse modo a Gonçalo uma respeitabilidade que o colocaria em condições de almejar o máximo possível de poder político. Mas a leitura irônica disponível a partir do jogo de significados espelhados proposto pela *mise en abîme* sugere outra coisa: a poderosa família Ramires estava acima e além de qualquer contingência nacional — na verdade, nesse período histórico, a própria noção de “nação” não existia no sentido moderno, apesar de ser esse o momento em que os fundamentos de tal noção começavam ser delineados na história europeia.

O que se relata no romance secundário é como os interesses pessoais do nobre Tructesindo eram postos acima e contra os interesses da coroa portuguesa e, portanto, da instituição que à época configurava a ideia moderna de nação. A frase repetida três vezes no romance histórico e fora dele, enunciada pelo chefe guerreiro, não deixa dúvidas sobre isso: “De mal ficarei com o Reino e com o Rei, mas de bem com a honra e comigo!” (Queirós, 1999, p. 131). A partir daí, todas as demais ações e suas catastróficas consequências são decorrência de uma atitude senhorial que mais pode ser qualificada como *capricho*, do que propriamente como imperativo moral.

Descortinada a relação interessada e ideológica entre o romance histórico e o protagonista do enredo principal, fica como dever hermenêutico do leitor a interpretação do romance primeiro a partir da relação interessada que pode haver entre este e seu autor implícito, aquele que não se confunde com o

autor real, Eça de Queirós, mas que seria uma espécie de “eu poético” na prosa.

Partindo do jogo de espelhos posto em funcionamento pela construção em abismo, o leitor deve perceber que o romance interno é uma miniatura do romance maior e, portanto, repete em nível estrutural a dinâmica daquele. Assim, o enredo da vida de Gonçalo pode ser interpretado ironicamente como a forma ideologizada de justificar a ambição do protagonista em se tornar um burguês internacional. Longe de ser quase um romance de autoajuda – em que um personagem fragilizado encontra nas lições de vidas de seus corajosos avós a motivação capaz de produzir nele uma vontade resoluta que pudesse mudar radicalmente sua vida e torná-lo um homem realizado como indivíduo –, *A ilustre Casa de Ramires* pode ser compreendido como uma denúncia sobre a estratégia necessária e obrigatória para a acumulação do capitalista internacionalizado: a violência física e impunível que, naquele momento, se exercia na esfera do neocolonialismo. A mesma violência que possibilitara a Tructesindo exercer o seu arbítrio, a mesma que Gonçalo utilizara, de forma cruel e desmedida, para se impor ao valentão de Nacejas, e sob o aplauso da elite local, era a necessária para a empresa neocolonial. A história de Gonçalo é a de sua descoberta, ou redescoberta, da violência como forma de ascensão, como aquela com a qual sua família constituíra fortuna e, como resultado colateral, formara Portugal: as tais armas que os avós entregaram ao “herói” para a sua mudança de vida naquele sonho não premonitório, mas propedêutico.

Se uma lição houvesse neste romance, talvez pudesse ser sintetizada por uma frase que Millôr Fernandes empregou em sua hilariante comédia *A história é uma istória*: “A história é como um idiota: se repete, se repete, se repete”, que o dramaturgo atribui a Balzac. Na economia do romance de Eça, o uso da estratégia *mise en abîme* seria a forma literária de expressar tal repetição.

A mesma ironia obtida pela justaposição entre o passado medieval e a atualidade burguesa pode ser verificada no artigo eciano “Primeiro de Maio” que analisamos comparativamente acima, conforme a seguinte passagem em que nosso autor explica a crescente “bondade” burguesa:

O burguês senhorial, hoje, só pretende que a divisão seja “proporcional” — reservando inquietamente para si, por algum tempo, e enquanto uma ordem social mais perfeita não fizer uma repartição mais equitativa, a maior e melhor “porção”. Quando portanto o trabalhador se levanta e reclama que se igualem mais as proporções — ele ainda defende a sua posse atual, mas sem acreditar já no seu direito definitivo. E, em lugar de matar tranquilamente o servo, à boa lei do conde de Foix, como violador imperdoável duma lei eterna, — treme e grita, à maneira daquele que, gozando há muito, além da sua leira de terra, a leira do seu vizinho, visse de repente surdir furiosamente esse vizinho com o seu direito e o seu grosso cajado. (QUEIRÓS, 2002, p. 269)

Conforme nossa análise, essa comparação está sendo feita à luz da lembrança ainda muito viva da Comuna de Paris, cujo massacre dos trabalhadores e pobres deixara vestígios naquela capital, desautorizando assim qualquer conclusão otimista sobre o conflito entre ambas as classes. Uma situação que ganha um enfoque menos tortuoso num ensaio publicado por Eça dois anos depois deste. Ali ele fazia a seguinte avaliação sobre a sociedade burguesa e a situação dos pobres:

Apesar de todos aqueles confortos políticos (liberdade disto, liberdade daquilo), continuava, como no antigo edifício feudal, a ter fome e a ter frio. Quando chegava a neve, o direito de voto não o aquecia — e à hora de jantar, a liberdade de imprensa não lhe punha carne na panela vazia. Pelo contrário, reconheceu que, apesar do nome de “soberano” que lhe tinham dado, continuava na realidade a ser servo — e que o seu novo amo, o burguês capitalista, era muito mais exigente e duro que o antigo amo que ele guilhotinara, o fidalgo perdulário. Todas as suas barricadas, pois, e todas as suas revoluções tinham sido feitas em proveito da classe média, que lhe metera as armas na mão, o impelira ao assalto do Velho Regime! (QUEIRÓS, 2002, p. 443).

O discurso desmascarado como ideologia (o romance histórico) serve de modelo e exercício ao leitor atento. Assim, o segundo discurso (a narrativa da história de vida de Gonçalo), que se mantém na sombra graças a uma astuta construção do narrador — que não oferece nenhum apoio para o

desvendamento ideológico —, depende da perspicácia de quem o lê no contexto da *mise en abîme* para fazer a revelação do movimento ilusório da cultura burguesa. Mas a principal e mais contundente crítica e desmascaramento ao mundo burguês parece estar num terceiro discurso, numa narrativa que apenas se encontra indicada em *A ilustre casa*, e cuja concreção literária se dá numa esfera virtual, dependente de um novo exercício de leitura e reflexão por parte do leitor. Da natureza e construção desse *romance elíptico* depende o fenomenal rendimento estético e crítico da obra em estudo.

3.7. O romance elíptico de *A ilustre Casa de Ramires*

De um romance é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história que nele devia ser contada...

Giorgio Agamben

Jean-Paul Sartre, num texto cuja principal finalidade era defender a literatura engajada, definiu assim a especificidade ontológica da literatura: a obra literária somente *existe* na mente do leitor.

A operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem (SARTRE, 1999, p. 37).

Seria possível argumentar que o mesmo ocorre com todas as outras artes, já que a fruição estética e intelectual de uma obra de arte também se processa na mente do espectador, mas isso seria uma identificação pouco produtiva para se entender as diferenças ônticas entre as diversas atividades e experiências artísticas. A literatura é a única arte que não se dá diretamente aos sentidos. Se pensarmos nas artes plásticas, nas audiovisuais, nas performáticas, todas são captadas diretamente por alguns dos sentidos para então serem apreciadas esteticamente. Com o texto isso não acontece, antes

de qualquer coisa há a mediação da linguagem que precisa ser decodificada para então se tornar, já na interioridade do leitor, em poesia, narração etc. Os sentidos funcionam aí como receptores do código e não da arte em si.

Um pequeno exemplo poderia ser apresentado aqui para sustentar o argumento: uma pessoa poderia, dentro de uma exposição, apontar para um quadro e pedir a um funcionário que mudasse de posição a *Monalisa* de Da Vinci: a obra de arte em si e na sua imediatez sensorial estaria sendo percebida pelos indivíduos envolvidos e, independentemente do interesse momentâneo deles na fruição estética, a sua condição ontológica de obra artística, reconhecida. O mesmo não aconteceria com a solicitação de *Os lusíadas* de Camões numa biblioteca, em que apenas o objeto livro estaria em jogo.

Segundo Sartre, duas faculdades são exigidas do leitor para que o texto se torne literatura: sua imaginação e sua liberdade, sendo a segunda, certamente, uma condição *sui generis* em termos de fruição estética e concretização da obra de arte, sem ela simplesmente a imaginação não é liberada e, portanto, não há como o texto “adquirir vida”.

Caso se pergunte a *que* apela o escritor, a resposta é simples. Como nunca se encontra no livro a razão suficiente para que o objeto estético apareça, mas apenas estímulos à sua produção; como tampouco há razão suficiente no espírito do autor, e como a sua subjetividade, da qual ele não pode escapar, não consegue esclarecer a passagem para a objetividade, a aparição da obra de arte é um acontecimento novo, que não poderia *explicar-se* pelos dados anteriores. E como essa criação dirigida é um começo absoluto, ela é operada pela liberdade do leitor, naquilo que essa liberdade tem de mais puro. Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção da sua obra (ibid., p. 39).

[...] a imaginação do espectador [ou leitor] tem não apenas uma função reguladora mas constitutiva; ela não apenas representa: é chamada a recompor o objeto belo para além dos traços deixados pelo artista (ibid., p. 40).

É lógico que também há outras condições necessárias: dominar o código (saber ler), possuir formação intelectual e repertório cultural e literário para dar sentido ao texto lido, entre outras. Mas a imaginação e a liberdade são imprescindíveis, e tornam a leitura numa atividade altamente crítica e radical.

No caso de uma obra literária estruturada em *mise en abîme*, uma outra condição se faz ainda necessária por parte do leitor. Além de sua imaginação e liberdade, ele precisa também emprestar ao texto a *sua própria vida*. Tal exigência, podemos arriscar o juízo, faz desse tipo de estratégia uma das mais poderosas formas artísticas em termos de solicitação intelectual por parte do leitor, no sentido de ampliar o alcance crítico e radical da experiência literária.

Não só para explicar e demonstrar tais ideias, mas também para constituir alguns conceitos e elementos que serão necessários à interpretação de *A ilustre casa de Ramires*, propomos a análise de três experiências com a estratégia *mise en abîme* em outras esferas vivenciais e artísticas.

A primeira, que consideramos mais básica e simples, é a experimentada quando se contempla com atenção um antigo rótulo do produto "aveia Quaker", em que o "bom" religioso de cabelos brancos aparecia segurando uma caixa idêntica do mesmo produto. Tal cena em abismo é especialmente fascinante à imaginação infantil, que, em geral, pensa no infinito de caixas que existem dentro daquele rótulo e, em seguida, extrapola em sentido contrário, imaginando que a caixa que a própria criança contempla está inserida numa outra (que inclui o próprio observador), numa série de embalagens cada vez maiores e mais abrangentes, configurando assim uma cadeia infundável de universos paralelos.

A mesma experiência ocorre com espelhos frontais paralelos e quando uma câmera de TV capta a transmissão de um monitor que projeta as imagens dessa mesma câmera, provocando assim a cena em abismo. No entanto, estas duas ocorrências são artificiosas e complexas, enquanto que a da aveia Quaker possui uma simplicidade e familiaridade que revelam o potencial de imaginação e reflexão que tal estratégia de representação é capaz de oferecer. O exemplo pode parecer pueril, mas não é. Nietzsche havia sublinhado o poder do pensamento infantil, chegando mesmo a propor que a espontaneidade e liberdade desse tipo de reflexão deveriam ser o ideal do espírito humano livre:

A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação.

Sim: para o jogo da criação, meus irmãos, é necessário uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar o seu mundo. Três transformações de espírito vos mencionei: como o espírito se transforma em camelo, e o camelo em leão, e o leão, finalmente, em criança (NIETZSCHE, 2000, p. 38).

Mas, mais importante do que a chancela nietzschiana à validade da divagação infantil, podemos afirmar que a figura dos universos paralelos desencadeado pela contemplação do tal rótulo é um tema mais do que tradicional na filosofia do Ocidente. Platão foi um dos primeiros a propô-lo ao afirmar que o mundo sensível não passa de uma projeção do mundo das ideias, e que as artes, em especial a poesia, são uma projeção da projeção, já que procuram representar aquilo que não passa de uma sombra em relação ao seu modelo eterno. E, voltando a Nietzsche, é dele a formulação do eterno retorno, como a repetição infinita da História. Sem dizer que a Física Moderna transformou semelhante ideia em uma teoria ligada aos desdobramentos das teorias da relatividade e quântica, teoria que, se não demonstrou qualquer finalidade prática até hoje, ao menos deu à ficção científica um dos seus mais rentáveis *leitmotiven*.

Tudo o que foi dito serve para reforçar o já reclamado potencial reflexivo-criativo do recurso *mise en abîme*, mas também para demonstrar a necessidade do observador incorporar dinamicamente, conforme o faria a criança do nosso exemplo, sua vida neste jogo, sem o que o *mise en abîme* simplesmente não se realiza de forma completa e produtiva.

A segunda experiência que propomos como modelar é a apreciação do famoso afresco *A escola de Atenas* (entre 1509 e 1510 — vide Figura 2) do pintor renascentista Rafael (1483-1520). Trata-se de uma pintura em parede de grandes proporções (5 metros de largura por 7 de altura), destinada originariamente a decorar a biblioteca particular do papa Júlio II, um aposento que depois ganhou novas funções e que, hoje, se encontra vazio sendo usado

apenas como local de exposição dessa e de outras obras rafaelitas (as *Stanze di Raffaello*, nos Museus Vaticanos).



Figura 2. A escola de Atenas de Rafael. Museus Vaticanos.

Se retomarmos uma conhecida metáfora sobre a pintura (seja numa tela ou num afresco), que vem da Renascença, como sendo uma janela que se abre à visão e à imaginação, podemos detectar no painel de Rafael algumas “janelas” dentro da janela-obra. O mural é composto por vários planos sendo o mais profundo deles o horizonte de céu azul e nuvens, visível através das colunas e arcadas da entrada do edifício, esta seria a janela mais afastada. Depois teríamos um plano médio onde se encontram, no centro, Platão e Aristóteles, acessível através da grande arcada que está em primeiro plano: teríamos então a segunda janela. Por fim, na arcada com os personagens mais próximos do observador, estaria a janela primordial da pintura limitada pela moldura ou pelos extremos da parede, como é o caso.

Para uma interpretação profunda da obra, pode-se dizer que o plano mais profundo representaria a natureza em sua beleza e mutismo, cujos segredos só podem ser acessados através da razão e da ciência. O plano médio, já dentro de uma construção que revelaria o engenho e poder da

racionalidade humana, apresenta os pensadores principais que puderam construir as chaves da natureza e do transcendente, dando acesso à compreensão e domínio do cosmos pelo homem. Na janela do primeiro plano, vemos os continuadores do conhecimento primordial possibilitado pela dupla Platão-Aristóteles: são pessoas de diversos tipos, épocas e nacionalidades, se debruçando literalmente sobre os estudos anteriores, procurando levar adiante o progresso do conhecimento.

Mas esse primeiro plano não se configura, atendendo ao sentido dado até aqui da estrutura formal da obra, como porta de entrada da Escola de Atenas — a entrada está no fundo, onde se vê o céu e as nuvens —, mas sim como saída ou continuação do edifício do saber em direção à biblioteca que contem em suas paredes esse fabuloso afresco: os pensadores centrais estão descendo em direção ao espaço da biblioteca. Como a sala concreta que abriga a obra ainda dispõe de suas janelas e portas, dando acesso a outros cômodos, à cidade e, mais além, ao universo em que tudo está inserido, a proposta de Rafael é anunciar a continuação por parte dos homens que habitam aquela biblioteca e a cidade do grande e, talvez, interminável projeto de compreensão, apreensão e dominação das esferas da realidade material e a metafísica, cujo primeiro e maior impulso fora dado pelos filósofos gregos retratados há mais de 2.000 anos (a obra é do século XVI, lembremos).

Dessa forma, a biblioteca original, que seria “decorada” por tal afresco, na verdade faria parte da própria pintura, dando-lhe o acabamento e o sentido completo da obra. As demais paredes, forradas por livros e o ambiente composto por escrivaninhas e estantes de leitura, ofereceriam ao espectador do quadro a real dimensão da experiência artística: os homens naquele recinto, em suas vidas, formariam uma comunidade de estudiosos com uma tradição e um objetivo comum, qual seja, a compreensão do universo. Vê-se, portanto, o prejuízo em termos de fruição estética que é deixar hoje a sala vazia, transformada num simples recinto de exposição.

Para maior clareza do processo de inclusão da vida do observador na estratégia *mise en abîme* dessa obra, propomos a observação do Diagrama 1, que mostra como a perspectiva da pintura propõe um espelhamento projetado a partir da posição do observador. O sentido de tal espelho é inserir o espectador na dinâmica da obra, engajando-o no projeto renascentista de

autonomia do ser humano. Se o ponto de fuga do quadro indica a natureza incompreensível e muda no passado, digamos assim, pré-histórico, o ponto de fuga espelhado aponta para o futuro dos homens, no qual, por meio do progresso contínuo da ciência e dos poderes racionais, essa natureza estará totalmente (ou quase) revelada e dominada, configurando, portanto, uma utopia.

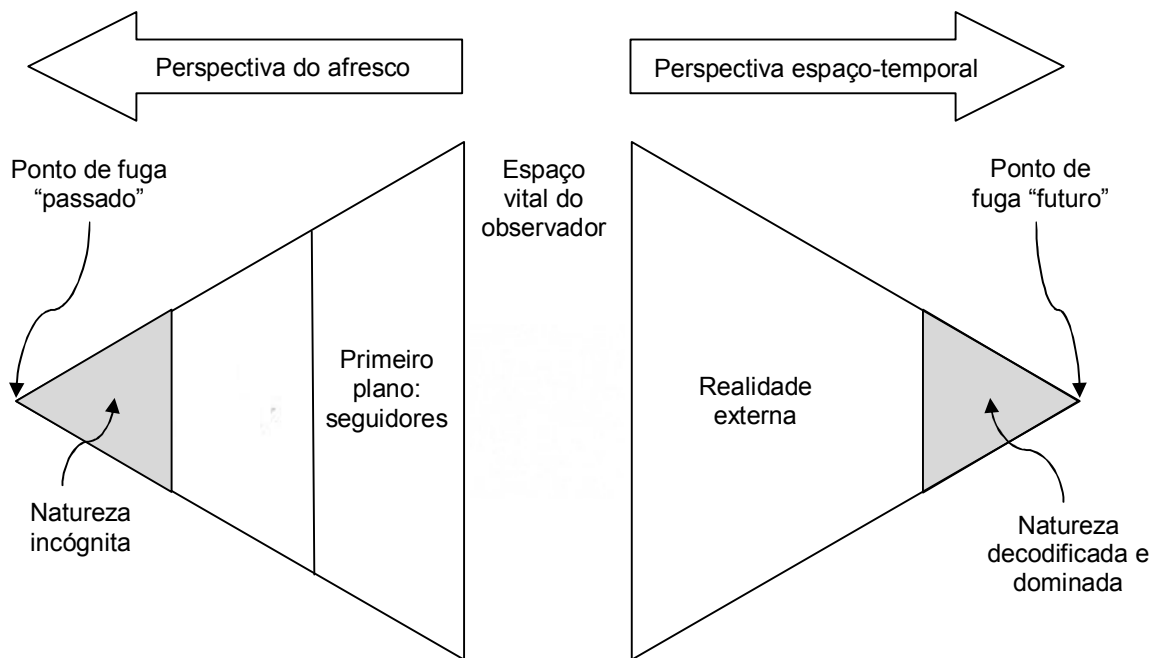


Diagrama 1

É evidente, por esta interpretação, o caráter otimista da obra, em que os poderes da razão e o processo do progresso são vistos como positivos e bons em si mesmos. Bem diferente é a situação da nossa terceira e última experiência com a estratégia da *mise en abîme*, em que o pessimismo e a desconfiança estão no cerne do sentido da obra. Estamos falando da peça *Hamlet* de Shakespeare, do começo do século XVII, nem cem anos depois do afresco de Rafael, mas já apontando numa direção oposta ao otimismo renascentista. Conforme já havíamos indicado antes, esta é uma das mais representativas obras da cultura ocidental no tocante ao procedimento da cena em abismo. Relembrado a passagem que nos interessa, o príncipe Hamlet se

aproveita da visita de uma trupe de atores itinerantes e monta uma versão de uma peça conhecida, *O assassinato de Gonzaga*, que se passa em tempo e lugar distantes da situação do enredo da peça principal, e inclui nessa apresentação as circunstâncias em que seu pai teria sido assassinado pelo próprio irmão Cláudio, o atual rei. O objetivo de Hamlet é provocar o tio a ponto de ele revelar a sua culpa:

Ouvi dizer que certos criminosos,³ assistindo a uma peça, foram tão tocados pelas sugestões das cenas, que imediatamente confessaram seus crimes; pois embora o assassinato seja mudo, fala por algum órgão misterioso. Farei com que esses atores interpretem algo semelhante à morte de meu pai diante de meu tio, e observarei a expressão dele quando lhe tocarem no fundo da ferida (*Hamlet*, ato II, cena II, trad. Millôr Fernandes).

Shakespeare se serve do episódio para, através da voz de Hamlet, fazer instigantes elucubrações sobre a natureza do teatro e a atividade dramática. O autor chega mesmo a tecer comentários sobre a Guerra dos Teatros, ocorrida na época da elaboração da peça, o que colocava a experiência do público coetâneo na própria trama da peça. Durante a preparação dos atores, o príncipe dinamarquês oferece uma definição da obra teatral que vem ao encontro das nossas análises até o momento. Afirma o herói, falando acerca da necessidade de comedimento na atuação teatral:

Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie (ato III, cena II, trad. Millôr Fernandes).

Mas é durante a representação da “peça dentro da peça”, que o enredo nos concede sua pista mais instigante sobre um possível significado profundo da própria obra, bem como do teatro em sua essência (logicamente de um possível ponto de vista shakespeariano). Numa conversa paralela entre os

³ No original: “guilty creatures”, que literalmente significa “criaturas culpadas”.

personagens-espectadores no meio da apresentação, o rei Cláudio aborda Hamlet:

REI: Como é que se chama o drama?

HAMLET: “A Ratoeira.” Por quê? Ratificação de um fato.⁴ Um assassinato acontecido em Viena. Gonzaga é o nome de um duque; a mulher se chama Batista. O senhor verá logo – uma obra-prima de perfídia. Mas, que importa isso? Vossa majestade e nós temos almas livres, isso não nos toca; que o cavalo de rédea curta relinche de dor, nós temos a rédea solta (ato III, cena II, trad. Millôr Fernandes).

Em termos físicos e visuais, a "ratoeira" seria o palco montado dentro do palco da peça. O teatro elisabetano era em forma de arena, com o palco no centro, cercado por uma plateia em nível mais elevado (ver Figura 3). Podemos imaginar que nas montagens originais, no Globe Theatre, o palco dentro da peça deveria ser colocado no centro do palco principal, formando assim um desenho de círculos concêntricos, cuja figura resultante não poderia ser mais representativa do abismo que dá nome à estratégia artística ali posta em jogo.



Figura 3. Desenho do teatro The Swan (1596) feito por Johannes De Witt.

Fonte: <http://www.aug.edu/~nprinsky/Humn2001/HAMSTAGE.htm>.

⁴ No original: “tropically”, que literalmente significa “em sentido figurado, ou metafórico”.

Nessa disposição física, o espectador perspicaz da montagem shakespeariana é obviamente levado a se perguntar se a peça que ele assiste, *Hamlet*, não seria também, por sua vez, uma ratoeira, uma vez que esta, assim como *O assassinato de Gonzaga*, se passa em tempo e local distantes da vida da plateia. E quem estaria, então, fazendo o papel de rato neste momento: a própria plateia ou, quem sabe, um virtual soberano? Eis o ponto em que a vida do espectador é convidada a participar do jogo de espelhos e dissimulações que o dramaturgo põe em cena, uma situação de fruição e desafio que o grande crítico alemão Anatol Rosenfeld assim descreveu numa obra dedicada ao público brasileiro:

Os heróis de Shakespeare parecem dizer com seu contemporâneo Montaigne: "afinal, é esta a nossa existência, é tudo que possuímos". *Hamlet* chega a ser, no fundo, urna peça de dúvida atroz acerca de todos os valores e também acerca do que acontece após a morte. [...]

Hamlet simplesmente verifica que alguém pode sorrir, sorrir sempre, e ainda assim ser um criminoso (*Hamlet*, 1,5), caracterizando o homem como ser dúbio, numa peça cheia de dissimulação e máscaras, em que atores reais fingem apresentar o homem fingindo, se disfarçam em homens que se disfarçam e outros atores reais apresentam atores fictícios, como se fossem reais, mostrando personagens fictícias de segundo grau a outras personagens fictícias que fingem ser o que não são (ROSENFELD, 1996, p. 132-3).

A dúvida que o Bardo de Avon põe na cabeça de seu público, amplificada por tal truque de imagens dissimuladas, é sobre o crime de cada um e, numa leitura mais politizada, sobre o crime do atual rei, o verdadeiro, não o ficcional que funciona apenas como a isca da ratoeira. Se ousarmos lembrar que apenas alguns anos separam a estreia de *Hamlet* da Revolução de Cromwell, teremos, portanto, uma impressionante antecipação do desenlace histórico que se anunciava com a ascensão da burguesia e o desenvolvimento das ideias renascentistas e sua visão libertária e igualitária que culminariam mais adiante no Iluminismo. O crime que a peça dentro da peça poderia estar aludindo era o absolutismo despótico que envenenava o desabrochar das

forças econômicas e sociais que a burguesia teria condições de pôr em movimento.

Se levarmos semelhante leitura ao limite, veremos que o desfecho da peça, com a carnificina da realeza e alguns de seus nobres, está menos para uma tragédia do que para uma solução (que Cromwell levaria impiedosamente à sua concretização histórica), indicando assim o fim do antigo regime e a consequente liberação do governo e do Estado para o domínio da burguesia. Para uma completa interpretação e fruição de todo esse significado, o espectador da época seria obrigado a extrapolar o "desenho" da peça para sua experiência político-social, procurando entender que a trama em que se achava existencialmente envolvido tinha as mesmas configurações de ambas as peças que assistia em simultâneo e que, portanto, projetava o espetáculo da sua própria realidade histórica.

Dos três exemplos expostos, podemos deduzir três princípios ligados à fruição da estratégia da *mise en abîme*: (1) a exigência de participar ativamente do jogo de espelhos ou universos paralelos, com a mesma desenvoltura imaginativa de uma criança, conforme a experiência do rótulo da aveia Quaker; (2) reconhecer o caráter histórico que essa estratégia contém, no sentido em que ela aponta para vários momentos distribuídos no tempo, conforme o afresco de Rafael; e (3) a necessidade de também pôr em jogo a experiência histórica do próprio leitor ou observador, a fim de que o significado crítico da obra surja independentemente de sua enunciação literal no corpo do objeto artístico, conforme a peça de Hamlet.

A fim de se aplicar os mesmos princípios ao romance *A ilustre Casa de Ramires*, seria conveniente estudar antes a constituição temporal do romance principal e o da novela encaixada no que se refere à passagem de tempo dos respectivos enredos.

A novela histórica escrita por Gonçalo, como sabemos, se passa na Baixa Idade Média, na época afonsina, portanto início do século XIII. A duração do enredo não está demarcada de forma explícita na narrativa, além de apresentar algumas inconsistências, mas uma leitura analítica nos fornece o seguinte esquema:

Dia 1

Noite no castelo de Santa Ireneia: Tructesindo recebe o mensageiro da infanta D. Sancha, que pede socorro contra o exército do rei, e ordena que seu filho Lourenço parta de manhã para Montemor com alguns poucos homens. O pai o seguiria dois dias depois com mais homens e outros aliados (ICR, p. 121-4).

