

# INICIAÇÃO A EÇA DE QUEIRÓS

CRISTIANE NAVARRETE TOLOMEI  
ORGANIZADORA



Mentis  
Abertas

# INICIAÇÃO A EÇA DE QUEIRÓS



# INICIAÇÃO A EÇA DE QUEIRÓS

*Cristiane Navarrete Tolomei*  
*Organização e apresentação*



Mentes Abertas

*Copyright © dos autores*

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada, desde que levados em conta os direitos dos autores.

*Diagramação e capa*

Déborah Letícia Ferreira de Sousa

*Conselho Editorial*

Prof. Dr. Fábio Marques de Souza (UEPB, Brasil)

Prof. Dr. Maged Talaat Mohamed Ahmed Elgebaly (Aswan University, Egito)

Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto (UFRPE, Brasil)

*Comitê Científico*

Profa. Dra. Ana Lúcia Terra (IPP, Portugal)

Prof. Dr. Helder Garmes (USP, Brasil)

Prof. Dr. José Alberto Miranda Poza (UFPE, Brasil)

Prof. Dr. José Veranildo Lopes da Costa Junior (UFPB, Brasil)

Profa. Dra. Kelly Cristiane Henschel Pobbe de Carvalho (UNESP, Brasil)

Profa. Dra. Lilian Barbosa (UPE, Brasil)

Profa. Dra. María Isabel Pozzo (IRICE-Conicet-UNR, Argentina)

Profa. Dra. Maria Manuela Pinto (Universidade do Porto, Portugal)

---

Queirós, Eça de, 1845-1900

Iniciação a Eça de Queirós / Eça de Queirós; organização  
Cristiane Navarrete Tolomei. — 1ª ed. — São Paulo: Mentis  
Abertas, 2022.

250p.

ISBN: 978-65-80266-70-8

1. Literatura. 2. Introdução. 3. Eça de Queirós. I. Título.

CDD 800

---

Este livro foi apoiado com recursos do Edital FAPEMA N° 017/2021 - Programa de Apoio à Publicação de Livros e Coletâneas.



Eça de Queirós no jardim da sua casa em Neuilly, França  
Fundação Eça de Queiroz



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	9
--------------------	---

*Cristiane Navarrete Tolomei*

### NARRAR A REALIDADE NA FICÇÃO

Figuras e narradores .....	15
----------------------------	----

*Carlos Reis*

Eça, um escritor engajado .....	37
---------------------------------	----

*Ceila Maria Ferreira*

*Gisele de Carvalho Lacerda*

O “último Eça” e a verdade .....	51
----------------------------------	----

*Silvio Cesar Alves*

*Breno Góes*

A configuração espacial realista-naturalista em Eça de Queirós .....	69
--	----

*Raquel Trentin Oliveira*

A personagem feminina e a representação das mulheres em Eça de Queirós: o exemplo de Amélia, de <i>O Crime do Padre Amaro</i> .....	91
---	----

*Daiane Cristina Pereira*

A atualidade do romance <i>A relíquia</i> , de Eça de Queirós, e as <i>fake news</i> ....	111
---	-----

*Hélder Garmes*

Machado de Assis, crítico da obra queirosiana .....	123
---	-----

*Cristiane Navarrete Tolomei*

## **PARA ALÉM DA REALIDADE**

Além do fantástico em *O Mandarim* de Eça de Queirós ..... 135

*Antonio Augusto Nery*

*Fernando Vidal Variani*

Eça de Queirós e o gótico: uma introdução ..... 153

*Xênia Amaral Matos*

Páginas singulares: um passeio pelos contos de Eça de Queirós ..... 173

*Alana de Oliveira Freitas El Fabl*

## **ENTRE PÁGINAS JORNALÍSTICAS E EPISTOLARES**

Eça de Queirós no jornalismo ..... 187

*Rosane Gazolla Alves Feitosa*

O jornalismo de Eça de Queirós e o Oriente ..... 205

*Rosana Carvalho da Silva Ghignatti*

*Márcio Ricardo Coelho Muniz*

Percursos do efêmero: para ler as cartas de Eça de Queirós ..... 223

*Giuliano Lellis Ito Santos*

## **UMA BIOGRAFIA DE EÇA DE QUEIRÓS**

À guisa de uma biografia de Eça de Queirós ..... 239

*Marcio Jean Fialho de Sousa*

## APRESENTAÇÃO

*Iniciação a Eça de Queirós* surge como uma espécie de roteiro da vida e da obra do escritor português Eça de Queirós (1845-1900), as quais já receberam atenção de diversos manuais e literaturas comentadas, que traziam textos selecionados, análise histórico-literária, biografia e atividades de compreensão de texto. Tendo como público-alvo, sobretudo, estudantes do Ensino Médio e pré-vestibulandos, esses roteiros informavam o básico para que os leitores adquirissem uma compreensão geral acerca de Eça. Diante desse cenário, surge a ideia da organização de um livro que publicasse textos mais atuais e completos sobre o autor, entretanto, mantendo o teor didático dos roteiros. Nesse sentido, pensando no público universitário, especificamente estudantes do curso de Letras, os quais têm disciplina de Literatura Portuguesa, estas páginas compõem um retrato importante dos aspectos mais relevantes da vida e da obra do autor português, resultado de uma força conjunta entre pesquisadores de diferentes instituições do país e de Portugal.

O presente volume é dividido em quatro partes. A primeira, intitulada “Narrar a realidade na ficção”, é composta por textos que abordam a ficção *stricto sensu* e realista de Eça de Queirós. De Coimbra, um dos maiores expoentes dos estudos queirosianos, Carlos Reis, professor catedrático da Universidade de Coimbra, com o texto “Figuras e narradores”, realiza um percurso analítico pelas personagens e narradores da obra literária queirosiana. Do Rio de Janeiro, mais especificamente de Niterói, Ceila Maria Ferreira e Gisele de Carvalho Lacerda, ambas da Universidade Federal Fluminense, discutem o posicionamento político-social em “Eça, um escritor engajado”. Uma discussão inédita sobre “O ‘último Eça’ e a verdade”, de Silvio Cesar Alves e Breno Góes, o primeiro da Universidade Estadual de Londrina e o segundo da PUC, do Rio de Janeiro, apresentam uma importante discussão acerca do possível ou não recuo ideológico de Eça nos últimos anos de sua vida. Do Rio Grande do Sul, Raquel Trentin Oliveira, da Universidade Fe-

deral de Santa Maria, com o texto “A configuração espacial realista-naturalista em Eça de Queirós”, realiza um percurso sobre a estética realista-naturalista, na qual Eça se insere, conforme a análise espacial das obras. Da capital paulista, Daiane Cristina Pereira, da Universidade de São Paulo, com o texto “A personagem feminina e a representação das mulheres em Eça de Queirós: o exemplo de Amélia, de *O Crime do Padre Amaro*”, traz uma discussão em torno da presença feminina no romance queirosiano. Também da Universidade de São Paulo, Hélder Garmes, com o texto “A atualidade do romance *A relíquia*, de Eça de Queirós, e as *fake news*”, procura relacionar o referido romance aos dias de hoje por meio da ideia de construção de verdade, revelando o quanto as *fake news* já eram um dado de realidade para o século XIX e para o escritor português. Do Maranhão, Cristiane Navarrete Tolomei, da Universidade Federal do Maranhão, apresenta o texto “Machado de Assis, crítico da obra queirosiana”, no qual analisa a crítica machadiana, de 1878, sobre o romance *O primo Basílio*.

A segunda parte, denominada “Para além da realidade”, trata de textos que revelam mudanças no repertório realista ao qual o escritor é mais conhecido. De Curitiba, Antonio Augusto Nery e Fernando Vidal Variani, da Universidade Federal do Paraná, apresentam o texto “Além do fantástico em *O Mandarim* de Eça de Queirós” com estudo inédito sobre os elementos fantásticos na obra *O Mandarim*. De Santa Maria, Xênia Amaral Matos, da Universidade Federal de Santa Maria, com “Eça de Queirós e o gótico: uma introdução”, apresenta texto incipiente sobre os estudos góticos na obra queirosiana. Da Bahia, sobre os contos do autor, marcados por críticas sociais, a professora Alana de Oliveira Freitas El Fahl, da Universidade Estadual de Feira de Santana, apresenta o texto “Páginas singulares: um passeio pelos contos de Eça de Queirós”.

A terceira parte, “Entre páginas jornalísticas e epistolares”, revela o jornalismo de Eça de Queirós, atuação que ganhou destaque dentro e fora de Portugal; e a produção epistolar do autor, fonte importante para conhecer aspectos da personalidade de Eça, projetos literários, re-

visões e críticas de seus trabalhos publicados ou em processo de criação. Do interior de São Paulo, Rosane Gazolla Alves Feitosa, professora da UNESP, de Assis, com o título “Eça de Queirós no jornalismo”, destaca a atuação da escrita jornalística do escritor, desde a fase jovial até madura. Da Universidade Federal da Bahia, Rosana Carvalho da Silva Ghignatti e Márcio Ricardo Coelho Muniz aproximam a escrita jornalística de Eça com a cultura oriental em “O jornalismo de Eça de Queirós e o Oriente”. Da Universidade de São Paulo, Giuliano Lellis Ito Santos, com “Percurso do efêmero: para ler as cartas de Eça de Queirós”, apresenta resultado inédito sobre a produção epistolar do escritor.

A quarta parte, “Uma biografia de Eça de Queirós”, apresenta uma leitura biográfica de Eça como apoio a esse percurso didático proposto neste livro. De Minas Gerais, Marcio Jean Fialho de Sousa, professor da Universidade de Montes Claros, apresenta o texto “À guisa de uma biografia de Eça de Queirós”, responsável por trazer a esta obra informações pontuais da vida do escritor e sua respectiva obra.

Como é possível observar, este livro reuniu estudos de diferentes localidades e instituições, mas ressalto que foi no Maranhão que se deu a organização, por isso é necessário agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), que concedeu apoio financeiro para a publicação da presente coletânea. Agradecer à Universidade Federal do Maranhão – UFMA, Campus Bacabal, por proporcionar espaço de encontro com professores e pesquisadores preocupados no debate sobre as Literaturas de Língua Portuguesa. Agradecer aos membros do Grupo Eça (fundado em 2003 na USP e no qual faço parte desde 2009), que contribuíram com seus textos, resultados de pesquisas de referência acerca da obra do escritor português, assim como sua fortuna crítica. Em suma, agradecer a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração deste livro.

*Cristiane Navarrete Tolomei*

A organizadora.



## **NARRAR A REALIDADE NA FICÇÃO**



## FIGURAS E NARRADORES<sup>1</sup>

*Carlos Reis*<sup>2</sup>

### Definições conceptuais e protocolos narrativos

A descrição e contextualização de figuras e de narradores, no conjunto da produção literária de Eça de Queirós, requer uma breve reflexão inicial, incidindo sobre os elementos implicados no presente capítulo, designadamente as noções de *figura* e de *narrador*.

Nos últimos anos, o desenvolvimento dos estudos narrativos e, no seu âmbito, dos estudos de personagem tornou corrente o termo *figura*. Designa-se assim, “em geral, toda a entidade ficcional ou ficcionalizada que desempenha funções na composição e na comunicação instaurada pelo relato ou que vive acontecimentos nele narrados” (REIS, 2018, p. 162). A personagem é, então, a figura mais evidente numa narrativa ficcional; do mesmo modo, o narrador é uma figura, antes de mais pela sua dimensão de ficcionalidade. Acontece ainda que, por vezes, o narrador é ou foi personagem, situação em que pode ter agido (e normalmente é isso que se verifica) de forma diversa daquela que lhe cabe, quando conta a história em que eventualmente foi protagonista (cf. REIS, 1984).

Vejam os exemplos. No título *O crime do padre Amaro* (1880), está explicitada uma personagem, na sua condição de sacerdote, anunciando uma entidade que é figura por ser ficcional e por apresentar uma conformação que justifica, no próprio texto, o recurso a esse termo: “A sua figura amarelada e magrita pedia aquele destino recolhido” (QUEIRÓS, 2000, p. 137). Ou seja: o sacerdócio. A partir da componente física (“amarelada” e “magrita”), vai sendo composta,

<sup>1</sup> No presente texto, respeitou-se a ortografia vigente de Portugal.

<sup>2</sup> Professor catedrático jubilado da Universidade de Coimbra. Autor de cerca de 30 livros, publicados em Portugal, Espanha, França, Alemanha e Brasil, vários deles sobre Eça de Queirós, cuja edição crítica dirige (18 títulos publicados).

por procedimentos de figuração, uma personagem que não é só figura física, mas também psicológica, moral, cultural, etc. É como tal que Amaro se relaciona com outras figuras do romance e com a própria figura do narrador. Um narrador que tem voz e pensamento, mas que, neste caso, não tem rosto nem nome.

Podemos estender a noção de figura a outros componentes do mundo narrativo. Quando lemos que “a casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da Rua de S. Francisco de Paula, e em todo o Bairro das Janelas Verdes, pela *Casa do Ramalhete* ou simplesmente o *Ramalhete*” (QUEIRÓS, 2017, p. 61), entendemos que, a partir daqui, é conferida ao espaço físico uma dimensão figuracional. Essa dimensão, com o nome pelo qual esta quase figura é designada, valida a atribuição de propriedades psicológicas àquele espaço, como se percebe, quando o narrador descreve “uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado” (QUEIRÓS, 2017, p. 61). A partir daqui, o Ramalhete (tal como a Vila Balzac ou a Toca, ambas n’*Os Maias*; 1888) interage com as figuras a que chamamos personagens: a decoração do casarão da Rua de S. Francisco de Paula, refletindo a personalidade de Carlos da Maia, mostra isso mesmo. Considerações semelhantes poderiam ser feitas a propósito da Torre, n’*A ilustre Casa de Ramires* (1900), ou do palacete chamado 202, n’*A cidade e as serras* (1901).

Posto isto, importa dar atenção ao narrador. A sua condição é a de “entidade ficcional que relata a *história* (...), enunciando uma *narração* (...) balizada pela sua posição temporal e pela sua condição de existência em relação à referida *história*” (REIS, 2018, p. 287). Ora, da *história* faz parte, como acabamos de ver, a figura chamada personagem, sendo sobretudo com ela que o narrador interage.

Ainda outros exemplos, confirmando o que fica dito. N’*O primo Basílio* (1878), quando introduz Juliana na ação, o narrador diz-nos: “Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra.” E acrescenta:

As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons

baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. (QUEIRÓS, s.d.a, p. 15).

Estamos aqui perante duas figuras autónomas. Do narrador não sabemos o nome, mas ouvimos (lemos) o que ele narra e descreve; da personagem sabemos o nome e, mais adiante (cf. QUEIRÓS, s.d.a, p. 75 ss.), muito mais coisas, ditas pelo narrador. Só que a figuração não é neutra: na medida em que faz juízos de valor sobre o temperamento e sobre a vida da criada de Luísa, o narrador vai esboçando um pensamento acerca da personagem e daquilo que ela representa.

A dualidade narrador-personagem torna-se mais complexa, quando aquelas duas condições são vividas pela mesma pessoa ficcional, desdobrada em duas funções (cf. REIS, 1999, pp. 116-123). Por exemplo: o narrador d'*A relíquia* (1887) é Teodorico Raposo, mas não exatamente o mesmo “Raposo” que viveu a boémia coimbrã, enganou a Titi quanto à sua prática devota e foi à Terra Santa. A figura que conta as aventuras e as desventuras de Teodorico-personagem, é Teodorico-narrador, um burguês próspero, já distanciado do que lhe aconteceu e podendo convocar “estes casos”, como história exemplar; e assim procede no tempo da maturidade, “com sobriedade e com sinceridade” (QUEIRÓS, s.d.b, p. 5).

A situação narrativa d'*A cidade e as serras* é outra. Neste caso, as figuras do narrador e da personagem são, de facto, diferentes e bem individualizadas. Cabe a Zé Fernandes relatar como o protagonista Jacinto vivia a civilização parisiense do fim do século XIX e como, depois disso, mudou radicalmente de vida, ao instalar-se nas Serras. Mas Zé Fernandes não é apenas o narrador que diz: “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” (QUEIRÓS, s.d.c, p. 11); para além disso, ele participa na história, testemunha as ilusões e

as desilusões do amigo e interpela-o, como comparsa.

Note-se ainda o seguinte: consideramos Teodorico e Zé Fernandes narradores não confiáveis. Isto não significa um juízo negativo acerca do caráter de um e do outro, como pessoas ficcionais, mas outra coisa: eles não são confiáveis por serem partes interessadas na história. Teodorico fala sobre uma época da sua vida que, em parte, pretende justificar; Zé Fernandes reporta-se a um amigo muito próximo, a quem chama Príncipe da Grã-Ventura (e, ao longo do relato, “o meu Príncipe”). Nenhuma destas situações assegura a objetividade que permitiria juízos de valor desapaixonados do narrador em relação à personagem.

Diferente, no tocante a esta questão, é a situação do narrador não identificado d’*O primo Basílio*, d’*O crime do padre Amaro*, d’*Os Maias* ou d’*A ilustre Casa de Ramires*. Nenhum deles é ou foi personagem; de nenhum deles afirmamos que mantém uma posição de proximidade como a de Zé Fernandes em relação a Jacinto. Mas isso não faz deles, enquanto narradores heterodigéticos, vozes objetivas, como pode ver-se neste início d’*O crime do padre Amaro*:

Foi no Domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia. O pároco era um homem sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo comilão dos comilões. Contavam-se histórias singulares da sua voracidade. O Carlos da Botica – que o detestava – costumava dizer, sempre que o via sair depois da sesta, com a face afogueada de sangue, muito enfartado: – Lá vai a jiboia esmoer. Um dia estoura! (QUEIRÓS, 2000, p. 99)

Percebe-se que este narrador está apoiado nas informações que lhe chegou e que ele seleciona (o que se soube em Leiria, o que dizia o Carlos da Botica); ainda assim, é evidente que a imagem do clero aqui esboçada revela uma posição anticlerical confirmada pelo desenvolvimento do romance. Essa posição não tem de corresponder com exatidão à do

escritor Eça de Queirós, embora possa relacionar-se com ela; trata-se, em todo o caso, de um posicionamento que está longe de ser objetivo e que permite estabelecer o “diálogo” entre narrador e personagens.

Antes de passarmos adiante, acrescente-se o seguinte: o narrador d’*O crime do padre Amaro* é uma figura discreta, do ponto de vista enunciativo. Por outras palavras: apesar da subjetividade que revela, o narrador não diz *eu* e permanece como que oculto pela terceira pessoa narrativa. Compare-se esta opção com o que se lê em romances de Camilo Castelo Branco ou de Júlio Dinis e perceber-se-á a diferença, relativamente a narradores que se revelam na primeira pessoa e que, por vezes, formulam extensos comentários acerca das personagens.

### **Contextos de figuração da personagem queirosiana**

A representação de personagens e de narradores em relatos de Eça está diretamente relacionada com aquilo que aqui se designa como contextos de figuração, em dois enquadramentos distintos. Um desses enquadramentos é o do género narrativo, sendo diferente o surgimento e a caracterização de uma personagem num conto, num romance ou até numa crónica; o outro é de natureza epocal e envolve aquilo a que chamamos período ou movimento literário. Mesmo sabendo-se que a relação de Eça com o romantismo, com o realismo ou com o naturalismo não obedeceu a um normativo rígido, há de reconhecer-se que o tratamento da personagem, num contexto realista e naturalista (como n’*O primo Basílio*), é diferente do que encontramos em obras do fim do século (por exemplo, *A cidade e as serras*).

A análise da personagem em diferentes contextos de figuração envolve, de forma conjugada, ambos os domínios que ficaram referidos. Para além disso, importa dar atenção às circunstâncias e aos locais de publicação dos textos de Eça. Observemos algumas das personagens do universo queirosiano.

## Refiguração mefistofélica

Num dos folhetins publicados pelo jovem Eça na *Gazeta de Portugal*, a 1 de dezembro de 1867, é a figura de Mefistófeles (prolongada, nalguns aspetos, em João da Ega) que se destaca. Não se trata aqui de uma criação queirosiana, mas de uma refiguração, a partir da versão em ópera, de Charles Gounod, estreada em 1859.

Numa espécie de comentário ensaístico, Eça capta os traços que fascinavam o seu olhar de jovem romântico seduzido pelo satanismo, pelo fantástico e mesmo pelo mórbido e pelo macabro. Neste caso, a personagem surge como uma “grande figura angulosa, nervosa, elástica, incisiva” (QUEIRÓS, 2004, p. 155); na sua interação com Fausto e Margarida, Mefistófeles revela os traços da “antiga criatura terrível e grotesca, vaidosa, infame e trágica”; este é, pois, “o antigo Satanás das lendas” (QUEIRÓS, 2004, p. 157), provindo de um imaginário e de uma tradição cultural muito antigas. Tudo isto é moldado num juvenil estilo carregado de imagens e de adjetivação (cf. GUERRA DA CAL, 1981, pp. 137 ss.), num momento da história literária de Eça que é o da génese da personagem (cf. PEIXINHO, 2002).

## Figuração naturalista

Um pouco mais de uma década depois e num contexto completamente diferente, duas figuras femininas, Luísa e Amélia, são trabalhadas como personagens ajustadas ao projeto realista e naturalista, contemplando dois componentes: a condição da mulher, olhada, evidentemente, de um ponto de vista masculino, reformista e moralizante (cf. DANTAS, 1999); a incorporação no romance de sentidos de inspiração naturalista. Em ambas, está presente o peso da educação, das leituras (cf. CUNHA, 2004) e do meio social, conforme acontece com Luísa, leitora de Walter Scott e, depois disso, fascinada pela atmosfera mundana e parisiense d'*A Dama das Camélias*:

Mas agora era o *moderno* que a cativava, Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. (...) Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada: via-a alta e magra, com o seu longo xale de caxemira, os olhos negros cheios da avidez da paixão e dos ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro – Júlia Duprat, Armando, Prudência, achava o sabor poético de uma vida intensamente amorosa (...). (QUEIRÓS, s.d.a, p. 18)

Em Amélia, a poesia ultrarromântica cantada ao piano acentua uma sentimentalidade a que a leitura dos *Cânticos a Jesus* (“uma obrazinha beata, escrita com um lirismo equívoco, quase torpe”; QUEIRÓS, 2000, p. 281) transmite uma descontrolada feição mística. A isto junta-se a influência de um meio social dominado pelos padres, pela sua vontade e por uma visão punitiva da religião:

Foi assim crescendo entre padres. Mas alguns eram lhe anti-páticos: sobretudo o padre Valente, tão gordo, tão suado, com umas mãos papudas e moles, de unhas pequenas! (...) O seu amiguinho era o cónego Cruz, magro, com o cabelo todo branco, a volta sempre asseada, as fivelas luzidias (...); na mestra, em casa, por qualquer «bagatela», falavam-lhe sempre dos castigos do Céu; de tal sorte que Deus aparecia-lhe como um ser que só sabe dar o sofrimento e a morte e que é necessário abrandar, rezando e jejuando, ouvindo novenas, amimando os padres. (QUEIRÓS, 2000, p. 227)

Em conjugação com estes componentes, emerge o poder masculino: o amante, o marido ou o sacerdote são os detentores desse poder. O que dele resulta é a subalternização da mulher, em direta relação com o tema do adultério (cf. OLIVEIRA, 1997). Por último, registre-se que, bem à moda da época, os subtítulos remetem para projetos ficcionais que integram a personagem num mais amplo contexto social e mental. E assim, *O primo Basílio* é um *Episódio doméstico* e *O crime do*

*padre Amaro* representa *Cenas da vida devota*.

