

Eça na Academia
Novas Leituras

Queirosiana

Estudos sobre **Eça de Queirós** e sua Geração

ÍNDICE

- 5 **Nota Prévia**
Eça na Academia – Novas Leituras
- 7 **Notas de blogue**
Carlos Reis
- 15 **Eça de Queirós e o sublime africano**
Pedro Schacht Pereira
- 31 **Eça insustentável leveza das flores**
Silvio Cesar dos Santos Alves
- 51 **Eça: Fradique, Ramires e outros finisseculares**
Paulo Motta Oliveira
- 59 **O 'suave' Jesus de Eça de Queirós**
Antonio Augusto Nery
- 71 **Jaula e Janela. Uma análise da questão da sexualidade
no conto *José Matias***
Ánxela Lema París
- 85 **A dimensão do fantástico em *O Mandarim* de Eça de Queirós**
Maria R. Soares
- 101 **Recensões**
- 115 **Actividades da Fundação Eça de Queiroz de 2014**
- 135 **Actividades da Fundação Eça de Queiroz de 2015**

Eça insustentável leveza das flores

Silvio Cesar dos Santos Alves

PROFESSOR ADJUNTO DE LITERATURA PORTUGUESA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA – UEL.

Só os amorosos duvidam.
(Augusto Abelaira, *A Cidade das Flores*, 1959)

No início de seu devir, a escrita de Eça de Queirós se alimenta do pó dos deuses mortos, como atestam as publicações da *Gazeta de Portugal* e do *Distrito de Évora*, entre 1866 e 1867. O início de sua vida literária é marcado, portanto, por um ceticismo extremamente hostil aos valores burgueses. Mesmo o aporte recebido do ideário cientificista, que ganha força na segunda metade do século XIX, não fica imune a esse ceticismo que em Eça parece congênito. A sua inserção no realismo-naturalismo apresentou, desde o início, importantes contradições. As mais sólidas certezas dessa fase já contém em si o embrião de sua crise. E essa crise tem como principal sintoma as dificuldades encontradas por Eça, desde a publicação de seu primeiro romance, para se afirmar como autor. Não é demais lembrar: a estreia de Eça como romancista ocorrera numa situação forçada por Antero de Quental, um dos diretores da *Revista Ocidental*, na qual seria publicada a primeira versão do seu primeiro romance, *O crime do padre Amaro*, em 1875. A exaltada reação de Eça após a publicação é indicativa de que ele ainda não se considerava pronto para se apresentar, em voo solo, como romancista. E as transformações por que esse romance passaria, até sair em sua versão definitiva em livro, em 1880, confirmam isso.

Em *Os silêncios de Eça*, chamando a atenção para as primeiras manifestações desse sintoma na produção queirosiana da juventude, às quais chama de “experiências fundadoras de desdobramento”, Carlos Reis observa que “tarda muito, então, a aparecer um autor de *livros literários* chamado Eça de Queirós”, e que “por detrás da demora estava [...] uma quase inelutável tendência para a ocultação, mesmo para o silêncio, ambas evidenciando uma espécie de retracção de uma adiada capacidade de afirmação autoral” (Reis,

2002, p.24-5). Entrando nos meandros da questão, Reis afirma que “a maturação do trabalho literário queirosiano” envolvia “não só componentes e decisões estéticas, mas também (ou até sobretudo) componentes e decisões políticas, projetadas num fundo com fortes implicações éticas” (Reis, 2002, p.27). Referindo-se à obra publicada postumamente como *A Tragédia da Rua das Flores*, esse autor argumenta que “não é certamente arriscado supor que a condenação do manuscrito à vasta gaveta dos projetos para sempre inacabados teve que ver com cautelas de ordem moral, que são inerentes ao tema que estrutura o relato” (*idem*, p.31). O tema, como se sabe, é o incesto entre mãe e filho, em circunstâncias muito semelhantes às que determinariam o incesto entre irmãos n’*Os Maias*.

Ao seu editor, Eça confessava, em carta de 1877, que estava ansioso por ver publicada aquela obra que considerava “uma verdadeira bomba literária e moral” (Queirós, 1983b, p.302). Mas a bomba permaneceria por mais de cem anos desativada entre os manuscritos do seu espólio, sendo publicada apenas em 1980. Com essas hesitações e recuos, Eça demonstrava que a ideia de que “o artista é um ser nefasto – que não é responsável pelas suas fantasias, nem pelas suas vinganças” (Queirós, 1983a, p.99), por ele revelada a Jaime Batalha Reis, na carta em que condenava a publicação precipitada d’*O crime do padre Amaro*, não deveria ser tomada a sério.

Em uma carta de 1878, ano da publicação de *O primo Basílio*, Eça consulta Ramalho Ortigão sobre as vantagens de não publicar o relato de uma invasão espanhola em Portugal, que teria como título “A Batalha do Caia”. No seu entender, a não publicação desse texto deveria ser recompensada por aqueles a quem o dano de sua vinda a público seria evitado: “A ideia, publicada ou inédita, é um capital: esse capital, tenho direito a ele: que me venha do Chardron [...] pela publicação, ou que me venha do Governo, pela proibição – é-me indiferente: e Você está por esta encarregado de fazer produzir capital à ideia” (Queirós, 1983a, p.166). Segue-se a essa carta uma correspondência difícil entre Eça e Ramalho, que acaba lhe convencendo da falta de senso do seu plano. Como bem observou Carlos Reis, além de ter se dado em função de “razões políticas e ideológicas”, e de “um comportamento muito próximo da autocensura”, a suspensão d’“A batalha do Caia” também teria contado com “o estímulo da reprimenda de Ramalho Ortigão” (Reis, 2002, p.30).

Em 1879, Eça de Queirós escreve “um texto doutrinário e de interpelação polêmica” intitulado “Idealismo e Realismo”, que teria sido “motivado pelas críticas endereçadas por Machado de Assis aos romances *O Crime do padre Amaro* (segunda versão) e *O primo Basílio*” (Reis, 2009, p.41). Nessa que foi mais uma das polêmicas evitadas por Eça, o naturalismo era definido como

“um movimento da arte, num certo momento da sua evolução”, “a forma científica” que ela tomava (Queirós, [19--]b, p.913), pois que, segundo ele, “fora da observação dos factos e da experiência dos fenómenos, o espírito não [poderia] obter nenhuma soma de verdade” (*idem*, p. 914). Tais palavras, acentuadamente comprometidas com o ideário cientificista da época, não acompanharam a versão de 1880 (definitiva) d’*O crime do padre Amaro*. Engavetadas pelo próprio Eça, permaneceram desconhecidas do público até 1929, quando foram publicadas nas *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Para Carlos Reis, esse silêncio era indicativo de que “começava provavelmente a vacilar [em Eça] a confiança nas qualidades do romance naturalista” (Reis, 2002, p.41).