Dia 2

Parte 1. Manhã no castelo: partida da tropa de Lourenço e preparativos militares para a campanha de Tructesindo. Noite: visita do genro deste, Mendo Pais, que, em nome do rei, pede que não haja guerra entre portugueses, o que é recusado pelo senhor feudal (ICR, p. 127-31).

Parte 2. Manhã em Canta-Pedra (na estrada entre Santa Ireneia e o castelo da infanta D. Sancha): luta entre os soldados de Lourenço e a tropa de Lopo de Baião. Estupidamente o filho de Tructesindo investe contra o Bastardo, em grande vantagem militar, cai ferido e torna-se prisioneiro. Há um *flashback* narrando o amor de Lopo pela filha caçula de Tructesindo (ICR, p. 197-203).

Dia 3

Manhã em Santa Ireneia: Tructesindo é informado da prisão do filho por Lopo de Baião. Chegada da tropa de Lopo ao castelo trazendo Lourenço prisioneiro. O Bastardo propõe a troca do ferido pela mão da filha de Tructesindo. Com a recusa deste, Lopo mata Lourenço na frente do pai. No começo da tarde, começa a perseguição a Lopo de Baião, mas, ao cair da noite, Tructesindo desiste de continuar a caçada e decide pernoitar no arraial de Pedro de Castro, seu aliado espanhol (ICR, p. 241-3, 255-6, 328-39, 358-63, 410-2).

Dia 4

Madrugada num estreito chamado Racha do Mouro: Lopo de Baião cai na emboscada preparada por Tructesindo e é feito prisioneiro. No meio da manhã, o prisioneiro é levado para o Pego das Bichas, onde é supliciado num lago de sanguessugas de forma ignominiosa, morrendo pouco depois do meio-dia. Tructesindo segue então para Montemor a fim de socorrer as infantas (ICR, p. 418-28).

Dessa forma, toda a ação da novela transcorre em *quatro dias*. O que pode ser justificado pela determinação de Tructesindo (Dia 1) de socorrer em dois dias as infantas atacadas pelas forças reais (Dia 3). Segundo a narrativa, o chefe dos Ramires já havia decidido não sair em busca do filho Lourenço, quando este cai preso, antes de ajudar D. Sancha ("na sua lealdade sublime e simples, Tructesindo não cuida do filho — adia a desforra do amargo ultraje", p. 242). O senhor feudal só concede o desvio de planos quando Lopo de Baião mata a sangue-frio o seu filho e o obriga a uma vingança imediata ("amigo! cuida tu do corpo de meu filho, que a alma ainda hoje, por Deus! lha vou eu sossegar!", p. 337), o que acaba atrasando em um dia o socorro às infantas (Dia 4).

Mais simples de definir é a duração do enredo do romance principal: a história começa em junho de algum ano já no final do século XIX com o início da redação da novela (p. 73) e termina em outubro com a eleição de Gonçalo (p. 443, capítulo XI). O tempo transcorrido aqui equivale a *quatro meses*, algo que é bastante enfatizado no texto durante a reflexão do "herói" sobre a composição da novela, logo no início do capítulo XI:

Enfim! Deus louvado! Eis finda essa eterna *Torre de Ramires!* **Quatro meses, quatro penosos meses desde junho**, trabalhara na sombria ressurreição dos seus avós bárbaros. Com uma grossa e carregada letra, traçou no fundo da tira *Finis* (ICR, p. 429, grifos nossos).

Após o fim da história da eleição e da produção do romance histórico, há ainda um pequeno trecho ao termo do penúltimo capítulo relatando o comportamento janota do deputado Gonçalo em Lisboa e sua partida para a África em abril. O derradeiro capítulo XII revela que o protagonista, depois de quatro anos de empreendimento comercial em Moçambique, retornava para uma visita aos amigos e familiares em sua terra natal. Ficamos sabendo da total inércia na vida dos que ficaram, e se narra uma cena do encontro de alguns dos personagens mais íntimos de Gonçalo fazendo os preparativos para recebê-lo. Propriamente não há enredo neste capítulo, podendo ser compreendido como uma espécie de posfácio do livro. No entanto, esse último capítulo é aberto significativamente com a expressão *quatro anos* (p. 445), o

que parece fazer um paralelo com o capítulo anterior que, como já dissemos, ressalta o prazo da história gonçalina, *quatro meses*.

Numa síntese gráfica podemos assim comparar os períodos aqui analisados:

	Novela encaixada	Romance principal	Empresa africana
Período histórico	Início séc. XIII	Final séc. XIX	Final séc. XIX
Duração dos eventos	4 dias	4 meses	4 anos

Ocorre que destes quatro anos — com toda a certeza muito mais intensos e cheios de percalços e sucessos do que o romance principal e, conforme claramente indicado, do que a vida que se levou em Portugal pelos personagens secundários — nada ficamos sabendo, além de que o fidalgo foi muito bem sucedido em seus negócios e de alguns dos produtos que cultivou em suas terras africanas. Um lapso ou uma elipse que sempre tem chamado a atenção de leitores e críticos. Ao fim e ao cabo, o romance encaixante de *A ilustre casa de Ramires* abrange um intervalo de tempo diegético de quatro anos e quatro meses, sendo que apenas temos acesso à história de seus primeiros quatro meses e a uma curta cena no final do período completo. Não haveria aí, por parte do escritor Eça de Queirós, uma soberba provocação ao leitor para que "imaginasse" o que teria sido este período de quatro anos em África? Talvez um possível romance denunciador da empresa colonial, algo inusual para a época, projetado virtualmente e que, com base nos dados da novela encaixada e seu romance, poderia ser "escrito" ou representado pela imaginação previamente instrumentalizada pela obra concreta? Estaríamos, portanto, diante de um *romance elíptico*, cujo enredo seria o desdobramento lógico dos dois textos precedentes.

Não resta dúvida de que nos deparamos com a mesma perspectiva temporal que sugerimos se encontrar na interpretação do afresco *A escola de Atenas*. Em segundo plano temos o passado histórico. No primeiro plano, o presente e, numa esfera virtual, já se projetando para fora da obra, o futuro histórico.

Recorrendo, em parte, ao gráfico explicativo da perspectiva do afresco de Rafael, podemos propor a seguinte figura explicativa (Diagrama 2):

Perspectiva histórica de *A ilustre casa de Ramires*

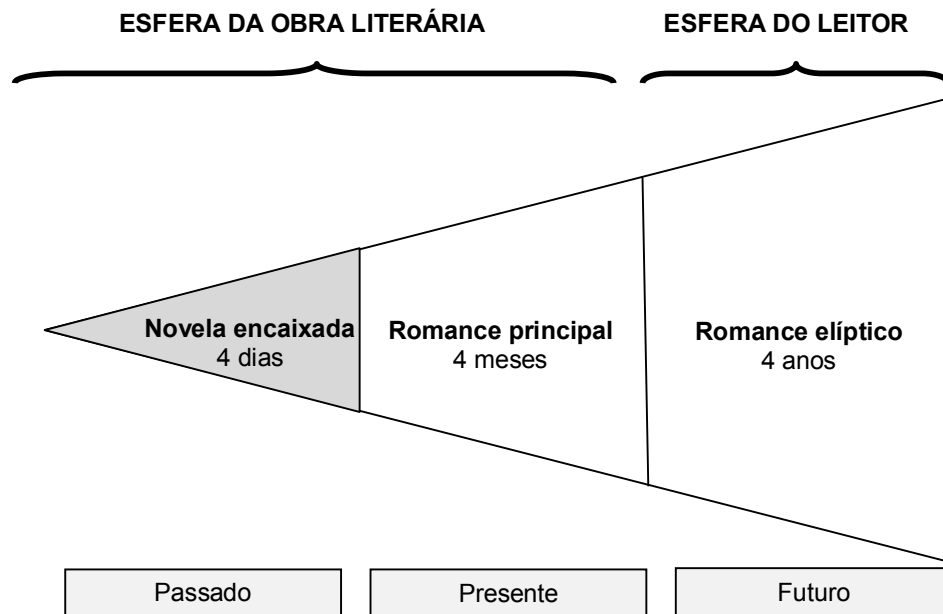


Diagrama 2

Com toda essa elaborada estrutura textual, nosso autor está apontando para um desenvolvimento histórico cujo sentido e crítica depende da disposição do leitor em entrar "infantilmente" no jogo de espelhos da estrutura *mise en abîme*. Depende ainda da disposição e capacidade desse mesmo leitor de disponibilizar sua experiência de vida para a composição do romance elíptico, cuja lógica está dada pelo desenrolar dos textos encaixados, mas cuja agudeza crítica se liga à desconfiança que o leitor deve desenvolver de que o texto está falando dele próprio e de sua história. Talvez até mesmo, como na fruição do espectador de *Hamlet*, haja uma acusação pendente na obra contra si, o leitor.

Refaçamos então os elos lógicos dados pelos textos encaixados, para depois os projetarmos para a experiência histórica do leitor ideal de Eça e, daí, extrairmos o conteúdo literário e crítico do romance elíptico de *A ilustre casa*.

A novela histórica, conforme a análise aqui proposta, revela a principal "arma" do sucesso da aristocracia feudal: o uso discricionário da máxima violência para fins de dominação e realização do capricho aristocrático, camuflado sempre em honra e dignidades da nobreza. Já o romance gonçalino

mostra como essa "arma" pode ser usada agora por um burguês nacional com aspirações a se tornar um burguês internacional — algo que seria a nova versão do senhor feudal, mas em registro capitalista. Sucede que o *locus* para tal ascensão social não se encontra mais no espaço nacional, já intensamente ocupado pelos atuais proprietários, sejam eles da burguesia nacional ou internacional. A nova fronteira econômica estaria, para esse novo senhor, nos territórios coloniais, africanos ou asiáticos, não só pela disponibilidade de terras e recursos econômicos, mas, principalmente, pela possibilidade aberta e efetiva do exercício da violência pura, verdadeiro estado de exceção sem disfarces, posta em funcionamento pela política colonialista das potências europeias.

O que o leitor ideal faria a partir daí seria colocar tais conexões sobre o pano de fundo de três marcos históricos contemporâneos à publicação do romance, e basilares em termos de definição do período histórico — estamos falando do "mapa cor-de-rosa", da Conferência de Berlim e do *ultimatum* inglês, decorrência geopolítica dos antecedentes. Era no continente africano que se encontravam os principais territórios coloniais portugueses, e sua exploração era motivo de ambições imperialistas por parte da Inglaterra. Portugal já havia mostrado sua incapacidade de explorar e defender de forma efetiva essas colônias e, portanto, havia nelas um campo aberto para a exploração individual e de máxima lucratividade para quem soubesse usar as ancestrais "armas" de dominação e subjugação, conforme fora o aprendizado de Gonçalo em *A ilustre casa*. O que se impõe ao bom leitor, no passo seguinte, é a percepção do horror que isso significa e da iniquidade dos resultados econômicos e sociais do empreendimento colonial, pois a progressão da violência é inescapável: primeiro, na Idade Média, o martírio ignominioso do bastardo; depois, no presente século XIX, o flagelo desfigurante de Ernesto de Nacejas, acompanhado do mesmo castigo ao jovem caçador e da humilhante subjugação de seu idoso pai; logo, no futuro imediato, o que esperar da mesma receita imposta a populações consideradas inferiores e postas à margem de qualquer marco legal? Apenas *o horror, o horror!*

No entanto, o ponto alto dessa estrutura e estratégia literárias está na própria forma usada por Eça. As narrativas apresentadas no livro concreto já haviam mostrado o caráter ideológico da literatura instrumentalizada pela

cultura burguesa: tanto o romance histórico, com seu narrador tradicional, quanto o romance realista, enunciado por um narrador especioso, que mesmo revelando mazelas e contradições desabonadoras, mantém o charme e a projeção positiva do protagonista patife (conforme Franchetti, 2000a), ambos não fazem mais do que justificar e chancelar o domínio da elite. Porém, a ironia estrutural dá a chave para o desmascaramento ideológico e a estratégia *mise en abîme* projeta aquilo que seria a literatura crítica, desideologizada: o romance elíptico, um texto virtual, mas capaz de se concretizar na esfera espiritual e vivencial do leitor. Um texto que gesta uma literatura capaz de fazer frente aos desafios do aliciamento pela cultura burguesa.

O romance elíptico de *A ilustre Casa* aponta para uma experiência social ainda em desenvolvimento, cuja consciência coletiva estava longe de ser elaborada, mas que no inconsciente da comunidade europeia já pulsava o tãatos que a condição histórica do colonialismo engendrava. Eça já havia se deparado com o exato oposto dessa situação socioliterária ao traduzir *As minas de Salomão*, de Henry Rider Haggard, um livro colonialista, produzido para justificar e apoiar o projeto imperial inglês. Na sua reescrita desse romance vitoriano, Eça acabou deixando pistas irônicas de sua falsidade histórica (ver Franchetti, 2000b), mas a verdadeira obra denunciadora ainda estava por vir.

Portanto, tal experiência histórica e social do colonialismo encontrava-se então inapreensível — na terminologia que emprestamos, de forma um pouco livre, de Giorgio Agamben (2006) — para a cultura de europeus e ocidentais em geral. Inapreensível, a princípio, em razão de a experiência ser ainda recente e estar em curso, de haver um véu ideológico de caráter multifacetado (étnico, nacionalista, religioso etc.), mas essencialmente em virtude do *insuportável* grau de violência e crueldade que esse movimento histórico produzia. O *horror* já mencionado.

A reiteração da famosa frase de *Coração das trevas* (1902) tem por objetivo instigar um paralelo mais do que interessante entre Joseph Conrad e seu contemporâneo Eça de Queirós. Ambos os autores são originários de países europeus periféricos e escreveram suas obras a partir das grandes capitais do mundo, Londres e Paris. Significativamente, *Coração das trevas* possui uma estrutura em *mise en abîme*, pois a narrativa principal, feita em

primeira pessoa por Marlow, um marinheiro inglês, está encaixada numa narrativa moldura feita por outro marujo a bordo de um navio ancorado no Tâmisia.

Considerada por muitos como a primeira grande obra literária a denunciar a barbárie da colonização africana, *Coração das trevas* recorre à idêntica estratégia do romance elíptico, pois a grande narrativa que o leitor ansiosamente aguarda no decurso do enredo não se concretiza, pois a história de Kurz, o supostamente ensandecido preposto de uma companhia belga comerciante de marfim, simplesmente não é contada, permanecendo suspensa e virtual ao final do texto. Tão sentida ausência chegou mesmo a suscitar o ensaísta estadunidense Albert Guerard, a afirmar que "a história não é principalmente a respeito de Kurz ou da crueldade dos empregados belgas, mas sim sobre Marlow, o seu narrador" (1969, p. 37). No que está cem por cento certo, se considerarmos "história" como tão somente a diegese da novela encaixada dessa obra. No entanto, o que verdadeiramente interessa e está, de fato, em jogo no livro é o empreendimento de Kurz e o que ele fez para atingir o enorme sucesso que obteve.

A fim de que o leitor possa compor a terceira história da novela, num encaixe que vai cada vez mais para dentro da estrutura em *abismo* (ao contrário do sentido "para fora" na obra de Eça (conforme o Diagrama 2 acima), será preciso juntar os vários fragmentos espalhados no texto sobre Kurz, a imensa violência à qual os nativos estavam expostos pelos homens brancos (que, entretanto, não atingia a eficiência esperada por uma empresa capitalista, conforme as diversas descrições de disfuncionalidades, erros e desperdícios) e sua experiência histórica. Somente na vivificadora atividade da leitura, industriada pelo jogo das narrativas de encaixe e pelas pistas deixadas nas demais narrativas é que se vislumbrará a história do *horror*.

O romance elíptico, consoante o que vimos conceituando até aqui, não se configura como uma incapacidade do escritor, nem mesmo como uma artimanha para expressar uma dada circunstância antes do amadurecimento de uma forma historicamente adequada. Na verdade se trata de uma estratégia literária para se abordar a catástrofe, aquele momento histórico que, em razão de ser uma experiência limite do humano, não é suscetível de representação literária (cf. SELIGMANN-SILVA, 2000). Invertendo a formulação de Agamben

— em que o "inapreensível" é indiciado por um quase-signo que possui um significante e uma intenção significativa, mas cujo referente é inacessível à experiência humana (2006, p. 54) —, no caso do romance elíptico em *A ilustre casa*, bem como em *O coração das trevas*, de Conrad, o referente existe concretamente — o empreendimento colonialista do século XIX —, mas não encontra um significante capaz de sustentar o sentido de sua representação. Assim, referente e significado mantêm-se suspensos na esfera da linguagem indicando uma experiência cuja desumanidade da ação humana não encontra um significante, uma forma literária capaz de articular em palavras o horror que dele emana.

Em última instância, a estratégia do romance elíptico, resultado da estrutura em abismo, encontra nestas duas obras sua significação máxima na própria impossibilidade de se narrar. Para Todorov, "a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte. [...] A página branca é envenenada. O livro que não conta nenhuma narrativa mata. A ausência de narrativa significa a morte" (2006, p. 128). E a morte que Eça está indiciando não é apenas a de homens negros e brancos, colonizados e colonizadores, mas de uma forma de organização social cujas bases se assentam na violência operada por uma racionalidade e uma civilidade que, ilusoriamente, apontariam para uma sociedade justa e solidária, mas que apenas produz dominação e ideologia.

Desse modo, uma sociedade que produz incessantemente a catástrofe, conforme *A ilustre casa* nos revela de forma imprevista e literária, não mais possibilita sua narração e, como, "o homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função" (*ibid.*, p. 129). Quarenta anos após a publicação do romance eciano, a certidão de óbito deste mundo seria lavrada com a *Shoah*, apesar de que o cadáver dele ainda continua insepulto e produzindo mais catástrofes, como o sabemos muito bem. Mas isso Eça já havia (não) dito.

CAPÍTULO 4 – A CIDADE E AS SERRAS: UM ENSAIO

Seus textos são interpretações (que necessitam de interpretação) das ideologias e dos comportamentos burgueses.

Dolf Oehler

A primeira frase do romance *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós, contém uma cifra. Uma cifra que para o leitor de hoje pode passar despercebida, inclusive por estar muito no início do livro, mas que, para os leitores contemporâneos do autor certamente tinha um peso e uma dimensão bem definidos. Trata-se da renda anual de Jacinto, o protagonista da história (se é possível falar em história e protagonista, como veremos), que atingia o montante de 109 contos de réis por ano (hoje, para complicar a vida do leitor de Eça, a atual mensuração da riqueza se faz em valor de patrimônio total e não de renda auferida por tais bens). Se compararmos com a renda de Gonçalo, inicialmente informada no outro romance aqui estudado, podemos dizer que aquele era aproximadamente cinquenta vezes mais rico do que este. Mais do que isso, sua riqueza pode ser avaliada como uma das maiores de Portugal naquele tempo.

Numa projeção algo conservadora, uma renda dessas equivaleria a um patrimônio de dez ou vinte vezes seu valor (pensando-se numa taxa de rentabilidade em torno de 10% ou 5%); logo, sua fortuna poderia ser calculada por volta de 1.000 a 2.000 contos. Poderíamos especular, assim, que sua posição estaria próxima a de um Henry Burnay, importantíssimo empresário português do final dos oitocentos, cuja fortuna em seu inventário de partilha perfazia 2.500 contos (LIMA, 2009, p. 571).

Burnay, para que possamos estender nossa comparação, fora um típico burguês internacional: fincado na esfera financeira, o magnata transitou por todas as áreas econômicas, mas sua principal conquista foi a concessão do monopólio do tabaco em 1891. Nessa ocasião, ele e seus sócios internacionais impuseram ao Estado português uma verdadeira afronta, nas palavras de Rui Ramos:

A cláusula mais espetacular que os banqueiros impuseram foi a de o Parlamento ser aberto antes do dia 24 de Março de 1891, para o contrato ser aprovado pela representação nacional. A banca internacional substituíra-se, assim, como disse Mariano de Carvalho, às prerrogativas do rei. [...] No plano administrativo, passava a controlar diretamente um dos principais impostos públicos, pagando-se diretamente do empréstimo que ia emitir. Parecia a realização completa do "feudalismo industrial" (1994, p. 165).

Portanto, essa informação logo no início da narrativa não pode ser desprezada, menos ainda minimizada, com relação aos propósitos literários do romancista e ao sentido que ela pode atribuir à estrutura da obra. Já mostrou ser uma estratégia proveitosa aos estudos queirosianos, a análise das aberturas e dos fechamentos das obras de Eça (ver DUARTE, 1997). No caso de *As cidades...*, tais "molduras" não estão tão definidas como na *Ilustre Casa...*, o que não nos impede de atribuir um valor considerável à abertura do seu último romance. Sendo assim, pode-se afirmar que o escritor aqui avisa que ele vai falar de um personagem que faz parte de uma minúscula parcela da sociedade capitalista: o burguês extremamente rico. E, talvez mais, que o foco da narrativa recairá sobre sua riqueza e sua posição social em decorrência dela.

4.1. A classe social de Jacinto

Continuando na primeira frase do romance, que corresponde a todo o primeiro parágrafo e se constitui de apenas duas linhas, ficamos sabendo também da fonte econômica dessa exuberante renda. Vale a citação: "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,¹ p. 477). É interessante notar que os cultivos elencados fazem parte dos principais bens da pauta de exportação do Portugal oitocentista: vinho, cortiça e azeite (cf. RAMOS, 1994, p. 230-33). Em outras palavras, o patrimônio de Jacinto produz básica ou principalmente mercadorias participantes do comércio internacional

¹ Utilizaremos em nosso estudo a edição de *A cidade e as serras* organizada por Beatriz Berrini (QUEIRÓS, 1997), à qual nos referiremos pela sigla "CS".

do século XIX. O que faz de Jacinto, logo na referência inicial a seu nome, um burguês internacionalizado, com fortuna e renda decorrentes da mais importante fonte de dinheiro e poder do mundo capitalista: o mercado globalizado de importação e exportação.

Eça, também nessa obra, vai remontar a origem de Jacinto à aristocracia medieval lusitana, o que abre um significativo paralelo com Gonçalo. Porém, diferente de *A ilustre Casa...*, Eça não insiste a princípio na fidalguia do personagem, concentrando-se mais na participação dele no mundo dos negócios, como veremos logo em seguida. Para constar, fica claro também que sua elevada renda advém da propriedade de uma enorme quantidade de terras quando comparada aos domínios da família Ramires:

No Alentejo, pela Estremadura, através das duas Beiras, densas sebes ondulando por colina e vale, muros altos de boa pedra, ribeiras, estradas, delimitavam os campos desta velha família agrícola que já entulhava o grão e plantava cepa em tempos de el-rei D. Dinis. A sua quinta e casa senhorial de Tormes, no Baixo Douro, cobriam uma serra. Entre o Tua e o Tinhela, por cinco fartas léguas, todo o torrão lhe pagava foro. E cerrados pinheirais seus negrejavam desde Arga até ao mar de Âncora (CS, p. 477).

Num resumo, as terras de Jacinto percorriam Portugal de norte a sul, sempre entre as regiões mais ricas e produtivas do país, o que lhe possibilitava a diversidade de mercadoria que poderia ofertar no comércio internacional.

O fecho do segundo parágrafo do livro deixa bastante claro que seu objetivo era o de explicar a frase de efeito que abre o romance: “Mas o palácio onde Jacinto nascera, e onde sempre habitara, era em Paris, nos Campos Elísios, nº 202” (*ibid.*). Eis aqui uma pista valiosa de que a classe à qual pertence o bom Jacinto transcende os limites do país de seus ancestrais. Pelo desenvolvimento dos dois parágrafos, tudo nos levaria a crer que o personagem também havia nascido num edifício feudal como o herdeiro da Casa de Ramires, mas não: o ricaço viera à luz no coração do mundo daquela época — no bairro central de Paris, capital do mundo burguês.

E o tal palácio, na verdade, nada tinha de aristocrático e histórico (como a velha torre dos Ramires) como também era de se esperar pelo desdobrar do

texto. Algumas páginas à frente ficamos sabendo que o 202 fora uma aquisição recente da família, após o exílio voluntário do miguelista avô de Jacinto: “Logo nessa semana, sem escolher, Jacinto ‘Galião’ comprou a um príncipe polaco, que depois da tomada de Varsóvia se metera frade cartuxo, aquele palacete dos Campos Elísios, nº 202” (CS, p. 478). Se não esquecermos de que a avenida Champs-Élysées foi um dos eixos sobre os quais se ergueu a nova Paris de Haussmann, durante o Segundo Império, podemos concluir que nada mais burguês e cosmopolita do que o palacete dos Jacintos.

O terceiro parágrafo abre uma seção de *flashback* que irá contar a história da família de Jacinto desde a adesão ao miguelismo por parte do avô “D. Galião” até o nascimento do personagem central, seu neto, que encerrará a primeira parte do capítulo I, conforme indica o espaçamento maior que a diagramação do texto contempla desde sua primeira edição (QUEIRÓS, 1901, p. 6). Tal quebra nos dá o destaque necessário à moldura de abertura do romance, fazendo recair sobre ela a dimensão significativa e estruturante que vimos sugerindo.

No entanto, a definição da classe social de Jacinto e sua posição na sociedade burguesa europeia será completada e radicalizada em outros momentos do romance — os quais ganham maior compreensão quando articulados numa reflexão crítico-interpretativa. No caso da renda de Jacinto, o texto de Eça mostra certa inconsistência, pois em certo lugar nosso autor dá-lhe um aumento significativo. Várias páginas depois do início, no Capítulo VII, o autor ainda está próximo da cifra original: “a boa terra de Portugal, e *algumas companhias maciças*, pontualmente lhe forneciam a sua doce centena de contos” (CS, p. 539 – grifos nossos). Mas, já na segunda metade do romance, no Capítulo IX, sua renda sobe de modo considerável: “Mas é necessário então viver num mosteiro, com o temperamento de S. Bruno, ou ter cento e quarenta contos de renda e o desplante de certos Jacintos...” (CS, p. 581), sem que tenha sido apontada qualquer mudança na fortuna do personagem. É verdade que essa parte do romance não havia sido revisada pelo escritor, conforme aponta na edição que estamos utilizando a nota da organizadora (p. 578). Pouco adiante, ainda no mesmo capítulo, o valor dos rendimentos volta ao patamar inicial: “Com a esplêndida segurança dos seus cento e nove contos de renda...” (p. 589).

A reiteração da cifra da renda apontada aqui é mais uma mostra do quanto importa ao desenvolvimento da história o tamanho da riqueza do personagem central, assim como a natureza de sua fonte: leia-se novamente o destaque dado à primeira citação no trecho logo acima, para se entender que a fortuna de Jacinto não estava apoiada somente no agronegócio português, mas se expandia por modernas aplicações financeiras, como a de ações de empresas de capital aberto.

A verdade é que Jacinto estava mais para um *player* no jogo dos negócios internacionais. Uma situação que certamente tornava seu patrimônio menos vulnerável aos problemas internos portugueses e às guinadas do mercado de *commodities* — como seria o caso de um capitalista limitado ao comércio agrícola, seguindo a indicação fornecida apenas pelo início do livro. Para confirmar essa afirmação, seria interessante a análise de algumas passagens jogadas no romance de forma aparentemente despretensiosa, mas que ajudam o autor a estruturar o personagem e dar um sentido latente às suas ações.

Numa primeira abordagem, Eça deixa clara a preocupação de Jacinto com o mundo dos negócios internacionais na deliciosa passagem da descoberta de Zé Fernandes da parafernália tecnológica que compõe o escritório do amigo:

[...] Nesse instante rompeu dentro canto um “tic-tic-tic” açodado, quase ansioso. Jacinto acudiu, com a face no telefone:

— Vê aí o telégrafo!... Ao pé do divã. Uma tira de papel que deve estar a correr. E, com efeito, de uma 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. A linha, traçada em azul, anunciava ao meu amigo Jacinto que a fragata russa *Azoff* entrara em Marselha com avaria!