### **Figuração moralizante**

Sendo, em muitos aspetos, diferente das duas personagens agora referidas, a situação de Teodoro, n' *O mandarim* (1880), é a de uma personagem envolta numa atmosfera fantástica e no exotismo oriental, vivendo uma ação com significado alegórico e moralizante (cf. MARTINS, 1967, pp. 11-266; BERRINI, 1992, pp. 40-50). O amanuense que, por intervenção satânica, ganha uma fortuna fabulosa herdada de um mandarim está enquadrado por um contexto narrativo bem distinto do que lemos nos dois romances anteriores.

É Teodoro quem conta a sua própria história; passa pela sua memória e pelos seus juízos o relato de todo o processo que o conduz da modesta vida social em Lisboa à distante China. No registo breve da novela, os costumes e os comportamentos sociais perdem nitidez; em alternativa, ganha relevância a alegoria moral endereçada ao leitor, incidindo sobre a questão do remorso, da responsabilidade pessoal e das consequências decorrentes das opções tomadas.

### **Diversificação de processos figuracionais**

N' *Os Maias*, desenrolam-se, como o subtítulo anuncia, *Episódios da vida romântica*. Trata-se agora de um romance muito extenso, próximo daquilo a que se chama *romanfleuve*, ou seja, um relato com grande extensão, em que o trajeto das personagens se associa às mudanças de um cenário histórico e social bem caracterizado. A relação das personagens com esse cenário apresenta, entretanto, diferenças importantes, de acordo com vários critérios de figuração e conforme pode verificar-se no tratamento de Pedro da Maia e de Carlos da Maia. O primeiro surge como uma personagem fragilizada por fatores hereditários e sociais que interferem no seu percurso de vida, na sua vida

amorosa e no desenlace (o suicídio) que o atinge. Diz-se de Pedro:

O Pedrinho no entanto estava quasi um homem. Ficara pequenino e nervoso como Maria Eduarda, tendo pouco da raça, da força dos Maias; a sua linda face oval dum trigueiro calido, dois olhos maravilhosos e irresistíveis (...). Era em tudo um fraco; e esse abatimento contínuo de todo o seu ser resolvia-se a espaços em crises de melancolia negra, que o traziam dias e dias mudo, murcho, amarelo, com as olheiras fundas e já velho. O seu único sentimento vivo, intenso, até aí, fora a paixão pela mãe. (QUEIRÓS, 2017, pp. 74-75)

A ressonância naturalista, bem audível na caracterização de Pedro, esbate-se em Carlos da Maia, ainda que alguma coisa da sua inércia e do seu falhanço profissional possa ser explicada como consequência da influência do meio social e da síndrome de decadência que atravessa a cena histórica portuguesa (cf. LIMA, 1987; PIRES, 1992). Em todo o caso, esta é uma personagem cujos traços fisionómicos se reduzem a uma breve, mas expressiva descrição:

Era decerto um formoso e magnífico moço, alto, bem feito, de ombros largos, com uma testa de mármore sob os anéis dos cabelos pretos, e os olhos dos Maias, aqueles irresistíveis olhos do pai, de um negro líquido, ternos como os dele e mais graves. Trazia a barba toda, muito fina, castanho-escura, rente na face, aguçada no queixo — o que lhe dava, com o bonito bigode arqueado aos cantos da boca, uma fisionomia de belo cavaleiro da Renascença. (QUEIRÓS, 2017, p. 143)

Antes e depois disto, Carlos da Maia parece votado, desde a educação britânica a que o avô o submeteu, a uma existência de superior distinção, nos planos profissional, cultural e social. E contudo, “aqueles irresistíveis olhos do pai” que em Carlos sobrevivem parecem transmitir-lhe um estigma de perdição que o incesto concretiza (cf. MAR-

TINS, 1967, pp. 269-287; LISBOA, 2000, pp. 17-64); contra tudo o que poderia prever-se e indo além da vontade humana, os desígnios do destino vêm mostrar-se mais fortes do que o poder dos homens. Introduce-se assim, na ação romanesca, um sentido de imprevisibilidade que a lógica positivista do naturalismo não é capaz de contrariar.

### **Figuração dialógica**

As personagens Jacinto e Zé Fernandes que, com funções autónomas, ocupam o centro d'*A cidade e as serras*, correspondem a uma situação várias vezes representada na ficção queirosiana: o par de figuras masculinas que enunciam um discurso dialógico.

No caso de Jacinto/Zé Fernandes, a dupla de amigos lembra o par arquetípico Quixote/Sancho (cf. SOUSA, 1996), atribuindo-se, a cada um dos dois, uma função própria: Jacinto é o protagonista, cumprindo o trajeto que o leva da glorificação da cidade e da civilização parisiense à descoberta das serras e da natureza, com a sua vitalidade e também com as contradições que escondem; Zé Fernandes é o comparsa e narrador que, chegado de Portugal, lança sobre o cenário e a vida parisienses do fim do século um olhar rissonhamente cético.

A ironia que daí decorre denuncia o excesso e o cansaço da vida “civilizada” que progressivamente desumaniza o sujeito submetido à supremacia da técnica, por entre rituais e modas culturais fugazes. É ainda o olhar de Zé Fernandes que, às vezes em tom crítico, acompanha a instalação de Jacinto nas Serras, uma opção que não significa o elogio da pobreza campestre: a solidária atenção que ela merece aos dois amigos faz reaparecer a preocupação social queirosiana. E assim, em fim de trajeto literário, Eça conjuga a fidelidade a ideias e a valores da juventude com a sensibilidade evangélica que o levou a esboçar vidas de santos (cf. CORTESÃO, 2001; NERY, 2014).

## Figuração alegórica

Na crónica “No mesmo Hotel” (*Revista moderna*, 5 de Setembro de 1897), reaparece a dimensão alegórica da personagem, já esboçada n’*O mandarim*. O contexto de publicação é agora o da imprensa periódica, no mesmo registo cronístico cultivado por Eça, em jornais e em revistas, em Portugal e no Brasil. Ainda que muito longe da iniciação do tempo da *Gazeta de Portugal*, Eça persiste aqui em integrar refinados dispositivos de ficcionalização em âmbito periodístico. Neste caso, trata-se de uma revista cultural, muito sofisticada do ponto de vista gráfico (cf. LOSADA SOLER, 2005, pp. 15-24).

Em “No mesmo hotel”, o escritor reporta-se a um trágico acontecimento ocorrido pouco antes: o assassinato do estadista espanhol Cánovas del Castillo, às mãos de um anarquista italiano. O relato procede, então, à figuração não tanto do político (cabera à História resgatá-lo do esquecimento), mas do assassino que com ele conviveu, durante alguns dias, no mesmo hotel. Dessa outra figura, que ocupa verdadeiramente um lugar central na ação contada, nem o nome (Michele Angiolillo) se diz; o que está em causa é a alegorização traduzida numa designação maiúscula: “A quem acenou assim, risonhamente, D. António Cánovas? À Morte — à *sua* Morte, que o vem buscar a Santa Águeda” (QUEIRÓS, 2005, p. 58). Assim se vai aproximando, com uma lentidão que acentua a tensão desta espécie de conto de *suspense*, o momento da Morte, trazendo consigo uma outra certeza: “É que, coisa sinistra! a Morte sabia que, matando, morreria” (QUEIRÓS, 2005, p. 60).

Por fim, o que fica da figura alegórica e dos seus atributos sinistros (“os fundos e agudos olhos”; QUEIRÓS, 2005, p. 59) são os sentidos que ela modela: a inevitabilidade da morte, a crueldade que envolve, a fragilidade dos homens, mesmo que poderosos, perante o fim que os espera.

## Sentidos da personagem queirosiana

Como se viu, a personagem queirosiana representa sentidos relacionados com grandes temas e valores epocais. Ao mesmo tempo, ela não constitui um componente datado e limitado aos contextos em que se procede à sua figuração. No romance ou no conto, na novela, na crónica ou no ensaio polémico, as personagens de Eça são capazes de transcender o seu tempo, revelando mesmo, nalguns casos, uma sobrevida apreciável.

### O anticlericalismo militante: Amaro Vieira

N’*O crime do padre Amaro*, a figura que dá título ao romance e o delito nele anunciado correspondem a uma situação social e moral que o protagonismo de Amaro bem evidencia, abrindo caminho à representação do anticlericalismo: “A figura do padre lúbrico e hipócrita integra um anticlericalismo de tradição liberal, apoiado também nas leituras de Michelet e Proudhon” (VILELA, s.d.). Em função dessas leituras e do contexto em que surgem (Guerra Junqueiro, Antero de Quental, Gomes Leal e Guilherme Braga, entre outros, sintonizam com o anticlericalismo queirosiano), percebe-se que Amaro traduza a figuração de uma questão densamente ideológica. Uma questão que se estende pelo conjunto da obra de Eça, tendo *A relíquia* e Teodorico Raposo como seus marcos destacados.

Enquanto personagem, Amaro remete para a “tematização de questões gratas ao naturalismo: a promiscuidade entre Estado e Igreja, a excessiva autoridade dos padres, a devoção alienante, causa de perversão moral, o poder abusivo detido pela prática da confissão, sobretudo junto das mulheres” (VILELA, s.d.). É um narrador naturalista que enquadra o trajeto da personagem, desde a infância e formação como sacerdote sem vocação, até ao exercício do poder sobre a mulher devota, transitando do plano espiritual para o do erotismo (cf. LOUREN-

ÇO, 2006, pp. 19- 31; VILELA, 2017, pp. 15-40). Na análise das causas dessa perversão ocupa um papel decisivo a figura do médico. Diz o Dr. Gouveia, como se fosse portavoz do pensamento anticlerical: “O bom católico, como a tua pequena, não se pertence; não tem razão, nem vontade, nem arbítrio, nem sentir próprio; o seu cura pensa, quer, determina, sente por ela” (QUEIRÓS, 2000, p. 583).

Entretanto, o anticlericalismo queirosiano não corresponde a uma atitude antirreligiosa. “Figuras bondosas como o abade Ferrão ou até o padre Soeiro representam uma imagem claramente positiva da prática sacerdotal”; e a atração do chamado último Eça “por vidas de santos (particularmente no caso de S. Cristóvão e de Santo Onofre) [confirma] essa imagem positiva de práticas religiosas solidárias com os que sofrem” (REIS, 2009, p. 195).

### **O ressentimento social: Juliana**

Na muito citada carta a Teófilo Braga sobre *O primo Basílio*, Eça de Queirós fixa sinteticamente a dupla dimensão social e psicológica de Juliana: “A criada, em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra” (QUEIRÓS, 2008, p. 183). Em função deste esboço, cuja carga ideológica é evidente, Juliana afirma-se como uma das personagens mais relevantes da ficção queirosiana e como a mais ambivalente, uma vez que a sua figuração e o seu percurso geram valorações contraditórias: de solidariedade, mas também de repulsa, à medida que em Juliana vão emergindo comportamentos que expressam aquilo a que Eça chamou “desforra”. O que, resultando da mencionada “revolta secreta”, não significa exatamente aquela revolução de que Eça e sobretudo Antero falaram, no quadro da chamada Geração de 70.

Os termos em que o narrador descreve Juliana confirmam o que fica dito. Na sequência de uma apresentação física, nas primeiras páginas do romance, o capítulo III inclui uma das mais extensas caracterizações de personagem da ficção queirosiana: um narrador em regime

omnisciente traça um pormenorizado retrato social, psicológico e fisiológico de Juliana, retrato que, com a marca do naturalismo, legitima o impulso para a revolta: “Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte” (QUEIRÓS, s.d.a, p. 76).

Tudo aponta, então, para a mencionada ambivalência, contribuindo para incutir densidade à personagem. “Registando a natureza perversa, a maldade e o ódio transbordante” de Juliana, o “narrador não nos deixa esquecer, contudo, que ela é simples peça de um duro jogo de poderes. No âmbito desse jogo, recai sobre os patrões a ameaça de privacidade destruída; já a criada é atingida pela precariedade social da sua condição” (CUNHA, s.d.). Por fim, restabelece-se a ordem social dominante que inviabiliza a vingança. Como se, por ter uma motivação pessoal, essa vingança fosse ilegítima, sendo a personagem atingida por uma punição (a morte) que ironicamente a aproxima da patroa odiada.

## **O romantismo e a literatura: Tomás de Alencar**

Ao destacarmos a figura de Tomás de Alencar, num romance com a dimensão d’*Os Maias*, atribuímos relevância aos valores e às atitudes que lhe estão associados.

Na estrutura cronológica d’*Os Maias*, Alencar é a única personagem que comparece nos três principais segmentos temporais do romance: no tempo de Pedro da Maia (anos 50, *grosso modo*), no tempo lisboeta de Carlos da Maia (1875-1877) e no regresso do protagonista (1887) (cf. COELHO, 1976). Com uma precisão que não é casual, o narrador destaca em Alencar os traços físicos que demarcam a passagem do tempo: ele começa por ser “um rapaz alto, macilento, de bigodes negros, vestido de negro” (QUEIRÓS, 2017, p. 77); reaparece, cerca de um quarto de século depois, “todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos” (QUEIRÓS,

2017, p. 201); por fim, no episódio final, vemo-lo “mais bonito, mais poético, com a sua grenha inspirada e toda branca” (QUEIRÓS, 2017, p. 675).

A par do envelhecimento, algo permanece em Alencar: o romantismo, confirmando uma presença cultural registada no subtítulo *Episódios da vida romântica*. Mas se Alencar é o romantismo, não o é de forma estática; o poeta d’“A Democracia”, longo poema de intenção social declamado no sarau da Trindade (cap. XVI), certamente não é já o mesmo “cantor das *Vozes de Aurora*, o estilista de *Elvira*” (QUEIRÓS, 2017, p. 201). A par disto, é tematizada a literatura, como prática decorativa na vida pública oitocentista. Daí o destaque, na ficção queirosiana, do escritor como personagem; para além de Alencar, “a galeria queirosiana de escritores é abundante e pitoresca: Ernestinho Ledesma, Korriscoço, (...) João da Ega, Artur Corvelo, o poeta Roma e Gonçalo Mendes Ramires são algumas das figuras que a integram”, com “os tiques, as convenções e as debilidades culturais determinadas pelos protocolos de comportamento e pela retórica do Romantismo” (REIS, 2009, p. 217).

### **A personagem como alegoria: Gonçalo Mendes Ramires**

Conforme ficou dito, o protagonista d’*A ilustre Casa de Ramires* interpreta o papel social de escritor, mas não nos mesmos termos de Alencar ou de Artur Corvelo, que são (ou querem ser) escritores, por assim dizer, profissionais (cf. BITTENCOURT, 2017). Em Gonçalo, a escrita é um ponto de passagem para outra coisa: a vida política.

Para o Fidalgo da Torre, o desejo de aceder ao poder político é determinado por uma crise de que ele é, de certa forma, uma alegoria: a crise económica e simbólica da aristocracia tradicional, que vinha de antes do liberalismo e que se acentuou com a redistribuição de poderes que decorreu dele (por exemplo, contemplando os barões de que fala Garrett, nas *Viagens na minha terra*; 1846). No romance, essa crise é

um epílogo da história de Portugal e dos seus episódios mais marcantes; por isso, o narrador começa pela personagem individual (“Gonçalo Mendes Ramires (...) era certamente o mais genuíno e antigo fidalgo de Portugal”; QUEIRÓS, 1999, p. 74) e, logo a seguir, deriva para a família e para a História: “Em cada lance forte da História de Portugal, sempre um Mendes Ramires avultou grandiosamente pelo heroísmo, pela lealdade, pelos nobres espíritos” (QUEIRÓS, 1999, p. 74). Só depois deste largo trajeto histórico se regressa ao derradeiro Ramires, em termos que sugerem uma condição de vida já um tanto degradada: “Gonçalo, esse, era bacharel formado com um R no terceiro ano.” (QUEIRÓS, 1999, p. 77).

Surge, então, o Gonçalo Mendes Ramires autor da novela *A torre de D. Ramires*. Com ela reaparece o tema da História (cf. REIS, 1999, pp. 103-115; REIS, s.d.b), associado à visão crítica de uma certa retórica literária (a da novelística romântica) que, por outro lado, não deixava de seduzir Eça, como ele mesmo reconheceu. Contando as façanhas de Tructesindo Ramires, Gonçalo empreende uma reflexão sobre a memória e sobre a relação de Portugal com o passado; entretanto, ao terminar a escrita da novela, sobrevém, no novelista de circunstância, a consciência da sua responsabilidade histórica, determinando a partida para uma aventura colonial em África.

Sendo certo que n’*A ilustre Casa de Ramires* sobrevive alguma coisa da representação de costumes sociais (cf. REIS, 1999, pp. 156-163), não fica claro se a incursão africana de Gonçalo quer ser uma solução para revitalizar Portugal. No capítulo final, quando o protagonista regressa, reforça-se a sua dimensão alegórica, sugerida por uma personagem, João Gouveia, que nota: Gonçalo, “assim todo completo, com o bem, com o mal” (QUEIRÓS, 1999, p. 456), lembra exatamente Portugal.

## A figuração da alteridade: Carlos Fradique Mendes

A publicação semipóstuma, em 1900, d'*A correspondência de Fradique Mendes* culminou, em livro, o trajeto de uma figura que não se confunde com as personagens ficcionais propriamente ditas, embora se não desligue completamente delas. As conhecidas afinidades do Carlos da Maia maduro com Fradique Mendes (cf. SARAIVA, 2000, pp. 131-148) mostram isso mesmo.

Entretanto, o Carlos Fradique Mendes de 1900 tem uma história mais antiga do que a do livro referido. Remonta a 1869, como criação coletiva dos jovens Eça, Antero e Batalha Reis, o chamado primeiro Fradique Mendes (cf. SERRÃO, 1985). Juntando alguma coisa de gesto provocatório a certos laivos de satanismo baudelairiano, esse Fradique reaparece num episódio d'*O mistério da estrada de Sintra* (1870) e só ressurge em 1888, nas páginas da *Gazeta de notícias* do Rio de Janeiro, já reelaborado por Eça (cf. QUEIRÓS, 2014, pp. 15-24).

Nesse reaparecimento, com a marca do último Eça, um narrador anónimo edita cartas de Fradique Mendes e, nas “Memórias e Notas” que as antecedem, procede a uma figuração no duplo regime da biografia e do panegírico, temperado com subtil e quase paródica ironia. Abundam na figuração de Fradique referências culturais e traços de veridicção (ou seja: alusões incutindo veracidade à figura descrita) que geram uma clara ambivalência: confere-se a Fradique Mendes uma existência oscilante, entre a figura real e a personagem literária. Ao mesmo tempo, “a figuração de Fradique Mendes culmina num retrato aprofundado com notações e referências culturais indiciadoras de uma síndrome do excesso, no limiar da irrisão” (REIS, s.d.a).

O retrato completa-se com a autonomização de Fradique Mendes o do seu pensamento dispersivo e quase sempre crítico. Alguns aspetos desse pensamento: a apologia da autenticidade, contra a descaracterização da sociedade portuguesa afrancesada; a crítica da civilização finissecular e dos seus destemperos; o registo das rotinas da vida por-

tuguesa e dos seus tipos; a menorização dos estadistas contemporâneos e das suas fragilidades; a visão anti-idealista das práticas religiosas. Tudo isto e também uma conceção da arte e da literatura como ideal inatingível por uma forma que se não alcança e que, nos antípodas do realismo, conduz ao silêncio.

A designação *fradiquismo* atribuída à filosofia de vida de Fradique Mendes, mais a sua condição de autor (autor falhado, como ele mesmo reconhece) e a vocação epistolográfica, tudo concorre para se concluir o seguinte: a aventura fradiquista encontra-se nos primórdios da modernidade do século XX e da heteronímia que foi uma das suas manifestações mais evidentes (cf. REIS, 1999, pp. 137-155).

### **Refigurações e sobrevidas**

A personagem queirosiana não se esgota nas páginas dos romances e dos contos de Eça. Não há certamente na literatura portuguesa (e talvez nem mesmo nas literaturas de língua portuguesa) outra galeria de figuras, incluindo os narradores, tão sugestiva como a que Eça compôs. Considere-se apenas este exemplo: do nome de uma personagem, o conselheiro Acácio, a língua portuguesa derivou um adjetivo, “acaciano”, que há muito se encontra dicionarizado. O que este adjetivo expressa é uma mentalidade e uma pose formal, hipócrita e moralista que tem, na sua origem, uma personagem de alcance universal.

Falamos, então, em sobrevida da personagem queirosiana, quando aludimos “ao prolongamento das suas propriedades distintivas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figuras, para este efeito designadas como *refigurações*”; deste modo, “a sobrevida concede à personagem uma existência autónoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente” (REIS, 2018, pp. 485).

Na gravura e na pintura, no cinema e na televisão, na banda desenhada, no teatro e na medalhística, só para mencionar alguns do-

mínios, encontram-se manifestações muito expressivas da sobrevida de personagens de Eça. Nalguns casos – por exemplo, no cinema, no teatro, na televisão ou na banda desenhada –, a refiguração está subordinada às lógicas da adaptação, tendo as obras de Eça sido motivo para um impressionante número de transposições intermediáticas (cf. FLORY e MOREIRA, 2006; VICENTE, 2018; ROSENGARTEN, 1999; LIMA, 2002; LIMA, ed., 2008; SOBRAL, 2010).

Algumas referências não exaustivas. No respeitante a séries de retratos e de caricaturas de personagens, registem-se os nomes de Alberto de Sousa, Raquel Roque Gameiro, Lima Belém, Belmonte, Tom, Bernardo Marques, Wladimir Alves de Souza, Lima de Freitas, João Abel Manta, António e Rui Campos Matos; no campo das adaptações para cinema e para televisão, com *castings* refigurando personagens queirosianas, Georges Pallu, Carlos de Nájera, Carlos Schlieper, António Lopes Ribeiro, Ferrão Katzenstein, Artur Ramos, Daniel Filho, Helvécio Ratton, Luiz Fernando Carvalho (com Maria Adelaide Amaral), Carlos Carrera, Francisco Moita Flores, Carlos Coelho da Silva, Jorge Paixão da Costa, Manoel de Oliveira e João Botelho, entre outros; no teatro, José Bruno Carreiro, Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, Artur Ramos, Luís Sttau Monteiro e Artur Portela Filho, Mafalda Mendes de Almeida, Carlos Manuel Rodrigues (com Armando Cortez) e António Torrado; na dança, Solange Melo e Fernando Duarte (referências alargadas em GUERRA DA CAL, 1980, pp. 11-35; GUERRA DA CAL, 1984, pp. 411-420; REIS, 2009, pp. 239-247).

Por fim, registe-se ainda que, na pintura, as personagens de Eça têm sido reinterpretadas por diversos artistas, com destaque para Paula Rego, em telas consagradas a cenas d'*O crime do padre Amaro* (em 1999), d'*O primo Basílio* e d'*A relíquia* (*Old meets New*, 2016; cf. ALFARO, ed., 2016).