1880 é o ano em que, além da edição definitiva d’*O crime do padre Amaro*, Eça também publica a novela *O Mandarim*. Ele havia prometido entregar ao diretor do *Diário de Portugal*, Lourenço Malheiro, uma novela com o título de *Os Maias* – anunciada ao editor Chardron, numa carta de 1878, como o volume XII das projetadas, mas nunca completamente materializadas, *Cenas da vida portuguesa*. Eça não cumpre a promessa e envia-lhe *O Mandarim* como uma espécie de compensação. A novela sairia no *Diário de Portugal*, entre os dias 7 e 18 de julho de 1880.

Na opinião de Carlos Reis, *O Mandarim* “parece desmentir, tendo em vista as estratégias narrativas que nela emergem, o Eça que, na década de 70, laboriosamente se fizera romancista”. Esse crítico chama a atenção para a narração autodiegética dessa obra, “de forte carga testemunhal e subjetiva”, que ele vê como representativa de um recuo relativamente à narrativa predominantemente onisciente d’*O crime do padre Amaro* e d’*O primo Basílio*, estando, por isso, “muito longe do rigor e da cientificidade que orientavam os narradores naturalistas”, já que “é Teodoro quem conta a história da sua ambição, da sua riqueza, do seu tédio e do seu remorso, com todas as implicações confessionais e subjetivas que advêm daquela situação narrativa” (Reis, 2009, p.42). Além disso, segundo esse autor, o recurso à “fantasia” e ao “exotismo oriental” nessa obra constitui outro aspecto importante da “deriva” de Eça relativamente aos pressupostos estéticos do naturalismo.

A crítica à “cientificidade” dessa escola e ao “rigor” com que seus representantes reprimiram a “fantasia” em seus processos estéticos seria mesmo o eixo da argumentação na carta-prefácio escrita para a versão francesa d’*O Mandarim* (1884). Nesse texto, Eça justifica da seguinte maneira o considerável afastamento dessa novela relativamente ao que ele chama, não sem ironia, de a “corrente moderna” da literatura, que se queria “analista e experimental”: “[era] porque [aquela] obra [pertencia] ao domínio do sonho e não da

realidade, porque [era] inventada e não observada, [...] que [caracterizava] com fidelidade a tendência mais natural e espontânea do espírito português” (Queirós, 1994, p.3). E era graças a esse espírito que, segundo Eça, “mesmo depois do Naturalismo”, os portugueses ainda escreviam “contos fantásticos, dos verdadeiros, desses que têm fantasmas e onde se encontra, ao canto das páginas, o diabo, o amigo diabo, esse delicioso terror da nossa infância católica” (*idem*, p. 4-5). Com efeito, apesar de não ter “nada de fantástico”, “tão contemporâneo, tão regular, tão classe média” (*idem*, p. 10), é num misto de pesadelo e de alucinação que o Diabo d’*O Mandarim* aparece a Teodoro para tentá-lo com a fortuna de um longínquo mandarim chinês. Bastava que ele apertasse uma aparentemente inofensiva campanha para que, instantaneamente, o mandarim morresse, na China, e ele herdasse tudo, em Lisboa. Teodoro não hesita, fica rico, e todo o restante da obra apenas nos revela o arrependimento que lhe impedia de usufruir a recompensa pelo crime praticado.

Em carta enviada ao editor Chardron no mesmo ano da publicação d’*O Mandarim*, Eça demonstrava estar atento à repercussão daquela obra que, três anos depois, ele afirmaria ter sido escrita “em plenas férias estéticas” (*idem*, p. 5): “Estimo que o *Mandarim* não tivesse grande sucesso. Se o público fosse a fazer espalhafato para essa pequena fantasia – então que reservaria para as obras sérias? É necessário em tudo proporção” (Queirós, 1983a, p.184). Mas, naquele momento, os esforços de Eça já estavam todos concentrados n’*Os Maias*, como atesta este outro trecho da mesma carta, no qual ele se desculpa pela demora na conclusão do romance *A Capital*, que havia começado a escrever em 1877:

Tem V. Ex.^a razão, mil vezes razão, a respeito da *Capital!* Mas que quer? Meti-me nesta empresa dos *Maias* que deviam apenas ser uma novela, e que se tornaram um verdadeiro romance! E tenho gasto todo este tempo a trabalhar neles! Felizmente vejo para breve o fim desta obra – e então em pouco tempo, querendo Deus, a *Capital* estará pronta. Porque não creia que eu não tenha também trabalhado nela, aqui e além; mas trabalho casual que pouco adianta: os *Maias* absorveram-me. Findos eles porém umas poucas de semanas bem aproveitadas bastam para pôr a *Capital* em termos de impressão. (Queirós, 1983a, p.184)

Em 20 de fevereiro de 1881, Eça escrevia a Ramalho Ortigão dizendo-lhe que a interrupção d’*A Capital* havia estragado essa obra para sempre (Queirós, 1983a, p.186). Em uma carta do ano seguinte, ele dizia ao mesmo amigo que não estava contente com o trabalho que vinha fazendo n’*Os Maias*, qualificando esse romance como “vago, difuso, fora dos gonzos da realidade, seco,

e estando para a bela obra de arte, como o gesso está para o mármore”. No entanto, ponderava: “Não importa. Tem aqui e além uma página viva – e é uma espécie de exercício, de prática, para eu depois fazer melhor” (*idem*, p. 196). Em 1884, numa carta escrita a Luís de Magalhães, *Os Maias* eram definidos como uma obra de “proporções enfadonhamente monumentais de pintura *a fresco*, toda trabalhada em tons pardos, pomposa e vã”, que lhe haveria de fazer merecer “o nome de Miguel Ângelo da sensaboria” (*idem*, p. 227).

O fato é que, tendo interrompido a escrita d’*A Capital* (primeiro para dedicar-se à refundição d’*O crime do padre Amaro*, depois por ter iniciado a escrita d’*Os Maias*, com *O Mandarim* no meio), Eça jamais conseguiria retomá-la, e a obra somente seria publicada postumamente, em 1925. Em outra carta de 1884, ele confessava a Cristóvão Aires que *A Capital* havia se tornado “uma massa informe de prosa, um grosso bloco de greda, de onde levaria muito tempo a extrair uma obra viva” (*idem*, p. 232).