Já ele abandonara o telefone. Desejei saber, inquieto, se o prejudicava diretamente aquela avaria da *Azoff*.

— Da *Azoff*?... A avaria? A mim?... Não! É uma notícia. 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).

Duas coisas, no mínimo, chamam a atenção nesse fragmento: a possível vastidão dos interesses comerciais de Jacinto (motivo de admiração de Fernandes) e o tratamento que este dá à notícia, à informação: ele não se importa apenas com o que se passa diretamente com os seus negócios, mas também a tudo o que pode ter importância no mundo do comércio mundial, razão de estar antenado ao *cosmo* através do teletipo e do magnífico relógio. Vê-se ainda um certo fetiche (no sentido marxista) da notícia, em que a informação vale por si mesma e não pelo conhecimento e possibilidades que pode oferecer ao seu possuidor — uma admirável marca de modernidade no tratamento dado ao personagem, conforme diz Walter Benjamin:

[...] a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. [...] Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1994, p. 202).²

Pouco depois, descrevendo as atividades matinais de “seu príncipe”, Fernandes relaciona os diversos negócios e instituições aos quais estava associado: “Jacinto com efeito era presidente do *Club da Espada e Alvo*; comanditário do jornal *O Boulevard*; diretor da *Companhia dos Telefones de Constantinopla*; sócio dos *Bazares Unidos da Arte Espiritualista*; membro do *Comitê de Iniciação das Religiões Esotéricas*, etc.” (CS, p. 494). Trata-se de um trecho entre parênteses, uma estratégia eciana que, segundo nossa avaliação, em geral se revela como uma oportunidade ímpar de ironia ou crítica. Nesse caso, a junção entre negócios, esportes e esoterismo é

² Eça escreveu alguns artigos em que os mesmos questionamentos sobre a “informação” postos em jogo por Benjamin no seu ensaio “O narrador” são feitos de forma admirável. Em “O sr. Brunetière e a imprensa”, artigo publicado em 27 de abril de 1894, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, nosso autor solta em tom sarcástico esta avaliação sobre o jornalismo: “Incontestavelmente foi a imprensa, com a sua maneira superficial e leviana de tudo julgar e decidir, que mais concorreu para dar ao nosso tempo o funesto e já irradicável hábito dos juízos ligeiros. Em todos os séculos se improvisaram estouvadamente opiniões: em nenhum, porém, como no nosso essa improvisação impudente se tornou a operação corrente e natural do entendimento” (QUEIRÓS, 2002, p. 458).

reveladora da “elevada” consideração que Eça tinha pelo negócio capitalista, fazendo isso, ainda por cima, pela boca de um burguês assumido, conforme veremos adiante. Restringindo-nos apenas e tão somente ao texto, temos a informação certa de que nosso personagem é acionista de um jornal parisiense e diretor de uma multinacional das telecomunicações (!). Semelhante informação ainda é confirmada em outra ocasião (ver CS, p. 525).

Por fim, certamente a passagem mais reveladora e de maior interesse para esta pesquisa está na hilariante cena da tentativa de convencer Jacinto a participar de uma aventura neocolonial: a mineração de esmeraldas na Birmânia. Apesar de breve, a cena é de uma riqueza dramática e ideológica difícil de ser superada na sua concisão e crítica ácida ao neocolonialismo. Tudo cheira a negócios escusos e justificação marota, típica do argumento colonialista. Estamos no famoso capítulo do jantar oferecido por Jacinto ao Grão-Duque, suposto herdeiro do trono francês, no qual o prato principal, um exótico peixe, fica preso no elevador de serviço da cozinha do palacete.

Antes da chegada do convidado principal, os convivas se espalham pelo 202 e dois deles encurralam Jacinto numa conversa de “negócios”, conforme o divertido relato de Zé Fernandes:

Eram os dois homens de *Madame* de Trèves — o marido, conde de Trèves, descendente dos reis de Cândia, e o amante, o terrível banqueiro judeu, David Efraim. E tão enfronhadamente assaltavam o meu Príncipe que nem me reconheceram, ambos num aperto de mão mole e vago me trataram por “caro conde”! Num relance, rebuscando charutos sobre a mesa de limoeiro, compreendi que se tramava a *Companhia das Esmeraldas da Birmânia*, medonha empresa em que cintilavam milhões, e para que os dois confederados de bolsa e de alcova, desde o começo do ano, pediam o nome, a influência, o dinheiro de Jacinto. Ele resistira, num enfado dos negócios, desconfiado daquelas esmeraldas soterradas num vale da Ásia. E agora o conde de Trèves, um homem esgrouviado, de face rechupada, eriçada de barba rala, sob uma fronte rotunda e amarela como um melão, assegurava ao meu pobre Príncipe que no prospecto já preparado, demonstrando a grandeza do negócio, perpassava um fulgor das *Mil e Uma Noites*. 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. Ele aceitara a direção por patriotismo...

— De resto é um negócio de joias, de arte, de progresso, que deve ser feito, num mundo superior, entre amigos...

E do outro lado o terrível Efraim, passando a mão curta e gorda sobre a sua bela barba, mais frisada e negra que a de um rei assírio, afiançava o triunfo da empresa pelas grossas forças que nela entravam, os Nagaiers, os Bolsans, os Saccart...

Jacinto franzia o nariz, enervado:

— Mas, ao menos, estão feitos os estudos? já se provou que há esmeraldas?

Tanta ingenuidade exasperou Efraim:

— Esmeraldas! Está claro que há esmeraldas!... Há sempre esmeraldas desde que haja acionistas!

E eu admirava a grandeza daquela máxima... (CS, p. 507-8).

A citação ainda nos serve para confirmar a ideia estabelecida, no início do capítulo desta tese, de que a fortuna de Jacinto se equiparava à dos grandes milionários europeus, já que esta é uma das estratégias de convencimento para que Jacinto entre na empreitada: se outros ricos franceses o fizeram, por que não ele?

Mas o trecho contém muito mais coisas: Jacinto seria um típico capitalista da *Belle Époque*, envolvido com o empreendimento neocolonial — fonte dos lucros mais rentáveis do sistema capitalista do período. Sua relutância não parece estar no projeto em si, mas sim no açodamento dos investidores que queriam iniciar o processo sem a devida *racionalidade* capitalista.

O caricato banqueiro judeu, possivelmente certo da garantia de lucro mesmo com o fracasso da empresa em razão de seu papel de intermediário financeiro, perde todo o pudor e desfere o mais deslavado princípio da especulação capitalista: *há sempre lucro desde que haja investidores!*³

³ Não podemos perder a chance de apontar que essa máxima esteve por trás da grande crise mundial dos anos 2008-2009 causada pelos *subprimes*. Os grandes bancos internacionais intermediaram operações especulativas com derivativos e resseguros oriundos das operações de financiamento imobiliário do mercado estadunidense. Apesar de serem transações de altíssimo risco que acabaram causando pesadas perdas para seus clientes (chegando mesmo a levar à bancarrota indivíduos e instituições), os banqueiros nunca perderiam, a não ser que o sistema financeiro não se mantivesse solvente, o que, como sabemos, terminou ocorrendo.

Além disso, toda a cartilha de justificativa do empreendimento neocolonial está resumida aqui: trata-se de uma “ação civilizadora”, capaz de levar as “ideias ocidentais” para “educar” aquele canto obscuro do planeta. Ou seja, uma obra benemérita, sem dúvida. Há ainda o caráter patriótico da empresa, o seu valor cultural, a questão do progresso e, não menos importante, uma ação entre amigos!

O relato de Zé Fernandes fica inconcluso e, na economia do texto, não há indicação da opinião do narrador sobre o negócio. No entanto, a análise discursiva do trecho não deixa dúvidas sobre a crítica subjacente ao espírito especulador burguês.

Logo de início, os dois propagandistas da Companhia são descritos como indivíduos de uma moral questionável: formam um triângulo amoroso com a esposa do Conde de Trevés para lá de indecoroso. Tamanha falta de pudor transborda para os negócios que ambos avidamente promovem em sua parceria comercial, cuja indecência é indicada pelo trocadilho obscuro que Eça de Queirós quase chega a formular: “os dois confederados de bolsa e de alcova” (p. 507).

Em seguida, o texto compara o empreendimento proposto a Jacinto como um negócio das Arábias: “um fulgor das *Mil e Uma Noites*”, que em bom português significaria uma negociata; fechando com a máxima de Efraim já discutida acima.

Há, enfim, uma sutil indicação de que a recusa de Jacinto em participar da empreitada colonialista não era apenas de caráter racional e de avaliação de risco, mas sim de um certo “enfado dos negócios”, uma falta de vontade e disposição para mais investimentos: menos por falta de capital e mais por excesso desse tipo de atividade. O que só corrobora a inserção do personagem no mundo empresarial europeu e internacionalizado.

Se esses dados e situações já configuram a situação de burguês internacionalizado de Jacinto, sua participação em uma outra esfera aparentemente oposta ao mundo dos negócios também chancela sua posição transnacional: a filantropia. Em uma de suas tentativas de superar o tédio que o acometia, o rico português passa a se dedicar ativamente à filantropia e não

Uma excelente obra que explica de forma didática tal processo é o premiado documentário *Inside job* do diretor Charles Ferguson (2010).

apenas como doador de verbas, mas criando duas instituições: “Depois foi o Humanitarismo: e fundou um hospício no campo, entre jardins, para velhinhos desamparados, outro para crianças débeis à beira do Mediterrâneo” (CS, p. 541). Não fica claro se ambas as casas se situavam na França, o que não nos impede de concluir que o personagem se entregava a uma atividade típica da alta burguesia europeia e da qual tirava, sem dúvida, dividendos sociais interessantes.

Eça, alguns anos antes, já havia tratado com ironia essa febre de filantropia a que se entregavam as camadas endinheiradas da Europa.

A noção de que a galinha rareia entre o pobre, é nova, nasceu da Revolução — alastrou sobretudo desde que, com a prudente invenção da filantropia, o argentário começou a subir às trapeiras do proletário. Então se deu o fato precioso do século — a divulgação, a larga publicidade da miséria, feita como num livro que todos pudessem ler. Agora sabemos tudo — a fome, o frio, a criancinha sem leite e em farrapos, a enxerga nas lajes, e os prantos de cada dia sem o pão de cada dia. O rico, enfim, conhece intimamente o pobre — e daí nasceu, na nossa sociedade democratizadora e humanitária, esta idéia nova de que o mundo por fim está deploravelmente equilibrado, que há riqueza escandalosa de um lado e do outro miséria escandalosa, e que na verdade os famintos têm direito de exigir e comer tudo o que sobra aos fartos. Esta idéia, que outrora pertencia aos Santos, flutua hoje no espírito de todos, mesmo dos pecadores. Se todos abominam a bomba de dinamite e o seu bruto destroço que não discrimina — poucos há que não reconheçam secretamente a legitimidade do desespero transviado que a arremessou. E os tempos chegaram em que Rothchild pensa consigo que, se não fosse Rothchild, seria talvez Ravachol! (QUEIRÓS, 2002, p. 269-70).

Esse artigo, “O Primeiro de Maio”, foi já analisado neste trabalho, revelando-se uma pequena obra prima da crítica e ironia eciana. A filantropia, ou o humanitarismo — conforme a terminologia da época —, seria a forma ideológica encontrada pela burguesia para se contrapor ao avanço das ideias revolucionárias disseminadas pelo movimento operário. A alusão a Rothchild — paradigma da burguesia internacional — não se faz apenas pela aliteração

provocada junto ao nome do terrorista Ravachol, mas aponta para um esquema comum às grandes famílias ricas da Europa abalada pelas manifestações trabalhistas e pelas bombas anarquistas.

Analisando a obra de Baudelaire, Dolf Oehler chega a uma definição dessa filantropia oitocentista que serve como síntese ao que vimos expondo nesta seção: “Tal filantropia é a continuação da exploração por outros meios. Ambas são praticadas, a exploração industrial e a filantrópica, com a mesma expressão de hipócrita fraternidade” (OEHLER, 1997, p. 75). Dito de outra forma, negócios empresariais e filantropia são faces da mesma moeda: a exploração do pobre justificada pela “hipócrita fraternidade” burguesa.

Chama a atenção, pelo que foi exposto até o momento, a forma como Eça de Queirós vai construindo seu personagem central. Suas características sociais e sua posição no mundo, na sociedade, vão sendo delineadas aos poucos, a intervalos, sempre captadas em situações vitais, em movimento. Um esquema que lembra a ideia de constelação — tão cara aos pensadores da Escola de Frankfurt — e tem algo de ensaístico: em que o objeto vai sendo contornado a fim de que suas várias faces se apresentem num movimento vital:

No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças (ADORNO, 2003, p. 31).

Dessa forma, o papel do leitor num romance como este deve ser ativo e indagador:

[...] o ensaio dá o braço a seu Leitor e o puxa para si. O Leitor passa a acompanhar o movimento que é constituinte do ensaio. Esse movimento é o movimento do pensamento e da mão: ‘pensar com o lápis na mão’. O ensaísta constrói o ensaio e seus objetos enquanto pensa e escreve, enquanto apalpa, localiza, comprova, indaga, duvida, reflete, indica, medita, revolve, escava, *procura* (WAIZBORT, 2000, p. 50-1).

Por fim, devemos nos deter no conhecido e muito discutido caráter messiânico e sebastianista do personagem Jacinto. As indicações sobre tal caráter são explícitas no romance, mas demandam um cuidado a mais, já que, como vimos analisando, o texto do romance é irônica e ensaisticamente construído.

Propomos nesta tese que o traço messiânico se vincula, em primeiro lugar, a uma característica do "príncipe" que aparece nas páginas iniciais do romance: sua verve doutrinária. Logo no Capítulo I, Jacinto é apresentado como um estudioso preocupado com o tema do "homem civilizado", cujo desenvolvimento vai dar na célebre equação (CS, p. 481):

suma ciência x suma potência = suma felicidade

A explicação da fórmula aparentemente está, pouco antes, no próprio texto:

... por homem civilizado o meu camarada entendia aquele que, robustecendo a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Teramenes, criador da roda, se torna um magnífico Adão, quase onipotente, quase onisciente, e apto portanto a recolher dentro duma sociedade, e nos limites do Progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de Saber e Poder... (CS, p. 480-1.)

Mas Eça colocou entre os dois textos (a explicação e a equação), um parágrafo perturbador, onde, pela voz de Zé Fernandes ficamos sabendo que:

Este conceito de Jacinto impressionara os nossos camaradas de cenáculo, que tendo surgido para a vida intelectual, de 1866 a 1875, *entre a batalha de Sadowa e a batalha de Sedan* e ouvindo constantemente, desde então, aos técnicos e aos filósofos, que fora *a Espingarda-de-agulha que vencera em Sadowa* e fora *o Mestre-de-escola quem vencera em Sedan*, estavam largamente preparados a acreditar que a felicidade dos indivíduos, como a das nações, se

realiza pelo ilimitado desenvolvimento da Mecânica e da erudição (p. 481, grifos nossos).

Ora, Eça está se referindo aqui às duas grandes guerras vencidas pelos alemães liderados por Bismarck: A Guerra Austro-Prussiana (batalha de Sadowa) e a Guerra Franco-Prussiana (batalha de Sedan), esta última, por sinal, desaguou na Comuna de Paris e no grande massacre dos revolucionários franceses. A primeira delas, que abriu caminho para a Unificação Alemã, foi decidida graças ao uso, pelos alemães, do fuzil de agulha com municionamento pela parte posterior da arma, aumentando a velocidade de recarga. O uso desse armamento foi o responsável por um número incomum de baixas no lado austríaco, um verdadeiro massacre, e decretou a vitória prussiana.

A segunda guerra tem um componente mais surpreendente e ideológico. Eça está se referindo a uma frase atribuída a Bismarck (ver, p. ex., BOMFIM, 1996, p. 545) — mas que também é citada como sendo do general prussiano Helmuth von Moltke, chefe militar da campanha contra a França —, em que a vitória da Guerra Franco-Prussiana era atribuída ao mestre-escola alemão, e não aos militares que destruíram o exército francês. No contexto *fin du siècle*, a mensagem aí contida era de que a disciplina, a competência e a determinação dos soldados germânicos era fruto da escola básica que havia sido implantada nos estados alemães sob os auspícios de Fichte (e que acabou servindo de bordão no Brasil para o desenvolvimento do ensino público no século XX).⁴ No entanto, não é difícil desconstruir a frase e perceber que o ensino nela louvado era, na verdade, a inculcação de um patriotismo alienante e a difusão do ódio pela nação vizinha, que, desde Napoleão, causara grandes humilhações aos estados alemães. Fidelino de Figueiredo dá o tom exato da ideia: "Bismarck, ao dizer que a vitória de Sedan fora ganha pelo mestre-escola, reconheceu que soldados esclarecidos são mais agressivos" (1964, p. 171). "Esclarecidos" a respeito do quê?

⁴ Cf. Bomfim, 1996, *ibid.*; e Coutinho, 1977, p. 115, que diz: "Não é possível desenvolver um país sem homens competentes, educados no sentido amplo. Até as guerras se ganham na Universidade. Sabe-se que foi o mestre-escola que ajudou Bismarck a vencer as guerras da unificação alemã".

Numa nova linha de interpretação, a partir das pistas deixadas pelo parágrafo mediador, pode-se chegar á seguinte reformulação:

- Suma potência = tecnologia da violência (como os fuzis que dizimaram o exército austríaco)
- Suma ciência = formação escolar interessada e ideológica (como os mestres-escolas alemães)
- Suma felicidade para quem deter esses instrumentos de opressão

Bem diferente da conclusão do narrador de "que a *felicidade dos indivíduos, como a das nações*, se realiza pelo ilimitado desenvolvimento da Mecânica e da erudição" (grifos nossos).

Poderia parecer forçada essa nossa nova leitura, mas é o caso de se retomar tão somente o texto de Eça. O parágrafo explicativo e a equação decorrente dele seriam suficientes para a completa compreensão da doutrina jacíntica. O parágrafo intercalado faz uma divagação sobre a geração de Jacinto e a coloca de forma contundente entre duas grandes guerras, cujos resultados sempre foram funestos principalmente para as classes inferiores, como no caso da repressão à Comuna de Paris. Seguindo as lições de Sartre, que dizia: "Sejam quais forem as relações que se estabeleça entre as diferentes partes do livro, [...] o leitor possui uma garantia: trata-se de relações deliberadas" (1999, p. 44), pode-se concluir que, conforme o desenvolvimento do texto e como exemplo de grandes realizações da fórmula de Jacinto, são apresentadas duas catástrofes premeditadas e a serviço de interesses nacionalistas e burgueses. Não nos parece pouca coisa para o sentido final dessa passagem.

No entanto, como tudo está, por assim dizer, implícito, fica indicado o caráter ideológico da doutrinação de Jacinto, pois, conforme a conclusão de Zé Fernandes, tal civilização concorre para a felicidade de indivíduos e nações. O "príncipe" se configura assim como um ideólogo e é nessa condição que, através de todo o romance, ele será testado e confrontado pelo narrador, quando o ricoço parecer perder a fé na sua doutrina. Mas isso é antecipar um pouco o resultado dos estudos que apresentaremos mais adiante, quando

faremos a discussão sobre o caráter messiânico de Jacinto, e que dependerá da apresentação e análise do personagem-narrador, o nosso José Fernandes.

4.2. A classe social do narrador: Zé Fernandes

As informações sobre Jacinto e sua posição social são fornecidas por seu amigo íntimo e narrador em primeira pessoa, Zé Fernandes. O papel deste personagem na economia do romance tem vários paralelos com o de outras figuras na obra de Eça. Não é a primeira vez que Eça usa a narração de um personagem, fora assim em *A relíquia* e no *Mandarim*, para ficarmos apenas com as obras publicadas em vida. Nestes casos, entretanto, é o protagonista que narra sua própria vida em tom autobiográfico, enquanto Zé Fernandes é um narrador-testemunha no enredo de *A cidade...*, sendo que o gênero aqui se aproxima do texto memorialístico.

Novo ponto de contato com outras ficções eciananas é o fato de Fernandes formar uma dupla quase indissolúvel com o protagonista. Isso também ocorre em *A relíquia* com a adesão do professor alemão Topsius à viagem de Raposão à Palestina. Mas é em *Os Maias* que essa semelhança se acentua, sendo o paralelo feito com João da Ega. Outra semelhança é que esses personagens secundários possuem uma boa formação intelectual (Fernandes estudou em Coimbra, de onde foi expulso por agressão a um lente, e numa faculdade de Direito do Bairro Latino, curso que não completou por motivos de ordem familiar) e exercem nos correspondentes enredos uma espécie de contraponto analítico ou reflexivo em relação à psicologia e às ações dos protagonistas — um tipo de “grilo falante” no desenvolvimento das histórias.

Nos três casos, a relação de amizade tem uma visível assimetria: os protagonistas são bem mais ricos que os companheiros, os coadjuvantes Fernandes, Topsius e Ega.⁵ O amigo de Jacinto é também um rico proprietário agrícola, mas seu patrimônio é patentemente inferior ao do “seu príncipe” e pode-se dizer que, conforme as categorias de Poulantzas (1977), Fernandes faria parte da fração da burguesia denominada de “nacional”, ou seja, a

⁵ Na novela de Raposão, em verdade o dinheiro não era dele ainda, mas da tia Patrocínio (nome mais do que apropriado para quem bancava as aventuras do sobrinho maroto). Mas na condição de protegido e provável herdeiro, Raposão podia se valer da riqueza como se fosse sua.

burguesia que não participa diretamente do comércio internacional na condição de *player*.

Como o foco da narrativa é Jacinto e sua faustosa vida, as informações que o narrador oferece de si mesmo são poucas e indiretas. Mas ficamos sabendo que ele herda as terras da família dirigidas por seu tio Afonso:

[...] recebi uma carta de meu bom tio Afonso Fernandes, em que, depois de lamentações sobre os seus setenta anos, os seus males hemorroidais, e a pesada gerência dos seus bens “que pedia homem mais novo, com pernas mais rijas” — me ordenava que recolhesse à nossa casa de Guiães, no Douro! (CS, p. 485.)

E que é um competente administrador agrícola, conhecendo e dirigindo ele mesmo a produção de suas propriedades — conhecimentos que Jacinto, na parte final da história vai aproveitar em seu voluntarismo de entender o funcionamento de suas fazendas. Quando Jacinto concebe o projeto de instalar uma queijaria, é Zé Fernandes que lhe mostra a inviabilidade do negócio:

Fechei um olho, calculando:

— Eu te digo... Cada queijo, um desses queijinhos redondos, como o Camembert ou o Rabaçal, pode vir a custar-te, a ti Jacinto queijeiro, entre duzentos e cinquenta e trezentos mil réis.

O meu Príncipe recuou, com dois olhos alegres espantados para mim.

— Como trezentos mil réis?

— Ponhamos duzentos... Tem a certeza! Com todos esses prados, e os encanamentos de água, e a configuração da serra alterada, e as vacas inglesas, e os edifícios de porcelana e vidro, e as máquinas, a extravagância, e a patuscada bucólica, cada queijo te custa, a ti produtor, duzentos mil réis. Mas com certeza o vendes no Porto por um tostão. Põe cinquenta réis para a caixa, rótulos, transporte, comissão, etc. Tens apenas, em cada queijo, uma perda de cento e noventa e nove mil oitocentos e cinquenta réis! (CS, p. 588.)

Vemos aqui, nesse exemplo, um frio e sarcástico cálculo capitalista feito de supetão, mas visivelmente competente, levando em consideração os vários

fatores do negócio que vão da instalação e funcionamento da produção até a armazenagem, embalagem, transporte, distribuição e venda.

Comparado com Jacinto, pode-se dizer que Zé Fernandes, como bom burguês nacional, gerencia diretamente seus negócios e tem uma experiência concreta da atividade produtiva, enquanto o “príncipe” investe em empreendimentos por meio de intermediários e possui, portanto, uma visão abstrata do negócio capitalista. Tal situação levou alguns estudiosos a acreditarem que o problema de seu tédio fosse uma questão de trabalhar concretamente em alguma atividade, como ocorre na parte final do romance.⁶ Semelhante ideia faz das atividades de Jacinto em Tormes uma forma de terapia, o que nos parece muito pouco em termos de desenvolvimento do romance. Sem dizer que os esforços produtivo-terapêuticos do personagem, até onde se pode prosseguir no livro, não criam nada de novo nas serras, sendo apenas *mais do mesmo*, para ficarmos numa expressão crítica conhecida.

Uma reflexão mais produtiva em termos de interpretação seria entender a complementaridade que há entre Jacinto e Zé Fernandes enquanto representantes de frações da classe burguesa (cf. POULANTZAS, 1977, p. 13-38). Nesse caso, pode-se falar na relação de subordinação que entre tais frações, conforme foi didática e artisticamente expressa numa passagem memorável do *Rei da vela*, peça de Oswald de Andrade escrita trinta anos após a publicação da primeira edição de *A cidade e as serras*. Na cena, o rico empresário brasileiro Abelardo I explica para sua noiva qual o papel que ele exerce no capitalismo mundial:

Abelardo I – Não faça ironia com a sua própria felicidade! Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto. Com a enxada nas mãos calosas e sujas. Mas eu tenho tanta culpa disso como o papaníqueis bem colocado que se enche diariamente de moedas. É assim a sociedade em que vivemos. O regímen capitalista que Deus guarde...

Heloísa – E você não teme nada?

⁶ Ver António Sérgio, “Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queiroz”. In *Ensaíos VI*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

Abelardo I – Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos e o que não temos. Hipotecamos palmeiras... quedas de água. Cardeais!

Heloísa – Eu li num jornal que devemos só a Inglaterra trezentos milhões de libras, mas só chegaram aqui trinta milhões...

Abelardo I – É provável! Mas compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto a Cingapura, de Manaus a Libéria? Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaios, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você... (ANDRADE, 1999, p. 55-6).

Eis posto de forma nua e crua a relação entre as frações burguesas. O burguês nacional exerce a função de “um simples feitor do capital estrangeiro”. O que não o impede de almejar e tentar se tornar um burguês internacional, como foi o caso de Gonçalves, estudado no capítulo anterior. Parece-nos que Zé Fernandes também busca esse objetivo, mas não na forma de um investimento individual e empresarial, e sim por meio de uma simbiose com um burguês internacional. Senão, vejamos: dentro do tempo diegético da obra em estudo, o rico fazendeiro passa quase um ano e meio vivendo com Jacinto em Paris, depois se torna vizinho dele em Tormes para, então, virar parente do rico quando este se casa com sua prima, a bela Joaninha, unindo assim a família dos Noronha e Sande à dos Jacintos, com um sensacional *upgrade* para a primeira!

Numa análise fria, o romance narra a ascensão social da burguesia nacional por meio do casamento e a consequente manutenção e reprodução da burguesia internacional, que, em nossa história, corria risco como Jacinto mesmo declarara: "Sou o último Jacinto; Jacinto ponto final..." (p. 621).

O ano e meio passado em Paris chega mesmo a configurar um casamento, sendo que alguns estudos apontam para uma certa tensão homossexual entre os dois personagens (p. ex.: OLIVA, 2002, e BARCELLOS, 2006). Não há dúvida de que a amizade era tanta que ambos passam a compartilhar dos encontros amorosos com Madame de Oriol (p. 535), que só

um leitor muito ingênuo poderia achar que se restringiam a doces bate-papos de fim de tarde, conforme pretende convencer o (neste caso) pudico narrador Zé Fernandes. O problema é que desse "casamento" não pode advir os herdeiros tão necessários à manutenção da ordem burguesa. Daí a necessidade lógica e literária da prima Joaninha, cuja falta de maior funcionalidade no enredo é mais do que patente (como aponta CAMPOS MATOS, 1988, p. 536).