## Referências

- ALFARO, C. (org.). *Paula Rego. Old meets new*. Cascais: Fund. D. Luís I/ Casa das Histórias Paula Rego, 2016.
- BERRINI, B. Introdução. In QUEIRÓS, E. de. *O Mandarim*. Edição de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992.
- BITTENCOURT, R. do P. *Sobre livros impossíveis. Quatro personagens escritores na obra de Eça de Queirós*. 2017, 303 p. Tese (Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa; Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2017.
- COELHO, J. do P. *Ao contrário de Penélope*. Amadora: Livraria Bertrand, 1976.
- CORTESÃO, J. *Eça de Queiroz e a questão social*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001.
- CUNHA, M. do R. *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 2004.
- CUNHA, M. do R. Juliana. In *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, s.d.. Disponível em: <<http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/211-juliana>>. Acesso em: 25 out. 2020.
- DANTAS, F. J. C. *A mulher no romance de Eça de Queiroz*. São Cristóvão, SE: Editora UFS/Fund. Oviêdo Teixeira, 1999.
- FLORY, S. F. V. e L. C. M. de M. MOREIRA. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.
- GUERRA DA CAL, E. *Lengua y estilo de Eça de Queirós*. Apêndice: Bibliografía queirociana sistemática y anotada e Iconografía artística del hombre y la obra. Coimbra: Por Ordem da Universidade, tomo 3º, 1980.
- GUERRA DA CAL, E. *Língua e estilo de Eça de Queirós*. 4a ed. Coimbra: Almedina, 1981.
- GUERRA DA CAL, E. *Lengua y estilo de Eça de Queirós*. Apêndice: Bibliografía queirociana sistemática y anotada e Iconografía artística del hombre y la obra. Coimbra: Por Ordem da Universidade, tomo 4º, 1984.
- LIMA, I. P. de. *As máscaras do desengano*. Para uma abordagem sociológica de «Os Maias», de Eça de Queirós. Lisboa: Caminho, 1987.
- LIMA, I. P. de. “Quando o verbo se faz imagem: Paula Rego e Eça de Queirós”. In: LANCIANI, G. (org.), *Un secolo di Eça*. Atti del Convegno sul centenario queirociano. Roma: La Nuova Frontiera, 2002, pp. 215-230.
- LIMA, I. P. de (ed.). *Visualidades. A paleta de Eça de Queirós*. Porto: Árvore/

Casino da Póvoa, 2008.

LISBOA, M. M. *Teu amor fez de mim um lago triste*. Ensaio sobre Os Maias. Porto: Campo das Letras, 2000.

LOSADA SOLER, E. Introdução. In: QUEIRÓS, E. de. *Textos de imprensa V (da Revista moderna)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, pp. 15-44.

LOURENÇO, E. *As saias de Elvira e outros ensaios*. Lisboa: Gradiva, 2006.

MARTINS, A. C. *Ensaio queirosiano*. O Mandarim assassinado. O incesto n' «Os Maias». Imitação capital. Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.

NERY, A. A. O dilema entre orgulho, ascese e santidade em 'Santo Onofre', de Eça de Queirós. *Forma breve*. Revista de Literatura, 11, 2014, pp. 99-107.

OLIVEIRA, M. T. M. de. *A mulher e o adultério nos romances O primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane*. Coimbra: Liv. Minerva/CIEG/Fac. de Letras da Universidade do Porto, 1997.

PEIXINHO, A. T. *A génese da personagem queirosiana em Prosas Bárbaras*. Coimbra: Minerva, 2002.

PIRES, A. M. B. M. *A ideia de decadência na Geração de 70*. 2a ed. Lisboa: Veja, 1992.

QUEIRÓS, E. de. *A ilustre Casa de Ramires*. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

QUEIRÓS, E. de. *O crime do padre Amaro*. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

QUEIRÓS, E. de. *Textos de imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Edição de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

QUEIRÓS, E. de. *Textos de imprensa V (da Revista Moderna)*. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

QUEIRÓS, E. de. *Correspondência*. Organização e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, vol I, 2008.

QUEIRÓS, E. de. *A correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*. Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

QUEIRÓS, E. de. *Os Maias*. Episódios da vida romântica. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional, 2017.

QUEIRÓS, E. de. *O Primo Basílio*. Episódio doméstico. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.a.

QUEIRÓS, E. de. *A Relíquia*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.b.

- QUEIRÓS, E. de. *A Cidade e as Serras*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.c.
- REIS, C. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 3a ed., Coimbra: Almedina, 1984.
- REIS, C. *Estudos queirosianos*. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra. Lisboa: Presença, 1999.
- REIS, C. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- REIS, C. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- REIS, C. Carlos Fradique Mendes. In *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, s.d.a. Disponível em <<http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/92927-carlos-fradique-mendes>>. Acesso em: 25 out. 2020.
- REIS, C. Gonçalo Mendes Ramires. In *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, s.d.b. Disponível em: <<http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/933-goncalo-mendes-ramires>> Acesso em: 25 out. 2020.
- ROSENGARTEN, R. *Paula Rego e O crime do padre Amaro*. Lisboa: Quetzal Editores, 1999.
- SARAIVA, A. J. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva, 2000.
- SERRÃO, J. *O primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- SOBRAL, F. A. Diálogos entre literatura e cinema: adaptação cinematográfica de narrativas queirosianas, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.19/498>>. Acesso em: 25 out. 2020.
- SOUSA, F. F. *O segredo de Eça*. Ideologia e ambiguidade em «A Cidade e as Serras». Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- VICENTE, K. B. *Os episódios da vida romântica*. Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie Os Maias. Curitiba: Appris Editora, 2018.
- VILELA, A. L. *Erótica verbal*. Ensaio queirosianos. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 2017.
- VILELA, A. L. Amaro Vieira. In *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, s.d. Disponível em: <<http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/256-amaro-vieira>> Acesso em: 25 out. 2020.

## EÇA, UM ESCRITOR ENGAJADO

*Ceila Maria Ferreira*<sup>1</sup>  
*Gisele de Carvalho Lacerda*<sup>2</sup>

[...] São os hinos que fazem as revoluções: - e não conceder influência social a Hugo, porque ele não escreveu como Stuart Mill, parece-me não querer perceber que em todos os movimentos sociais o mais poderoso agente é o sentimento, e que tão benemérito é da democracia aquele que a recruta cantando, como aquele que legislando a torna estável e forte. [...]” (Eça de Queirós, Uma carta sobre Vitor Hugo [(Carta ao director d’*A Ilustração*)).

Iniciamos este texto com uma espécie de afirmação, seguida de uma epígrafe retirada de uma carta pública de Eça de Queirós, em homenagem a Victor Hugo, consabidamente um escritor engajado, embora a ideia de escrever esse capítulo tenha surgido a partir do exame de duas indagações presentes em não raros textos sobre o autor de *Os Maias*. São elas: teria sido Eça um escritor engajado? E se o foi, teria se mantido engajado até o final da vida?

No intuito de encararmos tais perguntas, devemos antes refletir a respeito da atualidade e da importância de tal discussão, além de nos debruçarmos sobre o conceito de engajamento em literatura e, não menos importante, a partir do exame de textos de Eça de Queirós, explicarmos o porquê de não termos acrescentado, ao título deste capítulo, uma interrogação. E nos reportando a textos do autor de *A Relíquia*,

---

<sup>1</sup> Ceila Maria Ferreira, Professora de Crítica Textual da UFF. Coordena o Laboratório de Ecdótica da Universidade Federal Fluminense, o Labec-UFF. Participa da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenada por Carlos Reis. Pesquisadora 2 do CNPq. Escritora do Mulherio das Letras Rio. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0859-0127>.

<sup>2</sup> Gisele de Carvalho Lacerda. Mestre em Literatura Portuguesa, pela UFF, com uma dissertação sobre O Crime do Padre Amaro, de Eça de Queirós. Doutoranda, em Literatura Comparada, do Programa de Estudos de Literatura da UFF. Escritora do Mulherio das Letras Rio. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6093-5356>.

não podemos esquivar-nos de fazer menção ao trabalho da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenado por Carlos Reis.

A Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, ainda em curso, mas com vários volumes já publicados, é de indiscutível importância, pois, além de ter indagado e reordenado o cânone queirosiano, possibilitando que a crítica especializada começasse a falar num Novo Eça, também demonstrou, a um público mais amplo, que devemos partir de bases textuais seguras para o estudo e a pesquisa de textos literários - e não somente literários. Além disso, a preparação e a publicação de edições críticas são marcos de preservação e de transmissão do patrimônio cultural em forma de textos escritos às gerações atuais e futuras, assim como são indispensáveis às traduções.

Mas voltemos ao tema deste capítulo e aos pontos, por nós propostos, para examinarmos as questões que motivaram a escrita destas páginas.

O primeiro ponto: a atualidade da discussão acerca de se Eça foi ou não um escritor engajado e se foi, teria se mantido assim até o final de sua vida?

Neste início da década de vinte do século XXI, estamos passando por uma situação de pandemia, que já vitimou milhões de pessoas e que ceifou um milhão de vidas, até o momento. No Brasil, além da pandemia, vivemos, após o Golpe de 2016, sob um governo de perfil fascista, que ataca os serviços públicos; que procura exterminar os direitos da classe trabalhadora; que agride intensa e impiedosamente o meio ambiente em favor do agronegócio; que investe contra os povos originários; que chama a COVID-19 de “gripezinha”... Nestes tempos também assistimos à aproximação do Estado a Igrejas; enxurradas de *fake news*, que influenciam o destino de pessoas, de nações; um trágico comprometimento do espírito crítico, acompanhado do aumento da intolerância, da miséria, da fome, da violência.

A nível mundial, enfrentamos o desafio de frear o aquecimento global, que ameaça a vida humana, assim como a de outros seres, no

Planeta Terra.

Vivemos num sistema, o Capitalismo, que tem como ponto central o mais valor e a incessante produção de valor e estamos chegando a uma situação praticamente limite: ou acabamos com o Capitalismo ou o Capitalismo acabará com a vida na Terra.

A respeito do futuro da vida na Terra, Noam Chomsky tece importantes reflexões em *Quem manda no mundo?*, publicado, no Brasil, em 2017.

Nessa obra, Chomsky abre um capítulo para falar sobre a responsabilidade dos intelectuais e o inicia com considerações sobre o conceito de intelectuais. Segundo Chomsky, tal conceito:

em sentido moderno ganhou proeminência com o “Manifesto dos Intelectuais”, de 1898, elaborado pelos dreyfusianos, que, inspirados pela carta-protesto aberta por Émile Zola ao presidente da França, condenavam a prisão do oficial de artilharia Alfred Dreyfus, acusado de espionagem, traição e conspiração contra a pátria a favor dos alemães, e o subsequente embuste dos militares num processo fraudulento e conduzido a portas fechadas na tentativa de encobrir o complô. A tomada de posição dos dreyfusianos nessa petição retrata a imagem dos intelectuais como defensores da justiça, enfrentando o poder com coragem e integridade. [...] (CHOMSKY, 2017, p. 13).

Contudo, conforme Chomsky, essas pessoas não eram vistas como “defensores da justiça, enfrentando o poder com coragem e integridade” naquela altura. Eram duramente criticadas por grupos bastante afeitos ao poder, como os imortais da Academia Francesa (2017, p. 14).

Nesse sentido, pergunta Chomsky: “Quem eram, então, os intelectuais?” (2017, p. 14).

Para Chomsky, há duas categoriais de intelectuais: uma, a dos conformistas, e outra, a dos “orientados por valores” (2017, p. 30). Ain-

da segundo Chomsky, os intelectuais conformistas são “respeitados e privilegiados em suas próprias sociedades, ao passo que os intelectuais orientados por valores são punidos de uma forma ou de outra. [...]” (CHOMSKY, 2017, p. 30).

Sabemos que Eça foi um escritor que teve o reconhecimento de seu talento e de sua obra enquanto vivia, apesar de que esse reconhecimento, na atualidade, tende a expandir-se, graças às traduções de sua obra, assim como às ações de pesquisadoras e de pesquisadores, muitos deles docentes, que vêm divulgando o nome e os escritos de Eça para além das fronteiras das comunidades de língua portuguesa. Vale destacar mais uma vez a grande importância do trabalho da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenado por Carlos Reis, para a preservação, divulgação, revalorização e releitura de textos queirosianos.

Sabemos outrossim que a obra de Eça de Queirós recebeu algumas críticas negativas, enquanto o autor vivia, assim como após seu falecimento. Alguns dessas críticas eram direcionadas a seus escritos, outras, a episódios da vida do autor.

Possivelmente a nomeação de Eça, para o consulado de Havana, se deu por uma espécie de repreensão pelos posicionamentos públicos do autor, como a participação de Eça nas Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense e também em *As Farpas*. Nada contra Havana, muito pelo contrário, mas ao primeiro lugar, e Eça conseguiu classificar-se em primeiro lugar, estava destinado o consulado localizado em Salvador, no nordeste do Brasil. Mas é uma hipótese e hipótese que dialoga com o que disse Chomsky, acerca dos intelectuais que enfrentaram o poder com “coragem e integridade” (2017, p. 13). E nestes tempos de pandemia e de ascensão do fascismo, no Brasil, termos a oportunidade de ler um escritor que soube criticar vigorosamente a sociedade de sua época é, no mínimo, salutar e inegavelmente um exercício de liberdade, na acepção dada a tal exercício por Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?* (2005).

E Eça é um grande escritor, mas também, um intelectual, pois esse

não se furtou a ter, em sentido lato, atuação política, não só por meio de sua obra de ficção, como também escreveu cartas públicas estampadas em periódicos da época, prefácios, além de participar de polêmicas, de desenvolver um projeto literário em consonância com um projeto de transformação da sociedade, sem deixar de pensar a literatura e manter-se fiel a seu projeto literário, não se adaptando a escolas literárias, como podemos perceber da leitura de sua obra. Contudo é também a inadaptação de Eça a escolas literárias, mas não somente isto, que o faz um escritor engajado no sentido dado a esse termo por Sartre. Para Sartre, segundo Frederico Moreira Guimarães:

A literatura deve ser engajada não porque sua expressão permite a exposição e a defesa de ideais políticos, mas porque a própria expressão literária exige o engajamento dentro de sua composição. Pois o escritor, ao fazer-se espelho da sociedade para ela mesma, não poderia permanecer indiferente àquilo que mostra, tendo que tomar posição em sua época através do exercício de sua própria liberdade. (GUIMARÃES, 2010, p. 88).

A literatura de Eça vai levar ao público leitor vários temas que dialogam, ainda hoje, com questões fundamentais, para os seres humanos ao longo da História, como: o da paixão amorosa, e mesmo do amor, e da forte atração sexual que surgem, muitas vezes colocando à mostra conflitos e contradições de seres humanos perante instituições convenções; a crítica a determinado tipo de progresso que afasta os seres humanos da natureza e de outros seres humanos, à exclusão social, à promiscuidade entre Igreja e Estado, à hipocrisia. E aqui entramos no segundo ponto deste capítulo que é o de a partir do exame de textos de Eça e de conceitos de engajamento em literatura explicarmos o porquê de considerarmos Eça de Queirós um escritor engajado.

Em relação à paixão amorosa, e mesmo ao amor, e à forte atração sexual que surgem, muitas vezes colocando à mostra conflitos e contradições dos seres humanos perante eles próprios, assim como perante

instituições e convenções e pessoas que encarnam tais instituições e convenções, uma das obras que destacamos aqui, neste capítulo, são *Os Maias*. A paixão entre Maria Eduarda e Carlos Eduardo, assim como a de seus, Pedro e Maria, vão trazer à tona conflitos que dialogam com tais temáticas. E já foi observada por Silvio Cesar dos Santos Alves e Alan Diogo Capelari (2020) a aproximação ou diálogo entre tal obra queirosiana e *O mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud. Contudo, podemos afirmar que Eça não leu a referida obra de Freud, publicada pela primeira vez em 1930, e, dificilmente Freud leu Eça de Queirós, não por um problema de qualidade da obra queirosiana, mas sim por dificuldades provocadas por problemas na divulgação da literatura em língua portuguesa, problemas, inclusive presentes, hoje, porém amainados por tradução para outras línguas, realização de edições críticas, assim como pelo trabalho de divulgação de obras em língua portuguesa, para outros países, por meio do trabalho de professores e de professoras em congresso e em períodos de trabalho em universidade estrangeiras. Todavia as dificuldades de divulgação, aqui mencionadas, estão ligadas a posições ocupadas por países de língua portuguesa, no sistema capitalista, nos séculos XIX, XX e, até o momento, no XXI, mas não vamos nos deter nisto, neste capítulo.

Acerca desse estupendo romance que são *Os Maias*, gostaríamos de tecer brevíssimas considerações sobre a personagem Maria Monforte, uma mulher que não tendo sido bem aceita, pelo futuro sogro, por conta do envolvimento do pai de Maria com o tráfico de pessoas escravizadas, com o desgaste da paixão, fugiu, da casa da família, com a filha do casal, uma criança de colo, para viver uma outra paixão com alguém que havia sido acolhido pelo marido, em sua casa, deixando para trás o filho do casal. Não nos aprofundando no problema da traição ao ato de hospitalidade e de generosidade de Pedro, além da questão do abandono do filho, aliás, infelizmente frequente, ainda hoje, no universo masculino, para Maria Monforte, não havia maiores possibilidades de realização, como pessoa do sexo feminino, fora a que está presente,

no romance, para uma mulher que se distanciou e infringiu limites de conduta, assim como seus caminhos muito provavelmente seriam bastante árduos se se tratasse de uma história real. Nesse sentido, lembramo-nos de uma obra de Virginia Woolf (2019) que fala de limitações impostas às mulheres e que dificultam a formação e desenvolvimento de carreiras literárias por nós, mulheres. Como todas e todos que leram *Os Maias* sabemos, Maria Monforte não era uma escritora, mas, na nossa avaliação, o texto de Virginia Woolf, embora posterior, nos ajuda a imaginar as dificuldades que Maria Monforte sofreu pelo caminho. Em relação à Maria Eduarda, sua presença é tão ou mais marcante que a de sua mãe no romance, embora suas falas sejam poucas. Mas por que estamos falando em Maria Monforte e Maria Eduarda num texto que tem como tema Eça: escritor engajado? Porque a leitura de *Os Maias*, nos dias de hoje, possibilita uma visão da opressão vivida por mulheres naquela altura, e há, na nossa avaliação, apesar do destino da personagem no romance, uma discreta simpatia do narrador por Maria Eduarda, que é passada ao público leitor, como na seguinte passagem longa, porém necessária:

[...] E Ega pousára apenas sobre o sofá a velha caixa de charutos da Monforte – quando Maria Eduarda entrou, pallida, toda coberta de negro, estendendo-lhe as mãos ambas.

- Então Carlos?

Ega balbuciou:

- Como v. exc.<sup>a</sup> póde imaginar, n'um momento d'estes... Foi horrível, assim de surpresa...

Uma lagrima tremeu nos olhos pisados de Maria. Ella não conhecia o snr. Affonso da Maia, nem sequer o vira nunca. Mas soffria realmente por sentir bem o soffrimento de Carlos... O que aquelle rapaz estremecia o avô!

- Foi de repente, não?

Ega retardou-se em longos detalhes. Agradeceu a corôa que ella mandára. Contou os gemidos e afflicção do pobre Bonifacio...

- E Carlos? repetiu ella.

- Carlos foi para Santa Olavia, minha senhora.

Ella apertou as mãos n'uma surpresa que a acabrunhava. Para Santa Olavia! E sem um bilhete, sem uma palavra?... Um terror empallidecia-a mais, diante d'aquella partida tão arrebatada, quasi parecida com um abandono. Terminou por murmurar, com um ar de resignação e de confiança que não sentia:

- Sim, com effeito, n'este momento não se pensa nos outros...

Duas lagrimas corriam-lhe devagar pela face. E diante d'esta dôr, tão humilde e tão muda, Ega ficou desconcertado. Durante um instante, com os dedos tremulos no bigode, viu Maria chorar em silencio. [...] (QUEIROZ, 1888, p. 482-483)<sup>3</sup>.

Maria Eduarda é empática (veste-se de negro, envia uma coroa de flores pelo falecimento de Afonso da Maia e “soffria realmente por sentir bem o soffrimento de Carlos...” (QUEIROZ, 1888, p. 482)). Além disso, apresenta outras qualidades que são realçadas na citação acima, como a humildade e o relativo controle sobre a manifestação de suas emoções, por exemplo. Contudo, a ela, não é dada a oportunidade de nem sequer se despedir de Carlos.

A cena é magistralmente narrada, pois, também por detalhes, mas não só, ficamos sabendo acerca de como se sentiam as personagens, àquela altura. No caso de Ega: “Durante um instante, com os dedos tremulos, no bigode [...]” (QUEIROZ, 1888, p. 483). E, além disso, possivelmente, por uma questão de verossimilhança e de extremo cuidado com a construção da narrativa, por parte do autor, foi escrita a passagem em que Maria Eduarda perde a paciência com a filha.

Mas, voltemos à pergunta que, como dizem, hoje, no Brasil, que não quer calar: o que isto tem a ver com a questão do engajamento de Eça de Queirós?

Tem a ver com um sentido especial dado à literatura engajada, por Sartre, nas palavras de Frederico Moreira Guimarães:

---

<sup>3</sup> Utilizamos como base a edição de 1888 de *Os Maias*, pois ainda não tivemos acesso à edição crítica publicada em 2018. Vale destacar outrossim que mantivemos, na citação, a grafia da edição de 1888.

A literatura engajada não deve nunca ser confundida com uma literatura panfletária ou a serviço de ideologias ou partidos, muito pelo contrário. O engajamento literário é um projeto complexo de desenvolver uma literatura que consiga, cada vez mais, dar conta de reproduzir os dramas humanos no mundo em toda a sua autenticidade. É uma literatura que, acima de tudo, tem por princípio ser um espelho da sociedade para ela mesma para que esta possa tomar consciência de si própria e, a partir disso, consiga se superar continuamente. (GUIMARÃES, 2010, p. 99)<sup>4</sup>.

Dito isto, é interessante e mesmo necessário nos reportarmos à opção do próprio Eça, observada pelo exame de sua produção literária, de produzir uma obra que não se limita a ditames de escolas literárias, mesmo sendo - de pelo menos uma delas - um de seus principais artífices, assim como um de seus maiores divulgadores. Também o compromisso de Eça com a busca do casamento perfeito entre forma e conteúdo irá marcar a obra do autor, assim como a história da transmissão de sua obra, como podemos perceber a partir do exame das três versões de *O Crime do Padre Amaro* e na demora em publicar *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*, as duas últimas, obras que o autor não chegou a ver publicadas em formato livro.

É importante também destacarmos que a partir da leitura de obras de Eça, como *O Crime do Padre Amaro*, podemos fazer um “exercício de escovar a história a contrapelo” proposto por Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da história* (2012, p. 245). Contudo, para fazermos tal exercício, foi necessário que o autor escrevesse sobre a Comuna de Paris, primeiro governo operário da história da humanidade, não sem riscos de sofrer represálias.

Sabemos que *O Crime do Padre Amaro* teve quatro edições, pu-

---

<sup>4</sup> Vale destacar aqui a crítica de Sartre à literatura do século XIX e também aludida, por Frederico Guimarães (2010), em obra citada neste capítulo. Contudo, Eça de Queirós não foi, como podemos examinar a partir da leitura de seus textos, um adepto da “arte pela arte”, assim como sua obra não foi, pelo que sabemos, objeto de reflexões publicadas por Sartre.

blicadas em Portugal, em vida do autor e que, segundo Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, na Introdução à edição crítica daquele romance, três delas (as de 1875, 1876 e 1880) são versões do referido romance (2000, p. 68-69). A última edição em vida do autor, a de 1889, apresenta, conforme Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, pequenas diferenças em relação à edição de 1880 (2000, p. 69).