Na opinião de Carlos Reis, o cancelamento da publicação d’*A Capital*, “um texto que chegou a ter frontispício impresso e provas já paginadas, embora, como sempre, muito emendadas”, provavelmente deveu-se mesmo a “razões puramente acidentais”. Reis levanta a hipótese de que “novos projetos e mesmo transformações da poética e da prática literária queirosianas, em movimento evolutivo acelerado”, talvez tenham “prejudicado o acabamento e a consumação plena dessa que poderia ter sido a grande obra de Eça” (Reis, 2002, p. 31). Ele argumenta, porém, que “a decisão de não publicar o que se escrevera (ou até de não escrever o que fora projetado) era uma decisão problemática e não isenta de ponderações sinuosas” para Eça de Queirós (*idem*, p. 26). A longa gestação d’*Os Maias* evidencia as dificuldades enfrentadas por Eça nessa época, tanto para escrever quanto para aprovar o que já havia sido escrito. Durante esse período, o “movimento evolutivo acelerado” das “transformações da poética e da prática queirosianas” certamente foi causa de hesitações, recuos e sinuosas ponderações.

É difícil saber até que ponto o início de outros projetos serviram de laboratório para a consolidação de transformações da prática e da poética de Eça, ou foram mesmo a origem de muitas delas. *A Relíquia*, por exemplo, publicada em 1887, ainda que conservasse, sobretudo por meio do anticlericalismo, os objetivos de intervenção e de crítica sociais inerentes aos pressupostos estético-ideológicos do naturalismo, era mais uma evidência da “deriva post-naturalista” que vinha ocorrendo na obra de Eça desde o início da década de 1880 (Reis, 2009, p.42). Como já havia feito n’*O Mandarim*, nessa novela Eça retoma a fantasia e valoriza a subjetividade da autodiegese, fazendo de Teodorico o “narrador de um relato de forte componente autobiográfica”, por

meio do qual é apresentado ao leitor “o decurso das suas proezas e desventuras num discurso atravessado por ambiguidades” (*ibidem*).

Em nosso entender, a maior ambiguidade dessa obra está na impossibilidade de tomá-la como um discurso estritamente moralista, pedagógico, já que a afirmação da “*inutilidade da hipocrisia*” (Queirós, 1997, p. 247), apoiada na picaresca revelação da duplicidade do protagonista – “do lado direito o devoto Raposo e do lado esquerdo o obscuro Raposo” (*idem*, p. 246-7) –, é anulada, no fim da trama, pela constatação de Teodorico de que só não havia alcançado os objetivos pretendidos por faltar-lhe, na hora crucial, aquele “*descarado heroísmo de afirmar*, que, batendo na terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao céu – cria, através da universal ilusão, ciências e religiões” (*idem*, p. 254). Carlos Reis se indaga sobre o que seria possível concluir a respeito da duplicidade de Teodorico, ensaiando as seguintes respostas:

Que a coesão moral do sujeito burguês, liberal e ainda romântico é uma espécie de ideal perdido; que em plena crise ideológica do Positivismo uma outra crise se nos depara: a crise ética do sujeito, irreduzível a uma linha de convicções e comportamentos coerentes. (Reis, 1999, p.123)

Reis, no entanto, pondera que, “lido em Eça”, nada disso poderia nos surpreender, pois,

sensivelmente na mesma época em que trabalhava n’*A Relíquia*, Eça preparava o reaparecimento de um Fradique Mendes quase-heterónimo, figura que traduz precisamente a necessidade irreprimível de debate com um outro em quem se projectavam temas, ideias e valores cuja emergência evidenciava, no próprio escritor, uma quase dramática (no sentido depois recuperado por Pessoa) tendência para a multiplicidade. (*ibidem*)

Em uma carta escrita a Antero de Quental, citada e comentada pelo narrador de “Memórias e Notas” – para quem a suprema qualidade intelectual de Fradique parecia-lhe “uma percepção extraordinária da realidade” –, Fradique afirmava que “todo fenómeno, pois, tem, relativamente ao nosso entendimento e à sua potência de discriminar, uma realidade”, ou seja, “certos contornos que o limitam, o definem, lhe dão feição própria no esparso e universal conjunto, e constituem o seu *exacto, real* e único modo de ser” (Queirós, 2002, p.69). Dando-lhe como exemplo as “manhãs de nevoeiro, numa rua de Londres”, “no Outono, em Novembro”, em que “há dificuldade em distinguir

se a sombra densa que ao longe se empasta é a estátua de um herói ou o fragmento de um tapume”, Fradique explicava a Antero que,

para a maioria dos espíritos uma névoa igual flutua sobre as realidades da Vida e do Mundo. Daí vem que quase todos os seus passos são transvios, quase todos os seus juízos são enganos; e estes constantemente estão trocando o templo e a taverna. Raras são as visões intelectuais bastante agudas e poderosas para romper através da neblina e surpreender as linhas exactas, o verdadeiro contorno da realidade. (*idem*, p.70)

Sabe-se que Eça chegara a interromper a escrita d'*Os Maias* para levar a termo a sua tentativa de publicação d'*A correspondência de Fradique Mendes*. O que esse trecho da carta de Fradique a Antero nos revela é que o Eça dessa época, embora procurasse novos critérios para aferi-la, não havia desistido da verdade. Para ele, a verdade apenas andava à volta, em um nevoeiro que deveria ser perscrutado se se quisesse conhecer o seu “verdadeiro contorno”. O contrário disso seria representá-la baseada em “erro”, “ignorância”, “preconceitos”, “tradição”, “rotina” e, sobretudo, “*Ilusão*”, elementos que, segundo Fradique, “[formariam] em torno de cada fenómeno uma névoa que esbate e deforma os seus contornos” (Queirós, 2002, p.69).

As dificuldades encontradas para distinguir a verdade em meio a esse nevoeiro requereriam certa qualificação da visão, o que levaria Eça a buscar, na ampliação de suas perspectivas, uma melhor acuidade. O desdobramento através de Fradique não tem outro fim senão o de chegar ao estado daquelas “visões intelectuais bastante agudas e poderosas”, “capazes de romper através da neblina” e de distinguirem, num dia de nevoeiro, a “estátua de um herói” de um “fragmento de tapume”. O Eça da maturidade ainda acreditava na verdade, mas também reconhecia que, sozinho, não era capaz de discernir com nitidez os seus contornos. O quão longe ele estava das “esplêndidas confianças” da “mocidade”, fase da vida em que “só por amar a Verdade” o sujeito “imagina que a possui” (Queirós, [19--]a, p.1447), como reconheceria o próprio Eça, na “Advertência à 1ª edição” de *Uma campanha alegre*^[1].