Vemos, dessa forma, que há uma relação mutualista entre o narrador e o protagonista, fruto da própria lógica do romance e que, por sinal, embasa o caráter narrativo e actante de Zé Fernandes. A forma memorialística da obra configura o intuito do narrador de engrandecer a figura de Jacinto e, assim, valorizar o estreito relacionamento que ambos mantinham. Tal configuração força a lembrança de uma outra obra de Eça, mas desta vez uma póstuma e inacabada: *O conde de Abranhos*. Trataremos da possível relação entre essas duas obras, e do papel do narrador, na seção seguinte.

4.3. A fantástica narrativa de *A cidade e as serras*

Se um narrador em primeira pessoa, participante do enredo, não é novidade na obra de Eça, deveria chamar nossa atenção o inusitado da ausência de uma explicação para a existência do texto escrito de *A cidade e as serras*: como e por que aquele testemunho chegou em nossas mãos? Ou seja, não há nessa obra uma explicação que criasse a verossimilhança e a ilusão de realidade tão própria do romance realista. Em outros escritos, como *A relíquia*, *O mandarim* e *O conde de Abranhos*, o narrador fornece explicações plausíveis da motivação e objetivo da escrita de sua história: Raposo e Teodoro redigem suas memórias ao final da vida, certos de que a narrativa de seus sucessos e fracassos poderá trazer algum benefício ao leitor. Zagalo tem por objetivo publicar uma biografia laudatória a seu finado patrono Alípio Abranhos, de cunho bastante pessoal. Mas qual a desculpa para a redação e existência de *A cidade...*? Não há. Zé Fernandes inicia sua prosa como quem entabula uma conversa: "O meu amigo Jacinto nasceu num palácio...", como se fosse um relato de um caso acontecido com ele. Porém, a quem se dirige o narrador? Não existe nenhum interlocutor intradieético, nem tampouco ele se dirige ao

leitor em algum momento — por sinal, a palavra "leitor" só aparece uma única vez em todo o longo texto e se refere a um hipotético comprador de jornais em um quiosque no final do romance (CS, p. 627). Por falar em final, também aqui o narrador não aproveita a oportunidade para criar uma condição de verossimilhança para o texto escrito, como ocorre nos citados *A relíquia* e o *Mandarim*, a história simplesmente acaba: "... com a alma contente, e Deus contente de nós, serenamente e seguramente subíamos — para o Castelo da Grã-Ventura!" (p. 635).

Dostoievski adotou o mesmo recurso em sua novela *A dócil*, de 1876, e brindou seus leitores com uma explicação para essa forma, dizendo tratar-se de uma narrativa fantástica: "Intitulei-a 'fantástica', ainda que eu mesmo a considere realista ao extremo. Mas o fantástico aqui existe de fato, e mais precisamente na própria forma da narrativa, o que julgo necessário elucidar de antemão" (2003, p. 13). O que o escritor russo acreditou precisar explicar é como o relato feito em primeira pessoa pelo marido de uma moça que se suicida pôde ser registrado em papel, quando se trata do diálogo interior deste homem amargurado. Só se ele estivesse falando sozinho e houvesse um taquígrafo escondido anotando tudo (ibid., p. 14):

Pois a hipótese do estenógrafo que anotaria tudo (cujas anotações eu depois retrabalharia) é o que chamo de fantástico nesta narrativa. Em parte, porém, algo semelhante já foi admitido mais de uma vez na arte: Victor Hugo, por exemplo, na sua obra-prima *O último dia de um condenado*, usou quase o mesmo procedimento, e, embora não tenha concebido o estenógrafo, admitiu uma inverossimilhança ainda maior ao supor que um condenado à morte fosse capaz (e tivesse tempo) de escrever memórias não só no seu último dia como até na última hora e literalmente no último minuto. Mas, não admitisse ele essa fantasia, não existiria a própria obra — a obra mais realista e mais verdadeira de todas as que escreveu (ibid.).

O autor de *Crime e castigo* estava assim inaugurando, e já teorizando, o fluxo de consciência que, mais tarde, atingiria sua expressão máxima com Virgínia Woolf. Eça de Queirós não se dignou a tanto em seu enigmático *A cidade e as serras*, mas deixou-nos uma carta dirigida a seu editor, o francês

Mathieu Lugan, em 1893, que pode nos ajudar a fazer a ponte com a concepção de fantástico entabulada por Dostoievski:

Meu pequeno plano de "publicações" é bem simples e consiste apenas em fazer alguns pequenos estudos, novelas e ensaios que já tenho sobre a mesa e publicá-los em pequenos volumes de 100 a 120 páginas. [...] Se você estiver de acordo, podemos fazer um teste e, durante o trabalho de provas do Fradique e de Ramires, pôr a caminho a primeira dessas "coisas", uma novela fantasista chamada *A cidade e as serras* (QUEIRÓS, 2000, p. 887).

Sabemos que este romance tem sua gênese no conto *Civilização*, publicado originariamente na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em outubro de 1892. Como a formulação básica do enredo do romance é a mesma da do conto, o "fantasista" não poderia ser atribuído em 1893 ao tipo de enredo ou história a ser contada na futura novela (a não ser que alguém veja na transformação de Jacinto ocorrida nas serras a operação de um milagre!), e sim a alguma característica literária ou constitucional da escrita dessa narrativa. Podemos, então, supor que o caráter "fantasista" possa estar na forma da narrativa, ou no *status* de seu narrador que, fugindo aos cânones da escola realista, poderia ser vinculado a um certo tipo de "gênero" fantástico. Apesar de também podermos dizer, como o fez Dostoievski ao se referir a Hugo, que *A cidade e as serras* se configura como "a obra mais realista e mais verdadeira de todas as que escreveu" — ou, numa melhor formulação, essa é a conclusão à qual gostaríamos de chegar na conclusão deste estudo.

Uma outra possibilidade ainda para esse "fantasista" poderia estar relacionada ao gênero ao qual a obra se vincularia: romance ou novela, já que uma das definições mais aceita para essas classificações seria a de uma obra ficcional que conta, em prosa, uma história. Bem, na verdade, *A cidade...* não conta nenhuma história, entendida aqui como uma aquela sequência da narrativa clássica de ações constituída por protagonista, antagonista, coadjuvantes, conflito, objeto em disputa, peripécia, revelação, clímax, desfecho etc. Ou seja, onde estão as unidades básicas que constituem o enredo, conforme ele vem sendo estudado desde Aristóteles até Propp, a

semiótica textual e a escola das estruturas narrativas, e que corresponderiam à forma do romance oitocentista, fosse ele realista ou não?

É claro que, numa análise fina, estruturalistas e semióticos descobririam componentes dessa narrativa que corresponderiam aos elementos nucleares do gênero, afinal trata-se de uma narrativa. Porém, nosso interesse recai sobre o romance oitocentista e, em especial, sobre a própria obra de Eça, na qual os elementos narrativos correspondentes ao romance são muito mais evidentes e, por assim dizer, tradicionais. Se compararmos o último livro de Eça com a história de Gonçalo Ramires, veremos que esta se mostra tradicionalmente estruturada conforme o romance realista — sendo inclusive tal forma necessária para a grande crítica que o autor faz: o romance realista como ideologia, conforme as conclusões do capítulo anterior. O que Eça se propôs em *A cidade...* era, em relação a sua produção, algo surpreendentemente novo. Talvez aí estivesse o caráter *fantasista*.

Seguindo tal raciocínio, o que se narra então nessa não-história? Basicamente temos uma série de cenas autônomas, seguindo uma certa ordem cronológica (há interpolações de *flashbacks*), em tom memorialista e uma grande quantidade de digressões feitas, em geral, pelo narrador e o personagem principal. Num resumo bastante aceitável, poderíamos dizer que é o relato do cotidiano de um burguês internacional que está entediado e, por causa disso, se entrega a leituras pessimistas e atividades, digamos assim, terapêuticas, como experiências esotéricas, filantropia etc. E, *por acaso*, esse personagem acaba redescobrando na vida campestre a alegria e jovialidade perdidas. É só isso e nada mais. Mesmo o caso de amor e seu decorrente casamento são apenas informados pelo narrador, mostrando sua pouca importância no desenvolvimento da narrativa (ver CS, p. 623).

Não existem personagens antagonistas. Jacinto é amado por todos. O próprio narrador, que segundo Carlos Reis contrapõe sua ideologia à de Jacinto (ver 1975, p. 332-352), em nenhum momento apresenta de fato a sua posição ideológica e a discute com Jacinto: ele apenas requeixa argumentos contrários à vida urbana, visando provocar o amigo que, em geral, não se dá ao trabalho de responder. Prova do que estamos sustentando é o fato de Zé Fernandes *nunca* haver proposto a "seu príncipe" que saísse de Paris e fosse viver no campo, nas serras. O máximo foi convidá-lo a um passeio:

Julho escaldava: e os brocados, as alcatifas, tantos móveis roliços e fofos, todos os seus metais e todos os seus livros tão espessamente o oprimiam, que escancarava sem cessar as janelas para prolongar o espaço, a claridade, a frescura. Mas era então a poeira, suja e acre, rolada em bafos mornos, que o enfurecia:

— Ó, este pó da Cidade!

— Mas, ó Jacinto, pôr que não vamos para Fontainebleau, ou para Montmorency, ou...

— Para o campo? O quê! Para o campo?!

E na sua face enrugada, através deste berro, lampejava sempre tanta indignação, que eu curvava os ombros, humilde, no arrependimento de Ter afrontosamente ultrajado o Príncipe que tanto amava (CS, p. 525-6).

Portanto falar em disputa ideológica é um exagero para a economia do romance. Quando o ricaço resolve visitar a serra — como dissemos, por acaso —, é para cumprir um compromisso familiar que até o narrador já havia esquecido a sua motivação: o traslado dos restos mortais de alguns antepassados de Jacinto. Quando a decisão deste é tomada, veja-se a reação do narrador:

Jacinto assomou à porta do meu quarto, revestido de flanelas leves, duma alvura de açucena. Parou lentamente à beira dos colchões, e, com gravidade, como se anunciasse o seu casamento ou a sua morte, deixou desabar sobre mim esta declaração formidável:

— Zé Fernandes, vou partir para Tormes.

O pulo com que me sentei abalou o rijo leito de pau-preto do velho D. Galião:

— Para Tormes? Ó Jacinto, quem assassinaste?... (CS, p. 545-6.)

Convenhamos, o Zé Fernandes não estava preocupado com uma mudança na vida de Jacinto, e a ideia de fazer *apenas* uma viagem até as terras ruralíssimas do amigo caiu como uma pedra sobre ele.

Portanto, o foco está todo sobre Jacinto e nas razões que o levaram a um crescente tédio ou melancolia, como se queira, na cidade, e no por que a mudança para o campo, às tais serras, o curou desse estado. Algo que ocorre

sem a intervenção de outros personagens, nem por uma lógica implacável dos fatos e ações do enredo. Como entender essa forma narrativa e suas injunções é o grande jogo para o qual a obra desafia seus críticos.

Já indicamos a proximidade de algumas características de *A cidade...* com a novela póstuma e inacabada *O conde de Abranhos*. Seria o momento, então, de se tentar uma espécie de arqueologia textual em busca de dados que possam esclarecer a forma e os interesses críticos compartilhados pelas obras.

O conde se inscreve de modo inequívoco na primeira fase de Eça de Queirós e, certamente, estava incluída na lista de obras que nosso autor chamou de *Cenas da vida portuguesa*, com o título de *História de um grande homem*, cf. carta de 28-6-1878 ao editor Chardron (QUEIRÓS, 2000, p. 832-3). Nessa relação de livros a serem escritos também constavam outros que comporiam a segunda fase de Eça, como *Os Maias* e *A ilustre Casa de Ramires* (originariamente com o título de *A ilustre família Estarreja*).

Em junho de 1879, nosso autor apresenta o plano de *O conde de Abranhos* para Chardron. Eça estava entusiasmado e faz uma revelação interessante sobre a forma que tinha em mente para o romance:

Como vê é uma biografia, a biografia dum individuo imaginário, escrita por um sujeito imaginário.

O Conde d'Abranhos é um estadista, orador, ministro, presidente do Conselho, etc., etc. — que sob esta aparência grandiosa é um patife, um pedante e um burro. O fim do livro pois é — além duma crítica dos nossos costumes políticos — a exposição dos pequenezes, estupidezes, maroteirinhas, e pequices que se ocultam sob um homem que um país inteiro proclama *grande*. O Zagalo, secretário, é tão tolo como o Ministro; e o *piquant* do livro é que querendo fazer a apologia do seu amo e protetor, o idiota Zagalo, apresenta-nos, na sua crua realidade, a nulidade do personagem. **Mas para se avaliar este elemento cômico é necessário ler a coisa.**

Sendo uma biografia, **o livro é implicitamente um romance**: porque o Conde d'Abranhos, como homem, tem paixões, casa, é enganado, bate-se em duelo, atravessa episódios grotescos ou dramáticos, etc., etc. De tal sorte que **o livro é verdadeiramente um pequeno romance, apresentando sob uma forma nova, que creio não ter precedentes em literatura.**

Tal é o livro (ibid., p. 841 – grifos nossos).

Chamam-nos a atenção duas coisas: a ideia de que o "elemento cômico" para ser apreciado depende de uma certa leitura ("é necessário ler a coisa"); e que a proposta literária de Eça passava por uma "forma nova", segundo ele sem "precedentes em literatura" — sem dúvida, duas qualidades sobre as quais temos insistido neste estudo dos dois últimos romances de nosso escritor!

Pois bem, a novidade e radicalidade eram tantas que parece que o bom *monsieur* Chardron não entendeu nada. Numa carta de 10 de julho de 1879, aparentemente depois de Eça haver enviado os originais para o editor, ficamos sabendo da indignação de Eça sobre a avaliação de Chardron a respeito o livro:

Não compreendo o que me diz quando, falando do *Conde d'Abranhos*, exprime surpresa de que ele não apareça com o meu nome! Um livro meu, sem o meu nome!! Que quer V. Ex.^a dizer?...Em todo o caso vejo que tem apenas um desejo muito moderado de o publicar. Pois eu creio que há nele mais elementos, de sucesso ruidoso, nele, que em nenhum dos livros meus ou alheios. Em todo o caso, *n'en parlons plus* (ibid., p. 843, grifos do autor).

Como não temos a carta anterior do editor, tudo fica um pouco nebuloso nessa resposta. Mas podemos inferir que o francês achou o conteúdo muito perigoso, propondo sua publicação sob anonimato. Algo que Eça não poderia aceitar. Mas a leitura de Chardron deve ter chamado a atenção de Eça para alguns problemas do texto, razão para ele abandonar com tanta rapidez um projeto ("*n'en parlons plus*") no qual ainda acreditava haver "mais elementos de sucesso" do que em qualquer outra obra.

A hipótese que testaremos aqui é a de que, catorze anos depois, Eça tenha retomado algumas das ideias estruturantes de *O conde de Abranhos* para fazer *A cidade...*, porém sobre novas bases. Em vez de um típico político nacional, seria a vez de fazer uma "homenagem" a um burguês internacional de origem portuguesa — o que estaria de acordo com a visão que propusemos no início desta tese (ver o Capítulo 2.1). No lugar de narrador visivelmente

idiota, um burguês nacional bem formado, mas totalmente comprometido com os interesses do personagem principal. E, por último, em vez de uma biografia-romance com chave sarcástica, uma narrativa de composição ensaística e descomprometida com os elementos consagrados do romance oitocentista. Desse modo, a ironia estrutural seria a estratégia mais eficiente e ofereceria uma chave muito mais sutil para o *public virtuel* (cf. a citação de Sartre por OEHLER, 1997, p. 15) de Eça de Queirós.

Algumas pistas que talvez nos ajudem a sustentar semelhante hipótese poderiam estar no nome dos narradores:

Z. Za -ga -lo

Zé Fer -nan -des

O uso da letra "Z" duplicada no nome do primeiro já havia chamado a atenção (cf. CAMPOS MATOS, 1988, p. 955), e ela retorna agora na forma de tratamento familiar dado ao narrador por "seu príncipe". O nome "Jacinto" também se encontra no romance inacabado sendo o nome da bisavó do protagonista, o tal Conde de Abranhos. E ainda temos o sobrenome Noronha que vem da família do conde e que na *Cidade...* faz parte do nome de Zé Fernandes. Talvez sejam todas coincidências, mas talvez sejam ainda peças pregadas pela memória ou inconsciente de Eça, denunciando a filiação do romance *A cidades e as serras* ao inacabado *O conde de Abranhos*.

Mais importante do que isso, no entanto, é relembrar e enfatizar que ambas as peças são narrativas em primeira pessoa, feitas por personagens secundários, e de caráter memorialístico ou biográfico, com o nítido objetivo intradieético de apologia ao personagem principal. Poderemos então testar se a descrição feita por Eça de seu projeto para *O conde* pode se aplicar n'*A cidade e as serras*, conforme a carta de 28-6-1878 citada acima.

Não seria, por esse critério, Jacinto alguém considerado socialmente uma pessoa excepcional por suas qualidades, refinamento e inteligência, etc., etc., "que sob esta aparência grandiosa é um patife, um pedante e um burro"? Sendo o livro uma crítica ao modo de vida burguês, à sua ideologia e completa insensibilidade social, "que se ocultam sob um homem que um país inteiro proclama *grande*"? E Zé Fernandes, o amigo íntimo de Jacinto, não seria tão

ideológico e corrompido quanto ele; e que a "pegada" do romance está em que, desejando fazer a apologia do ricaço internacional e de sua própria ascensão social, o narrador acaba nos apresentando a "sua crua realidade, a nulidade do personagem"?

Ocorre que, para conseguir isso atendendo às demandas artísticas do novo objeto de representação (a burguesia internacional), atendendo aos requintes irônicos de seu estilo e seguindo os princípios da estética antiburguesa (sobre a qual discutimos no Capítulo 2 acima), Eça se viu constrangido a elaborar "uma forma nova ['fantasista?'], que creio não ter precedentes em literatura" (ibid., p. 841).

4.4. Em vez de história, ensaio

O referencial da obra de arte é a experiência individual vivida. E é dentro destes limites que o mundo exterior permanece obstinadamente alienado. Quando passamos da experiência individual para a dimensão coletiva, para a abordagem histórico-sociológica através da qual as instituições humanas tornam-se lentamente transparentes para nós, novamente penetramos no terreno do pensamento abstrato, desencarnado, e deixamos a obra artística para trás. Esta vida em dois níveis irreconciliáveis corresponde a uma fissura básica na própria estrutura do mundo moderno: o que somos capazes de entender como mentes abstratas, somos incapazes de viver diretamente em nossa vida e experiência individual. Nosso mundo, nossas obras artísticas são doravante *abstratos*.

Fredric Jameson

Jacinto era um medíocre. Isso é dito de forma quase crua logo no início do livro, quando Zé Fernandes relembra sua formação e passagem pela universidade:

[1] Na idade em que se lê Balzac e Musset **nunca atravessou os tormentos da sensibilidade**; — nem crepúsculos quentes o retiveram na solidão duma janela, padecendo dum desejo sem forma e sem nome. [2] Todos os seus amigos (**éramos três, contando o seu velho escudeiro preto, o Grilo**) lhe conservaram sempre

amizades puras e certas — sem que jamais a participação do seu luxo as avivasse ou fossem desanimadas pelas **evidências do seu egoísmo**. [3] **Sem coração bastante forte para conceber um amor forte**, e contente com esta incapacidade que o libertava, do amor só experimentou o mel — esse mel que o amor reserva aos que o recolhem, à maneira das abelhas, com ligeireza, mobilidade e cantando. [4] Rijo, rico, indiferente ao Estado e ao Governo dos Homens, nunca lhe conhecemos outra ambição além de **compreender bem as Ideias Gerais**; e a sua inteligência, nos anos alegres de escolas e controvérsias, circulava dentro das Filosofias mais densas como enguia lustrosa na água limpa dum tanque (CS, p. 479-80 – negritos nossos).

O "príncipe" não tinha sensibilidade para arte [1]. Era incapaz de desenvolver amizades autênticas, sendo que dos escassos três amigos, um era seu empregado, o outro um patrício desterrado e o terceiro nem valia a pena ser nomeado! Não seria por causa das "evidências do seu egoísmo" [2]? Jacinto não tinha um coração ardente, era um homem frio em relação ao amor [3]. Por fim, era um completo alienado, cujo interesse se reduzia a Ideias Gerais, as quais podemos ler, numa chave irônica, como o mínimo produto do conhecimento, podendo ser ainda, nesse sentido, entendidas com *ideologia*. Seguindo o tom geral do parágrafo, a imagem da enguia num tanque de águas limpas, não passa de puro sarcasmo [4].

Sobre a arte, sua insensibilidade é confirmada quando, já em Tormes, ele vai pela primeira vez ler Homero e Cervantes, mesmo assim demonstrando poucas luzes para sua fruição intelectual:

Quando eu correra a Tormes (depois das revelações do severo na venda do Torto), ele findava o *D. Quixote*, e ainda eu lhe escutara as derradeiras risadas com as coisas deliciosas, e decerto profundas, que o gordo Sancho lhe murmurava, escarranchado no seu burro. Mas agora o meu Príncipe mergulhara na *Odisseia* — e todo ele vivia no espanto e no deslumbramento de assim Ter encontrado no meio do caminho da sua vida o velho errante, o velho Homero!
— Ó Zé Fernandes, como sucedeu que eu chegasse a esta idade sem ter lido Homero?...

— Outras leituras, mais urgentes... o *Figaro*, George Ohnet... (p. 591-2).

Do *Quixote*, a única coisa que ficamos sabendo de sua leitura era que lhe arrancava "uma rija, larga, sadia e genuína risada" das "coisas deliciosas, e decerto profundas, que o gordo Sancho lhe murmurava, escarranchado no seu burro" (p. 582 e 591).

Sobre o egoísmo de Jacinto, há provas insofismáveis por todo o livro, mas uma que chama a atenção é o desprezo que ele dedica ao amigo durante o episódio da paixão lúbrica pela prostituta Madame Colombe. Esse *affair* também mostra, de forma cabal, o estofo do qual era feito nosso querido Zé Fernandes. Seu ardor por uma mulher que ele mesmo descreve como uma medusa, uma fêmea vulgar e completamente venal dá uma boa ideia da estatura moral e emocional do bom narrador (CS, p. 520). Moralismos à parte, foi essa górgona que enfeitiçou o fazendeiro português e o fez perder por completa a noção de realidade e dignidade, levando-o inclusive a jogar dinheiro fora (algo impensável em tempos normais em razão do comportamento calculista do personagem).⁷ Nada disso, segundo a narração, ficou encoberto para Jacinto, já que o Zé Fernandes não teve o prurido de ser discreto. O ricoço simplesmente ignorou o problema do amigo e, quando este encerrou o pequeno drama — não por sua própria vontade, frise-se de passagem —, sua única reação foi:

— Então esse capricho?

Derramei sobre ele todo o fulgor dum riso vitorioso:

— Morto! E, como o sr. de Marlborough, "morto e bem enterrado". Jaz! Ou antes, rola! Com efeito deve andar agora rolando pôr dentro do cano do esgoto!

Jacinto bocejou, murmurou:

— Este Zé Fernandes de Noronha e Sandel!...

E, no meu nome, no meu digno nome assim embrulhado num bocejo com desprendida ironia, se resumiu todo o interesse daquele Príncipe pela suja tormenta em que se debatera o meu coração! Mas não me melindrou esse consumado egoísmo... (CS, p. 524)

⁷ Estaria aqui Eça fazendo uma paródia da história da meio gorda e muito sórdida Naná do mestre Zola?

Mas a cena logo anterior a essa traz uma passagem bastante reveladora. Ao chegar altas horas no palacete, completamente bêbado por causa de sua desilusão "amorosa", Zé Fernandes dá vazão a um juízo arrasador sobre sua vida: "E estirado no leito de D. Galião, com as botas sobre o travesseiro, o chapéu alto sobre os olhos, ri, num doloroso riso, deste *Mundo burlesco e sórdido de Jacintos e de Colombes!*" (p. 523, grifos nossos). Jacintos e Colombes faziam da vida de Fernandes um "mundo burlesco e sórdido" — *in vino veritas?*

Sobre o amor, vale citar algumas passagens antológicas. O narrador fica curioso sobre uma admiradora de Jacinto que está sempre lhe enviando bilhetes, uma tal de Diana de Lorge:

— Ó Jacinto! Quem é esta Diana que incessantemente te escreve, te telefona, te telegrafa, te...?

— Diana... Diana de Lorge. É uma *cocotte*. É uma grande *cocotte!*

— Tua?

— Minha, minha... Não! tenho um bocado.

E como eu lamentava que o meu Príncipe, senhor tão rico e de tão fino orgulho, pôr economia numa gamela própria chafurdasse com outros numa gamela pública — Jacinto levantou os ombros, com um camarão espetado no garfo:

— Tu vens das serras... Uma cidade como Paris, Zé Fernandes, precisa ter cortesãs de grande pompa e grande fausto. Ora para montar em Paris, nesta tremenda carestia de Paris, uma *cocotte* com os seus vestidos, os seus diamantes, os seus cavalos, os seus lacaios, os seus camarotes, as suas festas, o seu palacete, a sua publicidade, a sua insolência, é necessário que se agremiem umas poucas de fortunas, se forme um sindicato! Somos uns sete, no Clube. Eu pago um bocado... Mas meramente pôr Civismo, para dotar a Cidade com uma *cocotte* monumental. De resto não chafurdo. Pobre Diana!... dos ombros para baixo nem sei se tem a pele cor de neve ou cor de limão (p. 500).

Pelo visto, nem o tal "mel", decantado pelo narrador logo no início do romance, o nosso "príncipe" se dignava mais "recolher". E isso bem antes do período de

maior prostração melancólica do personagem. Neste caso, o mais interessante está no caráter mercantilizado que sexo e prazeres correlatos atingem na roda da alta burguesia. A cama de uma bela mulher se transforma numa verdadeira Sociedade Anônima. Porém, o pior é a justificativa de Jacinto: isso tudo concorria para o processo civilizatório!

Outra passagem primorosa está no já mencionado relacionamento adúltero de Jacinto com Madame de Oriol que, a princípio, era bastante satisfatório: "Todas as tardes, cultivando uma dessas intimidades que entre tudo o que cansa jamais cansam, Jacinto, às quatro horas, com regularidade devota, visitava Madame de Oriol" (p. 526). Algumas páginas depois, no entanto, a fim de manter o relacionamento, Jacinto já cansado daquelas coisas que "jamais cansam" passa a levar Zé Fernandes consigo a esses encontros, com os desdobramentos comentados na seção 4.2 acima. Por fim, o casamento de Jacinto é informado quase que burocraticamente por Zé Fernandes, conforme também já analisado, uma estratégia mais do que adequada para representar os gestos afetivos de um personagem que não se interessa pelo amor.

Sobre o conhecimento ou a ciência, a coisa é a ainda mais divertida. Jacinto não tem a menor habilidade com os mecanismos que coleciona e utiliza. São várias as passagens em que ele está sempre em apuros com as máquinas (e, lógico, para o narrador a culpa é sempre delas!), demonstrando que o magnata não faz muita ideia de como elas funcionam. Um bom exemplo pode ser visto no presente de aniversário da parte do banqueiro Efraim: "uma engenhosa mesa, que se abaixava até ao tapete ou se alteava até ao teto" (p. 542). Quando Jacinto tentou utilizá-la: "depois de a altear, para o meu espanto, até aos cristais do lustre, não conseguiu, apesar de uma suada e desesperada batalha com as molas, que a mesa regressasse a uma altura humana e caseira" (p. 543).

Uma prova mais decisiva depende da comparação de dois momentos distantes entre si no texto: no primeiro, logo depois da famosa equação da "suma felicidade", ainda no Capítulo I, Jacinto decide construir um mirante no 202 e instalar um telescópio. Com o instrumento, ele pretende "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" (p.