Além disso, a partir da terceira versão de *O Crime do Padre Amaro*, a de 1880, foi acrescentada a cena final, que ocorre nas proximidades da estátua de Camões e em que há uma crítica feroz a Portugal daquela altura, ao Portugal que “vivia” de glórias passadas em descompasso com o que havia de mais moderno na Europa. O romance também faz críticas ferozes à hipocrisia, a determinado tipo de padres etc.

Para Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, na referida Introdução de *O Crime do Padre Amaro*:

[...] o discurso narrativo de Eça e o romance em que se concretiza constituem uma corente modelização literária das motivações ideológicas e epistemológicas (proudhonismo, determinismo, experimentalismo, realismo, naturalismo, etc.) a que temos reportado o seu labor literário dos anos 70. Por outras palavras: escrever um romance é, para o Eça dos anos 70 (e descontada a aventura partilhada e algo heterodóxa d'O Mistério da Estrada de Sintra), uma opção fundadora e não ainda, como acontecerá nos anos 80 e seguintes, a reiteração de uma estratégia discursiva já adoptada e relativamente estabilizada, enquanto género. (REIS/CUNHA, p. 2000, p. 65).

Ou seja, Eça de Queirós apresenta, em *O Crime do Padre Amaro*, um romance revolucionário, com uma temática que podemos chamar também de revolucionária, transmitida por uma prosa revolucionária, num exercício inegável de arte engajada em transformações sociais, políticas, culturais, quiçá econômicas, assim como na renovação da língua portuguesa e da literatura em língua portuguesa.

Referindo-se à “revolução idiomática” empreendida por Eça, diz Guerra da Cal:

Acontece que Eça de Queiroz, no tratamento que dispensava ao vocabulário e à sintaxe, era fiel primordialmente à sua visão interior; e por isso tendia a contradizer e transformar tudo que no idioma se opusesse à sua inevitável necessidade de coerência entre as fórmulas expressivas e suas sensações artísticas. Isto o levou, pela inadequação entre suas ambições artísticas e o estado de sua língua materna, a uma atuação de caráter revolucionário contra os hábitos tradicionais de expressão literária. (GUERRA DA CAL, 1969, p. 97).

O que nos fez lembrar uma passagem de Terry Eagleton, quando diz que:

[...] Marx discordava de Hegel sobre várias questões estéticas concretas. Ambos os pensadores compartilhavam da convicção de que a forma artística não é uma mera peculiaridade da parte de cada artista. As formas são determinadas historicamente pelo tipo de “conteúdo” que elas devem incorporar; elas são alteradas, transformadas, demolidas e revolucionadas à medida que o conteúdo muda. [...] (EAGLETON, 2011, p. 46).

Em nossa avaliação, o projeto literário de Eça caminha *pari passu* com um projeto de transformação da sociedade.

No final da vida, uma das obras em que trabalhava, *A Cidade e as Serras*, apresenta entre suas temáticas: a de crítica ao progresso, que afasta os seres humanos de outros seres humanos e da natureza, hoje, infelizmente, em perigo. Vejam o que está acontecendo na Amazônia, no Pantanal e em outras partes do mundo.

E, terminado de escrever este capítulo, folheamos o *Dicionário de Eça de Queirós*, de A. Campos Matos, e temos a alegria de ver que, um ano antes de seu falecimento, Eça de Queirós se manifestou, em carta

a Domício da Gama, sobre a condenação do capitão Dreyfus (1988, p. 21), o mesmo Dreyfus que foi defendido por Zola no famoso “J’accuse”, o que responde em parte a pergunta se Eça se manteve engajado até o final da vida. E se vocês, caras leitoras e caros leitores, ainda têm alguma dúvida sobre se Eça foi ou não um escritor engajado, leiam a obra desse escritor. Ela está a convidar-nos a irmos ao seu encontro, até por que, segundo Eça: “nenhum trabalhador deve parecer envergonhar-se de seu trabalho” (2010, p. 161), sem esquecermos que a escrita e a leitura são atos de resistência e de esperança.

## Referências

- ALVES, S. C. dos S./CAPELARI, A. D.. Mal-Estar, Violência e Outras Palinódias da Consciência n’*Os Maias* de Eça de Queirós. Prag Matizes. *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*. Niterói/RJ, Ano 10, n. 18, p 89-112, out 2012 a março 2020.
- BENJAMIN, W. Sobre o Conceito da História. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.
- CHOMSKY, N. *Quem manda no mundo?* Tradução Renato Marques. São Paulo: Planeta, 2017.
- EAGLETON, T. *Marxismo e Crítica Literária*. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.
- GUERRA DA CAL, E. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. I Elementos Básicos. São Paulo: Universidade de São Paulo/Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- GUIMARÃES, F. M. Literatura e Engajamento em Sartre: um estudo de Que é a Literatura? In: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/11841/1/Frederico%20Moreira%20Guimaraes.pdf>> Acesso em: 30 set. 2020.
- MATOS, A. C. (org./coord). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988.
- PEIXINHO, A. T. (ed.). *Cartas Públicas. Edição crítica das Obras de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.
- QUEIROZ, J. M. E. de. *Os Maias*: episódios da vida romantica. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron: Casa Editora Lugan & Genelioux Sucessores, 1888, 2 v.

REIS, C./CUNHA, M. do R. C. (eds.) *O Crime do Padre Amaro. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard, 2005.

WOOLF, V. *Um Teto Todo Seu*. Tradução Vera Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.



## O “ÚLTIMO EÇA” E A VERDADE

*Silvio Cesar Alves<sup>1</sup>*

*Breno Góes<sup>2</sup>*

Em outubro de 1888, Eça de Queirós finalmente encerrou o longo período de sua vida passado na Inglaterra e instalou-se com a esposa e os dois filhos em Paris, tendo sido nomeado para o cobiçado posto de Cônsul português nessa cidade. O escritor publicara havia poucos meses o extenso romance *Os Maias*, que lhe consumira uma década de trabalho, e debruçava-se então sobre outros projetos: concebia a ideia de uma pretensiosa *Revista de Portugal* que juntasse os melhores escritores do país e, desde agosto, publicava na imprensa portuguesa “uma série de cartas sobre toda a sorte de assuntos, desde a imortalidade da alma até o preço do carvão” (QUEIRÓS, 2008, p. 368). Estas eram assinadas por um certo Carlos Fradique Mendes, o velho pseudônimo coletivo que havia concebido com os amigos para publicar poemas em 1869, e que já então ia se transformando em um estranho e quase heteronímico personagem.

Após algumas tentativas em outras habitações, Eça instalou-se definitivamente com a família em uma casa no distrito de Neuilly. Os biógrafos queirosianos costumam concordar que o período francês da sua vida foi relativamente pacato e doméstico, tendo o escritor pouco participado da fervilhante e cosmopolita vida intelectual parisiense do *fin-de-siècle*. Ao mesmo tempo, os serões promovidos por Eça e pela esposa para os amigos portugueses que passavam por Paris e (sobretudo)

<sup>1</sup> Silvio Cesar Alves é Professor Adjunto de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL-UEL). É Doutor em Literatura Comparada e Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com Tese e Dissertação sobre Eça de Queirós e sua Geração.

<sup>2</sup> Breno Góes é Doutorando do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC - Rio, orientado pela Profa. Dra. Izabel Margato. Sua pesquisa é apoiada pelo CNPq (bolsa de Doutoramento) e CAPES (PRINT).

para os amigos brasileiros que Eça fez na cidade, como Eduardo Prado e Domício da Gama, devem ter sido estímulo intelectual o suficiente para que o escritor se mantivesse produtivo. Os doze anos vividos por Eça de Queirós na França assistiram à elaboração de dezenas de obras saídas de sua pena, sendo três romances (*A Correspondência de Fradique Mendes*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*), contos de diversos tamanhos e formatos (destacando-se entre eles a série hagiográfica que o autor batizou como *Lendas de Santos*<sup>3</sup>) e os já costumeiros “textos de imprensa”. Essa produção, embora extremamente variada entre si, pode ser lida de maneira global como uma etapa específica do longo processo de transformações estéticas, ideológicas e mesmo epistemológicas da obra que Eça vinha elaborando desde os anos 1860. Embora o próprio autor pouco tenha se preocupado em sistematizar sua obra em “fases”, a sua produção parisiense possui suficiente coerência interna para ser lida como um todo em si.

Antes de mais, salta aos olhos como característica geral deste período a ambivalência: a ambiguidade de sentido de textos como *A Correspondência de Fradique Mendes*, *São Cristóvão* e *José Matias* tem estimulado, desconcertado e dividido a crítica até hoje. Uma segunda camada de ambiguidade é adicionada aos romances dessa época pelo fato de que, finalmente vencido pela misteriosa doença intestinal que o acompanhou por toda a vida adulta, Eça veio a falecer no dia 16 de agosto de 1900, com apenas 55 anos, em Neuilly. Toda a obra romanesca queirosiana produzida na década final de sua vida estava ainda em processo de revisão, sem que, portanto, haja certeza quanto à forma final que o autor voluntariamente daria a esses volumes. Um tão prematuro falecimento é o que permite que a crítica tenha convencionado batizar esta parcela especialmente enigmática de sua obra como o “último Eça”.

O “Prefácio do *Brasileiro Soares*”, de Luís de Magalhães, publicado

---

<sup>3</sup> Ver, no nº 21/22 da *Queirosiana – Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração*, o capítulo “Repensando o *São Cristóvão* no conjunto da obra queirosiana”, de Sílvio Cesar dos Santos Alves, sobre a mais completa e importante dessas hagiografias (ALVES, 2014, p. 89-100).

em 1886, é bastante significativo quanto à consciência do próprio Eça relativamente à sua evolução estética e ideológica. Nesse paratexto, Eça exalta uma obra na qual, segundo ele, figurava apenas “um homem, um mero homem, nem ideal nem bestial, apenas humano: talvez capaz da maior sordidez, e talvez capaz do mais alto heroísmo”.

O quão longe Eça estava das “esplêndidas confianças” da “mocidade”, fase da vida em que “só por amar a Verdade”, se “imagina que a possui” (QUEIRÓS, [19-], p. 1447), como ele reconhece na “Advertência à 1ª edição” de *Uma campanha alegre*, versão refundida das *Farpas*, com evidentes recuos relativamente ao ideário realista-naturalista. Já não falava mais aí o justiceiro destruidor de monstros, arauto da deusa minerva, que investia contra tudo que divergisse de seu ideal. Em vez de recomendar a pintura do feio e do mau apenas – tal qual ocorre no “Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso”, que também é do ano de 1886 –, o “Prefácio do *Brasileiro Soares*” revela uma complexa perspectiva moral, que não se restringe ao maniqueísmo formado pela oposição “ideal”/“bestial”, mas aceita os homens como eles são, exaltando suas virtudes e tolerando seus defeitos. Lembremo-nos de que é essa a perspectiva com que Titó, Padre Soeiro e João Gouveia descrevem o personagem Gonçalo, na última cena de *A Ilustre Casa de Ramires*.

O posicionamento crítico que, a partir de 1880, Eça de Queirós vai assumindo tanto em relação aos ditames estéticos do realismo quanto aos pressupostos da filosofia positivista, que Carlos Reis chama de a “deriva post-naturalista” do “último Eça”, é sintomático da maturidade intelectual alcançada após ele entrar em contato, de maneira mais profunda, com os grandes centros culturais da Europa. Em *Eça de Queirós: uma biografia*, ressaltando a “presença de Eduardo Prado” no período parisiense da vida de Eça, Alfredo Campos Matos afirma que o apartamento de Eduardo Prado, “na rue de Rivoli 194, em frente ao Jardim das Tulherias”, se tornara “célebre na história do convívio em Paris de portugueses e brasileiros”, tanto que, em 1997, Eça registrou, na dedicatória de uma fotografia oferecida ao amigo, a “lembrança”

daquela “longa convivência, de tantas discussões, de tantas Filosofias erguidas e derrubadas, e sobretudo d’inalterada amizade” (MATOS, 2014, p. 197).

Assim como Campos Matos, também acreditamos que “teria grande interesse sabermos que *discussões* eram essas, de que *Filosofias* se tratava”, embora o biógrafo afirme que sobre elas “não podemos mais do que conjecturar” (MATOS, 2014, p. 197). É segundo mesmo tal lógica que, no *Dicionário de Eça de Queiroz*, especificamente no verbete dedicado ao melhor amigo brasileiro do romancista, esse autor afirma ser “habitual considerar que Eça se inspirou neste apartamento para recriar o 202 d’*A Cidade e as Serras*”, e que “a figura do seu amigo pode também ter servido a Eça para compor o retrato de Fradique” (MATOS, 1988, p. 496). Antes, João Medina, em *Eça de Queiroz e o seu tempo*, já havia afirmado que via em Eduardo Prado, com seu “sumptuoso apartamento” [...] apetrechado [...] daquele laboratório cheio de instrumentos novos que a Exposição de 1889 tinha divulgado como a quinta-essência da tecnologia moderna”, o modelo para o Jacinto do 202 dos Campos Elíseos”, e que “há também muito de Fradique neste brasileiro cultíssimo, infatigável viajador, tendo visitado o Oriente asiático, o Pacífico, as Américas e toda a Europa, autor de livros como ‘A Ilusão Americana’, católico reacionário em política”, que ia “descompondo regularmente a República brasileira nas páginas da *Revista de Portugal*”, como “jornalista, diletante e literato de rara inteligência e bom gosto” (MEDINA, 1972, p. 314). O 202 de Jacinto era uma espécie de templo da última moda em ciência naquele fim de século. Já o heterodoxo Fradique está em um lugar da obra de Eça que é completamente oposto a qualquer forma de horizontalização do pensamento.

No romance *A Correspondência de Fradique Mendes*, em uma carta escrita por Fradique a Antero de Quental, citada e comentada pelo narrador da seção “Memórias e Notas” – para quem a suprema qualidade intelectual de Fradique parecia “uma percepção extraordinária da realidade” –, Fradique afirmava que “todo fenômeno, pois, tem, re-

lativamente 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 (QUEIRÓS, 2002, p. 70).

Esse trecho da carta de Fradique a Antero pode ser interpretado como uma indicação de que o Eça dessa época, embora procurasse novos critérios para aferi-la, não havia desistido da verdade objetiva. 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 fenômeno 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, por meio da alteridade, uma melhor acuidade. O seu desdobramento através de Fradique não tem outro fim senão o de alcançar o estado daquelas “visões intelectuais bastante agudas e poderosas”, “capazes de romper através da neblina” e de distinguir, num dia de nevoeiro, a “estátua de um herói” de

um “fragmento de tapume”. Assim, pensamos que o Eça da maturidade ainda acreditava na verdade, mas também reconhecia que, sozinho, não era capaz de discernir com nitidez os seus contornos<sup>4</sup>.

E, na impossibilidade de sustentar um discurso monológico passível de ser imposto como verdade absoluta relativamente a outros discursos vistos como falsos, o nosso autor suspenderá o seu juízo acerca dessa verdade, sem, contudo, deixar de enunciar, ainda que sempre de forma crítica e muitas vezes paródica, as diversas tentativas do fim de século no sentido de apreendê-la. Toda a obra do “último Eça” pode, assim, ser vista como um caleidoscópio de complexidade axiológica, genológica, ontológica e epistemológica sem se desconsiderar as inevitáveis interpenetrações. O resultado desse esforço para a plurivocidade não dogmática, além de instaurar a dúvida na tessitura do próprio discurso ficcional, certamente também problematiza a sua pertinência e a sua oportunidade.

O amigo de Pessoa, Pierre Hourcade, já em 1936, no instigante ensaio *Eça de Queirós e a França*, percebeu bem a evidência que Eça dá em suas últimas obras ao que chama de “caleidoscópico das escolas de inspiração exótica”, mas o crítico acreditava que o autor via nessa “diversidade contraditória” apenas “modas passageiras”, não tendo “a menor ideia da influência fecunda que [estavam] destinadas a exercer sobre os gostos e formas estéticas”. Tendo em vista passagens do artigo “Positivismo e Idealismo” (1893) e do romance *A Cidade e as Serras*, Hourcade afirma, sobre Eça: “Wagner, o pré-rafaelismo, o culto do eu, Ibsen «o mais cruel dos flagelos», Nietzsche, Ruskin, nada disto, pelo menos em França, considera sério, não se lhe afigurando mais que a efêmera moda de um dia” (HOURCADE, 1939, p. 71). Hourcade lê mal o “último Eça”, no que tange ao valor que o escritor dava ao sincretismo intelectual e ideológico finissecular, não enxergando a importância que a tal “diversidade contraditória” tem na obra queirosiana,

---

<sup>4</sup> Alves desenvolve estas ideias de forma mais completa no capítulo Eça insustentável leveza das flores, do nº 25/26 da *Queirosiana Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração* (2018, p. 31-50).

sobretudo na produção circunscrita ao período francês.

Outro que lê com suspeitas e ressalvas o chamado “último Eça” é António José Saraiva, crítico literário então ligado ao movimento neorrealista e à resistência ao salazarismo. Em *As ideias de Eça de Queirós*, cuja primeira versão é de 1943, Saraiva vale-se de um arcabouço teórico marxista para realizar a expressão mais bem acabada da tentativa empreendida por certos intelectuais portugueses de personificar em Eça as limitações da perspectiva proudhoniana que vinha sendo hegemônica na esquerda portuguesa desde 1871. Desde a célebre polêmica em torno do conceito de revolução em Eça de Queirós nas páginas da revista *Seara Nova*, em 1930, episódio fundamental na recepção do marxismo pelos intelectuais portugueses (PITA, 1989, pp. 1-5), Eça vinha sendo lido pela parcela da intelectualidade ligada ao movimento neorrealista como o caso paradigmático de um autor cuja obra teria sua potência de transformação social comprometida pelo elitismo e certas barreiras ideológicas de classe. Não é difícil perceber como, a partir desse ponto de vista, a produção da década final de vida passa a ser lida como “uma desistência de agir sobre o meio e as condições sociais” (SARAIVA, 2000, p. 147).

Saraiva demonstra conhecer bem a obra de Eça, demonstra mesmo que a leitura da obra queirosiana teve certo impacto sobre si, principalmente nos trechos em que parafraseia certas passagens ou em que põe em diálogo passagens de obras diferentes, lendo-as de forma sincrônica. A mão pesada com que aplica seu paradigma metodológico, entretanto, subvaloriza os personagens dos romances queirosianos mais vinculados à estética naturalista em relação à humanidade que representam, considerando-os meros veículos para certas teses estabelecidas por outrem. De forma complementar, a singularidade, a complexidade ontológica dos personagens dos romances semipóstumos, sobretudo de Fradique – porque, afinal, o último Eça é equacionado por um único termo, o “fradiquismo” –, serão desvalorizadas. Pela ótica de Saraiva, a já referida “desistência” manifesta por Fradique de atuar nos pro-

cessos sociais “é a de todos os personagens de Eça a partir d’*Os Maias*. O homem social reingressa no segundo plano” (SARAIVA, 2000, p. 140). Ainda segundo o crítico, “desta atitude decorre toda a filosofia social de Fradique”, que ele resume da seguinte maneira: “A valorização do indivíduo deslocado do grupo e a satisfação do eu são o único critério da crítica do fradiquismo à vida social do seu tempo” (SARAIVA, 2000, p. 142). É por isso que, na leitura que Saraiva faz de Eça, “não há uma filosofia implícita na sua obra; há, pelo contrário, afirmações bem explícitas de uma doutrina claramente formulada” (SARAIVA, 2000, p. 56). O problema é que essa conclusão do crítico parece ser modulada com um fim bem específico: o de encontrar ou construir, a partir de sua muito discutível interpretação da obra queirosiana, limitações ideológicas a serem superadas pela sua própria geração literária. Ora, a contradição está neste ponto de seu livro: “Eça de Queirós aceita certo número de ideias bem definidas e nitidamente formuladas; com essas ideias constrói os seus contos e os seus romances” (SARAIVA, 2000, p. 56).

Esse “certo número de ideias bem definidas e nitidamente formuladas” é justamente aquilo a que Hourcade havia chamado de “diversidade contraditória” na obra de Eça, subvalorizando essa presença como se para o autor esse “caleidoscópico das escolas de inspiração exótica” se tratasse de mera representação de “modas passageiras”, por um Eça que não teria intuído a “influência fecunda” que aquele sincretismo de ideias estava destinado “a exercer sobre os gostos e formas estéticas” vindouros. O que Hourcade subvaloriza, e Saraiva sonega, é a importância da filosofia na obra e nos procedimentos estéticos de Eça de Queirós. Como vimos com Campo Matos, o período de Eça em Paris foi um tempo de “longa convivência, de tantas discussões, de tantas Filosofias erguidas e derrubadas”. Pode-se discordar, porém, do biógrafo, quando este afirma que sobre tais filosofias erguidas e derrubadas “não podemos mais do que conjecturar”.

Em seu celebrado livro *O último Eça*, Miguel Real – um crítico recente que vem justamente dos estudos filosóficos – é um autor que

se aproxima bastante do ponto a que pretendemos chegar, sobretudo quando chama essa fase da produção queirosiana de “Período Humanista”. Real define o termo “humanismo” como sinônimo de síntese, isto é, um certo “tacteamto ensaístico” que resulta no “levantamento de grandes sínteses inconclusivas”, sempre a partir do método “comparativístico”: “Todas essas sínteses humanistas não conduzem, porém, a nenhuma teoria sistematizada conclusiva, a partir da qual pudéssemos facilmente catalogar o pensamento íntimo do Último Eça”. Real, no entanto, na contramão de Saraiva, afirma, em parte acertadamente, não ver essa postura de Eça como “um ceticismo e um indiferentismo sociais que raiariam o conservadorismo e, até, o reaccionarismo político, acompanhados de uma conversão pessoal à doutrina da Igreja Católica” (aqui tendo em vista as hagiografias). O que o crítico pretende é “evidenciar como Eça, assumindo uma posição simultaneamente europeia e portuguesa, tenta pensar ensaisticamente (isto é, sem uma doutrina preconcebida nem conclusões previamente traçadas) os grandes temas morais e filosóficos permanentes da Civilização Ocidental” (REAL, 2006, passim 167-169).

Pensar ensaisticamente os grandes temas morais e filosóficos permanentes da Civilização Ocidental é, em nosso entender, justamente aquilo que se pode conjecturar sobre a longa convivência e as tantas discussões que, no 194 da rue de Rivoli, erguiam e derrubavam outras tantas filosofias. No entanto, mais do que conjecturar no vazio, nosso objetivo aqui é demonstrar a natureza cética (segundo a formulação antiga – que remonta a Pirro de Élis – e seus desdobramentos na modernidade; e não segundo o uso que Miguel Real faz acima, escorado no significado que o senso comum dá ao termo ceticismo) desse modo de pensar ensaístico e comparativístico do “último Eça”, que resulta sempre no “levantamento de grandes sínteses inconclusivas”, ou seja, aquilo a que os cétricos gregos chamavam de suspensão do juízo, ou *epoché* (VERDAN, 1998, p. 20).