O romance *Os Maias* pode ser visto, se não como o mais importante, pelo menos como o mais completo esforço de Eça para não ter a sua visão limitada pela névoa deformadora do nevoeiro intelectual finissecular – esforço que, por sua intensidade, além de ter se refletido nos trabalhos realizados em paralelo, teve continuidade em textos posteriores à sua publicação. Trata-se,

1 Versão refundida das *Farpas*, com evidentes recuos relativamente ao ideário realista-naturalista.

portanto, de um romance complexo, polifônico, dialógico e permeado, em sua maior parte, pela sensação de falta de acuidade ante um real inextricável e desprovido de qualquer sentido.

Em *O século de Silvestre da Silva*, Sérgio Nazar David afirma que, “se nos primeiros romances é mais fácil saber onde está Eça, sob que prisma narra e comenta os fatos, já nas obras da década de 80 esta situação se complexifica” (David, 2007, p.11). N’*Os Maias*, que apenas seriam publicados em 1888, essa complexidade atinge o seu clímax. O narrador inicialmente se apresenta com a típica onisciência naturalista, mas logo cede em seu ímpeto demonstrativo, permitindo que determinados personagens se alternem no jogo das focalizações, estabelecendo, assim, o multiperspectivismo. A cena do jantar no Hotel Central é emblemática nesse sentido. Logo no início, após mencionar-se um tal “crime da Mouraria”, “drama fadista que impressionava Lisboa”, tem início uma acalorada discussão estética. Aquele “mundo de fadistas, de faias, parecia a Carlos merecer um estudo, um romance...”, e essa opinião logo se tornou motivo para “falar-se do *Assommoir*, de Zola e do realismo”. Limpando os bigodes “dos pingos de sopa”, o Alencar suplicava “que se não discutisse, à hora asseada do jantar, essa literatura *latrinária*”, afinal, “Ali todos eram homens de asseio, de sala, heim? Então, que se não mencionasse o *excremento!*” (Queirós, 2000, p.113).

O mais importante nesse debate parece-nos ser a equipolência das forças em disputa. Também a distribuição dos oponentes torna tudo mais difícil para o leitor que estiver à procura da profissão de fé estética de Eça nessa cena, conclusão que se pode estender a todo o romance. Sabendo-se dos privilégios narrativos de Carlos – que não são suficientes para livrá-lo da crítica feita pelo narrador ao seu diletantismo –, é de se esperar que, em busca do sentido subjacente a essa discussão, o leitor pense em se apoiar nas posições desse personagem. E o que ele nos dá? Primeiro propõe um estudo, um romance naturalista sobre o mundo dos fadistas. Mas, em seguida, acaba condenando os ares científicos desse mesmo naturalismo. A contradição de Carlos talvez se apoie nesta sua fala logo no início da cena: “os caracteres só se podem manifestar pela acção...” (*idem*, p. 115). Lembremo-nos de que, desde a visita de Vilaça a Santa Olávia, após o afastamento que se seguiu ao suicídio de Pedro, “em vez de expressamente se comprometer numa caracterização directa”, como fizera no caso desse personagem, “o narrador limita-se a apresentar acções, comportamentos e atitudes culturais que indirectamente vão configurando o perfil de Carlos” (Reis, 1999, p.128). Para Carlos Reis, isso acontece porque,

ao nível do processo de representação ideológica, o narrador, ao optar por uma caracterização em processo, permite que se leia, em cada gesto e em cada discurso de Carlos, o desenvolvimento dessa caracterização de uma personagem sempre em aberto e virtualmente capaz de uma revisão de valores e posicionamentos. (*ibidem*)

No bastante conhecido excurso final desse romance, Carlos e João da Ega passeiam pela capital, e entre os dois se estabelece um colóquio existencial, de coloração pessimista, que culmina numa aporia: neste mundo, ou se é “insensato”, ou “sem sabor”. Essas especulações acabam fazendo com que Carlos se esqueça do horário e se atrase para o jantar marcado no *Braganza*. Para além desse trecho, o romance como um todo é uma demonstração de que a sensaboria de uma visão estritamente racional do mundo é incapaz de precaver o homem contra a insensatez que, em geral, caracteriza a existência. Por isso, perder o jantar por se ter demorado em vãs especulações sobre a sensaboria pareceu a Carlos tão insensato. Melhor seria se tivessem agido como Fradique, que, segundo o narrador de “Memórias e Notas”, certa vez, ao ouvir o nome de Renan durante o ataque a um “pitéu sem igual”, protestara “com paixão”: “ – Nada de ideias! Deixem-me saborear essa bacalhoadada, em perfeita inocência de espírito como no tempo do Senhor D. João V, antes da Democracia e da Crítica!” (Queirós, 2002, p.82).

Em “A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*”, Ofélia Paiva Monteiro afirma que “o efeito grotesco” nesse romance “está precisamente neste jogo entre o trivial e o enorme, o corriqueiramente acontecível e a catástrofe absurda” (Monteiro, 1990, p.28). Wolfgang Kayser, em sua obra *O grotesco, configuração na pintura e na literatura* (1957), define o grotesco como uma “categoria estética” surgida com as transmutações que, a partir do século XVI, engendraram a época moderna, na qual já não é possível “acreditar na imagem fechada do mundo e numa ordem abrigante como sucedia nos tempos anteriores” (Kayser, 1957, p.161). Por isso, segundo esse autor, as “plasmações do grotesco constituem a contradição mais ruidosa e evidente a todo o racionalismo e a qualquer sistemática do pensar” (*idem*, p.161-2).

O monólogo interior de João da Ega, após tomar conhecimento do incesto, pode ser visto como uma tentativa de leitura “que lhe reduza a ressonância trágica a proporções mais ‘naturais’ e mais consentâneas com a verossimilhança realista” (Monteiro, 1990, p.27). No entanto, a reflexão que esse personagem faz não deixa de ser, também, um reflexo da crise do próprio positivismo, incapaz de oferecer uma explicação racional, coerente e total da sociedade e das ações dos indivíduos. Numa tal crise, o Eça que escreve *Os*

Maias “[joga] todas as suas fichas para atingir [...] o eclipse de seu próprio projeto literário” (David, 2007, p.100). É o mesmo dizer que, nesse romance, Eça representou o crepúsculo das principais certezas de seu tempo. Trata-se, portanto, de um romance crepuscular.