484). No segundo momento, estamos na primeira noite em Tormes (Capítulo VIII), após todos os transtornos da tumultuada viagem desde Paris. Na falta de algo melhor a fazer, os dois amigos apreciam o céu estrelado das serras e passam a discorrer sobre as estrelas:

— 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 Sírio e aquele outro Aldebara? Que lhes importava a eles que um de nós fosse Jacinto, outro Zé? (CS, p. 568.)

Creio se tratar do maior recibo de ignorância e incompetência de Jacinto, já que, além dos trezentos tratados, ele ainda havia gastado um bom dinheiro com mirante e telescópio para... nada! Não havia aprendido nem o nome e posição das estrelas (algo básico em astronomia), quanto mais o "recorte dos golfos" de Marte.

Mas, como Jacinto era "bom" mesmo em Filosofia, as tais Ideias Gerais, talvez seja mais elucidativo, para demonstrar a sua mediocridade, a análise dos pensadores com os quais ele estava mais afeito, Salomão e Schopenhauer. As obras dos dois, assim chamados no romance, pessimistas tornam-se leitura cotidiana do ricoço no período de maior depressão relatada no livro (Capítulo VII). Desses autores, segundo nosso narrador, o protagonista tirava lições consoladoras e uma visão de mundo que se coadunava com sua disposição espiritual. Pois bem, passados alguns meses e então bem estabelecido em Tormes, com sua *joie de vivre* recuperada, Jacinto nos brinda com esta aterradora avaliação final de seus outrora adorados pensadores:

O bom Schopenhauer formula todo o seu schopenhauerismo, quando é um filósofo sem editor, e um professor sem discípulos; e sofre horrendamente de terrores e manias; e esconde o seu dinheiro

debaixo do sobrado; e redige as suas contas em grego nos perpétuos lamentos da desconfiança; e vive nas adegas com o medo de incêndios; e viaja com um copo de lata na algibeira para não beber em vidro que beijos de leproso tivessem contaminado!... Então Schopenhauer é sombriamente Schopenhauerista. Mas apenas penetra na celebridade, e os seus miseráveis nervos se acalmam, e o cerca uma paz amável, não há então, em todo Francoforte, burguês mais otimista, de face mais jucunda, e o gozando mais regradamente os bens da inteligência e da Vida!... e outro, o Israelita, o muito pedantesco rei de Jerusalém! Quando descobre esse sublime Retórico que o mundo é Ilusão e Vaidade? Aos setenta e cinco anos, quando o Poder lhe escapa das mãos trêmulas, e o seu serralho de trezentas concubinas se lhe torna ridiculamente supérfluo. Então rompem os pomposos queixumes! Tudo é verdade e aflição de espírito! nada existe estável sob o Sol! Com efeito, meu bom Salomão, tudo passa – principalmente o poder de usar trezentas concubinas! Mas que se restitua a esse velho sultão asiático, besuntado de Literatura, a sua virilidade – e onde se sumirá o lamento do *Eclesiastes*? Então voltará em segunda e triunfal edição, o êxtase do *Livro dos Cantares*!... (CS, p. 581.)

O texto é um primor de biografismo, uma falácia tão reprovável quanto, volta e meia, usada por quem deseja detratar uma obra atacando a vida de seu autor. Um crime que, ironia das ironias, tem sido cometido contra o autor real dessas linhas desde sua morte. A produção de Eça pode ser explicada por sua quase-bastardia, sua rejeição materna, seu ressentimento contra Portugal ou sua saudade de lá, ou seu casamento aristocrático, ou sua pouca capacidade reflexiva etc. etc. Na avaliação de Jacinto, retoricamente muito bem construída, não há lugar para a fina percepção do *Eclesiastes* de que a visão de mundo do judaísmo tradicional, patriarcal, não dava conta das contradições existentes na vida e no mundo. E onde estão os finíssimos *insights* de Schopenhauer sobre a maldição do insaciável desejo humano, que depois seriam desdobrados na filosofia nietzschiana e na psicanálise? Só há lugar para o ressentimento contra o mundo social e o fardo da velhice. O que nos faz lembrar uma conhecida anedota em que um aluno de letras, depois de estudar os principais poemas de Drummond, do alto de sua sabedoria delibera que se o poeta tomasse Lexotan

não precisaria ter escrito versos tão pessimistas! Eis a poesia reduzida a distúrbio hormonal.

Nem mesmo o compreensível Zé Fernandes aceita as falácias do rico amigo. Ainda no início da narrativa, ele, cético aos argumentos jacínticos sobre a maior felicidade de quem possui um telescópio ou os conhecimentos de um Renan, nos adverte:

Não me parecia irrecusavelmente certo que Renan fosse mais feliz que o Grilo; nem eu percebia que vantagem espiritual ou temporal se colha em distinguir através do espaço manchas num astro, ou através da Avenida dos Campos Elísios presuntos numa vidraça. Mas concordei, porque sou bom, e nunca desalojarei um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e motivo de energia (p. 482).

Todas essas facetas desabonadoras da personalidade de Jacinto estão sutilmente envolvidas pela prosa elegante, afetiva e laudatória de Zé Fernandes. Roberto Schwarz já havia chamado a atenção para esse tipo de estratégia literária ao analisar os personagens Bentinho e Brás Cubas que, apesar das atitudes condenáveis, dificilmente seriam identificados como crápulas pelo leitor distraído:

A tese do narrador pouco estimável é inesperada porque a qualidade muito alta da prosa, parecendo estranha ao mundo acanhado das outras figuras, serve de disfarce, de garantia moral. Tem cabimento desconfiar do cavalheiro cético e requintado — a superioridade em pessoa — que está por detrás da escrita? (*Apud* BARROS E SILVA, 1997.)

O que nos faz lembrar, ainda, da carta de Eça em que explicava a estrutura de *O conde de Abranhos*: "Mas para se avaliar este elemento cômico é necessário ler a coisa" (QUEIRÓS, 2000, p. 841). No caso de *A cidade...*, "a coisa" é bem mais sutil. Por isso, podemos dizer que o narrador é tão medíocre quanto o personagem que deseja enaltecer, pois participa, através do discurso e da comunhão ideológica, do engodo que é a figura pública, social, de Jacinto

em relação à sua verdadeira natureza — mostrando mais uma vez o possível paralelo entre ele e o Z. Zagalo da novela inacabada.

Logo, o plano de *A cidade e as serras*, acompanhando o mesmo raciocínio desta carta, seria uma crítica aos costumes da alta burguesia e a exposição de suas "pequenezes, estupidezes, maroteirinhas, e pequices". Mas, para o fazer, Eça abre mão da forma narrativa clássica, do enredo ou intriga, e põe em movimento um hábil jogo de cenas e ideias, que por gravidade tornam-se ideologia.

O personagem Jacinto se configura, graças ao discurso apologético de Zé Fernandes, mas também pelos índices de sua inserção social (cf. discutido na seção 4.1 acima), no suprássimo de burguês, uma espécie de proto-homem burguês. O texto constrói simbolicamente essa configuração pela atribuição ao personagem dos traços de ideólogo (ou doutrinário, conforme discutido anteriormente), que se desdobra por uma curiosa contaminação religiosa numa figura messiânica e, por consequência lógica e nacionalista, sebastiânica.

A melhor forma de perceber esta metamorfose se encontra num trecho em que o narrador traça o perfil não de Jacinto, mas de Madame de Oriol. O deslocamento aqui proposto é bastante defensável, apesar de sua aparente impropriedade: a Madame forma o único par amoroso de fato com Jacinto (pois, do casamento com Joanhina pouco sabemos dos detalhes) e, mesmo que o seu desfecho não tenha sido dos mais edificantes, nosso "herói" participa dele com convicção (p. ex.: "Vamos a casa de Madame de Oriol... Ao menos lá, às vezes, há um bocado de frescura e paz", p. 537, e isso em meio ao crescente tédio!), o que demonstra uma sintonia pouco comum para o ricaço. Como Zé Fernandes passara a participar desse idílio, numa simbiose já analisada, ele tem condições de fornecer um retrato, bem ao seu estilo enviesado, bastante informativo de Madame:

Ela só sabia chalar sobre a sua pessoa que era o resumo da sua Classe, e sobre a **sua existência que era o resumo do seu Paris**. [...] Através, porém, desta fulgurante sociabilidade **arranjara no cérebro [...] algumas Ideias Gerais**. [...] E, **diante de todo o Livro ou de todo o Quadro, sentia a emoção e formulava finamente o juízo**, que no seu Mundo, e nessa Semana, fosse elegante formular

e sentir. Tinha trinta anos. **Nunca se embarçara nos tormentos duma paixão.** [...] **A sua religião íntima** [...] **era a Ordem.** No Inverno, logo que na amável cidade começavam a morrer de frio, debaixo das pontes, criancinhas sem abrigo – ela preparava com comovido cuidado os seus vestidos de patinagem. E preparava também os de Caridade – porque era boa. [...] Paris admirava nela uma suprema flor de Parisianismo (p. 535-6, grifos nossos).

Convenhamos: o trecho é idêntico ao dedicado a Jacinto, citado no início desta seção, só que no feminino — até as tais "Ideias Gerais" comparecem no mesmo tom irônico! Mas, nesse fragmento, nos é oferecida uma série de sínteses importantes:

- Madame é o resumo de sua classe social;
- Sua religião *íntima* é a Ordem;
- Ela é o suprassumo da civilização burguesa.

A grande diferença em relação a Jacinto é que ela não perdeu a sua "fé" na Ordem, e por isso mantém-se feliz e segura. Enquanto o herdeiro português se encontra num momento de dúvida "religiosa", e é disso que todo o livro trata: como pode o Adão burguês, o ideólogo do capitalismo e modelo a que todos os outros burgueses aspiram ter perdido sua fé em que "suma ciência X suma potência = suma felicidade".

Relembremos o que o próprio Zé Fernandes diz ao desconfiar das ideias da superioridade do homem *civilizado*, no início do livro: "Mas concordei, porque sou bom, e nunca desalojarei um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e motivo de energia" (p. 482). "Civilização" e "cidade", nessa obra, são termos ambíguos que tanto podem se referir ao universo urbano do final do século XIX, quanto à burguesia que cria, sustenta e reproduz esse universo. Etimologicamente, a palavra "burguês" se origina de "burgo", isto é, "lat. *burgus*, i 'pequena fortaleza, povoado', do germ. *burgs* 'cidadela, cidade pequena, forte' " (HOUAISS, 2001, verbete "burgo"); da mesma forma como "civilização" é derivada de "civil", do "lat. *civilis*, e 'civil, pertencente ao cidadão, de cidade; digno de cidadão, urbano' "; e "cidade" vem do "lat. *civitas*, *atis* 'cidade, reunião de cidadãos etc.' " (ibid., verbetes correspondentes).

Ou seja, estamos com essas três palavras no campo semântico de "cidade", mostrando-se haver uma forte interconexão entre elas, o que para um escritor irônico como Eça pode funcionar como uma estratégia polissêmica de alta densidade poética e retórica.

Há uma passagem que, tentando explicar o tédio de Jacinto, quase dá essa chave, é quando o fiel e lacônico Grilo (um dos três únicos amigos do protagonista) explica que o mal do patrão era "fartura", e o narrador admirado com a sabedoria do serviçal completa:

O meu Príncipe sentia abafadamente a fartura de Paris: — **e na Cidade, na simbólica Cidade**, fora de cuja vida culta e forte (como ele outrora gritava, iluminado) o homem do século XIX nunca poderia saborear plenamente a “delícia de viver”, ele não encontrava agora forma de vida, espiritual ou social, que o interessasse (p. 525).

A "simbólica Cidade", com "c" maiúsculo, é a moderna vida urbana, mas é ainda a vida burguesa tendo como sua representação simbólica a capital do mundo, Paris. Portanto, a "fé" de Jacinto é na Ordem Burguesa, e a sua doutrina é a ideologia burguesa, onde "encontra segurança, disciplina e motivo de energia", e o seu problema está na perda de convicção nessa doutrina, na falta de interesse em sua "forma de vida espiritual ou social". Daí decorre o caráter religioso, messiânico, do próprio romance: o messias burguês precisa recuperar sua fé e salvar a civilização (o mundo burguês) e aqueles que almejam o seu Reino — no caso até mesmo o narrador, espécie de evangelista do novo "salvador". Se o messias mesmo duvida de sua missão, quem estará salvo?

Assim, quando Zé Fernandes volta de sua longa estada de sete anos em Portugal e encontra "seu príncipe" abatido, sem mais sua firme convicção no ideal (ideologia) burguês, ele passa a provocá-lo, não para convertê-lo à sua ideologia agrária, que, conforme discutimos antes, ele nem chega a formular ou propor, mas sim para "provar" o novo messias e fazê-lo retornar à missão salvífica (do mundo burguês).

O motivo dessa "perda de fé" é o grande "X" do romance e a chave de sua interpretação. O Capítulo VI nos parece ser o ponto culminante do

desenvolvimento do problema de Jacinto e o melhor meio de chegar à solução dessa incógnita, conforme a análise que dele faremos na seção seguinte.

4.5. A tentação de Jacinto

Uma vez que o dinheiro, como conceito vivo e efetivo do valor de todas as coisas, confunde e mistura, a *confusão* e a *mistura* universal de todas as coisas — portanto o mundo às avessas — é a confusão e a mistura de todas as qualidades naturais e humanas.

Karl Marx

O Capítulo VI abre o segundo terço do livro e representa o início de um ponto de inflexão na narrativa, pois, a partir dele, se acentua a melancolia de Jacinto, cujo ápice se dá no capítulo seguinte. No Capítulo VIII, final dessa parte, começa a superação da depressão, com a ida do "príncipe" para Tormes. O Capítulo IX, que passa a descrever a bem-aventurança rural de Jacinto, abre o terço final do volume. O que pode se apreciar melhor no gráfico da Figura 1:

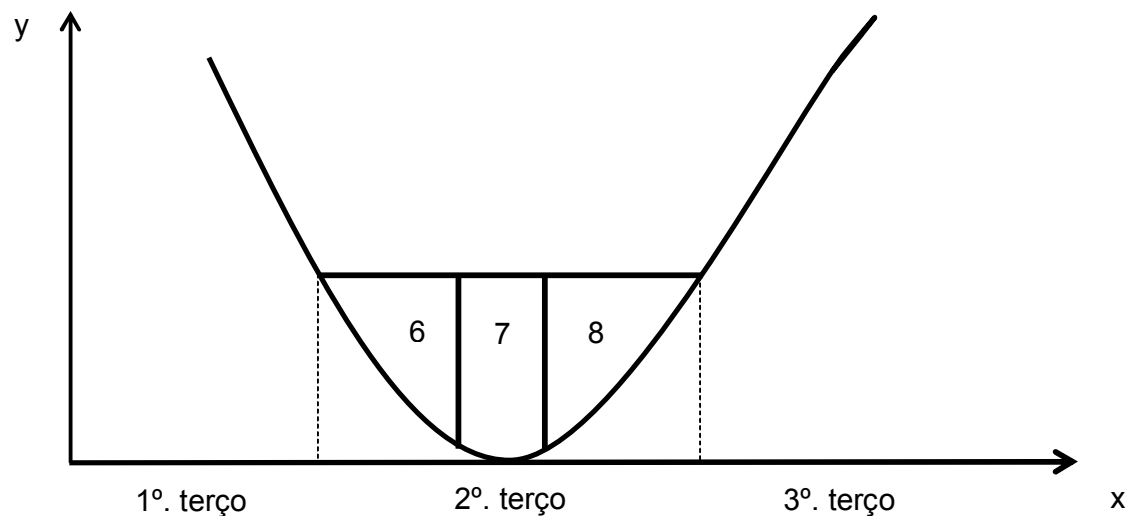


Figura 1. Parábola da felicidade de Jacinto

Sendo o eixo "y" o grau de felicidade de Jacinto e o eixo "x" a extensão da narrativa que, para efeitos práticos, representa aqui o tempo diegético, podemos verificar que o relato do cotidiano desse personagem configura uma parábola, cujo ponto zero forma coordenada com o Capítulo 7. E realmente é assim que se processa em termos discursivos no romance: o início do texto mostra sua infância e juventude extremamente felizes, chegando-se ao epíteto "Príncipe da Grã-Ventura" (Capítulo I, p. 480); e a última frase do livro se refere ao "Castelo da Grã-Ventura" (Cap. XVI, p. 635), que seria a casa do ricoço em Tormes. E é no exato meio do texto, no Capítulo VII, que ficamos sabendo que o nosso Jacinto bateu no fundo do poço da melancolia:

No começo do Inverno, porém, notei com inquietação que Jacinto já não folheava o *Eclesiastes*, desleixava Schopenhauer. [...] Uma tarde mesmo, no melancólico crepúsculo da Biblioteca, antes de refulgirem as luzes, consideravelmente me aterrou, falando num regelado de mortes rápidas, sem dor, pelo choque duma vasta pilha elétrica ou pela violência compassiva do ácido cianídrico. Diabo! O Pessimismo, que aparecera na Inteligência do meu Príncipe como um conceito elegante — atacara bruscamente a Vontade! (CS, p. 541-2.)

Para maior clareza dos cálculos a que chegamos sobre as partes da extensão do texto de *A cidade...*, veja-se a Tabela 1 na página seguinte, composta a partir do cômputo de caracteres de cada capítulo e sua proporção em relação ao todo.

Dessa forma, o Capítulo VII, tanto por sua centralidade no volume quanto por seu conteúdo narrativo, representa o ponto de inflexão do romance, sendo o VI e o VIII os que farão o papel de mediadores dessa inflexão.

Toda essa trabalhadeira estatística visa não só fornecer chaves hermenêuticas à nossa análise, mas também demonstrar de forma cabal o fino artesanato de Eça de Queirós ao realizar essa obra. Graças ao seu trabalho como editor de jornal, à sua atividade jornalística e ao seu perfeccionismo na edição dos livros que compunha, nosso autor possuía pleno controle sobre a quantidade de páginas que produzia e como ela se apresentaria no produto

final, o livro. E, evidentemente, tal maestria se configura como sentido que se incorpora ao texto escrito.

Capítulo	Caracteres	Porcentagem	Partes
Capítulo 1	20578	6%	31%
Capítulo 2	15039	4%	
Capítulo 3	21964	6%	
Capítulo 4	30228	9%	
Capítulo 5	19293	6%	
Capítulo 6	18604	5%	29%
Capítulo 7	24108	7%	
Capítulo 8	56879	17%	39%
Capítulo 9	48847	14%	
Capítulo 10	15593	5%	
Capítulo 11	8990	3%	
Capítulo 12	7586	2%	
Capítulo 13	15416	5%	
Capítulo 14	11051	3%	
Capítulo 15	4002	1%	
Capítulo 16	22695	7%	
Total	340873	100%	

Tabela 1. Extensão de capítulos e partes de *A cidade e as serras*.

O Capítulo VI é basicamente a famosa cena da subida de Jacinto e Zé Fernandes ao Montmartre para visitar a Basílica do Sacré-Coeur, que se achava ainda em construção. Muito já se falou que essa cena seria o Sermão da Montanha do romance, correspondente àquele que consta nos Evangelhos. No entanto, a comparação é, no mínimo, inadequada, pois, desde que se tenha aceitado que Jacinto representa um papel messiânico no argumento da obra, seria obrigatório que o discurso fosse feito por Jacinto, e não por Zé Fernandes, como é o caso. O narrador, como indicamos rapidamente, faz o papel de uma espécie de apóstolo e evangelista do messiânico protagonista.

No entanto, como o fazendeiro português também está pondo à prova a "fé" do seu messias, ele vai ainda desempenhar outros papéis evangélicos como o de João Batista (quando o anuncia e apresenta à elite portuguesa de Tormes, e Jacinto assume os traços sebastiânicos — Cap. XIII e XIV) e o do

tentador, que procura desvirtuar a missão do "salvador" burguês. É nesse segundo papel que Zé Fernandes sobe ao Montmartre com Jacinto.

No relato bíblico, Jesus, antes de iniciar sua missão salvífica, é testado em sua fé pelo diabo. Seria útil à nossa análise a transcrição dessa cena conforme narrada em Mateus 4.1-11:

1. Jesus foi conduzido ao deserto pelo Espírito, para ser posto à prova pelo diabo.
2. Ele jejuou durante quarenta dias e quarenta noites. Depois, teve fome.
3. O tentador aproximou-se e disse-lhe: “Se és Filho de Deus, manda que estas pedras se transformem em pães!”
4. Ele respondeu: “Está escrito: ‘Não se vive somente de pão, mas de toda palavra que sai da boca de Deus’”.
5. Então, o diabo o levou à Cidade Santa, colocou-o no ponto mais alto do templo
6. e disse-lhe: “Se és Filho de Deus, joga-te daqui abaixo! Pois está escrito: ‘Ele dará ordens a seus anjos a teu respeito, e eles te carregarão nas mãos, para que não tropeces em alguma pedra’”.
7. Jesus lhe respondeu: “Também está escrito: ‘Não porás à prova o Senhor teu Deus!’”
8. O diabo o levou ainda para uma montanha muito alta. Mostrou-lhe todos os reinos do mundo e sua riqueza,
9. e lhe disse: “Eu te darei tudo isso, se caíres de joelhos para me adorar”.
10. Jesus lhe disse: “Vai embora, Satanás, pois está escrito: ‘Adorarás o Senhor, teu Deus, e só a ele prestarás culto’”.
11. Por fim, o diabo o deixou, e os anjos se aproximaram para servi-lo. (Bíblia da CNBB)

O diabo, aproveitando-se do contexto em que se encontrava, faz três propostas a Jesus. Este as recusa de forma peremptória, sempre citando passagem do Antigo Testamento, a Bíblia Hebraica, após a fórmula: "está escrito". Não alcançando êxito, o diabo o abandona e então Jesus, que estava em jejum, é alimentado por anjos.

A fórmula eciana é muito parecida. Zé Fernandes, na pele de tentador, leva Jacinto até Sacré-Coeur, algo como o "pináculo do Templo" da Cidade Santa, conforme a versão da Bíblia de Jerusalém. Do alto daquele lugar

sagrado, o narrador faz três acusações contra a civilização burguesa, aqui representada pela "cidade":

- 1º. discurso: A cidade vista de fora não passa de um monte de lixo. Jacinto responde: "Sim, é **talvez** tudo uma ilusão... E a Cidade a maior ilusão!" (p. 527-8)
- 2º. discurso: A cidade desumaniza o homem física e espiritualmente. A resposta de Jacinto: "Sim, com efeito, a Cidade... É **talvez** uma ilusão perversa!". (p. 528-9)
- 3º. discurso: A cidade cria a desigualdade social que oprime os pobres. Jacinto: "É horrível, comemos desses morangos... E **talvez** por uma ilusão!". (p. 529-30, grifos nossos)

Diferente de Jesus, Jacinto nunca é peremptório em suas respostas, mas, de forma semelhante ao do relato bíblico, o novo messias sempre repete a mesma fórmula: "talvez uma ilusão"!

Os três discursos de Zé Fernandes, apesar de bem construídos em termos retóricos, são peças de argumentação passadista e reacionária. O próprio narrador o confessa quando, logo antes da segunda resposta de Jacinto, ele nos diz: "E ante estas *encanecidas e veneráveis* invectivas, retumbadas pontualmente pôr todos os Moralistas bucólicos, desde Hesíodo, através dos séculos – o meu Príncipe vergou a nuca dócil, como se elas brotassem, inesperadas e frescas, duma Revelação superior..." (p. 529, grifos nossos).

O terceiro é o mais reacionário de todos, pois denuncia a pobreza e a opressão criadas pela burguesia, mas, logo a princípio, já avisa: "Bem avistamos nós o lóbrego casario onde a plebe se curva sob esse antigo opróbrio de que nem Religiões, nem Filosofias, nem Morais, *nem a sua própria força brutal a poderão jamais libertar!*" (p. 529, grifos nossos). Essa pobreza é a-histórica ("Os séculos rolam; e sempre imutáveis farrapos lhe cobrem o corpo, e sempre debaixo deles, através do longo dia, os homens labutarão e as mulheres chorarão", *ibid.*), sendo a burguesia (a tal "Cidade") apenas a presente encarnação da riqueza que oprime a plebe.

Após a terceira resposta de Jacinto, os dois se afastam da borda do terraço, local onde inconscientemente reproduziram a mesma paisagem da segunda e terceira tentações de Cristo, e desenvolvem, sem que saibamos de quem é agora o discurso, as ideias da terceira fala de Zé Fernandes. Qual a solução para a desigualdade econômica, a pobreza e a opressão?

O burguês triunfa, muito forte, todo endurecido no pecado – e *contra ele são impotentes os prantos dos Humanitários, os raciocínios dos Lógicos, as bombas dos Anarquistas*. Para amolecer tão duro granito só uma doçura divina. Eis pois esperança da terra novamente posta num Messias!... [...] Virá ele, o desejado? Porventura já algum grave rei do Oriente despertou, e olhou a estrela, e tomou a mirra nas suas mãos reais, e montou pensativamente sobre o seu dromedário? Já pôr esses arredores da dura Cidade, de noite, enquanto Caifás e Madalena ceiam lagosta no Paillard, andou um Anjo, atento, num voo lento, escolhendo um curral? Já de longe, sem moço que os tanja, na gostosa pressa dum divino encontro, vem trotando a vaca, trotando o burrinho? (CS, p. 530-1, grifos nossos.)

O parágrafo inteiro é uma antologia do pensamento ideológico: a pobreza não pode ser negada, o produto dessa desigualdade não fica oculto e os culpados pela situação são conhecidos, mas nada vai mudar, pois o poder da burguesia é mais forte do que a bondade dos filantropos, a denúncia dos pensadores e a violência dos anarquistas. Mas, falta nesta relação um grupo muito importante: o movimento trabalhista com seus flancos sindicais e políticos, os *socialistas*. De forma ladina, nossos bons burgueses simplesmente se "esquecem" da força mais poderosa que se erguia para confrontar a burguesia e tentar mudar o sistema social!

A mesma estratégia retórica foi utilizada por Eça no fundamental artigo-ensaio "Primeiro de Maio", estudado no Capítulo 2 deste estudo. Na seção 2.9.7, mostramos como o foco no anarquismo bombista, instrumentalizado pela lógica burguesa, punha na sombra o movimento trabalhista-socialista e, ainda por cima, jogava esse movimento no mesmo saco do anarquismo, conseguindo assim misturar as estações e justificar a mesma repressão, então dedicada ao terrorismo anarquista, aos trabalhadores organizados.

Logo, na falta de uma força humana que se contrapusesse à opressão burguesa só restaria aos homens de boa vontade a ação de... Deus! E Zé Fernandes, com uma angelical candura, pergunta a Jacinto se ele sabia se o Messias necessário a tal transformação cósmica estava próximo:

— Tu sabes, Jacinto?

Não, Jacinto não sabia — e queria acender o charuto. Furneci um fósforo ao meu Príncipe. Ainda rondamos no terraço, espalhando pelo ar outras ideias sólidas que no ar se desfaziam. Depois penetrávamos na Basílica — quando um Sacristão nédio, de barrete de veludo, cerrou fortemente a porta, e um Padre passou, enterrando na algibeira, com um cansado gesto final e como para sempre, o seu velho Breviário.

— Estou com uma sede, Jacinto... Foi esta tremenda Filosofia! Descemos a escadaria... (CS, p. 531.)

Termina assim essa cruel paródia a um relato bíblico que sintetizava, na sua pueril formulação religiosa, as bases da desgraça humana: a maldição da fome, a ambição pelo poder e o desejo de riqueza.⁸ Jacinto quer fumar, Fernandes, beber, e ambos descem do monte sagrado para cear na planície, servidos não por anjos, mas pelos mesmos pobres que eles queriam tanto ajudar...