O ceticismo filosófico, em sua formulação antiga, é um modo de

pensar diametralmente oposto ao dogmatismo que caracterizou os modos concorrentes que se tornaram hegemônicos na Antiguidade e que chegaram com influência até a Modernidade, como o idealismo platônico, por exemplo. Depois do seu surgimento e desenvolvimento, o ceticismo atravessou toda a história da filosofia de forma subterrânea, tendo em Montaigne talvez o seu mais importante eco entre os modernos. Trata-se, em síntese, de um modo de pensar que recusa toda e qualquer tutela que hierarquize as proposições. As proposições valem por elas mesmas e tal valor é indissociável de sua condição relacional. Desse modo, toda certeza pode ser questionada, e nenhuma se impõe à outra, porque o conhecimento (sentidos, razão...) é sempre parcial. Assim, os diversos sistemas são colocados em confronto, não para que haja a sobreposição de uns sobre os outros, mas para que todos possam coexistir, em sincronia, e para que esta espécie de suspensão otimize a acuidade (mas não necessariamente o domínio) do sujeito sobre o real que o cerca. Busca-se um melhor conhecimento sobre o real, mas não os seus fundamentos últimos, essenciais, que poderiam hierarquizar, de forma fictícia, esse real. Após o esgotamento da metafísica, pode ser realmente desconcertante ter de lidar com outro modo de pensar antigo, ao mesmo tempo oposto ao dogmatismo idealista e à moderna necessidade de controle sobre a imanência. De certa forma, é possível considerar o ceticismo uma antifilosofia, embora não no sentido de falsa verdade, mas da suspensão da verdade enquanto dogma, o que não significa que se deixe de buscar uma verdade.

Para Montaigne, que via no conjunto da filosofia uma sofisticada poesia, era nula a pretensão de qualquer sistema filosófico para chegar a uma verdade absoluta. A sofisticação da poesia talvez esteja em sua configuração como um sistema heterodoxo, anômalo ou antissistema. Se for assim, o ceticismo filosófico bem pode servir de paralelo para a poesia, como modo de pensar também antissistemático, que não apenas comporta a contradição em seus processos, como, principalmente, a busca como um fim em si mesmo. Se, por um lado, a contradição

serve ao pensamento cético para a refutação tanto das capacidades dos sentidos quanto da razão para obterem uma verdade absoluta sobre o que quer que seja, por outro lado ela é a própria estrutura por meio da qual se configura o discurso cético, que chega à suspensão do juízo não pela abstenção ao enunciado, mas pela enunciação de verdades opostas e pela demonstração discursiva da equipolência dessas verdades.

Na obra ficcional do chamado “último Eça”, a contradição está disseminada como elemento estruturante na produção de discursos que se opõem e se anulam, instaurando a dúvida e a incerteza em todas as suas camadas de significação, como a axiológica (relativa aos valores burgueses), a genológica (acerca da própria narrativa ficcional enquanto gênero literário), a ontológica (que diz respeito às questões inerentes ao ser e à alteridade), a epistemológica (que questiona as categorias do conhecimento, apontando-lhes os limites), e a tautológica (sobre a pertinência e a oportunidade do próprio discurso) – se bem que também haja interpenetrações.<sup>5</sup>

Nesse sentido, destaca-se a importância da filosofia no pensamento desse Eça que estava no “olho do furacão” da intelectualidade de seu tempo, que foi Paris no final do século XIX. O experimentalismo intelectual que caracterizou a convivência e as discussões daquela espécie do “Cenáculo” parisiense da rue de Rivoli certamente teve reflexo nas obras ficcionais de Eça que receberam o seu cuidado de escritor no último período de sua produção, sobretudo nos romances semipóstumos *Correspondência de Fradique Mendes* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901), mas também nos contos, especialmente o *José Matias* (1897) e *Civilização* (1892)<sup>6</sup>. Em toda essa produção, na qual precisa-

---

<sup>5</sup> Os três últimos parágrafos se beneficiam diretamente dos resultados obtidos pelas pesquisas realizadas no âmbito do Projeto de Pesquisa 11130 - *O ceticismo na ficção queirosiana*, coordenado pelo Prof. Dr. Silvio Cesar dos Santos Alves, e desenvolvido no Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), de dezembro de 2017 a dezembro de 2020. Tais resultados foram parcialmente divulgados na comunicação *O ceticismo na ficção queirosiana*, apresentada no XXVII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), em novembro de 2019.

<sup>6</sup> O impacto do experimentalismo intelectual que caracterizou a convivência e as discussões daque-

mos incluir, inevitavelmente, algumas das principais crônicas de Eça, filosofias são erguidas e derrubadas, antifilosofias erguidas, filosofias derrubadas, dogmatismos derrubados, antidogmatismos erguidos.

O certo é que, nesse período, além de pôr em xeque, através de sua obra, a concepção de consciência absoluta defendida pelo Positivismo, e de reclamar, em seus textos metaficcionalis, a presença da imaginação, da fantasia e da metafísica na literatura, Eça mantém, em todo o seu percurso estético, uma posição crítica em relação às conquistas de seu século de ciência e de progresso técnico, em vez de apenas negá-las ou afirmá-las de forma radical. No artigo “Positivismo e Idealismo”, de 1893, ele reconhece que, ao homem também já não é possível que, com a experiência de todos os confortos, e ordem, e fecundas e úteis verdades, que em torno dele, e para sua grandeza e segurança, estabeleceu a razão, ele lhe fuja de todo e se abandone completamente, como na remota Meia-Idade, à direção ondeante e quimérica da [...] imaginação (QUEIRÓS, [19--], p. 1501).

Outro exemplo do que acabamos de afirmar é que, mesmo após a crise do Naturalismo e do Positivismo, o anticlericalismo ainda permaneceria nas obras queirosianas, estando na origem de suas suspeitas relativamente ao espiritualismo oportunista e ao misticismo que pairava sobre o seu tempo. Isto está muito bem ilustrado no artigo “O *Bock Ideal*”, também de 1893, no qual Eça descreve com grande ironia a influência espiritual do Sr. de Vogue na sociedade parisiense:

O Sr. Melchior de Vogue é hoje uma alma muito em voga em Paris. A sua influência espiritual vai desde as escolas até aos salões. A Academia Francesa já o acolheu como um mestre. Em

---

la espécie do Cenáculo parisiense na rue de Rivoli sobre obras como os romances semipóstumos *Correspondência de Fradique Mendes* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901), e ainda sobre os contos *José Matias* (1897) e *Civilização* (1892), é um dos aspectos estudados por Lucas do Prado Freitas, em sua pesquisa de Mestrado (2019-2021), orientada pelo Prof. Dr. Silvio Cesar dos Santos Alves, e desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL-UDEL), cujo objeto mais amplo é a relação da produção do último Eça com a filosofia, especialmente com a tradição do ceticismo filosófico.

certas *brasseries* mais idealistas do *Quartier Latin*, exerce a supremacia remota de um profeta fidalgo e delicado, que ensina do alto da sua nuvem. E, moralista eminentemente parisiense, tem tanta clientela na *Revue des Deux Mondes* como nesse considerável *Chat Noir*, que tão habilmente mistura no seu programa de literatura e de arte o misticismo e o canalhismo (QUEIRÓS, [19--], p. 1535).

A maior preocupação de Eça de Queirós nos artigos “Positivismo e Idealismo” e “O *Bock Ideal*” parece ser, justamente, que o acirramento do espiritualismo exasperasse o sentimento religioso e que o livre-pensamento fosse amputado por uma teocracia religiosa onde as inteligências estivessem dominadas por uma outra e renovada ansiedade de descobrir, neste complicado universo, alguma coisa mais alta, do que força e matéria; de dar ao dever uma sanção mais alta, do que a que lhe fornece o código civil; de achar um princípio superior que promova e realize, no mundo, aquela fraternidade de corações e igualdade de bens, que nem o jacobinismo nem a economia política podem já realizar (QUEIRÓS, [19--], p. 1498).

Cabe aqui, como movimento final deste trabalho, uma análise episódica de certa leitura crítica acerca do “último Eça”. Eça de Queirós, como já dissemos, faleceu em 1900. Dez anos antes, portanto, de que em Portugal se proclamasse a República (que Eça nunca defendeu, enquanto sistema), e em torno de vinte e dois anos antes do momento em que finalmente as disposições místicas, irracionalistas e nacionalistas que o autor identificara nas literaturas europeias da década de 1890 se cristalizassem em nacionalismos organicistas e fascismos. Em Portugal, ainda em 1920, seis anos antes de um golpe militar finalmente submeter o país a “uma sanção mais alta do que a que lhe fornece o código civil” (neste caso, a ditadura que se transformaria no Estado Novo de Salazar), a produção literária do último Eça já vinha sendo apropriada pela extrema-direita nacionalista. É neste ano que o integralista lusitano António Sardinha escreve “O espólio de Fradique”, espécie

de ensaio/conto no qual proclama Fradique Mendes como “mestre da contra-revolução” (SARDINHA, 1922, p. 375) e autor potencial de uma “filosofia da reação” (SARDINHA, 1922, p. 343), numa tentativa evidente de incorporar Eça de Queirós ao rol de referências do pensamento reacionário português. A frase que abre o último parágrafo do texto é paradigmática, à luz do que temos discutido até aqui: Sardinha anuncia que, “na [sua] livraria, [coloca] doravante o volume de *A Correspondência [de Fradique Mendes]* entre os pensadores políticos” (SARDINHA, 1922, p. 375), como se se tratasse de um volume não-ficcional, portador de uma doutrina específica e fechada.

Sardinha é apenas o primeiro entre tantos outros autores da primeira metade do século XX que tentará aprisionar a última fase da obra de Eça de Queirós na cerca ideológica do conservadorismo ou do reacionarismo. Fidelino de Figueiredo, em seus ensaios da década de 1930 – depois coligidos em *...Um pobre homem de Póvoa do Varzim...* (1945) –, talvez tenha sido o mais expressivo. Fidelino irá propor que Eça de Queirós teria sido uma espécie de filho pródigo análogo ao da Bíblia: após uma juventude desperdiçada na produção de obras de um “humorismo impiedoso” (FIGUEIREDO, 1945, p. 80) – sintomas da “peregrinação de uma alma desquitada” entre “azedumes da irriquietação hipercrítica” (FIGUEIREDO, 1945, p. 185) –, o último Eça “voltava os olhos já saudosos para a sua terra portuguesa”, em uma “reconciliação justiceira” com seu “portuguesismo” (FIGUEIREDO, 1945, p. 190). O movimento culminará no ano de 1945, quando o SNI (departamento de propaganda do governo de Salazar) fará dessa noção de Figueiredo a narrativa oficial das comemorações do centenário queirosiano, difundida em diversas conferências e na curadoria que se fez para a exposição oficial sobre o autor.<sup>7</sup>

A brevíssima reconstituição dessa leitura da última fase da obra de Eça nas décadas subsequentes à morte do escritor é relembrada aqui

---

<sup>7</sup> Para uma descrição mais detalhada dos embates políticos ligados ao primeiro centenário de Eça de Queirós, cf. GÓES, 2020, pp. 46-61.

para que se chame a atenção para um fato fundamental: a tentativa de fazer do “último Eça” o ponto culminante de uma narrativa reacionária para fins de propaganda jamais vingará. No que parece ser um testemunho histórico da existência da *epoché* – essa suspensão do juízo resultante do embate entre uma pluralidade de filosofias e antifilosofias que se montam e se desmontam nas últimas páginas do autor – na derradeira produção queirosiana, embora estendida aqui ao âmbito da recepção, o simples fato de o SNI ter tentado inculcar autoritariamente a noção de um Eça de Queirós reacionário é respondido pelo aparecimento, nos idos de 1945, de uma igual pluralidade de perspectivas críticas sobre Eça e as suas obras finais.

Apenas para citar algumas delas: António Sérgio propõe o último Eça como o visionário de uma “Revolução pelo amor [...] de natureza mística” (SÉRGIO, 1945, p. 499); Saraiva, como já vimos, acusará sua desistência classista; Jaime Cortesão, pelo contrário, verá no “último Eça” um autor que “faz claras afirmações de fé socialista” (CORTE-SÃO, 1945, p. 287); e o ultra reacionário pe. Allyrio de Mello censurará no “último Eça” uma continuidade de sua atitude de “rebeldia e irreverência” (MELLO, 1945, p. 226). Escrevendo do Brasil, mas para o público português, Gilberto Freyre lamentará que o “último Eça” seja um nacionalista postiço, cosmopolita irremediavelmente distanciado de sua pátria (FREYRE, 1945, pp. 23-30); Antônio Cândido fará do “último Eça” o ponto culminante de um processo de ajustamento entre a moral do autor e seu processo artístico (CÂNDIDO, 1945, pp. 137-156); Lúcia Miguel Pereira enxergará no período final do autor o resultado da moderação que seu tradicionalismo teria operado em seu processo estético (PEREIRA, 1945, pp. 263-282). Poderíamos, enfim, cobrir páginas com as “filosofias” e “antifilosofias” propostas sobre o último Eça no ano de 1945, como se a esfera pública literária em Portugal tivesse repentinamente se transformado no apartamento da *rue de Rivoli*. Diante desse colóquio instaurado absolutamente à revelia do SNI e na contramão de suas intenções de fazer do centenário uma

cerimônia ordeira e exclusivamente nacionalista, António Ferro (o diretor do órgão), não tem saída senão lamentar que aquele centenário não tenha sido sequer celebrado, se autocensurando publicamente de maneira inédita como um “imprudente” (FERRO, 1945, p. 13). Esse episódio é citado neste texto à guisa de conclusão, pois parece apontar para o que julgamos ser o desenvolvimento em máxima potência das características da obra do “último Eça”. Mesmo em condições extremamente precárias e policiadas, o pensamento não-hierarquizado, a suspensão do juízo construída com maestria nas últimas páginas queirosianas foram capazes de se transformar no dínamo de um infinito debate, jamais subsumível a uma verdade final. Esse debate, que no contexto ditatorial aqui citado reveste-se de importância por ter sido público, notório, ruidoso e insubmisso à lógica da censura, pode, em outros casos, ser tão discreto quanto o debate silencioso do leitor consigo mesmo, ao se deparar com os sempre renovados e ambíguos labirintos disparadores de alteridade propostos pelas leituras possíveis e prováveis da obra do “último Eça” – o que tem sido garantia de sua perene literariedade!

## Referências

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. Eça insustentável leveza das flores. *Revista Queirosiana – Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração*, Famalicão, n. 25/26, p. 31-50, julho de 2018.

\_\_\_\_\_. *O ceticismo na ficção queirosiana*. Projeto de Pesquisa. Londrina: Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, CLCH, UEL, 2017.

\_\_\_\_\_. Repensando o *São Cristóvão* no conjunto da obra queirosiana. *Revista Queirosiana – Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração*, Famalicão, n. 21/22, p. 89-100, julho de 2014.

CANDIDO, Antonio. “Eça de Queirós entre o campo e a cidade”. In.: PEREIRA, Lúcia Miguel; REYS, Câmara (orgs.) *O Livro do Centenário de Eça de Queirós*. Lisboa: Editora Dois Mundos, 1945.

CORTESÃO, Jaime. “Reflexões sobre Eça de Queirós”. In.: *Seara Nova*, Lisboa, no 959, 1945. pp. 284-288.

- FERRO, António. *Eça de Queiroz no Centenário de seu nascimento*. Lisboa, 1949.
- FIGUEIREDO, Fidelino. “...um pobre homem da Póvoa de Varzim...”. Lisboa, Portugália Editora, 1945.
- FREYRE, Gilberto. “Lusitanidade e Universalidade em Eça de Queirós”. In.: PEREIRA, Lúcia Miguel; REYS, Câmara (orgs.) *O Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editora Dois Mundos, 1945.
- GÓES, Breno. “Os fascistas que liam Eça de Queirós: estratégias da propaganda salazarista em torno de uma celebração literária”. In: *Cantareira*, 33a ed. Jul.-Dez., 2020. pp. 46-61.
- HOURCADE, Pierre. *Eça de Queirós e a França*. Lisboa: Seara Nova, 1936.
- MATOS, Alfredo Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Eça de Queirós: uma biografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Por entre névoa e realidade – Eça e a Filosofia*. Braga: Humus, 2019.
- MEDINA, João. *Eça de Queiroz e o seu tempo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.
- MELLO, Allyrio de. *Eça de Queiroz, o exilado da realidade*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1945.
- QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência - organização & notas de António Campos Matos*. vol 1. 1a ed. Lisboa: Caminho, 2008.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. “Eça de Queirós visto através de suas cartas”. In.: PEREIRA, Lúcia Miguel; REYS, Câmara (orgs.) *O Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editora Dois Mundos, 1945.
- PITA, António Pedro. *A recepção do marxismo pelos intelectuais portugueses (1930 - 1941)*. 1a ed. col. Oficina do CEI. Coimbra: Centro de estudos sociais, 1989.
- QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão, [19--], vol. II.
- REAL, Miguel. *O último Eça*. Lisboa: QUIDNOVI, 2006.
- REIS, Carlos. *Eça de Queirós – Cônsul de Portugal à Paris 1888 – 1900*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian - Portugal, 1997.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. Eça de Queirós e a Filosofia, ou o artista enquanto pensador. In: *Melancolia e Apocalipse, Estudos sobre o pensamento português e*

*brasileiro*. Lisboa: IN-CM, 2008.

SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva, 2000.

SARDINHA, António. “O espólio de Fradique”. In.: AMARAL, Eloy do; MARTHA, M. Cardoso (orgs.). *Eça de Queiroz. “In memoriam”*. 1a ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1922, pp. 334-375.

SCHACHT, Pedro. *Filósofos de trazer por casa – Cenários de apropriação da Filosofia em Almeida Garrett, Eça de Queirós e Machado de Assis*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

SÉRGIO, António. “Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queiroz” In.: PEREIRA, Lúcia Miguel; REYS, Câmara (orgs.) *O Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editora Dois Mundos, 1945.

# A CONFIGURAÇÃO ESPACIAL REALISTA-NATURALISTA EM EÇA DE QUEIRÓS

*Raquel Trentin Oliveira*<sup>1</sup>

## 1 Pressupostos teóricos

A descrição minuciosa do cenário, que se expandiu na estética realista-naturalista do século XIX associada à busca por um “efeito de real”, foi uma das fórmulas mais depreciadas desse estilo por entender-se que comprometeria a dramaticidade da história. Eça de Queirós, sobretudo por seus romances mais apegados aos ideais da escola realista, não passou ileso pela crítica. Talvez a mais lembrada seja a que lhe endereçou Machado de Assis (1957), nos conhecidos artigos de 1878, ao calor das repercussões de *O Crime do Padre Amaro* e de *O Primo Basílio* no Brasil. Um dos principais problemas que Machado via na obra do escritor português era o apego ao detalhe desnecessário, ao dado supérfluo, que não contribuía, segundo o ponto de vista dele, para o aprofundamento e a intensidade dos dramas representados<sup>2</sup>.

Em contraposição a esse modo de ler o espaço no romance realista-naturalista, defendo<sup>3</sup> que o aparente supérfluo no texto queirosiano é, isto sim, imprescindível para ampliar e aprofundar os significados da narrativa. A construção do espaço, nos romances considerados neste capítulo *O Crime do Padre Amaro* (1876), *O Primo Basílio* (1878), *Os*

---

<sup>1</sup> Professora dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (RS). Dedicou seu doutorado ao estudo da representação espacial no romance queirosiano e, atualmente, é integrante do Grupo Eça.

<sup>2</sup> “a nova poética é isto e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exacto dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (ASSIS, 1978. In: RIBEIRO, 2000, p.40).

<sup>3</sup> Este texto apresenta as principais teses desenvolvidas no livro *Eça de Queirós e o espaço romanesco* (OLIVEIRA, 2014), onde se encontram muitos outros exemplos e ilustrações dos argumentos defendidos aqui.

*Maias* (1888)<sup>4</sup> – vai muito além do simples interesse em descrever de modo exaustivo o cenário, de uma maneira mais próxima possível do real: estando predominantemente relacionado ao olhar de uma personagem, portanto implicado na sua subjetividade, o espaço colabora, de forma decisiva, para a figuração das pessoas ficcionais e dos possíveis sentidos do romance.

O modelo representativo oferecido pelo romance realista-naturalista, ao investir fortemente na descrição espacial, deu mostras do grande potencial de funções que essa categoria da narrativa pode assumir. Philippe Hamon, em seu conhecido texto “O que é uma descrição” (s.d., p. 73-74), explica que, no modelo realista-naturalista, em geral a descrição espacial caracteriza-se como:

o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente, o espaço indispensável onde se “põe em conserva”, onde se “armazena” a informação, onde se condensa e redobra, onde personagens e cenário, por uma espécie de “ginástica” semântica [...] entram em redundância; o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou então introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da acção.

Sendo assim, conclui Hamon, a descrição espacial funciona como um processo “organizador” da narrativa e, pela redundância que introduz, tem “o papel de memória”. A explicação é bastante elucidativa, indicando a funcionalidade do espaço para a construção dos demais elementos da narrativa e a grande contribuição semântica que a descrição pode trazer ao concentrar segredos e ao propor enigmas para a leitura da história.

No entanto, a mesma explicação permite adivinhar uma dicotomia complicada: a de que a descrição do espaço suspende o movimen-

---

<sup>4</sup> Uso como referência a *Obra completa* (1997, vol I), de Eça de Queirós. Para evitar a repetição integral do título dos romances, usarei as abreviaturas OCPA, OPB, OM.

to temporal da narrativa. Tal ideia não é incomum nos estudos narrativos, sendo que o próprio conceito de “pausa descritiva”, de Gérard Genette (1976), indica isso. Ao invés de compreender o espaço como um elemento estático que compromete o avanço temporal da narrativa, considero-o como um motivador da ação, conforme teorizado por M. Bakhtin (1990). Em seu estudo, Bakhtin investe na “interligação fundamental das relações temporais e espaciais”, ideia nomeada pelo termo *cronotopo*, entendendo que o espaço satura-se de um tempo substancial, é preenchido pelo sentido da vida das personagens e entra em relação com o seu destino. Nessa perspectiva, portanto, o espaço fornece “um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos”. Logo não tem a função de suprimir o tempo, inibir a ação das personagens, imobilizar as transformações, mas, isto sim, a de dar ao tempo um caráter sensivelmente concreto.

A análise de M. Bakhtin pressupõe a existência de um vínculo estreito entre o espaço, os sujeitos e as ações. Para o teórico russo, os lugares fomentam a progressão temática. Cada tema tem um cronotopo particular, uma forma espaço-temporal que o embasa, que o move. A estrada, particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso, serve ao romance de costumes e de viagens antigo, aos romances de cavalaria, aos romances picarescos do século XVIII. O castelo, por estar repleto de sinais do passado, funciona a favor do romance gótico do século XVIII e do romance histórico de Walter Scott, por exemplo. Assim, os cronotopos constituem os centros organizadores dos principais acontecimentos do romance – os encontros, as crises, as quedas, as regenerações, etc.: “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos”, afirma o autor (1990, p. 355).

O pesquisador italiano Franco Moretti tem estudado esse vínculo estreito que o espaço estabelece com as ações. Em *Atlas do romance europeu* (2003), examina a geografia do espaço literário de diferentes romances, justificando a seleção de determinado lugar pela relação que mantém com a história. Sua tese é de que “a natureza de um lugar é um

componente do acontecimento, no sentido de que *cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria espécie de história*” (2003, p. 81). Poderíamos dizer então que, ao encorajar sua própria espécie de história, o espaço favorece a progressão temática, tornando perceptível o avançar do tempo.

Além disso, se considerarmos que a composição do espaço depende da perspectiva que o revela, que resulta da percepção, entenderemos que não representa uma pausa total na narrativa, simplesmente porque “ver espaço exige tempo”, como já concluiu a professora portuguesa Helena Carvalhão Buescu (1990), estudiosa do assunto. Como afirma ela, há uma conexão entre o ato perceptivo e o descritivo, estando a percepção inscrita no tempo (1990, p. 229). Também para M. Bakhtin, as relações espaciais e temporais, para adquirirem sentido valorativo, dependem de sua correlação com um sujeito determinado: “o espaço se condensa como o horizonte possível de um ser humano mortal, como seu ambiente possível” (2010, p. 125).