Ao crepúsculo pode seguir-se a noite mais escura, ou a mais luminosa alvorada. Durante o lusco-fusco, o que se experimenta é uma grande dificuldade de discernimento visual, uma falta de nitidez, do que resulta a hesitação quanto ao caminho a seguir, a dúvida quanto ao que se tem diante de si, sobretudo se, em concomitância, se está em meio a um “nevoeiro”. Tudo isso talvez tenha tido algo a ver com as dificuldades de Eça para concluir os trabalhos que já estavam em avançado estado de escrita, como no caso do próprio *Fradique de 88*, com que ele pretendia representar o apagamento da própria condição de autor. Para Carlos Reis, “a ‘ressurreição de Fradique Mendes ocorre num contexto significativo e bem conhecido”:

é o Eça dos anos 80, progressivamente descrente do Naturalismo e do Positivismo, distanciado, por exemplo, da convicção de que as personagens são explicáveis pela via de mecanismos deterministas, algo céptico quanto à possibilidade de o sujeito atingir e manter a coerência (de princípios éticos, de crenças estéticas, de opções ideológicas) como valor dominante. (Reis, 1999, p.126)

Em *Eça de Queirós*, Reis observa que “o fradiquismo pode ser entendido como alternativa ao pensamento da Geração de 70, de que o Eça dos anos 80 se ia distanciando, sem assumir claramente esse distanciamento como rutura”. De certa forma, “é ao fradiquismo que cabe cumprir essa função, com todas as ambiguidades que um tal processo evidencia” (Reis, 2009, p.21). Em *Os silêncios de Eça*, o fradiquismo é definido por Reis como o momento culminante da progressiva tendência de Eça para o silêncio, e, por isso, como “termo de chegada de um fundamental veio evolutivo da obra e da estética queirosianas. Silêncio agora dividido, de forma algo ambígua, por Eça e por esse *outro* que dele tenta autonomizar-se” (Reis, 2002, p.33). Com *Fradique*, Eça apresenta “uma poética da perfeição inefável e inalcançável”, em que “o escritor acaba por se reduzir ao silêncio de quem, à força de almejar uma (inatingível) beleza suprema, termina por legar à posteridade não uma obra, mas a sua pura e absoluta ausência” (*idem*, p.15). É o que confirma este trecho de “*Memórias e Notas*”, em que, após a insistência de seu biógrafo para que ele escrevesse as memórias de sua viagem à África, Fradique, impacientemente, dá-lhe a seguinte resposta:

Não! Não tenho sobre a África, nem sobre coisa alguma neste Mundo, conclusões que, por alterarem o curso do pensar contemporâneo, valesse a pena registrar... Só podia apresentar uma série de impressões, de paisagens. E então pior! Porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual, ou reproduzir a simples forma dum arbusto... Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever! (Queirós, 2002, p.104-5).

Essa ideia de que ninguém sabe escrever é desenvolvida mais à frente, quando o biógrafo de Fradique revela o descontentamento deste com os escritores “modernos”:

A distensão retumbante de Hugo era tão intolerável como a flacidez oleosa de Lamartine. A Michelet faltava gravidade e equilíbrio; a Renan solidez e nervo; a Taine fluidez e transparência; a Flaubert vibração e calor. O pobre Balzac, esse, era duma exuberância desordenada e barbárica. E o preciosismo dos Goncourt e do seu mundo, parecia-lhe perfeitamente indecente... (*idem*, p.105)

Dizendo-se aturrido, o biógrafo pergunta “àquele ‘feroz insatisfeito’ que prosa pois concebia ele, ideal e miraculosa, que merecesse ser escrita”, ao que Fradique ter-lhe-ia respondido:

alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza — e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir, desde os mais fugidios tons de luz até os mais subtis estados de alma...

— Enfim — exclamei — uma prosa como não pode haver!

— Não! — gritou Fradique — uma *prosa como ainda não há!*

Depois, juntou, concluindo

— E como ainda a não há, é uma inutilidade escrever. Só se podem produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só cabe metade do que se queria exprimir, porque a outra metade não é redutível ao verbo. (*idem*, p.105-6)

O biógrafo de Fradique concluía que “tudo isto era talvez especioso e pueril, mas revelava o sentimento que mantivera mudo aquele superior espírito — possuído da sublime ambição de só produzir verdades absolutamente definitivas, por meio de formas absolutamente belas” (*idem*, p.106). Por isso, “a vida de Fradique foi assim governada, por um tão constante e claro propósito de abstenção e silêncio” (*idem*, p.107).

Essa preocupação estética potencialmente silenciadora já havia aparecido numa cena d'*Os Maias* em que Carlos, “com os olhos na página meio escrita, coçando a barba, desanimado e estéril”, retomava “lentamente a pena”, após uma conversa com Vilaça, que havia saído. Mas, “quase em seguida [aparecia] Afonso da Maia, ainda de chapéu, à volta do seu passeio matinal no bairro” (Queirós, 2000, p.174). E após dar “um olhar risonho aos manuscritos espalhados sobre a banca”, ele pergunta ao neto:

Então, aqui, trabalha-se, hein?

Carlos encolheu os ombros:

Se é que se pode chamar a isto trabalhar... Olhe aí para o chão. Veja esses destroços... Enquanto se trata de tomar notas, coligir documentos, reunir materiais, bem, lá vou indo. Mas quando se trata de pôr as ideias, a observação, numa forma de gosto e de simetria, dar-lhe cor, dar-lhe relevo, então... Então foi-se...

Preocupação peninsular, filho, disse Affonso, sentando-se ao pé da mesa, com o seu chapéu desabado na mão. Desembaraça-te dela. É o que eu dizia noutro dia ao Craft, e ele concordava... O português nunca pode ser homem de ideias, por causa da paixão da forma. A sua mania é fazer belas frases, ver-lhes o brilho, sentir-lhes a música. Se for necessário falsear a ideia, deixá-la incompleta, exagerá-la, para a frase ganhar em beleza, o desgraçado não hesita... Vá-se pela água abaixo o pensamento, mas salve-se a bela frase.

Questão de temperamento, disse Carlos. Há seres inferiores, para quem a sonoridade de um adjetivo é mais importante que a exatidão de um sistema... Eu sou desses monstros.

Diabo! então és um retórico...

Quem o não é? E resta saber por fim se o estilo não é uma disciplina do pensamento. Em verso, o avô sabe, é muitas vezes a necessidade de uma rima que produz a originalidade de uma imagem... E quantas vezes o esforço para completar bem a cadência de uma frase não poderá trazer desenvolvimentos novos e inesperados de uma ideia... Viva a bela frase! (*idem*, p. 175)

Ora, da “preocupação peninsular” de Carlos com a “bela frase” ao autoconvencimento de Fradique da “inutilidade de escrever” vai um bom caminho, em que há avanços, recuos, hesitações e, no fim, silêncio: “um silêncio que à superfície aparenta ser esterilidade, mas que, a outro nível, há-de ser associado à síndrome finissecular do livro ausente e da palavra cancelada pela frustração da referência”, como observa Reis, em *Estudos queirosianos* (Reis, 1999, p.30). Em *Os silêncios de Eça*, esse autor defende que o questionamento de Fradique à “possibilidade de representação do real” e, tendo em

vista a falência dessa possibilidade, à “própria legitimidade da literatura”, remete-nos a um contexto que, “no fundo, é já a impossibilidade do livro”, que “no final de sua vida literária Eça de Queirós traz à cena literária do seu tempo” (Reis, 2002, p.33-4).