O que acreditamos ser fundamental no desconcertante episódio da Sacré-Coeur são as respostas de Jacinto aos insidiosos discursos de Zé Fernandes. O "talvez uma ilusão" não poderia ser mais ideologicamente dialético. Ao mesmo tempo, Jacinto aceita e recusa as invectivas do amigo, ele sabe que elas são ideológicas: falsas em seus resultados, mas também eivadas de verdades inescapáveis. Jesus, cercado pelo diabo, estava lidando com a verdade. Jacinto, com seu tentador, estava lidando com a ideologia burguesa. Portanto, ele passa em seu teste de fogo ideológico por não ser

⁸ Seguimos aqui a exegese que se encontra em nota a essa passagem na *Bíblia Sagrada – Edição Pastoral*: "Mateus pormenoriza, salientando três tentações. Nelas, Jesus é tentado de falsificar a própria missão, realizando uma atividade que só busque satisfazer às necessidades imediatas, buscar o prestígio e ambicionar o poder e as riquezas. Jesus, porém, resiste a essas tentações. Seu projeto de justiça é transformar as estruturas segundo a vontade de Deus (palavra que sai da boca de Deus), não pondo Deus a seu próprio serviço ou interesse (Não tente o Senhor seu Deus), e não absolutizando coisas que geram opressão e exploração sobre os homens, criando ídolos (Você adorará ao Senhor seu Deus ...).

"nem frio nem quente" (para usar outra expressão bíblica que se encontra no Livro do Apocalipse 3.16), mas "talvez". Eis que surge o messias burguês.

Por fim, chamamos a atenção para uma frase que encerra a "tremenda Filosofia" dos nossos personagens: "Ainda rondamos no terraço, espalhando pelo ar outras *ideias sólidas que no ar se desfaziam*" (grifos nossos). É evidente aqui o paralelo com a grande divisa do *Manifesto comunista*: "Tudo que é sólido desmancha no ar" (cf. MARX & ENGELS, 1998, p. 11).⁹ Conforme procuramos demonstrar no Capítulo 2 desta pesquisa, Eça em seu artigo-ensaio "Primeiro de Maio" faz uma série de alusões ao *Manifesto*, dando-nos prova de que ele conhecia bem esse texto.

Mas o mesmo paralelo já havia aparecido antes no romance, ao final do Capítulo IV. Neste capítulo é narrado o caso do peixe entalado no elevador, durante o jantar em homenagem ao Grão-Duque. Três dias depois do incidente, Jacinto recebe uma carta de seu administrador em Tormes, informando que uma "tormenta devastadora" provocara o deslizamento de um socalco onde se erguia uma antiga capela da família fidalga. Na igreja havia sido enterrados alguns dos antepassados do protagonista que "jaziam agora soterrados sob um montão informe de terra e pedra" (p. 517). A notícia produz uma profunda impressão em Jacinto: um morro desliza por conta das chuvas, uma igreja desaba e os restos mortais de seus avós se confundem agora num "lixo de ruína" (*ibid.*). O "príncipe" repete, então, três vezes a expressão "coisa estranha!", só faltando concluir com Marx que "tudo que é sólido desmancha no ar"!

Além de o episódio ser a senha para a futura viagem para as serras e a "redenção" de Jacinto, ele é altamente simbólico. A carta de Tormes encerra uma série de *três* desastres na vida do ricaço: o primeiro fora o rompimento da rede de vapor do 202, que também causara uma surpreendente ruína no palacete e recebera até a alcunha de "a inundação", enquanto o segundo se referira ao fracasso do jantar do Grão-Duque, em que um peixe — ser do elemento "água" — se rebelara e teimosamente empacara dentro do elevador da cozinha do 202. Eram muitas águas rolando na vida de Jacinto e levando de roldão tudo que parecia tão sólido e seguro.

⁹ Traduções originais em inglês e francês da edição de 1848: "All that is solid melts into air" e "Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée".

Por isso a carta chega nesse momento tão propício e arranca do peito de Jacinto os três suspiros espantados: "coisa estranha!". Com a subida ao Montmartre (cujo capítulo se separa deste por um ardiloso trecho que tira o foco de Jacinto e o concentra em Zé Fernandes com seu cabuloso caso com Madame Colombe, num jogo de relaxamento e tensão que faz o texto respirar e dissipa a impressão de artificialidade da estratégia utilizada) e o repassar dos três discursos ideológicos sobre a cidade, fecha-se o círculo: além da realidade burguesa estar se desmanchando no ar, as ideias que a justificam estão também fazendo água, "talvez tudo uma ilusão".

O mal-estar da cultura burguesa é o sintoma do aprofundamento das contradições inerentes ao sistema capitalista: a desigualdade social crescente e visível, a reificação das relações humanas, a fetichização do mundo das coisas e a sensação de colapso próximo devido à atuação de partidos e sindicatos da esquerda trabalhista. Eça havia feito esse diagnóstico no "Primeiro de Maio" e o registrado através da voz irônica da própria burguesia:

Se estivéssemos tão certos da justiça e da solidez do nosso regime, como estavam do seu os Srs. de Joigny ou de Foix, — apenas Ravachol emergisse da sombra com a sua bomba, nós esmagávamos serenamente Ravachol, e íamos dançar para o terreiro. Mas assim! Com este sentimento de que a miséria de Ravachol, que agora conhecemos dor por dor, justifica a desesperação de Ravachol — que faremos senão tremer e gritar? (QUEIRÓS, 2002, p. 270.)

A burguesia precisa, portanto, de uma solução para essa angústia e depressão — que são as de Jacinto — que, é claro, não passe pela entrega da sua hegemonia. É disso que trata *A cidade e as serras*.

Tudo fica ainda mais claro quando, escapando do discurso hipnótico de Zé Fernandes e sua apologia à *boa alma* de Jacinto, contrastamos o desenvolvimento temporal da diegese de nosso romance com o percurso da realidade histórica que faz o pano de fundo da narrativa, conforme a Tabela 2.

Data	Romance	História
1854	Nascimento de Jacinto.	Nascimento de D. Miguel II (1853).
1866	Início da formação intelectual da geração de Jacinto (p. 481)	<ul style="list-style-type: none"> • Batalha de Sadowa, fim da Guerra Austro-Prussiana. • 1º volume de <i>O Capital</i> (1867). • I Congresso de Genebra da Primeira Internacional. • Morte de D. Miguel I.
1870		Batalha de Sedan, fim da Guerra Franco-Prussiana.
1871		Comuna de Paris.
1874	Começo da amizade com Zé Fernandes.	
1875	Equação da "suma felicidade" (p. 481).	
1880	Ida de Fernandes para Guiães.	
1883		Morte de Marx.
1887	Volta de Fernandes para Paris. Jacinto faz 33 anos. Ano da subida ao Montmartre.	
1888	Viagem para Tormes.	
1889	Casamento de Jacinto com Joaninha.	<ul style="list-style-type: none"> • Em Paris, é aberta a Exposição Universal. • Congresso socialista em Paris, e fundação da 2ª. Internacional.
1890		Ultimato inglês.
1894	Breve estada de Fernandes em Paris.	O caso Dreyfus, em França.

Tabela 2. Confronto entre narrativa e História em *A cidade e as serras*.

As datas dos episódios podem ser facilmente extraídas do próprio texto, apesar de o autor não se esforçar para apresentá-las de forma evidente — astúcias de escritor. Chamamos a atenção para a idade de Jacinto quando subiu ao Montmartre, 33 anos, tempo de vida consagrado no cristianismo como "a idade de Cristo", supostamente a idade em que foi crucificado, o que corrobora com a ênfase no seu caráter messiânico e na leitura paródica do texto bíblico.

Veja-se também que o nascimento de Jacinto é muito próximo ao de D. Miguel II, herdeiro presuntivo da coroa portuguesa e figura que exerceu papel

sebastiânico para os monarquistas conservadores que sonhavam ainda com a restauração do absolutismo em Portugal. Na parte final do romance, a elite mais reacionária de Tormes acredita que Jacinto teria vindo a Portugal para restaurar o trono de D. Miguel, o que fornece cenas hilariantes durante a comemoração do aniversário de Zé Fernandes nas serras (ver CS, p. 614-7).

Mas o que mais nos interessa são os principais eventos históricos que *emolduram* o tempo de duração do enredo de *A cidade...* Eça já havia provocativamente registrado as duas batalhas vencidas pelos alemães nas guerras que produziram a sua unificação como sendo os marcos da formação geracional de Jacinto. Tais episódios históricos assinalam a consolidação da burguesia na Europa continental, em especial na Alemanha unificada e na França com Terceira República, inaugurando um período de grande desenvolvimento e paz internacional, a *Belle Époque* — cujo apogeu parece ser a realização da Exposição Universal de 1889 (e do casamento do protagonista, que analisamos aqui como símbolo da união entre a burguesia internacionalizada e sua contraparte nacional dos países periféricos; seção 4.2, acima). Ao mesmo tempo, consolida-se também a força política e social dos trabalhadores, tendo a Primeira Internacional como marco dessa vertente no extremo inicial da história de Jacinto e a Segunda Internacional na ponta oposta, por sinal fundada no mesmo ano da Exposição Universal. Foi a Segunda Internacional que determinou o 1º. de maio como Dia Internacional do Trabalho, conforme discutido no Capítulo 2.9.

Entre os extremos, destaca-se, como ferida aberta, a Comuna de Paris, que se localiza temporalmente num ponto equidistante entre o nascimento e a viagem de Jacinto para Portugal (1854 + 17 = **1871** + 17 = 1888). Parece-nos demonstrável que o papel de Jacinto nessa armação ficção/história é encontrar o equilíbrio entre os antagonismos que se avolumam no desenvolvimento da sociedade burguesa, os quais, na fatura do romance, se apresentam simbolicamente como os vícios da vida urbana e a melancolia que eles provocam no espírito "sensível" de Jacinto.

Colocando as coisas nos termos propostos pela narrativa, falta à Equação Metafísica de Jacinto o elemento que possa trazer o equilíbrio perdido com o desenvolvimento das forças produtivas na grande cidade burguesa e que permita a continuidade do capitalismo sem a entrega do poder pela elite

proprietária. Estamos falando do "campo", cuja fórmula final compõe o título do romance, "cidade + serras". E o termo "serras", que vem aí no lugar canônico de "campo", não é apenas um sinônimo escolhido por sua maior qualidade literária ou poética, trata-se da especificação de um "campo" que não se confunde com as terras agricultáveis de qualquer nação, mas que designa o "campo" dos países periféricos, com os quais a burguesia mundializada produzia sua pérfida dialética de obter matérias-primas a baixo custo e uma reserva de mercado para seus produtos manufaturados, cujos preços finais inviabilizavam o nascimento de qualquer indústria nas nações atrasadas, subdesenvolvidas em relação ao atual estágio do capitalismo.

O campo periférico, "as serras", é o polo da dialética negativa que produz o mundo expandido, globalizado, do modo de produção capitalista. Enquanto a "cidade" se faz e reproduz com base na *modernidade* do capitalismo, o "campo" permanece imutável no seu arcaísmo de fundo *feudal* (o caso de Portugal e demais países da periferia europeia) ou *colonial* (como Brasil, o resto da América Latina e as novas colônias africanas). O atraso e as relações arcaicas da periferia não são disfunções do capitalismo tardio, como as teorias do desenvolvimento queriam fazer vender o subdesenvolvimento das nações pobres, mas são parte integrante da modernidade burguesa. Parodiando o terceiro discurso de Fernandes em Montmartre, é necessário "que incessantemente a *periferia* sirva, a *periferia* pene! A sua esfalfada miséria é a condição do esplendor sereno do *centro capitalista*" (cf. p. 530).¹⁰

Portanto, o atraso da periferia não é uma fase do desenvolvimento capitalista que, ao ser superada, vai terminar reproduzindo nos países pobres o mesmo grau de desenvolvimento, riqueza e bem-estar das nações centrais. Esta noção se encontra mesmo no corpo do romance, dentro de um daqueles parêntesis magistrais de Eça (mas que passam despercebidos pela sua brevidade e tom enigmático, sendo, no entanto, iluminações das ideias críticas que pulsam subliminarmente no texto). Durante a apresentação de Jacinto e suas extraordinárias riqueza e felicidade, o Zé Fernandes deixa escapar esta pérola:

¹⁰ As ideias aqui sintetizadas estão formuladas em toda a sua complexa extensão em duas grandes obras do pensamento dependentista: Cardoso e Faletto, *Dependência e desenvolvimento na América Latina* (1970); e Schwarz, "As ideias fora do lugar" (1977).

Só a Cidade lhe dava a sensação, tão necessária à vida como o calor, da solidariedade humana. E no 202, quando considerava em redor, nas densas massas do casario de Paris, dois milhões de seres arquejando na obra da Civilização (**para manter na natureza o domínio dos Jacintos!**) sentia um sossego, um conchego, só comparáveis ao do peregrino, que, ao atravessar o deserto, se ergue no seu dromedário, e avista a longa fila da caravana marchando, cheia de lumes e de armas... (CS, p. 483, grifos nossos.)

Na edição organizada por Helena Cidade Moura, a palavra "natureza" é grafada com inicial maiúscula (QUEIRÓS, 1986, p. 727), talvez atendendo melhor ao manuscrito que ela dispunha, ou apenas para harmonizar com o termo "Civilização" com o qual compõe um par ideativo. Sendo assim, o par "Civilização x Natureza" corresponderia ao par "Cidade x Serras", cujo desdobramento lógico, conforme vimos discutindo até o momento, seria "Centro x Periferia".

Nesse sentido, o atraso se integra à modernidade, e é moderno, de acordo com a lógica da produção capitalista. Portanto, a Equação Metafísica de Jacinto só fecha com a inclusão desse elemento, podendo ser assim codificada:

(suma ciência x suma potência) + sumo atraso = suma felicidade

A situação existencial do protagonista é, por conseguinte, perfeita para a conciliação e equilíbrios exigidos pela condição atual do desenvolvimento da sociedade burguesa. Nascido e formado num centro capitalista, ele personifica a ideologia da modernidade capitalista. Como descendente de um país periférico, cujas origens familiares se enraízam nas elites feudais, que ainda dominam a nação atrasada, ele é capaz de também personificar o atraso na melhor linhagem senhorial — por isso seu carácter sebastianista e sua vinculação com a restauração miguelista. Jacinto configura o messias burguês por transitar entre dois mundos e mantê-los unidos de forma quase religiosa — na verdade, ideológica —, como aconteceu com Jesus de Nazaré, cidadão da

periferia do Império Romano e que acabou, mesmo que não intencionalmente, servindo de cimento para aquela civilização através de sua doutrina.

Na próxima seção, analisaremos os capítulos finais de *A cidade e as Serras*, para entender como foi completada essa equação na forma literária do romance.

4.6. O moderno atraso de Tormes

Segundo ele, a pátria deveria deixar de fumaças e levar a vida que lhe competia, uma vida patriarcal e retrógrada, com senhoras agachadas em esteiras, negros e bolieiros nos pátios das casas nobres, fogos de vista e touradas para o povo.

Antonio Candido

O terço final de *A cidade e as serras* se passa todo na região de Tormes, com a exceção da breve viagem de Zé Fernandes a Paris no capítulo final. No gráfico da Figura 1 acima, corresponde a toda curva ascendente da parábola, que significativamente mimetiza a subida dos dois amigos pelas serras portuguesas. Na economia messiânica do enredo, representa a ascensão de Jacinto ao seu Reino da Grã-Ventura — depois de haver passado pelo inferno da depressão do Capítulo VII —, ascensão que ainda encontrará alguns percalços dos quais trataremos aqui.

No Capítulo IX, Jacinto volta a sua antiga profissão de ideólogo, agora com a necessidade de justificar a vida nas serras. E o faz de forma tão desajeitada e patética, que o próprio narrador é o primeiro a reconhecer a evidente mediocridade do discurso do amigo:

Eu sorria, concordava. Tudo isto era decerto rebuscado e especioso. Mas que importavam as requintadas metáforas, e essa metafísica mal madura, colhida à pressa nos ramos dum castanheiro? Sob toda aquela **ideologia** transparecia uma excelente realidade — a reconciliação do meu Príncipe com a Vida. Segura estava a sua **Ressurreição** depois de tantos anos de cova, de cova mole em que jazera, enfaixado como uma múmia nas faixas do Pessimismo! (p. 579)

O generoso Zé Fernandes reconhece abertamente o caráter ideológico das ideias de Jacinto, mas imediatamente o desculpa e justifica, naquele papel que Z. Zagalo desempenha tão bem, de modo mais aberto e sarcástico, em *O conde de Abranhos*.

Em suma, a nova doutrina de Jacinto é a valorização da alienação na Natureza, sua incapacidade e desnecessidade de refletir e julgar:

Nós desgraçados, não podemos suprimir o pensamento, mas certamente o podemos disciplinar e impedir que ele se estonteie e se esfalfe, como na fomalha das cidades, ideando gozos que nunca se realizam, aspirando a certezas que nunca se atingem!... E é o que aconselham estas colinas e estas árvores à nossa alma: [...] deixe o Mundo rolar, não esperando dele senão um rumor de harmonia, que a embale e lhe favoreça o dormir dentro da mão de Deus. Hem, não te parece, Zé Fernandes? (p. 580)

Esse pensamento com gosto de religião oriental, mas amparada numa imagem evangélica conhecida ("olhai os lírios do campo...", Mateus, 6.28), é um chamado à *alienação*, e tão visivelmente ideológica, que o complacente narrador não aguenta e zomba abertamente de nosso doutrinador: "Talvez. Mas é necessário então viver num mosteiro, com o temperamento de S. Bruno, ou ter *cento e quarenta contos de renda* e o *desplante* de certos Jacintos..." (*ibid.*, grifos nossos). Apesar da cifra errada, como informado na seção 4.1 acima, o resultado é o mesmo: com essa fortuna, até o contrário, fazer a natureza pensar, é possível!

Mas, pouco a pouco vai se configurando a ideologia complementar de Jacinto, agora que ele incorpora o *campo periférico* à sua fórmula metafísica. O próximo ponto, a ser acrescentado à *alienação*, será o *imobilismo*, que, surpreendentemente, começa com um impulso de criar "coisas" na sua propriedade em Tormes. Os projetos de Jacinto têm a marca da superfluidade e excentricidade típicas de sua classe: ovelhas laníferas e vacas inglesas em currais feitos de ferro e vidro, queijarias especialíssimas para produzir queijos típicos de outros países (!), hortas luxuosíssimas e um gigantesco pombal.

Zé Fernandes continua implacável no juízo desses projetos, quando questionado sobre a viabilidade de tais planos, ele afirma: "Tu tens, em abundância, os quatro elementos: o ar, a água, a terra, e o dinheiro. Com estes quatro elementos, facilmente se faz uma grande lavoura. Quanto mais uma queijeira!". Depois completa digressivamente:

Com a esplêndida segurança dos seus cento e nove contos de renda, não surgia dificuldade, risonhamente murmurada pelo Melchior, ou exclamada, com respeitoso pasmo, pelo Silvério, que ele não afastasse brandamente, com jeito leve, como um galho de roseira brava atravessado numa vereda (p. 588-9).

Eis de novo a sonora cifra da renda de Jacinto funcionando como mediação universal dos desejos do rico fidalgo, capaz de sustentar discursos ideológicos assim como projetos economicamente inviáveis. Porém, os planos mirabolantes, mesmo com a alavanca da fortuna jacíntica, não saem do papel. Gradativamente, o proprietário abandona seus sonhos de *dandy* empreendedor para fazer aquilo que lhe era mais adequado na condição de proprietário e senhor feudal: contemplar e gozar.

Fernandes descreveu como o amigo acordava cedo, se arrumava com rapidez e parcimônia, e então, fora da casa: "toda a sua pressa findava, e penetrava na Natureza, com a reverente lentidão de quem penetra num Templo. E repetidamente sustentava ser 'contrário à Estética, à Filosofia e à Religião, andar depressa através dos campos' " (p. 590). E, dessa forma, todos os grandes projetos "não saíam das nossas gostosas palestras, ou dos papéis em que Jacinto os debuxava, e que se amontoavam sobre a mesa, platônicos, imóveis, entre o tinteiro de latão e o vaso com flores" (p. 593).

É claro que, para o nosso bom narrador, a culpa não era de Jacinto, mas sim do administrador e do capataz que sempre arranjavam desculpas para protelar o início das obras, como se o nobre rico fosse refém nesses assuntos. Prova de que Jacinto nada desejava de fato fazer virá logo em seguida, quando sua vontade foi rápida e rigorosamente cumprida por esses funcionários numa tarefa que dizia respeito diretamente a seus objetivos ideológicos, conforme veremos mais à frente.

A fórmula que sintetiza a importância e necessidade do imobilismo no campo periférico é dada pelo narrador num momento que, após mais uma manhã de total ociosidade nas serras, ele adormece ouvindo a leitura cheia de didatismo da *Odisséia* com a qual Jacinto quer edificar o amigo. Ao ouvir os tremendos trabalhos de Ulisses para voltar à sua adorada Ítaca, nos quais usava todo seu engenho e astúcia, o prático fazendeiro reflete que tais esforços eram desnecessários

nos campos de Tormes, onde nunca se necessitava de sutileza ou de engenho, e a vida se desenrolava com a segurança imutável com que cada manhã sempre o Sol igual nascia, e sempre centeios e milhos, regados por águas iguais, seguramente medravam, espigavam, amadureciam... (p. 592)

Mas todos sabemos muito bem que esse ciclo virtuoso de harmonia e fartura depende de um "pequeno" elemento que não foi contemplado na bucólica reflexão de Fernandes, aquilo que os economistas denominam tecnicamente de *mão de obra*, os braços da lavoura, os trabalhadores. Em todo o capítulo, tal elemento não comparece com essa forma socialmente configurada nos discursos dos dois personagens. Entretanto, tal classe está presente em vários momentos, mas numa configuração menos técnica e, portanto, mais interessante aos propósitos idílicos do narrador.

Desde a chegada de Jacinto às serras, naquela situação de penúria em que se encontrava, devido à perda de suas malas e empregados, ele foi acolhido e satisfeito por uma verdadeira horda de serviçais que, em condições improvisadas, entregaram suas vidas, corpos e pertences para dar conforto ao senhor proprietário que tão inopinadamente surgira do nada. Jacinto subira as serras num animal emprestado por lavradores vizinhos à estação, comera da sopa de seus empregados, bebera do seu vinho comum e, para dormir, ele vestira a camisola da esposa do caseiro! No dia seguinte, descansado, bem alimentado e, principalmente, servido por uma legião de pessoas que entendia como um dever religioso tudo fazer para o seu conforto, o ricaço só poderia explicar ao amigo que

ao acordar em Tormes, depois de se lavar numa dorna, e de enfiar a minha [de Zé Fernandes] roupa branca, se sentira de repente como *desanuviado, desenvencilhado!* Almoçara uma pratada de ovos com chouriço, sublime. Passeara pôr toda aquela magnificência da serra com pensamentos ligeiros de liberdade e de paz (p. 575, grifos do autor).

Só os muito ingênuos podem acreditar que tal mudança se deveu aos saudáveis ares da montanha ou à nutritiva comida da fazenda — pior ainda, a um merecido milagre vindo dos céus!

Algumas outras ocorrências podem ser úteis para nosso argumento. Pouco depois dessa conversa entre os personagens centrais do romance, Zé Fernandes reencontra Grilo, o mordomo negro de Jacinto (e um dos seus três únicos amigos), e verifica também uma visível mudança no idoso servidor:

A sua veneranda face já não resplandecia, como em Paris, com um tão sereno e ditoso brilho de ébano. Até me pareceu que corcovava... Quando o interroguei sobre aquela mudança, estendeu duvidosamente o beijo grosso.

— O menino gosta, eu então também gosto... Que o ar aqui é muito bom, siô Fernandes, o ar é muito bom!

Depois, mais baixo envolvendo num gesto desolado a louça de Barcelos, as faces de cabo de osso, as prateleiras de pinho como num refeitório de Franciscanos:

— Mas muita magreza, siô Fernandes, muita magreza! (p. 576)

Estranha transferência essa. Em Paris, Jacinto vivia pálido, esqualido e corcunda. Depois de algumas semanas na serra, seu antigo e fiel criado era quem se mostrava assim, enquanto o ricaço "já não corcovava. Sobre a sua arrefecida palidez de supercivilizado, o ar montesino, ou vida mais verdadeira, espalhou um rubor trigueiro e quente de sangue renovado que o virilizava soberbamente" (p. 575). O motivo da infeliz mudança para o negro pode ser muito bem inferida da última frase por ele pronunciada na citação acima: havia "muita magreza" nas serras, ao menos para os trabalhadores. Na cidade, boa parte do trabalho de dar conforto ao patrão era dividida com instalações, utensílios e outros servidores que, já organizados dentro de regras mais

"civilizadas" (menos opressivas), podiam realizar suas tarefas com menor esforço. No campo, tudo passava pela força de trabalho dos serviçais.

Ainda no mesmo episódio, quando Jacinto sente sede, ele "debruçado da janela, batia as palmas — como Catão para chamar os servos, na Roma simples. E gritava: — Ana Vaqueira! Um copo de água, bem lavado, da fonte velha!" (p. 576). O narrador espertamente muda o foco para o fato de que, em Paris, Jacinto bebia apenas água mineral em garrafas, mas o mal já estava feito: o fidalgo regressara aos tempos de Roma Antiga.

Para não deixar margem a dúvidas, Eça desenvolve a cena com a presença de uma bela camponesa, a Ana Vaqueira, que, como já vimos em outra ocasião, mexe com os baixos instintos de Zé Fernandes. Este, seduzido pela beleza agreste da moça, a compara a uma ninfa latina, só para ficar na mesma esfera clássica do mencionado Catão. Jacinto fica indignado, naquela mulher não havia um pingão de poesia,

nem mesmo mais beleza do que numa linda vaca turina. Merece o seu nome de Ana Vaqueira. Trabalha bem, digere bem, concebe bem. Para isso a fez a Natureza, assim sã e rija; e ela cumpre. O marido todavia não parece contente, porque a desanca. Também é um belo bruto... Não, meu filho, a serra é maravilhosa e muito grato lhe estou... Mas temos aqui a fêmea em toda a sua animalidade e o macho em todo o seu egoísmo... são porém verdadeiros, genuinamente verdadeiros! (p. 577)

Vejam onde repousa a felicidade de Jacinto: nas serras os empregados, menos do que *proletários*, são como animais — sadios, rijos e trabalhadores. E, melhor, essa é a natureza deles e "esta verdade, Zé Fernandes, é para mim um repouso" (*ibid.*). Mais tarde, ficaremos sabendo que, depois de enviivar, a bela Ana Vaqueira se torna concubina do feroso narrador, numa versão melhorada e menos dispendiosa da sórdida Madame Colombe (cf. p. 625) — quem sabe, a versão literária de Eça para a expressão popular que define um bom trabalhador: "pau pra toda obra".

O Capítulo X é todo dedicado à primeira e única decepção de Jacinto com a serras, o seu encontro com a tremenda miséria de seu trabalhadores rurais. O episódio é dramaticamente elaborado por Eça com requintes teatrais.

O dia escurece, cai uma grossa chuva e a atmosfera se deprime como nunca antes havia sido relatado nessa história campestre. Do nada, surge um menino bem pequeno, sujo e remelento, que se abriga no mesmo telheiro em que se encontravam nossos personagens centrais. E que olhos tinha aquela criança! Se Eça tivesse vivido mais uns vinte anos, teria visto nas telas do nascente cinema a imagem que ele procurou descrever em palavras no filme *The kid* (1921), de Charles Chaplin: "E, então, surdiu pôr trás da parede do alpendre um rapazito, muito rotinho, muito magrinho, com uma careta miúda, toda amarela sob a porcária, e onde *dois grandes olhos pretos* se arregalavam para nós, com vago pasmo e vago medo" (p. 597, grifos nossos).