De qualquer forma, é só no romance modernista que essa qualidade ganha mais realce. Ao enfatizar a apreensão interior do mundo, ao acentuar a percepção psicológica do espaço, a narrativa evidencia a duração nela implicada. Genette assim explica as descrições de Balzac: “sabe-se que o romance balzaquiano fixou um cânone descritivo tipicamente extra-temporal, em que o narrador, abandonando o curso da história, se encarrega, em seu próprio nome e apenas para a informação do leitor, de descrever um espetáculo que, a falar propriamente, e nesse ponto da história, ninguém está a seguir.” (1976, p. 100). Em contraste, o narratologista destaca a forma descritiva proustiana: “essa descrição não determina nunca uma pausa da narrativa, uma suspensão da história, ou, segundo o termo tradicional, da ação: com efeito, nunca a narrativa proustiana se fixa num objeto ou num espetáculo sem que tal estação corresponda a uma paragem contemplativa do próprio herói” (1976, p. 100). O teórico ainda reconhece em Flaubert um precursor da descrição proustiana, como explica sobre *Madame Bovary*: “na

maior parte do tempo, e mesmo nas páginas descritivas de certa amplitude, o movimento geral do texto é comandado pelo andar ou olhar de uma (ou várias) personagem(s), e o seu desenrolar articula-se à duração desse percurso [...] ou dessa contemplação imóvel” (1976, p. 101).

Buescu (1990) apresenta uma leitura bastante elucidativa da construção espacial no romance. A autora analisa romances europeus produzidos no século XIX, principalmente ligados ao movimento romântico, destacando neles uma crescente abertura à sensação no que se refere à descrição da natureza, aspecto que os diferencia de narrativas produzidas anteriormente. Segundo ela, a abertura à sensação permite um contato efetivo com o espaço:

uma apreensão através da qual se privilegia, por um lado, a manifestação corporal do sujeito do texto no texto e, por outro lado, a emergência de uma natureza que, por este processo, se incorpora ao sujeito ao mesmo tempo que afirma, perante ele, o seu alheamento e, até, a sua estranheza. De um processo intelectual passamos a uma manifestação corporal, prefigurada na sensação, que é sempre manifestação do indivíduo, ou melhor, da relação sujeito/objecto através de seus sinais corporais: indivíduo que é agora definido, interactivamente, como um corpo num espaço, sabendo-o participando dele, e procurando entender de que modo essa participação pode ser, também, forma de radical diferença (1990, p. 106).

Buescu ressalta, então, a progressiva corporalização do sujeito no texto conforme o desenvolvimento do romance moderno, passando do sentimento à sensação, e da sensação à sinestesia. Esse movimento levaria à desagregação da paisagem, paralela à desagregação do sujeito, predominante nas narrativas do século XX. “Desagregação porque fragmentação [...] A paisagem dispersa-se pela multiplicidade de sensações do sujeito que a apreende, e aparece como um tecido em que diversidade e fragmento se tornam elementos-chave” (1990, p. 107).

Para exemplificar, a autora liga autores como Rimbaud e Baudelaire, e também Eça de Queirós, ao início desse movimento, atribuindo aos mesmos o uso mais ou menos sistemático da sinestesia.

Em suma, o desenvolvimento do romance no curso do século XIX tem um efeito decisivo para o reconhecimento da perspectiva como uma dimensão fundamental da representação narrativa, enquanto a tentativa de objetividade e exaustividade recua, assumindo-se e revelando-se cada vez mais o ponto de vista particular, restrito e a apreensão subjetiva do espaço pelas personagens. No caso da literatura portuguesa, sem dúvida, Eça de Queirós contribuiu significativamente para isso.

## 2 O espaço e a progressão temática

O Realismo-Naturalismo literário demonstra especial predileção pelos lugares privados, domésticos. Estes são a verdadeira descoberta do romance de tal período. A ação romanesca se concentra quase exclusivamente no reduzido âmbito de uma rua ou de uma casa, fazendo sentir ao leitor que o acontecido ali resume a vida inteira e reproduz, em miniatura, uma totalidade<sup>5</sup>. Assim acontece n'*O crime do padre*

---

<sup>5</sup> Claro que as personagens queirosianas circulam por diversos lugares (ruas, teatros, cafés, redação de jornais etc), mas estes em geral encontram-se francamente ancorados na geografia real das cidades portuguesas que contextualizam as histórias de Eça. De qualquer modo, o espaço urbano (lugares, objetos, pessoas, paisagem natural, etc.), nos romances em estudo, recebem uma caracterização que funciona como uma espécie de quadro refletor das ações principais. Como uma moldura, esse tipo de descrição espacial acentua os traços e os sentidos da história dos protagonistas. M. T. Zubiaurre, ao destacar o panorama como um cronotopo característico do romance novecentista, explica “os elementos retratados formam um conjunto harmônico, abarcável, orlado de uma espécie de marco invisível [que aqui chamo de moldura] que reforça a sensação de totalidade e perfeição da imagem evocada” (2000, p. 133, tradução minha). Semelhanças na construção dos panoramas urbanos dos três romances indicam que, apesar de certas diferenças entre as obras, já tão sinalizadas pela crítica, algumas ideias representadas são recorrentes, especialmente em relação ao comportamento coletivo português. Em geral, as qualidades da moldura urbana ecoam críticas da geração de 70 à sociedade lusa do século XIX, já enunciadas por Antero de Quental na sua conferência: “o abatimento, a prostração do espírito nacional”, o “desânimo”, o “pesado dogmatismo”, o “adormecimento sonambulesco” (In. RIBEIRO, 2000, p. 87).

*Amaro*, n' *O primo Basílio* e n' *Os Maias*. Em tais romances, os eventos mais importantes da história se passam em dois tipos de lugares: na residência das personagens-protagonistas e na casa-esconderijo dos amantes.

A maior parte dos acontecimentos está desenvolvida na casa em que mora ao menos uma das personagens-protagonistas e por onde passam a maioria das demais personagens, ou pelo menos aquelas cuja função é fazer avançar o conflito principal: a casa de S. Joaneira (OCPA), a casa de Jorge e Luísa (OPB), o Ramalhete e a casa de Maria Eduarda (OM). Fica evidente, portanto, a primeira contribuição desses lugares: aglutinar as personagens, centralizar os encontros e situar alguns fatos importantes.

Para abrigar a reunião das personagens, as casas dos protagonistas dispõem de um lugar especial: a sala ou salão de visitas. Conforme Bakhtin, este é o cronotopo basilar dos romances de Balzac e Stendhal:

Do ponto de vista temático, é aí que ocorrem os encontros, [...] criam-se os nós das intrigas, freqüentemente realizam-se também os desfechos; finalmente ocorrem, o que é particularmente importante, os diálogos que adquirem um significado extraordinário no romance, revelam-se os caracteres, as 'idéias' e as paixões dos heróis (1990, p. 352).

De modo semelhante funcionam a sala de visitas da casa de S. Joaneira; a sala em que Luísa e Jorge recebem a cavaqueira aos domingos; o salão em que Carlos e o avô acolhem os amigos no Ramalhete. O interessante nesse cronotopo é que entrelaça o que é social e público com o que é particular e até mesmo puramente privado, de alcova. Nas salas de visita em Eça de Queirós, os diálogos das personagens dão sinais de costumes da época, assim como da vida e do cotidiano das personagens. Nesse sentido, o espaço doméstico transforma-se num pequeno universo recolhido, que oferece uma leitura resumida da sociedade, funcionando como "tradução" sintética, como interpretação acessível

ao âmbito público.

Portanto, a mais básica função que o espaço exerce nos romances é a de apoiar o desenvolvimento da história: são necessários, como as casas dos protagonistas, lugares que reúnam as personagens, que facilitem a troca e a tensão. Em síntese, as casas das personagens-protagonistas constituem os centros organizadores dos principais eventos do romance. O modo como são descritas e ocupadas (notável, por exemplo, na diferença entre os quartos de Luísa e Juliana, em OPB), e a maneira como os seus compartimentos estão dispostos (lembramos, por exemplo, do quarto de Amélia situado exatamente acima dos aposentos de Amaro) subsidiam a progressão das ações no tempo, favorecendo diálogos e conflitos e auxiliando na formação dos acontecimentos.

A relação amorosa que nasce nessas residências principais tem um lugar privilegiado para prosseguir: a casa-esconderijo dos amantes. A moradia do Sineiro e também, de alguma forma, o casarão da Ricoça (OCPA), o Paraíso (OPB) e a Toca (OM) servem para abrigar os segredos dos amantes, isolá-los e protegê-los da sociedade (do seu grupo ou de quem precisam esconder o caso), favorecendo, pois, a transgressão de convenções sociais. O esconderijo permite a consumação definitiva do “erro” das personagens, que as levará ao destino fatal, sendo assim imprescindível para o encaminhamento do desfecho das ações. Nos três romances, os esconderijos são escolhidos pelos homens para abrigarem seus casos amorosos, o que denota o papel condutor que têm em seus relacionamentos, restando às mulheres sujeitarem-se ao destino por eles dado.

Portanto, os enredos das três narrativas em estudo, cujos conflitos centrais são semelhantes – três casos amorosos a transgredirem regras e valores sociais estabelecidos contam com dois principais cronotopos para se desenrolar: as residências das personagens-protagonistas, onde se desenvolve o envolvimento do casal, e as casas-esconderijos dos amantes, onde tal envolvimento é consumado em segredo. A escolha do mesmo tipo de lugar para abrigar as três intrigas demonstra a rela-

ção estreita que há entre cenário e ação: tais espécies de lugares propiciam a formação e o desenvolvimento desse tipo de história.

### 3 O espaço e a personagem

Como afirmam Wellek e Warren (1962, p. 279), “a casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante”. O espaço privado, povoado pelas escolhas dos seus moradores, naturalmente confirma preferências pessoais, comportamentos e estilos de vida. A representação do espaço privado, em *Eça de Queirós*, oferece “motivos concretos correspondentes à psique da personagem”, favorecendo a construção de uma máscara, como dizia Tomachevski (1973, p. 194). Aliás, algumas casas de personagens secundárias parecem ser apresentadas apenas por sustentarem a construção de tipos sociais<sup>6</sup>, já que contribuem pouco para a progressão da história principal. Assim são caracterizadas, por exemplo, a casa de João da Ega, a Vila Balzac (OM), a residência de D. Maria da Assunção (OCPA) e a casa do Conselheiro Acácio (OPB).

N’*O primo Basílio*, um dos tipos mais famosos da galeria queiro-siana, o conselheiro Acácio, tem confirmado o seu retrato (já traçado pelo narrador no início da narrativa), mediante a apresentação do lugar onde mora. A sua casa é descrita na ocasião em que Jorge, Sebastião e Julião o visitam. O conselheiro convida os amigos para se dirigirem ao seu “Sanctus Sanctorum”. A limpeza e a organização ordenada dos objetos (saleta “muito espanejada”, de “aspecto alvadio”, “lápiz muito aparados”, “réguas bem dispostas”), a exibição de documentos e imagens respeitantes à coroa portuguesa e à função que Acácio assumia nela (“Encaixilhada, na parede, pendia a carta régia que o nomeara conselheiro; defronte uma litografia de el-rei; e sobre uma mesa, era eminente o busto em gesso de Rodrigo da Fonseca Magalhães, tendo

---

<sup>6</sup> No sentido mais comum, pessoas ficcionais que reúnem traços característicos, marcas emblemáticas de um grupo social.

no alto da cabeça uma coroa de perpétuas”), bem como a exposição de obras de autores “ilustres” (Julião pusera-se logo a examinar a livraria/ - Prezo-me de ter os autores mais ilustres [...]/ Mostrou-lhe a *História do Consulado e do Império*, as obras de Dellille, o *Dicionário da Conversação*) (OPB, p. 679) lembram, respectivamente, três características marcantes da personagem, conforme a descreve o narrador (p. 475): a formalidade, a retidão exagerada (“vestido todo de preto, com o pescoço entalado num colarinho direito”; “os seus gestos eram medidos, mesmo a tomar rapé”); a devoção e a fidelidade à monarquia (“Fora outrora, diretor geral do ministério do reino, e sempre que dizia – El-Rei! erguia-se um pouco na cadeira”); o apego às convenções retóricas e literárias (“Nunca usava palavras triviais; não dizia *vomitare*, fazia um gesto indicativo e empregava *restituere*. Dizia sempre ‘o nosso Garrett, o nosso Herculano’. Citava muito. Era autor”).

A descrição do escritório, que dá sinais das aparências da personagem, contrasta com as descobertas de Julião sobre o quarto, que indicam a personalidade escondida de Acácio. No quarto, “duas grandes litografias aos lados das camas – um *Ecce homo!* E a Virgem das Sete Dores” anunciam o culto aos valores cristãos. Entretanto, a abertura da “gavetinha da mesa-de-cabeceira” e dos “cortinados fechados” revela a Julião o falso puritanismo de Acácio, que gostava de ler “as poesias obscenas de Bocage” e mantinha um relacionamento amoroso com a criada, provavelmente quem arranjara “sobre o travesseiro duas frohazinhas chegadas dum modo conjugal e terno!” (OPB, p. 680-681). Apesar dessas evidências, Acácio afirma que não se casara só porque “são graves, perante Deus e a sociedade, as responsabilidades dum chefe de família” e mostra-se escandalizado com o tratamento “materialista” de Julião às mulheres: “essas fêmeas para quem é tão severo [...] são nossas mães, nossas carinhosas irmãs, a esposa do chefe de estado, as damas ilustres da nobreza” (OPB, p. 686). Integrada a esta combinação de sinais, a apresentação do quarto serve para desestabilizar a maneira grave e correta como se comporta Acácio durante o jantar com os ami-

gos, aparecendo ainda mais falsas sua solenidade e retidão moral.

Enfim, muitos dos lugares representados nos romances queirosianos, pela maneira como são qualificados, contribuem para caricaturar a personagem, engendrando uma força irônica que, ao mesmo tempo, mascara e desmascara as pessoas fictícias, na medida em que manifesta a contradição existente entre a austeridade da postura social e o desregramento da vida íntima.

#### 4 O cenário e os segredos da história

Uma das funções mais pertinentes do espaço no romance de Eça de Queirós é criar uma atmosfera simbólica, que guarda em latência sentidos ou mesmo segredos da história que está por vir. Aqui talvez seja o lugar em que Eça de Queirós mais exercita a fantasia, a construção metafórica, tantas vezes associada, pela crítica, ao fantástico, ao grotesco ou mesmo ao gótico.

O caso mais lembrado é, evidentemente, do Ramalhete, n'Os Maias, que adquire uma função preliminar e preparatória ao drama. Sua primeira descrição sublinha uma aparência lúgubre e deixa sobre o lugar uma impressão negativa:

*sombrio* casarão de paredes *severas*, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o *aspecto tristotinho* de residência eclesiástica [...] Longos anos o Ramalhete permanecera *desabitado*, com *teias de aranhas* pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de *tons de ruína* (OM, p. 1041, grifo meu).

Além disso, Vilaça Júnior, ao comentar os inconvenientes da mudança de Afonso para ali, alude “a uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete” (OM, p. 1041-1042). A narrativa ressalta ainda que o palacete acumula as mobílias da casa em

Benfica, sobre a qual o leitor é informado que havia sido vendida “só pela razão daqueles muros terem visto tantos desgostos domésticos” (OM, p. 1042).

Tais informações, se somadas, deflagram um efeito de suspense e estimulam a previsão do trágico, apontando para a possibilidade de uma falta que caracterize os Maias, por conseguinte para a necessidade de uma expiação. A construção do Ramalhete assume, desse modo, uma significação proléptica, isto é, adianta informações sobre os acontecimentos que estão por vir, prenunciando, implicitamente, a desgraça que se abaterá sobre a família Maia, como confirma a análise da professora Suely F. V. Flory (1997).

Os esconderijos dos amantes nos três romances em pauta também são exemplares desse aproveitamento. N’*O crime do Padre Amaro*, por exemplo, a casa que esconde os encontros de Amaro e Amélia é assombrada pela filha do sineiro, a paralítica Totó, rapariga “selvagem e embirrenta” que perturbava os amantes com crises de histeria. A disposição dos quartos – o quartito da Totó em baixo e o quarto dos amantes em cima – contribui para interrelacionar as situações que ali são representadas. Em todos os encontros, as personagens passavam pelo quarto da doente e subiam, pela escada, até o quarto em que se escondiam,

enquanto a paralítica, estendendo o pescoço sofregamente, os seguia, escutando o ranger dos degraus, com olhos chamejantes que lágrimas de raiva enevoavam. O quarto, em cima, era muito baixo, sem forro, com um teto de vigas negras sobre que assentavam as telhas. Ao lado da cama pendia a candeia que pusera sobre a parede um penacho negro de fumo. (OCPA, p. 319)

Além do estado decadente, sobretudo a insistência no aspecto escuro do quarto dos amantes e a sua sobreposição ao aposento da doente justapõem, ao ato amoroso, o feio e o demoníaco. O casal procura desviar-se, esquecer a figura assustadora de Totó, sobrepondo a sua si-

tuação amorosa ao estado calamitoso da moça, mas o tênue limite entre os compartimentos da casa deixa ouvir o barulho que vem de baixo: “E Amélia ao entrar no quarto sentia vir por baixo uma risadinha seca, ou um *ui!* prolongado e uivado que a gelava”; “Eles refugiavam-se no quarto, aferroando-lhe por dentro. Mas aquela voz dum desolamento lúgubre, que lhes parecia vir dos infernos, chegava-lhes ainda, perseguia-os” (OCPA, p. 326). Os gritos da parálitica parecem assombrar os amantes, atrapalhando sua tranquilidade e não os deixando esquecer do “pecado” que cometiam, bem como ao leitor que relaciona os dois ambientes e cria a expectativa de um desenlace funesto.

Nessa composição grotesca, a casa do Sineiro, como também a Toca e o Paraíso ganham uma aparência sinistra, tétrica, espectral e misteriosa. Palavras desse campo semântico (tais como morte, túmulo, medo, horror, inferno, coruja, uivos, chuva, vento, névoa, coroa de perpétuas, etc.)<sup>7</sup>, misturadas habilmente com outros elementos, por exemplo, com um vocabulário de podridão e enfermidade da carne (moribundo, peles mortas, crostas grossas de chagas, mole, lívido, descarnado, etc.), dão à configuração desses lugares um halo sobrenatural, o caráter de uma realidade engrandecida e fantástica, um sinal do muito de “sinceramente temperamental que há nestas páginas ‘românticas’ tão líricas e tão livrescas” (DA CAL, 1969, p. 87).

O próprio aproveitamento da natureza, do clima que envolve a entrega sexual, nos três romances, corrobora tal efeito. Contrariando a atmosfera idílica esperada para contextualizar as confissões amorosas de Amaro e Amélia, por exemplo, a cena do primeiro beijo se passa numa noite de velório, chuva e muito frio. Do mesmo modo, a primeira relação sexual dos dois ocorre em dia de “céu tenebroso” e “chuva grossa” (OCPA, p. 303). Tal clima tempestuoso é o mesmo que emoldura cenas de tragédia nas três histórias, como do parto e morte de Amélia (OCPA), do suicídio de Pedro (OM) ou da morte de Juliana (OPB), o que permite confirmar a opinião de Saraiva e Lopes (1955, p.

<sup>7</sup> Tópicos do baixo-romântico, conforme explica Ernesto Guerra da Cal (1969, p. 87).

935), segundo a qual a natureza, em Eça de Queirós, aparece como que percorrida por forças tenebrosas, adquirindo um aspecto misterioso.

## 5 O espaço e a perspectiva narrativa

Em grande parte das descrições espaciais d'*O Crime do Padre Amaro*, d' *O primo Basílio* e d'*Os Maias*, o narrador tende a aderir à perspectiva das personagens: ao invés de o ponto de vista manter-se coerente com a “autoridade” do narrador que descreve, predomina uma percepção do ambiente restrita à situação limitada de certa personagem. Em geral, o espaço resulta da experiência, do movimento, do olhar das personagens, mesmo que, na maior parte das vezes, a percepção não seja apresentada explicitamente como delas.

Em *O crime do Padre Amaro*, quando da chegada de Amaro em Leiria, notamos como é apresentado o seu deslocamento do largo do Chafariz, onde desembarca, até a casa da S. Joaneira, onde se hospedaria:

Eram quase nove horas, a noite cerrara. Em redor da praça, as casas estavam já adormecidas: das lojas debaixo da arcada saía a luz triste dos candeeiros de petróleo, entreviam-se dentro figuras sonolentas, caturrando em cavaqueira, ao balcão. As ruas que vinham dar à praça, tortuosas, tenebrosas, com um lampião mortiço, pareciam desabitadas. (OCPA, p. 108).

A maneira de apresentação da cidade concentra-se nas impressões que as personagens em movimento podem ter, não revelando nada mais do que está ao alcance da vista e do que pode ser por elas deduzido, o que é indicado pelos verbos usados: “entreviam-se”, “pareciam”. A descrição rápida e impressionista renega a onisciência do narrador, que poderia oferecer uma imagem ampla da cidade, limitando-se a revelar, resumidamente, o que surpreende o padre recém-chegado, impressionado com o aspecto desolador da cidade à noite.

Esse tipo de projeção de características ao espaço enquanto as personagens caminham ou enquanto olham pela janela, tirando efeitos do movimento do corpo ou do olhar e das sensações particulares sobre a paisagem, é muito recorrente em Eça de Queirós, como ilustra bem essa passagem, dentre inúmeras outras:

[...] muito nervosa, foi encostar-se à vidraça. O sol desaparecera; na rua estreita havia uma sombra igual, de tarde sem vento: pelas casas, de uma edificação velha, escuras, estavam abertas as varandas onde em vasos vermelhos se mirrava alguma velha planta miserável, manjerição ou cravo; ouvia-se, no teclado melancólico dum piano, a *Oração de uma virgem*, tocada por alguma menina, no sentimentalismo vadio do domingo; e na sua janela, defronte, as quatro filhas do Teixeira Azevedo, magrinhas, com os cabelos muito riçados, as olheiras pisadas, passavam a sua tarde de dia santo, olhando para a rua, para o ar, para as janelas vizinhas, cochichando se viam passar um homem – ou debruçadas, com uma atenção idiota, faziam pingar saliva sobre as pedras da calçada (OPB, p. 470).

O olhar tristonho e a reflexão à janela são os pretextos para se descrever a paisagem humana da Patriarcal, sem se distanciar da perspectiva de Luísa, ainda que haja uma ruptura, marcada pelo ponto final e a mudança de parágrafo, entre a definição da posição da personagem e a descrição propriamente dita. A descrição espacial está toda perpassada pela indisposição, o desgosto da personagem (sugeridos nos adjetivos usados: melancólico, miserável, vadio, idiota) que parece olhar com rancor a rua. Algumas expressões (manjerição *ou* cravo, *dum* piano; *alguma* menina; *alguma* velha planta) apontam para a percepção restrita da personagem, que faz deduções sobre a paisagem a partir do que pode ver da vidraça e do que sente em consequência do seu conflito com Jorge.