Em Sintra, lembrando-se “do famoso artigo da *Gazeta*” em que João da Ega, lisonjeando o marido para poder ter mais intimidade com a mulher, usara toda sua verve “celebrando até aos céus as virtudes domésticas do Cohen, o gênio financeiro do Cohen, os ditos de espírito do Cohen, a mobília das salas do Cohen”, tendo aludido, ainda, num parágrafo, “ao grande sarau de máscaras do Cohen” (Queirós, 2000, p.148), Cruges afirma a um Carlos frustrado com a busca desencontrada por Maria Eduarda, que achava tudo aquilo “pura e simplesmente insensato, e de uma sabujice indecorosa. E o que o afligia [era] que o Ega, com aquele talento, aquela verve fumegante, não fizesse nada...”. A resposta de Carlos oscila entre a indolência abúlica de quem, de repente, se dava conta de que havia empregado um grande esforço em vão, e a sinceridade cruel que costuma se seguir a tal percepção: “ – Ninguém faz nada, disse Carlos espreguiçando-se. Tu, por exemplo, que fazes?”. O pobre “Cruges, depois de um silêncio, rosnou encolhendo os ombros: – Se eu fizesse uma boa ópera, quem é que ma representava?”. E Carlos, retomando a sensatez: “ – E se o Ega fizesse um belo livro, quem é que lho lia?” (*idem*, p. 153-4).

Apesar de não ter sido nem a primeira nem a última vez que Carlos revelava a sua consciência desistente nessa obra, ela ainda não tinha sido relacionada ao tema da afirmação autoral. Pelo contrário, mesmo que nunca chegue a alcançá-lo, e por mais que dispense a este objetivo uma atenção apenas secundária, sabemos que durante boa parte do romance Carlos alimenta planos de escrever a sua prospectivamente famosa *Medicina Antiga e Moderna*. No entanto, é uma vontade ainda mais premente que acaba logrando o êxito de concentrar a sua até então dispersa atenção. E essa vontade era de natureza análoga a que havia feito João da Ega revelar, mais uma vez na *Gazeta do Chiado*, o único episódio realmente publicado de suas tão festejadas *Memórias de um Átomo*, intitulado a *Hebreia*.

Ao alegar que não fazia sua ópera porque ninguém a representaria, o Cruges transfere a responsabilidade por sua esterilidade para a conjuntura cultural portuguesa: “ – Isto é um país impossível!” (*idem*, p.154). Próximo ao fim do romance, a reação do público à sua apresentação da *sonata* patética, de Beethoven, no “Sarau da Trindade”, dar-lhe-ia alguma razão. Sintomaticamente, o maestro apenas encontraria o sucesso na “ópera-cômica”. A questão é que mesmo esse sucesso não seria suficiente para retirar-lhe o *spleen*. Quando Carlos, no último episódio do romance, dá-lhe os parabéns pela *Flor de Sevi-*

lha, ele apenas corrige o nome da obra (*De Granada*) e vagamente responde: “ – Sim, uma coisita para aí, não desgostaram” (*idem*, p.479). E ficamos sem saber se o próprio Cruges gostara da obra que fizera. Ainda que em circunstâncias bastante distintas, esse também parece ter sido um dos impasses enfrentados por Eça em seu devir estético. Tais impasses surgem em sincronia com a “emergente instituição da alteridade como problema marcante” e com o “desdobramento como estratégia propícia à sua representação” (Reis, 1999, p.125).

Em *Fradiquismo e modernidade no último Eça (1888-1900)*, Ana Nascimento Piedade afirma ver em Fradique Mendes “um paradigma da transitoriedade caótica do seu tempo, reflectindo já o *sincretismo inquieto* e a *impossível unidade da consciência moderna*”. Segundo essa autora, “a dispersão que anima Fradique faz-nos antever a posterior des-ilusão modernista, face ao inevitável ‘malogro de uma busca ontológica’”. Sendo assim, “a ‘insustentável leveza’ da sua ironia é a expressão do desencanto que anuncia esse longo des-encontro com o Ser” (Piedade, 2003, p.292). Questionando-se se Fradique teria “conseguido constituir-se como uma individualidade *efectivamente distinta e autónoma* quando confrontada com a identidade do seu inventor”, ou se “terá sido Fradique unicamente projectado como uma *alteridade subsidiária*”, ou seja, “reduzível a uma relação de oposição (eu/não-eu) relativamente a esse ‘eu’ criador inicial” (*idem*, p.116), Piedade afirma que, ao se observar a relação “Eça-Fradique”, assiste-se, sobretudo, a um “vai-vem” incessante “entre uma espécie de ‘*eu-próprio-o-outro*’ em que este ‘outro’ não deixa de ser parte integrante daquele ‘eu’”. Essa “peculiar encenação” é estabelecida “através de um *dialético jogo dialógico* em que o ‘fabricante’ de Fradique, omnipresente, ora se oculta ora se revela”, sem deixar de “manter-se como que por detrás, moldando fantasiadamente a sua criatura” (*idem*, p.118).

A partir dessas considerações de Piedade, e na esteira, também, do que nos diz Maria João Simões, talvez seja possível afirmar que “um determinado número de elementos da subjectividade de Fradique e de Eça se sobrepõem interferencialmente, criando entre eles uma continuidade descontínua”, de um modo em que “não é possível descortinar (senão à lupa) no discurso de Eça-Fradique zonas nitidamente ecianas ou exclusivamente fradiquianas” (Simões, 1991, p.281).