Depois, ficamos conhecendo sua irmã mais velha: "E na fenda entreaberta apareceu uma moça, muito alta, escura e suja, com *uns tristes olhos pisados, que se espantaram para nós, serenamente*" (p. 598, grifos nossos). Ao final da cena, conforme os ricos senhores se afastavam horrorizados de toda aquela acerba pobreza, o menino os seguiu, principalmente impressionado pela figura do magnata: "E Jacinto, para quem ele mais especialmente *arregalava os olhos tristes*, e que aquela miséria, e a sua muda humildade, embaraçavam, acanhavam horrivelmente, só soube sorrir, murmurar o seu vago: 'Está bem, está bem...'" (p. 599, grifos nossos).

O episódio todo põe em cheque a visão de mundo que Jacinto vinha tecendo sobre o campo periférico. E é, mais uma vez, Zé Fernandes que distraidamente nos dá o sentido daquela cena para o desenvolvimento do romance. Descrevendo o casebre onde morava a família do menino olhudo, o narrador explica que

a Natureza e o Trabalho tinham, através de anos, acumulado ali trepadeiras e flores silvestres, e cantinhos de horta, e sebes cheirosas, e velhos bancos roídos de musgo, e panelas com terra onde crescia salsa, e regueiros cantantes, e videiras enforcadas nos olmos, e sombras e charcos espelhados, que tornavam deliciosa, para uma Écloga, aquela morada da Fome, da Doença e da Tristeza (p. 599).

Pela primeira vez aparece o "trabalho" como conceito social, ele junto com a natureza era capaz de produzir uma paisagem digna de uma pintura

neoclássica, própria para ilustrar uma écloga. Mas também trabalho e natureza ali eram responsáveis pela fome, doença e tristeza.

Quando Jacinto se mostra altamente surpreendido por aquela miséria, seus companheiros de passeio, Fernandes mais o administrador Silvério, repreendem seu incompreensível espanto:

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... (p. 598)

E a resposta do ricoço fornece a chave ideológica para toda a sua futura ação sobre esse assunto:

Eu não quero saber o que há no Douro. O que eu pergunto é se aqui, em Tormes, na minha propriedade, dentro destes campos que são meus, há gente que trabalhe para mim, e que tenha fome... Se há criancinhas, como esta, esfomeadas? É o que eu quero saber (ibid.).

O problema de Jacinto não passa pela lógica do modelo social de produção que une o trabalho à miséria, seja no campo como na cidade, conforme a reprimenda de Fernandes. O que ofende Jacinto são os *olhos dos pobres*, aquela "família de olhos [...] escancarados como porteiros" que, conforme a prosa poética de Baudelaire, o envergonhavam pela sua opulência, muito maior "do que a sua sede" (BAUDELAIRE, 2007, p. 139).

Diferente da linda amante de olhos verdes do eu poético do conto baudelairiano, Jacinto não podia pedir ao "dono do café" que afastasse aqueles olhos dali, afinal o magnata era ele o próprio "dono". E, assim, Jacinto determina ao administrador que se construam boas casas àquelas famílias pobres e lhes melhore as rendas.

Para o consciencioso Silvério, tal determinação era "uma revolução" (p. 601), para os dois bons amigos, que riram divertidos da reação do administrador; era outra vez a alta renda de Jacinto falando mais alto. O próprio

Zé Fernandes, ao ouvir o valor que tal "bondade" custaria ao patrão sendo escandido por Silvério, declara: "Eu ria da trágica ameaça do excelente homem" (ibid.).

O que Jacinto encontrara junto com a miséria que prejudicava sua fruição da doce (para ele) vida serrana era mais um elemento da sua fórmula ideológica: o *paternalismo*. Para o ricoço, já era algo comum a benemerência, lembremos que ele havia construído um asilo de idosos no campo e um orfanato "à beira do Mediterrâneo", cujo objetivo era encontrar uma atividade na qual se entusiasmasse (seção 4.1, acima). No caso serrano, os resultados eram muito mais extensos, além de afastar *aqueles olhos*, ele impedia o surgimento de tensões sociais e ganhava dividendos políticos, como o narrador nos conta mais tarde: "O Silvério já sustentava com espanto, e redobrado respeito, que o Sr. D. Jacinto em breve disporia de mais votos nas eleições que o Dr. Alípio [líder político da região]" (p. 606).

Mas o principal é que com tal atitude paternalista, o grande proprietário assumia de vez sua condição de senhor feudal daquelas serras, em que o povo (e não só seus empregados) reconhecia sua superioridade e seu direito divino de comandá-lo. Ao final do curto Capítulo XI que tem, entre outras, a finalidade de narrar o resultado da benevolência jacintica, depois que as casas foram construídas e as condições dos seus trabalhadores pobres melhoradas (pois, neste caso, o administrador e demais funcionários cumpriram à risca as ordens do patrão, conforme havíamos advertido antes), somos "gratificados" com a "coroação" de Jacinto:

Aos domingos, o padre José Maria (bom amigo meu e grande caçador) vinha de Sandofim, na sua égua ruça, a Tormes, para celebrar a missa na Capelinha. *Jacinto assistia ao ofício na sua tribuna, como os Jacintos de outras eras*, para que aqueles simples o não supusessem estranho a Deus. Quase sempre então ele recebia presentes, que as filhas dos caseiros, ou os pequenos, vinham muito corados, trazer-lhe à varanda, e eram vasos de manjerição, ou um grosso ramallete de cravos, e por vezes um gordo pato (p. 606, grifos nossos).

O bom burguês havia se transformado no "pai dos pobres" daquela gente. E isso não somos nós que afirmamos, quem o declara é um personagem exótico, um profeta maluco do mato, o tio João Torrado, ao se encontrar com a nossa dupla dinâmica, numa espécie de batismo feito com vinho branco em frente a uma tasca: "Bendito seja o Pai dos Pobres!" (p. 619). Para não haver dúvidas, o alucinado velhinho mais uma vez o repete ao se afastar deles retomando o seu caminho (p. 620), deixando ainda no ar que Jacinto era D. Sebastião que retornava ao seu reino (ibid., e também p. 606, final do Cap. XI).

A História nos ensinou que essa concepção política foi recorrente nas ditaduras populistas que varreram os países periféricos na primeira metade do século XX. Lembremos de Salazar, em Portugal; Perón, na Argentina; e Vargas (cujo epíteto era o mesmo "Pai dos Pobres"), no Brasil, para ficar em exemplos mais próximos ao nosso objeto de estudo. Parece-nos que Eça faz aqui uma estupenda antecipação do desdobramento político que se daria na periferia do capitalismo com o recrudescimento da hegemonia burguesa.

Por fim, no Capítulo XII e XIII, vamos saber como se deu a relação de Jacinto com a elite da terra, os grandes proprietários daquelas serras. O "príncipe" faz o seu *début* na alta sociedade serrana durante o aniversário de Zé Fernandes. O episódio tem um flagrante paralelo com o jantar do Grão-Duque relatado no Capítulo IV — inclusive o texto da festa propriamente dita do aniversário (XIII) está no capítulo antípoda ao do jantar grão-ducal (IV).¹¹ Tirante a afetação parisiense e atmosfera algo sórdida da festa no 202, a mesma crassa estupidez social e política se faz presente no aniversário do narrador. Desta vez o que entala no "elevador" social do palacete de Fernandes não é o simbólico peixe do Grão-Duque, mas a reputação de Jacinto. O episódio revela que a elite portuguesa se dividia entre miguelistas (restauradores) e liberais. Devido ao passado recente da família dos Jacintos, cujo exílio em Paris se dera em razão da derrota de D. Miguel I, o ricaço é

¹¹ Para maior clareza, veja-se a sequência dos capítulos, com destaque para os das duas festas, cujas posições são espelhadas:

I – II – III – **IV** – V – VI – VII – VIII ↔ IX – X – XI – XII – **XIII** – XIV – XV – XVI

confundido com um remanescente da causa miguelista e, portanto, um ponta de lança de um movimento restaurador. Tudo é muito cômico e quando Jacinto descobre o equívoco, ele nada faz para esclarecê-lo: "Extraordinário! Vejo que aqui, na serra, ainda se conservam, sem uma ruga, as velhas e boas ideias..." (p. 615).

Zé Fernandes fica perplexo com o imbróglio:

E na reserva daqueles cavalheiros, ante o meu Príncipe, eu senti então a suspeita liberal, o receio duma influência rica, nova, nas Eleições próximas, e a nascente irritação contra as velhas ideias, representadas naquele moço, tão rico, de civilização tão superior (p. 614).

Para a plebe, Jacinto era D. Sebastião, o Pai dos Pobres. Para a elite, D. Sebastião, o Restaurador.

Ao final da festa, fazendo rescaldo dos mal-entendidos com os anfitriões Zé Fernandes e tia Vicência, Jacinto se sente confortável e prognostica: "Vou ter aqui bons amigos, quando verificarem que não sou miguelista" (p. 617). A certeza do messias burguês se ancora no simples fato de que, enquanto os países centrais se debatiam entre o liberalismo e o socialismo, como as duas grandes forças políticas do presente, nas doces serras de Tormes, a dicotomia ainda se dava entre absolutismo e o liberalismo. Ou seja, no campo periférico a disputa política se resumia a uma queda de braços entre reacionários e conservadores — o melhor dos mundos para um burguês internacional.

Para um fecho perfeito a essa última base da ideologia bucólica de Jacinto, o *conservadorismo*, Eça concebe uma pérola do sarcasmo. A néscia tia de Fernandes, D. Vicência, ainda não entendendo bem o que se passara, pergunta ao convidado se não era mesmo miguelista, ao que o "príncipe" responde: "Eu, minha senhora, sou socialista...". Antes que a boa velhinha tivesse uma apoplexia, o sobrinho explica "que socialista era ser pelos pobres. A doce senhora considerava esse partido o melhor, o verdadeiro" (*ibid.*). Está todo mundo em casa, bem entendido!

Assim se fecha o circuito ideológico do campo periférico para Jacinto: alienação, imobilismo, populismo e conservadorismo — em suma, estamos falando do *atraso*, cujo conceito havíamos antecipado na seção anterior. Os

capítulos seguintes são a consagração do modo de vida e concepção de mundo de Jacinto. Ele absolutamente não mudou nada em termos de estrutura social e política do local, apenas se beneficiou dela. Nas palavras de Zé Fernandes:

Quando ele agora, bom sabedor das coisas da lavoura, percorria comigo a Quinta, em sólidas palestras agrícolas, prudentes e sem quimeras – eu quase lamentava esse outro Jacinto que colhia uma teoria em cada ramo de árvore, e riscando o ar com a bengala, planejava queijeiras de cristal e porcelana, para fabricar queijinhos que custariam duzentos mil-réis cada um! (p. 623)

Jacinto não permitiu que a modernidade invadisse as serras. Os enormes baús que trouxera de Paris permaneceram fechados até o nascimento do primeiro filho, dos quais só retirou nessa ocasião objetos de decoração básica. O máximo de infraestrutura que autorizou instalar nas serras foi o telefone, mesmo assim restrito a ligar sua casa à dos parentes e amigos, além da do médico para o caso de uma urgência. Nas serras só o atraso, exceto algum conforto moderno para os grandes senhores.

O que não significa que a cidade tenha saído da vida e da ideologia de Jacinto, ela continua sendo o outro membro da equação de Jacinto — é cidade e serras, conforme o título, e não um **ou** outro. Uma unidade que se patenteia em digressões como esta de Fernandes:

Mas onde eu reconheci que definitivamente **um perfeito e ditoso equilíbrio** se estabelecera na alma do meu Príncipe, foi quando ele, já saído daquele primeiro e ardente fanatismo da **Simplicidade** – **entreabriu** a porta de Tormes à **Civilização** (p. 623-4, grifos nossos).

O narrador estabelece aí um conceito central para nossa interpretação: o equilíbrio, que ele habilmente circunscreve à esfera existencial mais comezinha de Jacinto (a vinda de confortos pessoais para o campo), mas que pode ser extrapolada para a própria condição de burguês internacional de Jacinto. As falhas que este havia intuído na sua formulação ideológica original eram fruto de sua falta de experiência no outro lado da dominação burguesa, o campo

periférico. Quando ele, quase sem querer, teve acesso a esse outro mundo necessário mas insuficiente, como num intrincado problema lógico, então pode reformular sua falsa concepção de mundo e fechar a dialética negativa que faria não só a sua felicidade, mas a de toda a burguesia internacional, bem como a das nacionais que se unissem de forma íntima àquela — como o fez Fernandes.

E é ele que mais uma vez nos dará elementos sobre essa relação complementar entre campo e cidade na vida do seu amigo, quando viaja a passeio para Paris. Zé Fernandes, dessa vez, é quem se entediara (p. 625) e, para se distrair, decide voltar à velha cidade e sua modernidade. A "aventura" é relatada no último capítulo do romance e o tom farsesco predomina. O narrador constata que nada mudara nos cinco anos que permanecera nas serras, os burgueses aristocratizados da roda de Jacinto continuam pérfidos e luxuriosos, a cultura parisiense, saturada de lubricidade e vulgaridade, os restaurantes, servindo comida infame e vinho intragável etc. etc.

A nota reveladora está na visita que ele faz ao palacete de Jacinto, o 202. Apesar de sua descrição desabonadora da situação dos livros e instrumentos tecnológicos ainda guardados na mansão, que na visão de Fernandes passaram a compor um museu de antiguidades (!), fica a informação de que o magnata não se desfizera dela, nem de seu conteúdo, além de manter um *staff* de funcionários cuidando do imóvel e suas instalações. Melhor do que Jacinto havia feito com suas propriedades em Portugal antes de para lá se mudar.

O detalhe não é pouco importante. No conto *Civilização*, origem do romance, a mesma cena mostra um palácio em ruínas, com fiação e encanamento despencando pelas paredes, teias de aranha por toda parte, os livros embolorados e a maquinaria moderna destruída e enferrujando (QUEIRÓS, 1997, p. 1524). Nada disso se passa no 202, o máximo de decadência que Fernandes consegue ver é a falta de luz e água, certamente cortadas em razão da falta de uso do imóvel. Teria Eça percebido o erro conceitual do texto original, do mesmo modo como deslocou Jacinto de Lisboa para Paris, criando a tensão entre burguesia internacional e nacional?

Numa melhor análise que a do narrador, pode-se dizer que o palacete continua intacto à espera de seu dono, com seus equipamentos e *entourage* a

postos, servindo tanto como símbolo da categoria social de seu proprietário quanto reserva técnica para futuros empreendimentos seus ou de seus herdeiros. Paris mantinha-se assim, como capital do mundo, pronta e disponível para quando alguém de sua elite quisesse voltar e usufruir de suas qualidades e vícios. Em especial para aqueles que tinham suas fortunas ancoradas nos dois lados da economia burguesa internacional, como era o caso de Jacinto.

O suposto enfado de Zé Fernandes nessa estada parisiense pode estar na sentida ausência do fraterno amigo com quem estaria se divertindo naquela despudorada Paris, compondo extensas filosofias cheias de falácias com as quais justificavam seus defeitos e perversões, caso tivessem vindo juntos. Assim solitário e mudo, tudo lhe parece vulgar e insensível.

No entanto, em sua chegada a Paris e antes de cair nesse estado melancólico, Fernandes têm um sonho que talvez, na sua formulação enigmática, forneça a chave final do livro:

Com que linda manhã de Maio entrei em Paris! Tão fresca e fina, e já macia, que, apesar de cansado, mergulhei com repugnância no profundo, sombrio leito do Grande-Hotel, todo fechado de espessos veludos, grossos cordões, pesadas borlas, como um palanque de gala. Nessa profunda cova de penas sonhei que em Tormes se construía uma torre Eiffel, e que em volta dela as senhoras da Serra, as mais respeitáveis, a própria tia Albergaria, dançavam, nuas, agitando no ar saca-rolhas imensos. Com as comoções deste pesadelo, e depois o banho, e o desemalar da mala, já se acercavam as duas horas quando enfim emergi do grande portão, pisei, ao cabo de cinco anos, o *Boulevard* (p. 627).

Ao atravessar a fronteira da Espanha com França, a primeira coisa a chamar a atenção de nosso narrador foi um imenso cartaz "em que uma mulher nua, com flores bacânticas nas tranças, se estorcia, segurando numa das mãos uma garrafa espumante, e brandindo na outra, para o anunciar ao Mundo, um novo modelo de saca-rolhas" (p. 625). No *outdoor*, a mesma fetichização das mercadorias, e a mesma reificação dos seres humanos de que falamos acima. Em especial a sutil mistura entre a Antiguidade ("flores bacânticas") e modernidade "novo modelo de saca-rolhas". Esses são os assim chamados

vestígios do dia que irão compor o sonho de Fernandes. Neste, surge central a torre Eiffel (que por sinal havia sido inaugurada cinco anos antes, em 1894, conforme Tabela 2 acima) construída no meio das serras, em Tormes. O horror está na troca da bela moça do cartaz por uma ciranda de velhotas nuas, dançando lascivamente em torno da torre — razão do sonhador definir a visão como pesadelo! Nas mãos das impudicas idosas, os tais modernos saca-rolhas, só que em tamanho gigante. Se alguém disser que a torre simboliza as nações centrais, ao redor das quais os países periféricos se organizam para servir com seus corpos (mão de obra, matérias-primas etc.) em troca dos manufaturados que orgulhosamente ostentam como sinal de sua inserção no mercado internacional, acreditamos que não errará. A torre, com sua metáfora fálica, representaria sem dúvida a posição de proeminência dos países desenvolvidos, sendo a nudez e velhice das senhoras o índice de subordinação e do atraso sobre o qual temos insistido nesta seção.

O sonho perverso de Fernandes é a imagem alegórica do triste equilíbrio que promove a felicidade do "príncipe" Jacinto. Um "reino" que, como aquele pregado por Jesus, é invisível em suas relações de subordinação e exploração aos olhos alienados dos oprimidos, bem como aos olhos ideológicos de seus beneficiários. É disso que nos fala Zé Fernandes, o doce narrador, na frase final do romance: "Então, compreendi que, verdadeiramente, na alma de Jacinto se estabelecera o *equilíbrio da vida*, e com ele a Grã Ventura, de que tanto fora o *Príncipe sem Principado*" (p. 624, grifos nossos).

Em última análise, podemos dizer que Eça de Queirós, ao reformular seu frustrado projeto de *O conde de Abranhos* e o seminal conto *Civilização*, abandonou a forma romance, conforme esta se consolidara ao longo dos Oitocentos, talvez porque ela com seu enredo e demais características narrativas tradicionais havia se convertido em veículo ideológico, como Adorno em texto já citado diagnosticaria anos mais tarde:

O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de

si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (2003, p. 58).

O que acreditamos que Eça tenha conseguido fazer em *A cidade e as serras*, ao fugir do romance como ideologia, foi a *representação da ideologia*, não na forma de denúncia e crítica diretas (que na escola realista do século XIX havia acabado em entretenimento e falsificação, em razão da narrativa objetiva ter se tornado contraproducente), mas num processo que Adorno chamaria de crítica imanente. Uma estratégia que procura capturar, no interior do processo de produção e reprodução da ideologia, o seu momento falso, e revelar sua iniquidade no mesmo instante em que ele se apresenta como verdade.

Inserindo estratégias da forma ensaio, fugindo do enganoso impulso de contar uma história — como se ainda fosse possível pela narração da vida de um indivíduo captar a essência de um mundo complexo e hostil em suas múltiplas interrelações —, e refinando ao máximo a ironia estrutural, o autor português estava propondo novos caminhos ao romance, já que

a reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (ADORNO, 2003, p. 57).

Em *A cidade e as serras*, Eça de Queirós demonstra literariamente como o campo periférico, atrasado e arcaico, é a contrapartida lógica e funcional da modernidade citadina. Um outro autor, também oriundo da periferia do capitalismo, vai repor de forma sutil a mesma denúncia desse processo histórico, só que mais de cinquenta anos depois. Pela boca de um príncipe (nesse caso um nobre de "verdade") que alguém tentava convencer de que a modernidade chegaria a seus domínios periféricos, o aristocrata explica de forma contundente que isso não seria possível:

Os Sicilianos não quererão nunca melhorar pela razão simples de que se julgam perfeitos; a sua vaidade é mais forte que a sua

miséria; qualquer intromissão de estranhos, ou pela origem ou, se forem sicilianos, pela independência de espírito, estremece-lhes o sonho de perfeição atingida, arrisca-se a perturbar-lhes a comprazida espera do nada; calcados por uma dezena de povos diferentes, eles creem ter um passado imperial que lhes dá direito a funerais sumptuosos (LAMPEDUSA, 1979, p. 181).

Troque-se "os sicilianos", de *O leopardo*, pelos portugueses das serras de Tormes e teremos a idêntica cultura e ideologia que impregnava nobres e plebeus no romance de Eça — cuja funcionalidade para o capitalismo internacional ficou patente no século XX e ainda continua valendo nos atuais dias da globalização revitalizada. A famosa frase de *O leopardo*, "se queremos que tudo fique como está é preciso que tudo mude" (*ibid.*, p. 30), parece ganhar uma nova versão em *A cidade...*. O sentido final do romance poderia ser "não mudar nada fazendo parecer que se fez uma revolução", eis a divisa de jacintos e zé fernandes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O leitor atingido pelo texto, em vez de mendigar de mãos vazias o sentido ao autor, deve retrucar e refletir por si próprio. Só o leitor que paga na mesma moeda é um leitor maduro, e é emancipatório apenas o texto parafraseado pelo leitor de acordo com seus interesses.

Dolf Oehler

Na historiografia dedicada a Eça de Queirós há uma rubrica curiosa chamada "a crise de 1878" (ver o verbete correspondente em CAMPOS MATOS, 2000), em que Eça se questiona sobre sua competência como romancista e, em particular, como escritor realista-naturalista de corte *a la* Zola. O autor mesmo chamou a isso de "crise intelectual" numa carta a Ramalho Ortigão em 8 de abril de 1878 (QUEIRÓS, 2000, p. 123). Nessa correspondência ele procura formular um entendimento de sua crise:

Eu trabalho nas *Cenas Portuguesas*, mas sob a influência do desalento. Convenci-me que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (*si licitus est...* etc.) não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardiff: eu não posso pintar Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha tenho de fazer dois violentos esforços: — desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca — e evocar, por um retesamento da reminiscência a sociedade que está longe. Isto faz que os meus personagens sejam cada vez menos portugueses — sem por isso serem mais ingleses: começam a ser convencionais; vão-se tornando *uma maneira*. Longe do grande solo de observação — em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social — vou escrevendo, por processos puramente literários e *a priori*, uma sociedade de convenção, talhada de memória. — De modo que estou nesta crise intelectual: — ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processos experimentais — isto é ir para Portugal; ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística. Resta saber se eu tenho ou não — um cérebro artístico: se não tenho, então posso continuar a ser, nestas longes terras, um

representante dos meus concidadãos que importam carvão: se tenho, então devo ter o que Taine chama o respeito, a dignidade, e a *higiene* do talento — e em lugar de me estragar aqui ir educar-me para aí. Que lhe parece? (Ibid., grifos do autor.)

Eça agrega então uma saborosa relação de outros motivos para a sua "crise": a falta de amigos, as dívidas, a insatisfatória vida amorosa, a necessidade de uma esposa etc. etc. E ele ainda oferece mais uma avaliação do que seria sua prosa naquela época: "uma prosa forçada, arrancada das névoas da reminiscência, construída como um mosaico, em que a observação é *hipotética* e a lógica *conjectural*" (ibid., p. 124, grifos do autor).

Muito já se especulou sobre as verdadeiras causas da crise e de sua essência. Alberto Machado da Rosa acreditava que tudo se originara na crítica devastadora de Machado de Assis a *O primo Basílio*, que levou Eça a adotar uma forma mais dramática em suas obras posteriores (cf. 1979). Pedro Luzes, no verbete mencionado acima, explica a crise a partir de problemas edipianos mal resolvidos do escritor (in CAMPOS MATOS, 2000, p. 123-8). Enquanto o nosso bastante citado Antonio Candido analisa que a culpa é da "ambígua civilização portuguesa, incapaz de libertar-se do peso do passado e de forjar com estilos tradicionais uma síntese moderna de vida", o que "criou para Eça de Queirós um impasse literário que ele resolveu pelo abandono da *linha urbana*" (1964, p. 51, grifos do autor).

A choradeira do nosso autor na carta mencionada há pouco (nas próprias palavras de Eça: "Esta carta é uma choradeira" — 2000, p. 125) nos leva a pensar em outras possibilidades. O tom da correspondência e seu tema principal lembram de perto um dos contos mais importantes de Machado de Assis, "Um homem célebre" (1985b, p. 497-504). Nessa obra, Pestana um talentoso e bem sucedido compositor carioca de polcas e outras músicas de caráter popular sofre com sua incapacidade de criar peças eruditas ao modo de Mozart, Beethoven e outros gênios da música clássica. Até mesmo como Eça o faz em sua carta, ele acredita que se casando com uma boa moça e levando uma vida mais regrada, isso o habilitaria a, então, começar a produzir sua grande obra.¹ Apesar de todo o esforço, o triste Pestana não conseguia

¹ Comparem-se estes dois trechos:

escrever um compasso que fosse da música sublime de seus mestres eruditos. Volta e meia lá estava ele pautando uma nova melodia dançante e lançando um novo sucesso na praça.

José Miguel Wisnik, num ensaio magistral sobre esse conto, *Machado maxixe: o caso Pestana* (2008), entre outras importantes descobertas explica que o conflito interior do músico se dá pela excessiva valorização de uma forma artística que não tem relação com o meio em que vive (o Rio de Janeiro do final do século XIX), o que acaba impedindo o artista local de julgar o valor de sua obra e, principalmente, sua função representativa, até mesmo crítica em relação à sociedade carioca.²

Estaria nosso autor português sofrendo, em 1878, da "síndrome de Pestana" (mais do que de complexo de Édipo não resolvido, conforme Pedro Luzes)? Parece-nos que a citação da carta de Eça nos oferece fortes indícios nesse sentido. Ele mesmo se questiona sobre sua capacidade em representar portugueses e ingleses em uma prosa realista do tipo de Balzac e Zola. E fornece também uma solução que, a princípio, acha inadequada: entregar-se "à literatura puramente fantástica e humorística" (2000, p. 123).

Uma prova mais contundente da reflexão de Eça sobre o assunto — ainda que muito contaminada de mordacidade e sarcasmo — se encontra no prefácio que compôs para a tradução de *O mandarim* em francês. Nesse texto, "o pobre homem de Póvoa de Varzim" decreta que o escritor português não tem condições de compor prosa realista, não está no seu sangue, no seu

(Eça) Preciso dar-me uma disciplina intelectual, econômica, moral, e doméstica. Como? É aqui que está o *busillis*. Não há senão um meio: esse meio seria casar-me. [...] Eu precisava [de] uma mulher serena, inteligente, com uma certa fortuna, (não muita), de caráter firme disfarçado sob um caráter meigo, — que me adotasse como se adota uma criança: que me pagasse o grosso das minhas dívidas, me obrigasse a levantar a certas horas, me obrigasse a ir para a cama a horas cristãs, e não quando os outros almoçam, que me alimentasse com simplicidade e higiene, que me impusesse um trabalho diurno e salutar, que quando eu começasse a chorar pela lua, ma promettesse — até eu a esquecer, etc., etc., etc. (p. 124-5).

(Pestana) Pestana casou daí a dias com uma viúva de vinte e sete anos, boa cantora e tísica. Recebeu-a como a esposa espiritual do seu gênio. O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo, artisticamente considerava-se um arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas. Essa esperança abotoou desde as primeiras horas do amor, e desabrochou à primeira aurora do casamento. Maria, balbuciou a alma dele, dá-me o que não achei na solidão das noites, nem no tumulto dos dias (ASSIS, 1985b, p. 501-2).