Ainda que não confirmada diretamente pelo narrador, a percep-

ção da personagem pode ser deduzida por sua presença na cena de que a descrição faz parte e pelo interesse que o lugar toma aos seus olhos. A quinta de Santa Olávia, por exemplo, é revelada ao velho Vilaça quando lá retorna depois de anos. Na sua chegada, Afonso o convida: “Venha você cá para dentro, Vilaça, que há muito que conversar”. No parágrafo seguinte: “Tinham entrado na sala de jantar, onde um lume de lenha na chaminé de azulejo esmorecia na fina e larga luz de abril; porcelanas e pratos resplandeciam nos aparadores de pau-santo”. Logo Afonso apresenta ao outro o quarto em que iria repousar: “o verniz dos móveis novos brilhava na luz das duas janelas, sob o tapete alvadio semeado de florzinhas azuis” (OM, p. 1076-1077). A narrativa não precisa explicar que é Vilaça que está a constatar os aspectos agradáveis da casa, porque é evidente que só a ele interessam tais novidades, por conseguinte a noção do espaço parece surgir do que os seus olhos flagram ali. Do mesmo modo é revelada a casa de Ega, na primeira visita de Carlos a ela, e a casa do Conselheiro Acácio, pelos olhos curiosos de Julião, por exemplo.

A forma como é percebido o Ramalhete quando Carlos e Ega retornam a Lisboa, depois da tragédia que havia acometido a família Maia, evidencia o mesmo tipo de aproveitamento.

Em cima porém a antecâmara entristecia, toda despida, sem um móvel, sem um estofa, mostrando a cal lascada dos muros [...] Nos quadros devotos, dum tom mais negro, destacava aqui e além, sob a luz escassa, um ombro descarnado de eremita, a mancha lívida duma caveira. Uma friagem regelava [...] No salão nobre os móveis de brocado cor de musgo estavam embrulhados em lençóis de algodão, como amortalhados, exalando um cheiro de múmia à terebintina e cânfora (OM, p. 1536).

O espaço não tem vida independente, como a construção sintática a princípio sugere (“antecâmara entristecia”, “uma friagem regelava”, “nos quadros devotos destacava um ombro descarnado de eremita”).

Essa aparência do Ramalhete aviva-se, isto sim, pelas impressões e sensações das personagens que ali retornam, contagiadas pela memória dos acontecimentos que aquelas paredes abrigaram e a morte que fechou suas portas; assim ecoa, em diálogo com outras marcas ressaltadas nesse epílogo, a “desenganada filosofia da existência” que caracteriza as personagens (MONTEIRO, 1990).

Ainda que a organização sintática e a voz do narrador indiquem uma relação de independência entre a construção do espaço e a personagem (nota-se a preferência pela terceira pessoa e pela indefinição da percepção “viam-se”, “entreviam-se”, “ouvia-se”, “respira-se”), a seleção lexical e a restrição do conhecimento permitem que tais elementos sejam postos em correspondência e que se constate a percepção particular e variável das personagens sobre os lugares. Assim como a técnica consagrada por Gustave Flaubert, em *Eça de Queirós*, a descrição é sentida como tributária dos olhos das personagens e não do saber distante do narrador; está apoiada na nomenclatura dos cinco sentidos e no uso de expressões como “tinha um ar de”, “uma sensação de”, “uma aparência de”, um “tom de”, marcas da técnica impressionista (BUESCU, 1990; HAMON, s.d.). Tais modos de descrever sugerem que as coisas são o que é possível conceber delas pelos sentidos, e muitas vezes essa possibilidade responde à determinada inclinação emocional. Como resultado, “cada ambiente é, no romance de *Eça*, sugestivo de uma disposição da personagem focada – langor, cansaço, hostilidade, sensualidade etc.; eis o que podemos designar como impressionismo” (SARAIVA; LOPES, 1955, p. 933).

Certas expressões verbais definem a qualidade da percepção do espaço: a atribuição constante de verbos de ação a seres inanimados (“a antecâmara *entristecia*”, “a claridade da mesa *alegrava*”) facilita perceber que o espaço anima-se no diálogo com um corpo também animado, pois afinal “uma paisagem de onde o homem se retira torna-se uma paisagem morta”, como revela o próprio *Eça*: “por mais cantantes que sejam as águas correndo, por mais fresco e umbroso que se alargue o

vale – a paisagem é intolerável se lhe falta a nota humana, fumo delgado de chaminé ou parede rebrilhando ao sol, que revele a presença de um peito, de um coração vivo” (s.d., p. 7).

## Conclusão

Coerente com a estética realista-naturalista, criar personagens para Eça de Queirós é criar um lugar próprio para elas, investir em seu “habitat”. No entanto, tal concepção se transforma na ficção queirosiana numa maneira de valorizar a relação psicofísica das personagens com o entorno, diminuindo-se o carácter determinista do espaço e ressaltando-se a continuidade, a interface existente entre o mundo de dentro e o mundo de fora, entre o corpo/os afetos e a natureza/as coisas. Nesse sentido, o espaço contribui decisivamente para a caracterização indireta da personagem.

Para além disso, sobressai no romance queirosiano o aproveitamento metafórico e simbólico das imagens espaciais. Muitas das descrições da natureza, das casas e dos esconderijos dos amantes funcionam, paralelamente ao enredo, como uma estrutura semântica altamente valorativa e indiciadora de conflitos. Os detalhes espaciais trazem informações que o narrador não diretamente explana por outras formas, concentrando índices e assumindo, assim, uma função proléptica importante.

Podemos dizer que esse investimento no halo conotativo dos objetos aumenta de intensidade se compararmos *O crime do padre Amaro* com *Os Maias*, mas não podemos negar que o primeiro já investia bastante nesse aspecto, mesmo sendo considerada a mais “naturalista” das produções do autor. Eça não negligenciou totalmente, nesse seu primeiro romance e n’*O primo Basílio*, o que n’*Os Maias* vai ficar mais evidente, também na caracterização espacial: a valorização do mistério, do trágico, do imprevisível da existência, contrários em certa medida à ideologia positivista-naturalista. É claro que, n’*Os maias*, a ordem do

absurdo, inexplicável em termos racionais, arbitrariamente dada por desígnios que transcendem o controle humano (REIS, 1978, p. 163), impõe-se definitivamente. Mas a análise atenta do aproveitamento do cenário nos três romances permite perguntar até que ponto o autor abandonou, mesmo na sua fase mais naturalista, o “satanismo” e a “atmosfera noturna”, atribuídos à sua etapa romântica; ou a fantasia e o fantástico, assumidos declaradamente, por exemplo, em *O mandarim*. Paradoxalmente, um dos elementos da narrativa, em tese, mais propícios à criação de uma ilusão de objetividade, o aproveitamento espacial trai, em *Eça de Queirós*, formas de se libertar da “submissão à verdade”, da “tortura da análise”, “da impertinente tirania da realidade” (QUEIRÓS, 1884. In. RIBEIRO, 2000. p. 206).

A maneira como se desenvolve a percepção espacial é, sem dúvida, uma marca diferencial da narrativa queirosiana. Ao buscar representar o espaço assim como ele pode ser naturalmente constatado, visto por alguém, *Eça de Queirós* põe em questão a perspectiva e chama a atenção para a relação do espaço com o corpo, para a restrição de campo que, necessariamente, fundamenta qualquer percepção. Quanto mais privilegia a focalização interna, mais a subjetividade e a relatividade vêm à tona. Desde *O crime do Padre Amaro* e acentuadamente em *Os Maias*, insinua-se a noção de que o espaço não pode ser conhecido de forma definitiva, mas de modo subjetivo e variável, de acordo com as óticas particulares que o dimensionam. Mesmo que pretendesse a objetividade, *Eça* acaba demonstrando que “as coisas e os instantes só podem articular-se uns aos outros para formar um mundo através desse ser ambíguo que chamamos de subjetividade, só podem tornar-se co-presente de um certo ponto-de-vista e em intenção (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 446).

Ao explorar a relação psicofísica dos sujeitos ficcionais com o mundo que lhes rodeia, o romance queirosiano resgata as qualidades sensíveis das coisas, preenche-as com atributos humanos, surgindo intensificada a significação afetiva e emocional dos lugares. Assim, com-

preende que as coisas não são neutras ou significativamente amorfas e vazias, antes flutuam em atmosferas e turbulências de sentidos, que se fazem em relação à imaginação e à valoração humana. O leitor é, então, chamado a participar da percepção do espaço também com os seus sentidos, com o seu gesto corporal, na tentativa de decifrar os significados não muito claros que o objeto projeta, a sucessão de fenômenos que estão relacionados entre si.

Os caminhos espaciais criados por Eça guardam pistas e sinalizações que orientam e iluminam a leitura dos seus romances e assim não permitem ser ignorados. Quando se analisa tudo isso, ficam mais claros alguns pontos polêmicos da obra eciana e algumas marcas características do seu estilo, vindo à luz tensões ideológicas que a atravessam sem se resolver definitivamente, a pedirem sempre um olhar não simplista e redutor.

## Referências

- BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: \_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 211-362.
- BUESCU, H. C. *Incidências do olhar*. Lisboa: Caminho, 1990.
- BUESCU, M. L. C. O regresso ao Ramalhete. In: \_\_. *Ensaio de Literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1986. p. 104-119.
- DA CAL, E. G. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura. Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.
- FLORY, S. F. V. O Ramalhete e o código mítico. In: MINÉ, Elza (coord.). *150 anos de Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, USP, 1997.
- HAMON, P. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, F. V.; HAMON, P.; SALLENAVE, D. *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d]. p. 56-76.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega,

1976.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, O. P. A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*. In: REIS, C. (coord.). *Leituras d'Os Maias*. Coimbra: Minerva, 1990. p.15-42.

MORETTI, F. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.

QUEIRÓS, E. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Vol. I e II.

QUEIRÓS, E. de. *Ecos de Paris*. Porto: Lello & Irmão, [s. d.].

REIS, C. *Introdução à leitura d'Os Maias*. Coimbra: Almedina, 1978.

RIBEIRO, M. A. (org.). *História crítica da literatura portuguesa. Realismo e Naturalismo*. Lisboa: Verbo, 2000. Vol VI.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura. Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

ZUBIAURRE, M. T. *El espacio en la novela realista*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. José Palha e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.



## A PERSONAGEM FEMININA E A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES EM EÇA DE QUEIRÓS: O EXEMPLO DE AMÉLIA, DE *O CRIME DO PADRE AMARO*

*Daiane Cristina Pereira*<sup>1</sup>

A obra de Eça de Queirós, em sua vastidão e variedade, possui personagens femininas inesquecíveis e controversas, que marcaram inúmeras gerações de leitores com suas histórias, suas personalidades, seus enigmas e beleza. No entanto, apesar da imensidão de trabalhos existentes sobre elas, o assunto vem necessitando de novas considerações críticas. Primeiramente, porque novos pontos de análise podem surgir se levarmos em conta a crítica literária de viés feminista, que tem sido retomada nos últimos anos, mas também porque, muitas vezes, a crítica queirosiana mimetizou o olhar predominantemente masculino dos narradores e personagens, acabando por avaliar negativamente as personagens femininas. Esse tipo de crítica, em nossa opinião, acabou por não perceber que Eça de Queirós, ao representar realisticamente e criticamente as opiniões, os conceitos e o ideal masculino sobre as mulheres, além do modo como as instituições, tais como a Escola, a Igreja e a Família, formatam as ações, as vivências e os destinos femininos, estaria, ainda que não fosse a sua intenção principal, denunciando a opressão sofrida pelas mulheres e o jogo de poder existente entre os gêneros.

Frequentemente, o estudo das personagens femininas do escritor português recai sobre a questão moral, como é o caso de Luiz de Oliveira Guimarães (1943), onde as personagens femininas queirosianas são apresentadas segundo uma perspectiva amorosa. No entanto, esse argumento justifica pela época em que foi escrito, na qual o machismo era mais evidente e aceito, mas não se justifica em leituras mais recen-

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Coordenadora do Grupo Eça.

tes, após a voga do feminismo e da conquista de espaços das mulheres, onde as personagens são julgadas por seus comportamentos sexuais ou afetivos.

No geral, esse viés moral não é o predominante e a crítica tende a focar muito mais no papel social representado pelas personagens femininas, como no caso do livro de Francisco Dantas, *A mulher no romance de Eça de Queiros* (1999), em que o autor analisa as principais personagens femininas dos livros de Eça pelo viés de classe, considerando-as, em sua maioria, como conformadas por uma ética burguesa, que definiria seus papéis sociais. Esse tipo de crítica é essencial, no entanto, entendemos que elas deixam de lado a discussão sobre supremacia do olhar masculino, tanto dos narradores, quanto dos personagens, visto que eram os homens os conformadores do discurso no século XIX, ignorando sua importância na configuração de um ideal feminino, que nos é trazido pelos romances. Dessa maneira, ao fazê-lo, desconsideram também a clara relação de poder entre os gêneros que existe no romance queirosiano, assim como não discutem a configuração da sociedade patriarcal portuguesa do século XIX.

Como discute Kehl (2016, p. 14), a representação das mulheres na medicina, na filosofia e na literatura corresponde a um ideal de feminilidade correlacionado muito mais ao desejo masculino, dono dos meios e tecnologias discursivas de representação naquela época, do que a realidade das experiências e vivências femininas. Dessa maneira a literatura, ao mesmo tempo em que serve de apoio à emancipação feminina (SERRÃO, 1987, p. 51–52) apresenta-se como tecnologia de normatização do corpo e da sexualidade feminina (FOUCAULT, 2009, p. 15). Dessa forma, para efeito de análise, torna-se importante considerar o discurso masculino dos narradores e das personagens, mesmo das femininas, com o intuito de entender e se aprofundar na representação das personagens femininas. A partir desse tipo de análise acreditamos ser possível entender não só como Eça representou as mulheres, mas também os jogos de poder entre os gêneros, a opres-

são sofrida pelas mulheres dentro do sistema patriarcal, assim como a conformação das personagens femininas às estruturas sociais, como o público e o privado, por exemplo, ou ainda, os discursos que se atêm a um ideal de feminilidade.

A questão da representação feminina é de suma importância no romance queirosiano, tendo em vista que ela reflete a própria estrutura da obra. Na obra de Eça, a representação do espaço, sejam eles físicos ou de poder, incide diretamente no modo de representação das personagens. Nos primeiros romances, estão representados espaços menores e pequeno-burgueses, como Leiria, transmitida através da casa de S. Joaneira, a Igreja da Sé ou a casa do sineiro, em *O crime do padre Amaro*, ou a casa de Luísa e alguns poucos bairros de Lisboa, em *O primo Basílio*. Já nos romances posteriores, o espaço se alarga, e o autor passa a desenhar espaços maiores, mais públicos, mais social, político e intelectualmente sofisticados, como o ambiente diversificado da alta burguesia e aristocracia em *Os Maias* e na *Ilustre Casa de Ramires*, ou a discussão filosófica e intelectual na longínqua Paris, que divide seu protagonismo com Tormes, em *A cidade e as serras*.

Acompanhando esse movimento, o romance queirosiano dá ênfase principal às personagens femininas nos primeiros romances, onde espaços menores e mais privados eram focalizados, enquanto iam sendo mais eludidas e marginalizadas, à medida que espaços maiores e relacionados ao maior poderio econômico, social, político e intelectual eram apresentados, refletindo o movimento social em as mulheres não são agentes do espaço público. O que definiria a formação, a vivência e o destino das mulheres no romance queirosiano não é exatamente a lógica do espaço físico, como acontece com as personagens masculinas, mas a dos espaços de poder, divididos entre público e privado. Assim, o que estaria sendo representando seria a diferença entre os gêneros e sua conformação espacial entre público e privado, conforme o que nos informa Perrot:

Digamos mais simplesmente que a separação entre o espaço público e o espaço privado se consolida, e esta é também uma das consequências da revolução: distingue-se escrupulosamente a vida privada da vida pública, separa-se a sociedade civil da sociedade política. Desse modo, finalmente as mulheres são colocadas à distância do político e mantidas em dependência no interior da sociedade civil. (PERROT; FRAISE, 1991, p. 19)

Podemos dizer então que a partir dessa perspectiva, conjugada àquela do olhar dos narradores e personagens masculinos, é possível reanalisar as personagens femininas de Eça, mas também perceber como o autor denuncia a opressão sofrida pelas mulheres no decorrer do século XIX. Partindo do que viemos dizendo, neste artigo, desejamos trazer uma visão diferenciada das personagens femininas na obra queirosiana. Para tanto, iremos utilizar o arcabouço teórico dos estudos feministas e das História das mulheres com a finalidade de analisar a personagem Amélia, de *O crime do padre Amaro*, primeiro romance naturalista de Eça de Queirós, tentando demonstrar como o autor a constrói a partir das estruturas sociais patriarcais e do olhar masculino, marcando não só a sua representação, mas também os destinos da personagem.

### **O exemplo de Amélia: a representação feminina no romance queirosiano<sup>2</sup>**

*O crime do padre Amaro*, cuja versão definitiva data de 1880, é tido pela crítica queirosiana como um ataque incisivo do autor ao clero português, seguindo o espírito de modificar uma sociedade em crise moral, política e econômica. Acreditamos que, ao fazer essa crítica, Eça de Queirós, visaria também a representação das mulheres dominadas e submetidas à religião e ao clero. Dessa maneira, o escritor colocaria

---

<sup>2</sup> Essa análise foi baseada na parte chamada “As impossibilidades de Amélia”, que faz parte da minha tese, intitulada *A mulher e o discurso masculino no romance de Eça de Queirós* (2019).

em relevo a condição subalterna desta grande parte da humanidade no século XIX.

Em seu livro *Le prêtre, la femme et la famille*, Michelet (1861, p. 261–262) disserta sobre os perigos da religião, dos padres e do jesuitismo para a mulher e para a estrutura familiar. Sem educação, maliciosos, gananciosos, libidinosos, tendentes ao quietismo e à inação, os padres seriam um risco à virtude das mulheres, já que sendo seus guias morais, poderiam inculcar tais vícios nelas. Além disso, representantes do poder divino na terra e representantes da instituição religiosa, a Igreja, acabam usando seu poder para dominar e subjugar as mulheres. Acreditamos que, na construção das personagens de *O crime do padre Amaro*, principalmente em Amaro e Amélia, Eça estaria baseado nessas ideias de Michelet e, desse modo, mais do que anticlericalismo, o livro nos mostra a vida das mulheres sob o domínio dos padres, que, utilizando-se da Igreja e de Deus, exercem seu poder sobre elas.

Assim como em outros livros de Eça, podemos dizer que nesse, as mulheres são vistas como o outro, misterioso e inessencial (BEAUVOIR, 1970, p. 11), seguindo o discurso criado e idealizado por homens, fundado em uma ideia de natureza feminina, dividida em três concepções: a mulher anjo, a mulher fatal ou a mãe. Assim, o principal papel que a mulher deve exercer é o de anjo do lar, tendo em vista que o casamento se tornou a última possibilidade de sobrevivência de praticamente todas as mulheres que, por sua posição desfavorável, devem garantir o seu sucesso.

Somado a isso, temos a questão da própria educação da mulher no século XIX. Focados na ideia de que o trabalho doméstico era natural à mulher e que o trabalho público de qualquer natureza era inerente ao homem, caberia a ela aprender a ler e a contar, adquirir rudimentos de Gramática, Literatura, Histórias e outras matérias escolares e dedicar-se à religião, tudo isso para ensinar aos filhos e agradar aos homens no convívio do lar ou nas reuniões sociais que deveria promover, caso fosse uma mulher abastada. Além disso, deveria se dedicar ao aprendizado

das prendas domésticas. Como vemos, uma educação que preparava a mulher para servir e agradar e que pouco lhe oferecia possibilidade de ser mais livre e independente. Amélia tem uma educação nesse modelo, que favorece a dependência e a dominação dos homens sobre as mulheres e que possibilita que ela seja dominada por Amaro. Além disso, essa educação faz com que ela confunda o amante/namorado com aquele padre que, através do poderio econômico e social, invade sua casa e cada vez restringe mais suas possibilidades na vida.

No caso da educação de Amélia, quase não aparece sua aprendizagem de prendas domésticas, como costurar e cozinhar, mas somente aquelas que servem para agradar e cuidar dos homens e dos filhos. Aos oito anos, é mandada a uma mestra para ter rudimentos de educação e, mais tarde, para o Tio Cegonha, que lhe ensina música. O problema dessa educação está na confusão que esses mestres provocam entre o aprendizado de coisas que servem para o casamento e a religião pois ambos, ao mesmo tempo em que a educam para o casamento, mostram-lhe também uma religião mística, em que o amor a Deus encontra-se misturado ao amor carnal.

A infância de Amélia parece também estar voltada para uma educação para o cuidado. Assim como sua mãe, é sempre preocupada com os outros e cresceu sempre “amimando”, ou seja, cuidando dos padres. O cuidado que tem com Tio Cegonha parece-nos ilustrar tal situação, pois ao perceber que o homem passa necessidades, a menina o ajuda e é estimulada a isso pelos padres e pela mãe. Dessa maneira, não há nada de estranho que uma moça que tenha crescido cuidando dos outros, atente também ao hóspede que more em sua casa em troca de dinheiro, como ela e a mãe fazem com Amaro.

Por fim, o aprendizado de Amélia para ser aquilo que se espera de uma mulher, envolve também um aprendizado para o amor, ou melhor, para a dominação através do amor, pois quando se apaixona pela primeira vez, aprende que a violência e a manipulação fazem parte do amor. Agostinho, rapaz já experiente em namoros, vê na inocente

Amélia uma oportunidade de conquista. Observemos a cena do beijo entre ela e Agostinho:

Agostinho, com Amélia pelo braço, rindo alto, foi penetrando longe dos outros na espessura; e então, sob o monótono e gemente rumor das ramas, disse-lhe baixo, cerrando os dentes:

Estou doido por ti, filha!

Creio lá nisso! Murmurou ela.

Mas Agostinho, tomando subitamente um tom grave: Sabes?

Talvez eu tenha de me ir amanhã embora.

Vai-se?

Vai-se... suspirou Amélia.

Ele então tomou-lhe a mão, apertou-lha com furor:

Escreve-me! disse.

E a mim escreve-me? disse ela.

Agostinho agarrou-a pelos ombros e machucou-lhe a boca de beijos vorazes.

— Deixe-me! Deixe-me! Dizia ela sufocada.

De repente teve um gemido doce como um arrulho de ave, e abandonava-se – quando a voz aguda de D. Joaquina Gansoso gritou:

— Há uma aberta. É andar! É andar! (QUEIRÓS, 2000a, p. 249–251)

Apesar de parecer romântica, a cena é bastante violenta. Agostinho a leva para longe, consciente do que vai fazer é contrário aos costumes sociais e pode afastar a moça. Cerra os dentes, o que, além de demonstrar a discrição daquele que vai falar, deixa claro o desejo do rapaz. Segue nas estratégias de conquista através da expressão “Estou doido por ti”, que mostra um desejo ardente, capaz de tudo para ser satisfeito. Reparemos que as repostas de Amélia são curtas, e praticamente espelham aquilo que Augusto fala, representando a falta de traquejo da moça com a situação, mas também o fato de agir como se espera de uma mulher, sendo dominada por aquele homem.

Além disso, Agostinho a chantageia com o argumento da partida e vendo que ela não reage e está triste, ele a beija violentamente: agarra-lhe os ombros, o que demonstra agressividade, os beijos machucam a boca, são devoradores, como se quisesses não só possuir Amélia, mas devorá-la. Apesar de resistir, abandona-se como ave, quer dizer, como uma presa. O gemido que solta ao fim pode significar duas coisas: o gesto de prazer da garota, mas também a dor que sente ao ser subjugada.