Indagamo-nos se não terá sido essa condição de indefinição de si e do outro, essa ausência de fronteiras nítidas entre o sujeito e o objeto o carácter essencialmente original dessa experiência. E se uma busca neste sentido se mostra frustrada desde a origem, por que, então, procurar por essa distinção? Importa notar que, mesmo tendo uma existência precária, Fradique

não deixou de representar certa ameaça à inconsistência ontológica de um Eça em crise, que subscrevia as próprias iniciais nas cartas de sua criatura. Para Piedade, “é precisamente devido à ausência de uma diferença nítida no plano especificamente estilístico que o poeta inédito Carlos Fradique Mendes não obtém a autonomia discursiva que, por sua vez, lhe proporcionaria uma *plena alteridade* relativamente ao seu inventor” (Piedade, 2003, p.116). O próprio narrador das “Memórias e Notas” reconhece que “Fradique nunca foi verdadeiramente um *autor*”, mas ressalta que,

Para o ser não lhe faltaram decerto as ideias — mas faltou-lhe a certeza de que elas, pelo seu valor *definitivo*, merecessem ser registadas e perpetuadas: e faltou-lhe ainda a arte paciente, ou o querer forte, para produzir aquela forma que ele concebera em abstracto como a única digna por belezas especiais e raras, de encarnar as suas ideias. Desconfiança de si como pensador cujas conclusões, renovando a filosofia e a ciência, pudessem imprimir ao espírito humano um movimento inesperado; desconfiança de si como escritor e criador duma Prosa, que só por si própria, e separada do valor do pensamento, exercesse sobre as almas a acção inefável do absolutamente belo — eis as duas influências negativas que retiveram Fradique para sempre inédito e mudo. (Queirós, 2002, p.102-3)

Nesse trecho, a “desconfiança de si como pensador” e a “desconfiança de si como escritor” são apontadas como “as duas influências negativas” que teriam levado Fradique a abster-se de se apresentar como o possuidor da verdade e o conhecedor das leis da beleza absolutas. Por isso, esta indagação que Pedro Eiras faz em seu artigo *Do dionisismo dândi: entre Fradique e Zaratustra* talvez devesse ser lida invertendo-se o sujeito e o objeto: “Poderia Fradique acusar Eça de niilismo?” (Eiras, 2004, p.121). Talvez tenha mais razão Helder Garmes ao propor que em Eça há “um niilismo consciente e autocrítico que [...] nos coloca frente à nossa frágil condição existencial” (Garmes, [20-], [s/p.]). Na verdade, nem Eça nem Fradique poderiam ser acusados de niilismo por duvidarem da própria capacidade para alcançarem o absoluto, seja em termos epistêmicos, seja em termos estéticos. Talvez aqui seja útil a distinção que Gustavo Bernardo Krause estabelece entre dogmáticos, niilistas e céticos, em seu livro *A ficção cética*:

enquanto os dogmáticos têm certeza de que só eles sabem alguma coisa e os niilistas têm certeza de que não se pode ter certeza de nada, os céticos duvidam de que se possa ter certeza de alguma coisa; enquanto os dogmáticos já acharam a resposta e os niilistas já pararam de procurar, a dúvida dos céticos os leva a con-

tinuar procurando a verdade. Por isso os céticos também são chamados “zetéticos”, que significa: “procuradores” ou “examinadores”. Ao desconfiar de dogmas, verdades definitivas ou afirmações peremptórias, os céticos se mantêm em constante estado de incerteza e investigação intelectual. (Krause, 2004, p.28)

Tanto Eça como Fradique duvidaram da própria capacidade para alcançarem a verdade e a beleza absolutas. No entanto, continuam a procurá-las. O silêncio de ambos não significa certeza de nada, apenas dúvida, desconfiança. O próprio Nietzsche, que se considerava o primeiro niilista consumado da Europa, passou por uma crise de incerteza, que ele chamara de niilismo extremo, ou o mais pesado de todos os pesos. Os “espíritos livres”, os “filósofos do futuro” e o próprio Zaratustra nascem nesse contexto. Pedro Eiras, de forma muito perspicaz, defenderá que a criação de Fradique, por Eça, e a de Zaratustra, por Nietzsche, apresentam certas correspondências justamente porque seus criadores teriam escrito, “sob o nome das personagens, o que não poderiam escrever *nos seus próprios nomes*” – e porque “ambos encarregaram as criaturas de arriscar a contradição” (Eiras, 2004, p.102).

Fradique e Zaratustra foram meios encontrados por Eça e Nietzsche para superarem o peso silenciador da incerteza, avassaladora no tempo do niilismo. Diante da incerteza, ou seja, do risco da contradição, os céticos suspendem o juízo. Mas a própria suspensão do juízo é em si mesma uma contradição. Em *Os silêncios de Eça*, Carlos Reis aborda da seguinte maneira esse ambivalente jogo de Eça e de Fradique com o silêncio:

Como Fradique, mas também diferentemente dele – num jogo de ambivalências, de sombras e de disfarces que talentosamente soube encenar –, Eça de Queirós está próximo e está longe de uma poética do silêncio. Está próximo, porque também ele, porventura de forma doutrinariamente menos elaborada (mas também menos artificial, é certo), viveu, entendeu e consumou o silêncio como forma de evitar a imperfeição da palavra literária, a sua inoportunidade ou até a sua ilegitimidade. Mas Eça distanciou-se de Fradique Mendes – e nesse distanciamento vai muito de uma afirmação da autonomia de Fradique, mais do que da de Eça, que disso não carecia, porque foi capaz de publicar o publicável, de conviver com a imperfeição e de resolver os seus dramas. (REIS, 2002, p. 34)

O niilismo finissecular traria em seu bojo eventos que representariam a causa de novos dramas axiológicos, genológicos, ontológicos e epistemológicos a serem resolvidos por Eça. No artigo *Positivismo e Idealismo*, de 1893, em que comenta a crise do jacobinismo, do positivismo e do naturalismo,

Eça demonstra sua preocupação com os exageros da “mocidade das escolas” e das “cervejarias” do Bairro Latino. Um grupo desses jovens, que pretendia expulsar o jacobinismo “do ensino das escolas a cacete”, teria invadido a aula e espancado os alunos do Sr. Aulard, um jacobino que, naquele ano, começara a professar um curso especial de História da Revolução Francesa, na Sorbone, e que também proferia conferências sobre o positivismo, no *Quartier Latin*. A preocupação de Eça baseava-se na sua verificação de que “[aquela] reacção não [era] sòmente tentada contra a política, mas contra a estrutura geral da sociedade contemporânea, tal como a [tinha] criado o positivismo científico”, e “de um modo inarmônico, a que [faltava] o esforço e a convergência para a unidade, mas que [vinha] fortemente caracterizado pelo propósito de mudar as fórmulas que [governavam]” (Queirós, [19--]a, *passim* 1494-6).

Após traçar um panorama das consequências dessa crise no contexto artístico e cultural, sobretudo literário, quando menciona o “descrédito do naturalismo” e o abandono do “romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos”, até mesmo pelo “próprio mestre do naturalismo, Zola” – que, para ele, era a “cada dia mais épico” (*idem*, p.1496) –, Eça afirma que “onde [aquela] reacção contra o positivismo científico se [mostrava] mais decidida e franca [era] em matéria religiosa” (*idem*, p.1497), pois, “ao lado [desse] movimento negativo contra o positivismo – [surgia] e [crescia] paralelamente um movimento afirmativo de espiritualidade religiosa” (*idem*, p.1498). Segundo Eça, àquela geração, de manifesta tendência “espiritualista, simbolista, neocristã e místico-socialista”, “tão tumultuosamente [...] [apetecia] o divino – que, à falta dele, se [contentava] com o sobrenatural” (*idem*, p.1499). Reconhecendo como causa daquela crise “os rigores do positivismo científico”, Eça previa que, “sobre muitos problemas que a ciência não [pudera] ainda resolver, se [iria] exercer, como um socorro imprevisto, a acção da fé, duma fé renovada e transformada, acomodada às exigências da civilização e da própria ciência” (*idem*, p.1501).