² Wisnik entende que, por trás da socialmente aceitável *polca*, escondia-se no texto de Machado o *maxixe*, experiência musical de alto teor conflitivo em termos raciais e sociais para os padrões da época.

gênio. Mesmo que o tente, fará algo com muito esforço e pouco resultado. Sobre autores lusitanos como ele, Eça afirma que "se sentem atraídos pela fantasia, em todas as suas manifestações, desde a canção até a caricatura; por esse motivo temos produzido em primeiro lugar poetas líricos e satíricos". E, por fim, se inclui no grupo, declarando que "sabemos cantar e, às vezes, gracejar, mas nunca explicar" (QUEIRÓS, 1997, p. 836).³ Mesmo assim, por um dever literário, até mesmo cívico, era necessário fazer prosa realista. No entanto, sempre que possível, voltava-se à fantasia e à sátira, onde esses escritores se sentiam em casa.

Como seria de se esperar, esse prefácio não agradou muito aos conterrâneos de Eça, que viram no texto mais um típico deboche do autor para com sua terra natal (conforme José Régio *apud* CAMPOS MATOS, 1988, p. 107). No entanto, seguindo o raciocínio que vimos desenvolvendo desde o princípio, podemos inferir que aqui está uma plausível percepção de como o realismo não possibilitava a representação literariamente instigante da sociedade portuguesa, havendo a necessidade de se buscar uma outra forma de expressão — algo que se encontrasse entre a propensão para a fantasia e a retórica, de um lado, e a análise e a objetividade, de outro. Pode haver também, já que o prefácio se destinava ao público francês, uma sutil crítica à literatura francesa, em especial, ao naturalismo e realismo, que na tentativa exagerada de rigor e observação, acabavam deixando de fazer... literatura.

Seja como for, Eça nos textos mencionados deixa clara uma insatisfação com sua produção realista e fornece pistas de estar à procura de novas formas de expressão, mesmo que ele não esteja muito certo, por ora, dos motivos e finalidades dessa busca. A obra do "último Eça" poderia ser muito bem a resolução desses conflitos literários. De que forma e com quais resultados, foram as questões que presente pesquisa procurou responder.

Eça de Queirós, em seus romances "puramente" realistas, já mostrara que tanto os problemas sociais de Portugal quanto sua representação literária passava pela constatação da conservação de traços feudais que, de algum modo, se articulavam com a crescente hegemonia da burguesia e do sistema capitalista. Em *O crime do padre Amaro*, tais estruturas foram tratadas com

³ As traduções são de nossa responsabilidade.

requintadas estratégias alegóricas e intertextuais, que já forneciam indicações de que a continuidade do feudalismo em Portugal não era simplesmente uma excrescência atípica. Entretanto, o foco na burguesia local e nas estruturas sociais portuguesas se mostrou adequado ao modelo realista.

A situação começa a se mostrar diferente em *O primo Basílio*, que gera insatisfação em seu autor em razão dos motivos apresentados acima. A representação do burguês nacional e a crítica social circunscrita ao universo português são percebidas pelo escritor como falhas. A produção ficcional de Eça de Queirós, após esses dois romances estritamente realistas, vai ganhando uma formulação diferente, em que características do realismo/naturalismo vão sendo articuladas a estratégias diversas. Em *A relíquia*, a epígrafe composta pelo romancista resume com precisão a saída encontrada para a tal "crise de 1878" e, ainda, contempla a síntese procurada por nosso autor no prefácio da edição francesa de *O mandarim*: "Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia". Com *Os Maias* fica evidente a nulidade do burguês nacional e, apesar de fortes apelos realistas, a estrutura do romance se faz em outras bases que não mais as da escola de Zola.

Parece-nos demonstrável pelas análises feitas até aqui que Eça foi incorporando à sua produção uma compreensão cada vez maior de que a burguesia nacional de países periféricos, mesmo que beneficiários de uma sociedade iníqua, não eram os únicos nem mesmo os principais vilões de uma história social da injustiça, não devendo ser, por isso, o alvo preferencial de uma crítica assertiva e literariamente eficiente. Como corolário dessa concepção, ficava patente também que o arcaísmo e a modernidade podiam se unir eficientemente numa dimensão que ultrapassava a esfera nacional. Sua atuação como cônsul em países periféricos e centrais por si só daria ao escritor português uma experiência ampla e determinante nesse sentido.

Os artigos que ele, então, escreve nas décadas de 1880 e 90 mostram com clareza sua posição a respeito da política burguesa, do imperialismo e do socialismo. Mas, mais do que isso, a forma que tais produções jornalísticas vão assumindo denuncia a aquisição de estratégias e de um estilo capazes de representar com eficiência as contradições da ordem burguesa e a falsidade de sua ideologia.

Quando finalmente Eça retorna ao romance, depois de uma longa ausência desde *Os Maias*, publicado originariamente em 1888, ele o faz com uma proposta literária realmente nova, um tipo de narrativa capaz de dar conta de uma sociedade que não mais poderia ser representada por simples histórias de indivíduos que fossem a síntese das relações e contradições de seu meio. Entre as novas condições sociais que então se configuravam de maneira mais evidente, destaca-se o fato de a vida local e a nacional estarem agora compreendidas numa esfera maior, mais abrangente, e submetidas à lógica do mercado mundial ou da exploração neocolonial, ambas gerenciadas por uma burguesia internacional de contornos fluidos, imprecisos. O arcaísmo dos países periféricos fora incorporado de maneira orgânica ao capitalismo internacional, transformando as nações subdesenvolvidas em apêndices rurais dos grandes centros urbanos modernos. Tudo exigia uma forma representacional em literatura que certamente se encontrava fora dos cânones da escola realista oitocentista.

Os dois últimos romances de Eça foram escritos simultaneamente durante a década de 1890, razão pela qual foram publicados postumamente quase no mesmo ano (1900 e 1901). Tal coincidência de fatura parece indicar o caráter de conjunto dessas obras, como se compusessem um díptico. E, sem dúvida, há entre elas um movimento circular. Em *A ilustre casa*, um burguês nacional de origem fidalga se transforma num empreendedor colonial e parte para a África, onde enriquece tremendamente, tornando-se um burguês internacional. No final do romance, Gonçalo está retornando a Portugal, não sem antes passar por Paris. Em *A cidade e as serras*, temos um burguês internacional que mora em Paris e cujos negócios globalizados passam por empresas coloniais. Como Gonçalo, Jacinto é fidalgo luso e dono de grandes propriedades em Portugal, para onde retorna, passando a viver numa quinta localizada em região vizinha à da torre dos Ramires. Vemos, portanto, um círculo perfeito que começa numa localidade do norte de Portugal, passa pela colônia africana e Paris, e retorna para o mesmo norte português onde tudo começara, mas num local vizinho.

Eça de Queirós, na *Ilustre casa*, articula dois gêneros literários numa estratégia *mise en abîme*: a novela histórica e o romance de corte realista. No primeiro, ele conta uma história medieval pouco edificante em relação à história

de Portugal, em que uma família se senhores feudais, os Ramires, se coloca acima do rei e do reino e, assim, impõe à força e contra todo o bom senso a sua vontade, ou melhor, o seu capricho — pois é uma vontade ideologicamente instrumentalizada. No romance realista, um descendente desses senhores feudais, em decadência, tenta um golpe de sorte político para se promover. No percurso, ele aprende como usar a violência de seus ancestrais e justificá-la ideologicamente como estes o faziam na Idade Média. Mesmo tendo sucesso na sua campanha política, ele abandona tudo e, imbuído da força dos valores brutais e injustos de sua herança familiar, parte para a África de onde volta riquíssimo.

A grande realização estética em cada um dos romances está no fato de a história desses personagens perversos ser narrada em estilos literários e estratégias linguísticas que encobrem a iniquidade e transformam em heróis os verdadeiros vilões da narrativa. A revelação da verdadeira natureza dessas histórias e do valor de seus protagonistas só fica patente através do jogo de espelhos propostos pela estratégia *mise en abîme* que, pelos reflexos distorcidos que uma narrativa projeta na outra, vai montando como num mosaico a verdadeira imagem de personagens e enredos.

Pode-se dizer que, com esse requintado jogo de narrativas encaixadas — conforme a terminologia de Todorov (2006) —, a mensagem dessa obra como um todo é que a *literatura é ideologia*, isto é, que ela pode ser um eficiente veículo ideológico, mesmo que os princípios estético-literários postos em ação tenham sido construídos com base em ideais críticos e revolucionários, como no caso da escola realista do século XIX e da proposta do romance histórico de origem romântica. Então não é possível escrever literatura que não seja ideológica? Eça responde que sim, é possível, mas incorporando a própria ideologia à estrutura do romance e fazendo-a falar até entregar seu momento falso.

Na fabulosa experiência de *A Ilustre Casa*, a literatura capaz de superar o constrangimento ideológico é projetada de forma virtual, na qual o leitor é convidado a compor, por meio da sua imaginação, o terceiro romance que os dois primeiros, realmente escritos, configuram. Incorporando a experiência de vida do leitor aos elementos críticos projetados em abismo pelos textos encaixados, este vislumbra uma história de violência que não encontra na

linguagem verbal uma forma de expressão adequada, mas que está lá na obra escrita, latente. O romance elíptico se compõe de um corpo etéreo, feito de material emprestado dos textos de fato escritos, capaz de fazer emergir o terrível significado que não encontra um significante disponível para sua representação.

Com *A cidade e as serras*, encontramos o mundo ideológico que justifica e garante, para a burguesia internacional, a fruição desse horror em que a civilização ocidental submerge no *fin de siècle* — por sinal, apenas treze anos separa a publicação do livro da hecatombe da Primeira Guerra Mundial, resultado, em parte, da barbárie promovida na exploração colonial. Aqui Eça abre mão das estruturas "clássicas" do romance e parte para uma experiência numa atmosfera rarefeita, em que o jogo de ideias é proposto de forma enganosa e perversa. Jacinto, um fidalgo português nascido e crescido em Paris, é o suprassumo do burguês internacional. Completamente urbano e participando da vida material de forma abstrata, já que não administra diretamente seus negócios, usando a intermediação de executivos e instituições de mercado, Jacinto é confrontado com as contradições produzidas pelo capitalismo imperialista e financista que começa a se estabelecer no Ocidente.

Como ser feliz, mesmo sendo imensamente rico, no mundo da fetichização da mercadoria, da reificação das relações humanas e, principalmente, dos crescentes conflitos promovidos pela luta de classes, cujas feridas vão se ampliando e aprofundando no seio de uma cidade cada dia mais rica e injusta? Mas tais conceitos e linguagens são próprios do nosso trabalho de pesquisador, da crítica literária — a literatura, a alta literatura, se faz por recursos diferentes. Eça põe em ação as estratégias do ensaio, de uma subjetividade que vai procurando entender a realidade social e sua situação existencial como sujeito, e, ao mesmo tempo, vai produzindo uma prosa de alto teor literário. Mas a subjetividade que se faz plasmar no texto não é a do autor, e sim a de um burguês nacional comprometido com a sua contraparte internacional, que procura nessa relação sua própria ascensão social e o gozo de um privilégio de uma parcela da sociedade mais e mais restrita.

Na busca de uma justificativa ideológica que dê segurança emocional e moral para sua fruição iníqua, Jacinto percorre as diversas opções disponíveis

no "mercado" urbano, sempre acompanhado da subjetividade atenta de Zé Fernandes, ávida pela solução da melancolia do amigo e a manutenção de seu *status* de Príncipe da Grã-Ventura — da qual depende também a própria felicidade do narrador.

Juntos, os personagens tecem longas digressões de conteúdo "filosófico", cujo caráter ridículo e comprometido só vai se revelando conforme a ironia estrutural que configura o texto fica patente ao leitor. Para tanto, os marcos temporais, históricos, que o texto disponibiliza de maneira discreta, precisam formar o pano de fundo da narrativa.

O mesmo procedimento se encontra numa novela de Machado de Assis que havia sido esquecida e fora publicada em livro somente muitos anos após a sua morte, *Casa velha*, de 1944. John Gledson, em *Machado de Assis: ficção e história* (1986), ao articular o pano de fundo histórico dessa obra, mostra a concepção de história de Machado e indica um projeto literário de grande espectro crítico. Ao utilizarmos essa metodologia em nossa pesquisa, ficou claro que as questões sociais mais importantes da época, como a organização trabalhista, o movimento socialista internacional e o trauma da Comuna de Paris estão postos na contraluz no desenvolvimento do romance *A cidade e as serras*, pois os personagens divagadores fingem os ignorar enquanto dão pistas de sua relevância.

Desse modo, Eça de Queirós realiza em literatura o procedimento investigativo da crítica imanente, desvelando como o processo ideológico se reproduz e, nesse movimento, capturar o seu momento de falsificação da realidade e produção de significado comprometido com o poder discricionário. A grande conquista crítica da obra está na articulação entre campo periférico e cidade central, mostrando como o arcaísmo das nações subdesenvolvidas era integrado na lógica moderna da acumulação capitalista globalizada — não como uma disfunção, mas como polo produtivo (para a burguesia) de uma dialética negativa.

Se *A ilustre Casa de Ramires* pode ser definido como um romance que *representa a literatura como ideologia*, o romance *A cidade e as serras*, seu complemento literário, pode ser definido como uma bem sucedida *representação da ideologia*, trazendo para o romance, em mutação na

passagem do século, um conteúdo e uma forma que ainda estavam para ser plenamente desenvolvidos pelas vanguardas novecentistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA, Benjamin (org.). *Eça de Queirós*. 3ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- _____. *Ecos do Brasil – Eça de Queirós – leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo, Senac, 2000.
- _____. De percursos e distâncias, entre dois finais de século. In: FILIZOLA, Anamaria; CARDOSO, Patrícia da Silva; OLIVEIRA, Paulo Motta; JUNQUEIRA, Renata Soares (orgs.). *Verdade, amor, razão, merecimento: coisas do mundo e de quem nele anda*, Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- _____. *Por linhas tortas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- ADORNO, T. W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975.
- ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. S. Paulo: Duas Cidades/Ed. 24, 2003.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- ALBERES, R. - M. *Histoire du Roman Moderne*, 4ª ed., Paris, Éd. Albin Michel, 1962.
- ANGENOT, Mark (dir.). *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- _____. *Obra completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985b.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2007.
- BAPTISTA, A. B. (org). *A cidade e as serras: Uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 2001.
- BARBOSA, Alexandre. “Variações sobre *A ilustre Casa de Ramires*”. In Beatriz Berrini (org.). *A ilustre Casa de Ramires: cem anos*. S. Paulo: EDUC, 2000.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

- BARRENTO, J. *O espinho de Sócrates*. Expressionismo e modernismo. Lisboa: Presença, 1987.
- BARROS E SILVA, Fernando de. Duas meninas na periferia do capitalismo (entrevista com Roberto Schwarz). *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais, 1-06-1997, p. 5-4.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. S. Paulo: Hedra, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “Crítica da Violência. Crítica do Poder”, trad. de Willi Bolle, in: W. Benjamin, *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*, org. W. Bolle, S. Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, p. 160-175.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. S. Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- _____. *Eça de Queiroz – literatura e arte – uma antologia*, Lisboa, Relógio D’Água, 2000b.
- BERRINI, B. (org.). *Eça de Queiroz: A ilustre casa de Ramires: Cem anos*. S. Paulo: EDUC, 2000.
- BERRINI, Beatriz & FRANCHETTI, Paulo. *Brasil e Portugal: a geração de 70*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- BILAC, Olavo. *Vossa insolência: crônicas*. Organizado por Antônio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOMFIM, Manoel José do. *O Brasil nação: realidade da soberania brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. *Livro dos sonhos*. São Paulo: DIFEL, 1986.
- CAL, Ernesto Guerra da. *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*. 6. vol. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1975-86.
- CALDWELL, H. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley, University of California Press, 1960.
- CAMPOS MATOS, A. (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2ª. ed. Lisboa: Caminho, 1988.
- CAMPOS MATOS, A. *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2ª. ed., rev. e aumentada. Lisboa: Caminho, 1988.
- _____. *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2000.

- _____. *Sobre Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- CANDIDO, A. "Entre campo e cidade". In: *Tese e antítese*. São Paulo, Nacional, 1964.
- CANDIDO, Antonio. "De Cortiço a Cortiço". In *Novos Estudos Cebrap*, nº 30. São Paulo, 1991.
- CARDOSO DE MELLO, J. M. *O capitalismo tardio*. S. Paulo, Brasiliense, 1982.
- CARDOSO, F. H. & FALETTO, E. *Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica*. R. Janeiro: Zahar, 1970.
- CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*, 3ª. ed. rev. e atual. 8 vol. R. Janeiro: Alhambra, 1987.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAVALCANTI, Paulo. *Eça de Queirós agitador no Brasil*. (ed. rev. e aument.) Lisboa: "Livros do Brasil", 1972.
- CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. 9ª. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- COELHO, Jacinto do Prado. "A tese de 'A Cidade e as Serras'". In *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- COELHO, Maria Teresa Pinto. "A Ilustre Casa de Ramires e a questão africana" in *Apocalipse e regeneração. O Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*. Lisboa: Cosmos, 1996.
- COHN, Gabriel. "Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade", in Adorno, T. W., *Col. Grandes Cientistas Sociais nº. 54*. S. Paulo: Ática, 1994.
- COLEMAN, Alexander. *Eça de Queirós and European Realism*. New York-London: New York Univ. Press, 1980.
- CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queirós e a questão social*. Lisboa, Seara Nova, 1949.
- COUTINHO, Afrânio. *Universidade, instituição crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- COUTINHO, Edilberto. *A imaginação do real: uma leitura da ficção de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- CUNHA, Maria do Rosário. *Molduras: articulações externas do romance queirosiano*. Coimbra: Universidade Aberta, 1997.

- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- DICIONÁRIO AURÉLIO. R. Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DIOGO, Américo António Lindeza & Guimarães de Sousa, Sérgio Paulo. *O último Eça, o romance & o mito*. Braga: Irmandades da fala da Galiza e Portugal, 2001.
- DIOGO, Américo António Lindeza. *Os caminhos do patriarca: representação, tempo e romance no "último Eça"*. Braga: Assoc. Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental, 2001.
- DOBB, Maurice Herbert. *Evolução do capitalismo*. Tradução de Manuel do Rêgo Braga. 3ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Duas narrativas fantásticas*. S. Paulo: Ed. 34, 2003.
- DUARTE, Maria do Rosário Cunha. *Molduras: articulações externas do romance queirosiano*. Coimbra: Universidade Aberta, 1997.
- ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA ONLINE. Disponível em: <<http://www.britannica.com/>>. Acesso em: 21 jan. 2011.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Símbolos & mitos*. Lisboa: Europa-América, 1964.
- FONSECA, Fernando Taveira da. "Elites e classes médias", in *História de Portugal*, direção de José Mattoso. Quinto Volume. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- FRANCHETTI, Paulo. "Entre o campo e a cidade". In *Eça de Queirós. A cidade e as serras*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. "Gonçalo Mendes Ramires e Oliveira Martins: reportuguesando Portugal". In Elza Miné e Benilde Justo Caniato (eds.). *150 anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997b.
- _____. "Um patife encantador". In Beatriz Berrini (org.). *A ilustre Casa de Ramires: cem anos*. S. Paulo: EDUC, 2000a.
- _____. Introdução. In: HAGGARD, Henry Rider. *As minas de Salomão*. Tradução de Eça de Queiroz. São Paulo: Hedra, 2000b.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. 4ª. edicion. Traducción por Luiz Lopes-Ballesteros y de Torres. Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *REVISTA USP*, São Paulo, nº. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. "A ficção da História e a história da ficção em *A Ilustre Casa de Ramires*", *Queirosiana*, 3, 1992, p. 39-54.
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. R. Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GUERARD, Albert J. *Conrad the Novelist*. Cambridge : Harvard University Press, 1969.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. CD Rom. R. Janeiro: Objetiva, 2001.
- JENNY, Laurent [et al.]. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- LAJOLO, M. Jornalistas e escritores, a cordialidade da diferença. IN *Comunicação & Sociedade*, n. 28, p. 9-24, 1997.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O leopardo*. Tradução de Rui Cabeçadas. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LEPECKI, Maria Lúcia. "O sentido de *A Cidade e as Serras*". In *Eça na ambiguidade*. Fundão: "Jornal do Fundão" Editora, 1974.
- LIMA, Isabel Pires de. *As máscaras do desengano: para uma abordagem sociológica de "Os Maias" de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1987.
- LIMA, N. M. Henry Burnay no contexto das fortunas da Lisboa Oitocentista. *Análise Social*, vol. XLIV (192), 2009, p. 565-588.
- LOPES, Fernão. *Chronica de el-rei D. Pedro I*. Lisboa: Typ. do «Commercio de Portugal», 1895. Texto digitalizado disponível no Projeto Gutenberg, <http://www.gutenberg.org>.
- LOPES, Fernão. *Quadros da Crônica de D. João I*. São Paulo: Itatiaia, 1960.
- LUKÁCS, G. "Sobre a essência e forma do ensaio (Carta a Leo Popper)", in *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- MAIA, J. R. *Uma Rosa apurada no desconcerto do mundo: A ilustre Casa de Ramires*. Dissertação de mestrado, UFRJ, 1996.
- _____. "A visita ao velho sótão dos avós: uma revitalização do presente pelo exemplo do passado?". In Beatriz Berrini (org.). *A ilustre Casa de Ramires: cem anos*. S. Paulo: EDUC, 2000.
- MARITAIN, Jacques. *Introdução geral à Filosofia*. R. Janeiro, Agir, 1963.

- MARX & ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*. In *Estudos Avançados*, 12 (34), 1998, p. 7-46.
- MARX, KARL. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MATTOSO, José (org.). *História de Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, v. 5.
- MEDINA, J. *Eça político*. Lisboa: Seara Nova, 1974.
- _____. *Eça de Queirós antibrasileiro?* Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2000.
- MEYER, Augusto. O delírio. In: *Machado de Assis*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.
- MINÉ, E. *Eça de Queirós – jornalista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- _____. “Eça jornalista no Brasil”, in Abdala, Jr. (org.), *Ecos do Brasil*. S. Paulo: Senac, 2000.
- _____. “Introdução” a QUEIRÓS, E. “Textos de Imprensa IV”. S.I.: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.
- MÓNICA, M. F. *Eça de Queirós*. Lisboa: Quetzal, 2001.
- _____. *Eça de Queiroz, Jornalista*. Cascais: Principia, 2003.
- MORETTI, Franco [org.]. *O romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MOURÃO, Luís, *Um Romance de Impoder*. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1996.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000.
- NUZZI, Carmela Magnatta. Análise comparativa de duas versões de "A Ilustre Casa de Ramires" de Eça de Queirós. Porto: Lello, 1979.
- OEHLER, Dolf, *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- OLIVA, Osmar Pereira. *O Corpo e a Voz: Inscrições do Masculino em Narrativas Queirobianas*. Belo-Horizonte: UFMG/FALE, 2002.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *O espaço do desejo: uma leitura de "A Ilustre Casa de Ramires"*. Niterói/Brasília: EDUFF/Editora UnB, 1989.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. "A Ilustre Casa de Ramires: da "mise en abyme" à busca do sentido". In Isabel Pires de Lima (coord.). *Eça e "Os Maias"*. Porto: Edições Asa, 1990.
- PIEIDADE, Ana Nascimento. *Fradiquismo e modernidade no último Eça 1888-1900*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- PIEIDADE, Ana Nascimento. *Ironia e socratismo em A cidade e as serras*. Lisboa: Instituto Camões, 2002.
- PINA, Julieta Moreno. *Para uma leitura de Aparição de Vergílio Ferreira: romance-ensaio ou romance-problema*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1997.
- PIRENNE, Henri. *As cidades da Idade Média*. Mem Martins: Europa-América, 1989.
- PIWNIK, Marie-Hélène. "Gonçalo Ramires: história de uma degeneração". In Isabel Pires de Lima (coord.). *Eça e "Os Maias"*. Porto: Edições Asa, 1990.
- POULANTZAS, Nicos. *Poder político e classes sociais*. Tradução de Francisco Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- POUND, E. *ABC da literatura*. S. Paulo, Cultrix, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. 1ª. edição. Porto: Livraria Chardron, 1901.
- QUEIRÓS, E. *Obra completa*. v. II. R. Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obra Completa*. Vol. II. R. Janeiro, Nova Aguilar, 1986.
- QUEIRÓS, Eça de. *A ilustre Casa de Ramires*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- _____. *Textos de Imprensa IV*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- RAMIRES, Gonçalo Mendes (Eça de Queirós). *A torre de D. Ramires: novela histórica dos feitos de D. Tructesindo*. Precedida de algumas palavras do Dr. José Maria D'Eça de Queiroz; leitura e comentários de Adolfo Simões Muller. Lisboa: DIFEL, 1980.

- RAMOS, Rui. *A segunda fundação*. In: MATTOSO, José (org.). *História de Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, v. 6.
- REAL, Miguel. *O último Eça*. Lisboa: Quidnovi, 2006.
- REIS, Carlos e Maria do Rosário Milheiro. *A construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2ª. ed., rev. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- REIS, Carlos. *Estudos queirosianos*. Lisboa, Editorial Presença 1999.
- _____. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Imprensa-Nacional, Casa da Moeda, 2000.
- RICARDO, David. *Princípios de Economia Política*. Coleção *Os economistas*. S. Paulo, Abril Cultural, 1982.
- ROSA, A. Machado da. *Eça, discípulo de Machado*. Lisboa, Ed. Presença, 1979 (1.ed., 1964).
- ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto I*. S. Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROUANET, S. P. "O sertão da dialética negativa". *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais, 01/12/2002, p. 12.
- SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós. Uma estética da ironia*. Coimbra, Coimbra Editora, 1945.
- SANTOS, Américo Oliveira. "De Carnide a Corinde: comutação e transvocalização na génese d'*A Ilustre Casa de Ramires*". In Isabel Pires de Lima (coord.). *Eça e "Os Maias"*. Porto, Edições Asa, 1990.
- SARAIVA, António José. *As idéias de Eça de Queirós*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1982. (1ª ed. 1947).
- SARTRE, J-P. *Que é a literatura*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.
- SCHUTZ, Alfred. *Problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu, 1962.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

- SCHWARZ, R. "A velha pobre e o retratista", in Roberto Schwarz (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- _____. "Originalidade da crítica de Antonio Candido", in *Novos Estudos CEBRAP*, nº 32, março, 1992, p. 31-46.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. Arthur Nastrovski & Márcio Seligmann-Silva (org). São Paulo: Escuta, 2000.
- SERGIO, Antônio. "Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós". *Obras completas, Ensaios*. 3.ed. Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 1980 (1.ed., 1945).
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. "A casa portuguesa, uma forma de escrever Portugal: A Ilustre Casa de Ramires". In Elza Miné e Benilde Justo Caniato (eds.). *150 anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997.
- SIQUEIRA, José Carlos. "A dialética negativa entre campo e cidade em Eça de Queirós". In: *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba: ABRAPLIP, 2003.
- SIQUEIRA, José Carlos. *Eça ensaísta*. Dissertação de mestrado, FFLCH da USP, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br>>.
- SOUSA, Frank S. *O segredo de Eça*. Ideologia e ambiguidade em "A Cidade e as Serras". Lisboa, Cosmos, 1996.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro: Um tema português na Europa*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- STERN, Irwin. Eça de Queirós «versus» Pinheiro Chagas. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 55, Maio 1980, p. 72-75.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. "Incidências huysmanianas n'A Cidade e as Serras de Eça de Queirós". In Isabel Pires de Lima (coord.). *Eça e "Os Maias"*. Porto: Edições Asa, 1990.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. S. Paulo: Editora 34, 2000.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.