Ao afirmar que a fé acabaria se acomodando “às exigências da civilização e da própria ciência”, Eça parece ter percebido que, para aquela civilização que via suas principais certezas em plena deriva, tanto a crença religiosa quanto a vontade incondicionada de verdade da ciência moderna, consideradas a partir de um ponto de vista ortodoxo, não representavam muito mais do que tentativas desesperadas de encontrar alguma estabilidade, alguma segurança num mundo cada vez mais caótico. E era assim que ele terminava esse artigo:

Nunca mais ninguém, é certo, tendo fixo sobre si o olho rutilante e irônico da ciência, *ousará acreditar que, das feridas que o cilício abria sobre o corpo de S. Francisco de*

Assis, brotavam rosas de divina fragrância. Mas também, nunca mais ninguém, com medo da ciência e das repreensões da fisiologia, duvidará em ir respirar, pela imaginação, e se for possível colher, as rosas brotadas do sangue do santo incomparável. (idem, p. 1501)

O que Eça faz com esse paradoxo é tonar equipolentes a ‘desconfiança incondicional’, imposta pela ciência, e a ‘confiança incondicional’, herdada da fé religiosa, questionando a tradicional hierarquia metafísica entre verdade e aparência. No primeiro termo, um sujeito genericamente mencionado (um ‘ninguém’ que também poderia ser todo mundo) estaria virtualmente impedido pela ciência de crer em rosas que passam à existência objetiva por meio de um acontecimento metaempírico: brotar das feridas ou do sangue de São Francisco. No segundo termo, a virtual suspensão do juízo desse sujeito impedir-lhe-ia de duvidar da possibilidade de experimentar os efeitos dessas rosas na realidade empírica, mesmo não acreditando na ocorrência metaempírica que, segundo os crentes no ‘santo incomparável’, lhes teria feito passar à existência objetiva.

Na altura em que escreve esse artigo, Eça vive a sua maior crise intelectual. Ele está em meio ao naufrágio do mundo no qual havia se formado e ao qual ajudara a conformar. E tanto aquilo que ele aí aponta como uma conquista resultante da crise – porque permaneceria mesmo após a sua resolução – quanto o que considera fatos de natureza transitória – pois iriam se dissipar com o “nevoeiro místico finissecular” – configurariam aspectos decisivos e marcantes da relação do homem com a noção de verdade nos séculos seguintes:

Mas tudo isto são temerosas questões. Descendo delas, mais especialmente para este renascimento espiritual, este nevoeiro místico que em França e em Inglaterra está lentamente envolvendo a literatura e a arte, eu penso que ele será benéfico – benéfico como todos os nevoeiros, repassados de fecundo orvalho e donde as flores emergem com mais viço, mais cor, mais graça e mais doçura de aroma. (Queirós, [19--]a, p.1501).

Para Orlando Grossegesse, “não há regresso na evolução queirosiana” (Grossegesse, 2006/07, p.11). Acompanhamos essa opinião. Do início ao fim de sua produção, Eça de Queirós nunca deixa de ser um cético, segundo aquela definição de Gustavo Bernardo Krause que já apresentamos. Do início ao fim, ele acredita na verdade, mas, sem nunca deixar de buscá-la, duvida de que seja capaz de possuí-la. Nos folhetins do jovem Eça, a dúvida está projetada sobre os valores burgueses. Trata-se, portanto, de uma dúvida axiológica. A partir

da sua contraditória adesão aos valores do realismo-naturalismo, essa dúvida passa a engendrar a própria forma como Eça concebe o romance dito experimental. Trata-se, aqui, de uma dúvida genológica. Com a crise dessas frágeis certezas, que o leva às já mencionadas dificuldades autorais, a dúvida atinge a dimensão do ser, do que é sintomática a exacerbação de sua tendência ao desdobramento. Tem-se, nesse caso, uma dúvida ontológica. E as suas incertezas ontológicas também levariam Eça a especular sobre as categorias do conhecimento. Chega-se, então, à dúvida epistemológica, paradoxalmente expressa no lapidar final do artigo “Positivismo e Idealismo”. O turbilhão de incertezas queirosianas do fim do século culminaria com a dúvida sobre a própria expressão, sobre o discurso. Enfim, a última dúvida de Eça seria estilística, o que o levaria à sua saga incansável pela *belle prose*. Seria possível chamá-la de dúvida tautológica?

Bibliografia

- DAVID, Sérgio Nazar. *O século de Silvestre da Silva: Estudos queirosianos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- EIRAS, Pedro. Do dionisismo dândi: Entre Fradique e Zaratustra. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, v. XXI, II série, p. 101-142, 2004.
- GARMES, Helder. Leituras marxistas da obra de Eça de Queirós. In: *14º Congresso de Leitura do Brasil / II Congresso da História do livro e da leitura no Brasil*, 2003, Campinas, *Anais...* Campinas: UNICAMP, [20--]. 1 CD.
- GROSSEGESSE, Orlando. “Não há regresso. Do sentido evolutivo do «primeiro Eça»”. In: *Revista Luso-Brasileira de Estudos Oitocentistas*, n. 1, 2006/07.
- KAYSER, Wolfgang. *Grotesco, configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*. In: REIS, Carlos (Coord.). *Leituras d’Os Maias*. Coimbra: Minerva, 1990. p. 24-29.
- PIEIDADE, Ana Nascimento. *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002.
- . *O Mandarin*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.
- . *A Relíquia*. São Paulo: Ediouro, 1997.
- . *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983a. v. 1.
- . *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983b. v. 2.
- . *Os Maias*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2000.

———. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão, [19--]a.

———. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão, [19--]b.

REIS, Carlos. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009.

———. *Estudos Queirosianos*. Lisboa: Presença, 1999.

———. Os silêncios de Eça. In: ZILBERMAN *et al.* (org.) *Eças e outros: diálogo com a ficção de Eça de Queirós*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2002, p. 21-35.

SIMÕES, Maria João. Eça e Fradique: Interferências. In: *Eça e Os Maias. Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 2ª edição. Porto, Asa, 1991, 277-282.