Essa experiência com Augusto marca Amélia. Quando adulta, ao invés de escolher um homem tranquilo, que não tenta dominá-la, nem a manipular, como João Eduardo, ela escolhe Amaro, homem autoritário, que invade sua vida e impõe seu desejo destrutivo. Dessa maneira, além de ser preparada para ser a figura feminina bonita, afável e com prendas domésticas, ela também se apresenta como ser desejante, mas, de preferência, por um homem que satisfaça ao padrão masculino viril e dominador.

Como podemos ver, Eça de Queirós representa Amélia através de sua beleza, mas também de seus hábitos, sejam eles, religiosos, caseiros ou amorosos. Essas condições mostram muito bem como se forma a mulher a que Eça se refere na famosa farpa de março de 1872 (QUEIRÓS, 2000b), sobre a educação das mulheres: a boneca desenhada para viver num ambiente estático, que sufoca as suas capacidades mentais e a coloca numa espiral de cotidiano, de repetição e inação. Assim, para mostrar tal situação, é comum vermos Amélia em situações como a que reproduzimos a seguir:

Amélia, junto da mesa, trabalhava com o cesto de costura ao lado: a cabeça inclinada sobre o trabalho mostrava a risca muito fina, nítida, um pouco afogada na abundância do cabelo; os seus grandes brincos de ouro, em forma de pingos de cera, oscilavam, faziam tremer e crescer a finura do pescoço uma pequenina sombra; as olheiras leves cor de *bistre* esbatiam-se delicadamente sobre a pele de um trigueiro mimoso, que um

sangue forte aviventava; e o seu peito cheio respirava devagar. Às vezes, cravando a agulha na fazenda, espreguiçava-se devagarinho, sorria, cansada. Então Amaro gracejava:  
- Ah preguiçosa, preguiçosa! Olha que mulher de casa! (QUEIRÓS, 2000a, p. 269–271)

Como podemos ver, a descrição de Amélia e de suas atividades é muito simples, representando a sua vida cotidiana da personagem, muito parecida àquela das mulheres da vida real. É interessante observar que Amaro, quando a repreende por ter se espreguiçado, refere-se justamente àquilo que acreditamos que o autor esteja tentando representar, ou seja, a domesticidade de Amélia.

Dessa maneira, além da questão da religião, Eça de Queirós coloca na primeira parte do livro, a sua protagonista feminina no ambiente da casa, lidando com o aprendizado da domesticidade, com os afazeres caseiros, mais especificamente aqueles relacionados à necessidade de agradar e de cuidar, enquanto o protagonista masculino é visto envolvido com os trabalhos da Igreja e o trabalho público de padre. Assim, tendo em vista que é moça e casadoira e em razão da questão econômica, explicitada pela necessidade da família em abrigar um hóspede, é bastante compreensível que Amélia tente agradar. Assim, como mimava o tio Cegonha na infância, por aparente bondade, agora oferece cuidados a Amaro e aos convivas da casa. Dessa forma, somando à afaibilidade com que S. Joaneira recebe Amaro aos cuidados dispensados a ele por Amélia, a casa das duas mulheres se torna para ele um lugar de conforto.

A partir dessa situação, as coisas começam a se confundir, pois Amaro passa a ver o que é próprio da condição doméstica e religiosa de Amélia como se fosse um investimento afetivo e amoroso da moça nele. Dessa maneira, as atividades de Amélia são vistas pela personagem e, até certo ponto, colocadas pelo narrador, como atividades de uma esposa que não pode ser dele. Para remarcar mais uma vez, é Ama-

ro quem confunde tudo e através do seu olhar vai dominando tudo, a casa, Amélia e sua vida:

Amaro achava aquelas unhas admiráveis, porque tudo que era ela ou vinha dela lhe parecia perfeito: gostava da cor dos seus vestidos, do seu andar, do modo de passar os dedos pelos cabelos, e olhava até com ternura para as saias brancas que ela punha a secar à janela do seu quarto, enfiadas numa cana. Nunca estivera assim na intimidade duma mulher. Quando percebia a porta do quarto dela entreaberta, ia resvalar para dentro olhares gulosos, como para a perspectiva dum paraíso: um saíote pendurado, uma meia estendida, uma liga que ficara sobre o baú, eram como revelações de sua nudez, que lhe faziam cerrar os dentes, todo pálido. (QUEIRÓS, 2000a, p. 273)

O trecho é representativo do olhar invasor que Amaro assume para com Amélia. Através dele, o padre observa cada parte de Amélia, desde suas unhas, até as suas saias, índice do grau de intimidade e, podemos dizer, atrevimento a que chega o padre. Daí para as investidas mais agressivas e ousadas, como contatos de pés embaixo da mesa, pegar a moça na orelha e no pescoço, é um pulo. Amélia se apaixona e responde, cada vez mais, aos avanços do padre, mas a atitude dele é bastante invasiva. Nesse contexto, Amaro não apenas julga Amélia, como uma mulher aberta a ter amantes, mas também desperta a paixão na menina criada para servir, para agradar e também para encarar jogos de sedução grosseiros e manipuladores como atos de afeto.

Dessa maneira, não acreditamos que só a educação religiosa seja responsável pela paixão de Amélia por Amaro, mas também as questões de gênero presente em seu cotidiano. Amélia, enfurnada no ambiente caseiro, criada para ser esposa, relegada ao hábito e à repetição do dia a dia, acaba idealizando Amaro e cedendo a esta relação com um homem que a domina, na esperança de ter alguém que a ama, bem como alguém que a guie. Assim, Amélia passa a ver Amaro como todo-

-poderoso e se coloca como serva e amante dele.

Do início até a metade do romance, pouco sabemos dos sentimentos de Amélia por Amaro. Isso acontece porque ela pouco não tem voz. Em diálogos, quase não a vemos falando e o seu pensamento expressa, na maioria das vezes, lembranças da infância, ou então para agradar e integrar o padre ao ambiente da casa ou simplesmente responder a alguma indagação. A primeira vez em que vemos seus sentimentos de forma mais completa é quando Amaro a beija e, então ela reza à Virgem Maria para que o pároco goste dela, marcando o início do conhecimento do leitor sobre paixão da moça.

Após a cena do beijo, começamos a nos aprofundar naquilo que Amélia pensa, suas emoções e desejos sensuais e amorosos, ainda que todas as decisões sobre o relacionamento sejam tomadas por Amaro. Seus pensamentos, além de amor mostram a idealização que a menina realiza e a confusão com relação àquele homem, que vem de fora, e o padre, seu guia espiritual e confessor. Logo, vai formando sobre Amaro a ideia de que ele é seu esposo e seu amado, por quem tem desejos ardentes, e que, como padre, merece o respeito que teria o próprio Deus:

E durante a missa, sentada sobre os calcanhares, absorta, a face banhada num êxtase baboso, gozou a sua presença, as mãos magras erguendo a hóstia, a sua cabeça bem feita curvando-se na adoração ritual; uma doçura corria-lhe na pele quando a voz dele, apressada, dizia mais alto algum latim: e quando Amaro, tendo a mão esquerda ao peito e a direita estendida, disse para a Igreja o *Benedicat vos*, ela, com os olhos muito abertos, arremessou toda a sua alma para o altar, como se ele fosse o próprio Deus a cuja bênção as cabeças se curvavam ao comprido da Sé, até ao fundo onde os homens do campo com os seus varapaus pasmavam para os dourados do sacrário. (QUEIRÓS, 2000a, p. 375).

Após Amélia confirmar sua paixão, tudo o que era implícito vai se tornado explícito e as consequências da inserção de um padre em uma casa onde habitam mulheres, treinadas para agradar, servir e serem guiadas, são funestas. A situação vai piorando para Amélia e à medida que se apaixonam, mais ela vai saindo de casa e se expondo a perigos. Enquanto Amaro é protegido por seus pares da Igreja e exerce seu poder sobre a moça, ela vai perdendo as oportunidades de manter um destino seguro.

A maior prova de que o olhar cúmplice e benevolente das pessoas não só facilita a relação, como a incentiva, está na parte do livro em que acontece o velório da irmã de S. Joaneira. Parece que o autor está problematizando justamente a confusão entre aquilo que é público e privado, já que, após mostrar uma cena muito íntima entre Amaro e Amélia, que se passa na cozinha, lugar dos mais íntimos da casa, ele nos apresenta outra cena, agora uma situação pública, onde a relação de S. Joaneira e do cônego Dias fica exposta, assim como a de Amaro com Amélia:

Houve em redor uma murmuração de soluços; e como não restavam cadeiras, os dois eclesiásticos sentaram-se aos dois cantos do canapé, tendo no meio a S. Joaneira e Amélia em lágrimas. Eram assim reconhecidos pessoas de família; a sra D. Maria da Assunção notou baixinho a D. Joaquina Gansoso:  
- Ai, até dá gosto de vê-los assim todos os quatro! (QUEIRÓS, 2000a, p. 535)

Como se vê, cada um está sentado ao lado da sua respectiva parceira e todos os quatros são reconhecidos como parte da mesma família, como expressa claramente o narrador. A fala de D. Maria da Assunção expõe de vez a situação e exhibe a aprovação dos outros. Esta parte do texto mostra que aquilo que parece privado e ilícito é sabido por todos, bastando, para a paz social, ser tratado com cumplicidade e hipocrisia.

A partir desse momento, Amélia é convidada a sair da reclusão da

casa que, de alguma forma, a protegia. Enquanto sua relação se adensa e ela passa da posição de namorada para a de amante, ela tem acesso a outros espaços e ambientes. Podemos inclusive dizer que quanto mais ímpessoal o espaço onde se desenvolve a relação dos dois, mais a relação sexual se torna explícita e a situação de Amélia se complica. Primeiro, os dois se encontram no confessionário e depois outro encontro acontece na casa de Amaro, onde sob o pretexto de que a moça se esconda de uma chuva, Amaro, numa atitude bastante violenta, tira a virgindade de Amélia. Novamente, assim como no namoro da infância e no beijo entre os dois, ela cede sem resistir, ainda que o desejo está presente:

Ele voltou ao quarto com a luz. Amélia lá estava, imóvel, toda pálida. O pároco fechou a porta – e foi para ela, calado, com os dentes cerrados, soprando como um touro.

Meia hora depois Dionísia tossiu na escada. Amélia desceu logo, muito embrulhada na manta: ao abrirem a porta do pátio passavam na rua dois borrachos galrando: Amélia recuou rapidamente para o escuro. Mas Dionísia daí a pouco espreitou; e vendo a rua deserta:

- Está a barra livre, minha rica menina... (QUEIRÓS, 2000a, p. 691)

Enquanto Amaro é animalizado pelo desejo, Amélia fica completamente paralisada. Essa sua falta de reação mostra a sua inexperiência, mas também a inércia de quem foi treinada para satisfazer e para ser dominada. O desfecho da cena parece expor o perigo da situação de Amélia, pois bêbados passam na rua e ela é obrigada a esconder-se sob a proteção de Dionísia, uma mulher acostumada a encobrir os jogos amorosos da cidade. A cena demonstra qual é a situação de Amélia a partir de agora: ela está num mundo à parte, curioso, atraente, mas indigno de sua posição de moça solteira.

E a casa do tio Esguelhas é representativa disso. Apesar das des-

culpas que arrumaram para os encontros acontecerem, na narração, Amélia passa sempre esgueirada, envergonhada de ir para lá, ainda que consiga manter a postura de quem está indo fazer uma obra de caridade. Além disso, o próprio espaço mal-ajambrado e escuro ressalta o que há de imoral na relação dos dois, como se mostrasse algo que precisa ficar escondido, na obscuridade:

O quarto, em cima, era muito baixo, sem forro, com um tecto de vigas negras sobre que assentavam as telhas. Ao lado da cama pendia a candeia que pusera sobre a parede um penacho negro de fumo. E Amaro ria sempre dos preparativos que fizera o tio Esguelhas - a mesa ao canto com o Novo Testamento, uma caneca de água, e duas cadeiras dispostas lado a lado...

[...] Ele atirava-lhe beijos vorazes pelo pescoço, pelos cabelos, às vezes mordida-lhe a orelha; ela dava um gritinho; e ficavam então muito quedos, escutando, com medo da paralítica em baixo. O pároco depois fechava as portadas da janela e a porta muito perra que tinha de empurrar com o joelho. Amélia ia-se despindo devagar; e com as saias caídas aos pés ficava um momento imóvel, como uma forma branca na escuridão do quarto. Em redor o padre, preparando-se, respirava forte. Ela então persignava-se depressa, e sempre ao subir para o leito dava um suspirozinho triste. (QUEIRÓS, 2000a, p. 725-727)

O quarto completamente fechado, com a candeia a iluminar, tem um aspecto lúgubre, que também mostra a obscuridade do amor dos dois. É interessante observar que naquele quarto Eça constrói uma imagem do pecado versus virtude, através da contraposição daquilo que eles fazem e do que deviam fazer, através dos elementos da descrição. O aspecto negro do penacho de fumaça sobre a cama, deixado pela candeia, marca a presença do pecado, como se o diabo ali estivesse, como se a cama e o que acontece ali fossem motivos de perdição. Contrapostos a isso, estão as cadeiras, lado a lado, juntas ao Antigo Testamento, relembrando a imagem do padre que guia sua penitente,

indicando a virtude que deveria ter aquele momento. Os dois, pulando rapidamente na cama, mostram que a opção é pela execução hipócrita do desejo amoroso. Além disso, a porta perra, ou seja, aquela que é difícil de fechar, mostra que os dois não estão protegidos, que há a possibilidade do seu mundo de intimidade, de seu mundo particular, ser desvelado.

Nesses encontros em casa do Tio Esguelhas, Amélia fica cada vez mais dominada pelo padre, e ele cada vez mais exerce seu poder. Assim, eles acreditam-se tranquilos, visto que contam com a cumplicidade de seu grupo, que tende a esconder tudo o que a sociedade consideraria imoral para padres e mulheres solitárias. No entanto, seguindo a lógica da escola naturalista a que se filia Eça de Queirós nesse momento de sua escrita, a natureza se impõe e Amélia engravida. A gravidez é a prova pública do que se passa na vida íntima de um casal, mas no caso desses dois, precisa ser escondida, visto que se coloca como a prova da quebra das normas sociais. Dessa forma, a situação se inverte novamente e Amélia, que havia saído, que havia tentado novos espaços, é encerrada novamente dentro da casa. Temos a impressão de que quando a situação poderia ferir só Amélia, não havia problemas que a situação da moça fosse revelada. No entanto, com o filho, ambos ficam expostos e Amaro acabaria sendo bastante prejudicado, pois perderia seu poderio e, em consequência, seria melhor que tudo fosse enterrado.

Amélia é desterrada, junto a D. Josefa, para a Ricoça e é como se houvesse um enterro gradual da moça. A velha a tortura, mostrando o que a religião, motivada por superstição e medo, acredita ser o destino do pecador, ou seja, angústia e castigo. Para além disso, Amélia se encontra no mais profundo isolamento e sua vida vai se tornando cada vez mais estática, como se, enfiada naquele lugar, só pudesse ver a paralisia das coisas:

Era ainda preferível passar os seus dias metida no casarão; dias infundáveis em que as horas se iam movendo com o vagar fastidioso dum desfilar funerário.

O seu quarto era na frente; e pelas duas janelas recebia a impressão triste da paisagem que se estendia defronte, uma ondulação monótona de terras estéreis com alguma magra árvore aqui e além, um ar abafado em que parecia errar constantemente a exaltação dos paus próximos e de baixas húmidas, e a que nem o sol de Setembro dissipava o tom sezonático. (QUEIROÓS, 2000a, p. 257)

Enfiada naquele casarão, era como se Amélia tivesse sido colocada em um caixão e o seu enterro se encaminhasse, como demonstra a expressão “vagar fastidioso dum desfilar funerário”. E todo aquele ambiente, além de se mostrar ele próprio morto pela tristeza, com uma paisagem estéril e imutável, tem um aspecto pantanoso, como se algo ali apodrecesse aos poucos. Já não há ali o cotidiano da vida de mulher casadoira, onde as coisas eram repetitivas, ainda que com alguma felicidade e esperança, mas a vida de alguém completamente enterrada, emparedada. Certas características que foram frequentemente lidas como elementos da histeria de Amélia, tais como seu terror a Deus, a sua tristeza e melancolia, podem representar também a tentativa do autor de mostrar a dor desse aprisionamento, ou ainda, a dor da aproximação da morte.

Apesar da presença do Abade Ferrão, que a consola, não há esperança para Amélia. No momento de desespero, sente em Amaro seu algoz e podemos ver claramente a sua dor e a sua revolta:

Caiu então numa melancolia histórica que a envelhecia; passava os dias suja e desarranjada, não querendo dar cuidado ao seu corpo pecador, todo o movimento, todo o esforço repugnava; as mesmas orações lhe custavam, como se as julgasse inúteis; e tinha atirado para o fundo de uma arca o enxoval que andava a costurar para o filho – porque o odiava, aquele ser que ela sen-

tia mexer-se-lhe nas entranhas e que era a causa da sua perdição. Odiava-o – mas menos que o outro, o pároco que lho fizera, o padre malvado que a tentara, a estragara, a atirara às chamas do Inferno! Que desespero quando pensava nele! Estava em Leiria sossegado, comendo bem, confessando as outras, namorando-as talvez – e ela ali sozinha com o ventre condenado e enfartado do pecado que ele lá depusera, ia-se afundindo na perdição sempiterna! (QUEIRÓS, 2000a, p. 863)

Nesse trecho, dá para ver que Amélia se enterra a priori. Já não cultivava a vaidade, já não tem atividades básicas e a religião já lhe é inútil e acredita que o corpo pecador tem que ser castigado, fazendo-o através da gravidez. A recusa do filho representa a revolta da moça ofendida e mostra a negação do homem que a engravidou, como se o filho não fosse só o fruto do pecado, mas também o espelho do pai. Ela imagina que Amaro segue a vida, provocando as mesmas maldades, o que não é mentira, visto que vai para Alcobça, viver em sociedade, enquanto ela iria se “afundindo na perdição sempiterna”, ou seja, para uma perdição perene, para a vida eterna.

Como se vê, Amélia vai enterrando-se viva e sua última esperança, alimentada pelo abade Ferrão, que é casar-se com João Eduardo, se esvai completamente, pois recusa a casar-se com ele, após Amaro se afastar, demonstrar ciúme e exigir que ela se conserve como se fosse sua esposa. Esse sentimento de posse que Amaro demonstra é muito cruel, pois tira a única possibilidade de Amélia de ter uma vida digna, tirando-lhe tudo, inclusive o filho e a vida

Aparentemente, ao fim do livro, Amélia morre de histeria. Nervosa porque lhe tiraram o filho, ela tem um ataque e morre. No entanto, acreditamos que esse tipo de solução seria muito pouco realista por parte de Eça de Queirós e só confirmaria uma concepção machista que acredita que as mulheres são loucas. Ao invés da histeria, parece-nos que Eça de Queirós mostra, realisticamente, que Amélia morre de algo muito comum no século XIX, ou seja, a “febre puerperal” condição

que provoca a mortalidade materna, devido principalmente à falta de assepsia, muito comum no século XIX, como nos mostra Carneiro (2005, p. 84). Dessa maneira, quando se lê que Amélia morreu de histeria, ou morreu culpada pelo amor ilícito, ou por não aceitar a morte do filho, trata-se de confirmar uma visão conservadora da mulher, ignorando a suas verdadeiras condições de vida no século XIX.

Se no plano da realidade existe essa denúncia, no plano simbólico, Amélia e o filho morrem como forma de enterrar tudo aquilo que Amaro havia feito: numa sociedade patriarcal, dominada pelos homens, onde ferir os costumes é um delito, o ônus recai sobre aqueles mais desprotegidos, que tem sua condição de vida mais vigiada pelas instituições, isto é, a criança e a mulher. Como mostra Carlos Reis (1975, p. 70), o narrador não responsabiliza Amélia e ainda guarda “sinais de uma mágoa indisfarçável”, como se o crime não acontecesse só com a criança, mas também com a moça que fora manipulada pelo padre que invadiu sua vida.

Fica bem claro que Amaro nunca será abalado pela opinião pública, mas o mesmo não acontece com Amélia, que mesmo depois de morta é julgada, como em uma cena, quase ao fim do livro onde dois homens desconhecidos julgam maliciosamente a sua gravidez, no entanto, quando vão falar do provável responsável por tudo aquilo, o diálogo é cortado. Parece que, junto com Amélia, é enterrado também tudo o que se passou. Tudo acontece como se a cumplicidade daqueles que desejam manter os costumes do modo que estão encobrissem para sempre o que a sociedade julga imoral.

Dessa maneira, além de denunciar o celibato, o que nos parece óbvio, mas também um pouco restrito, tendo em vista a dimensão que o livro atingiu, Eça estaria representando e criticando a manutenção das mulheres como bonecas que, criadas para a domesticidade, para o casamento, dentro de uma religião deturpada, que não produz reflexão, nem um suporte moral e ético para elas, estariam aptas a serem dominadas por aqueles cujo poderio emana da sociedade patriarcal e

do poder religioso.

No caso específico de Amélia, dominada primeiramente por um ideal de domesticidade e um modelo de masculinidade, que espelha em Amaro, se deixa levar e tem suas possibilidades de vida aniquiladas pelo domínio de um homem sem escrúpulos. Apesar, de os dois quebrarem juntos os tabus do celibato e do prazer da mulher, principalmente da solteira, é Amélia quem mais acede e é ela quem perde mais espaço, sendo levada à morte. Assim, Eça mostraria uma lógica cruel, onde a mulher seria a maior vítima das regras e imposições sociais, construídas pelos homens, já que eles que possuem a voz pública, a voz da lei, mas que não são punidos por também as transgredir.

Como nos aponta Joel Serrão (SERRÃO, 1987, p. 51– 52), o naturalismo e o realismo, com sua figura máxima em Eça de Queirós, teriam dado sustentação para a modificação das condições da mulher em Portugal. Desmitificando a sexualidade feminina, mas também revelando como as famílias são controladas por valores tradicionais, mostraria um microcosmo que favorece os mais poderosos da sociedade patriarcal, isto é, o homem e a Igreja Católica. Exibiria, dessa maneira, a mulher marginalizada, subalternizada e colocada como vítima, registrando não só a situação das mulheres portuguesas da época, mas séculos de história que relegam a mulher à dominação masculina.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Europeia, 1970.
- CARNEIRO, Marinha do Nascimento. A nova cultura científica na obstetrícia e seus efeitos profissionais (séc. XIX). *Revista da Faculdade de Letras: História*, [S. L.], v. 6, p. 69–98, 2005.
- DANTAS, Francisco. *A mulher no romance de Eça de Queiroz*. São Cristóvão, SE: Editora UFS, Fundação Oviêdo Teixeira, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.
- GUIMARÃES, Luiz Oliveira. *As mulheres na obra de Eça de Queirós*. Lisboa:

Clássica, 1943.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MICHELET, Jules. *Le prêtre, la femme et la famille*. Paris: Chamerot - Libraire - Éditeur, 1861.

PEREIRA, Daiane Cristina. *A mulher e o discurso masculino nos romances de Eça de Queirós*. 2019. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: 10.11606/T.8.2019.tde-03092019-145251. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03092019-145251/>.

PERROT, Michele; FRAISE, Geneviève. Ordens e Liberdades. In: *História das mulheres no Ocidente: Século XIX*. Porto; São Paulo: Edições Afrontamentos - Edabril, 1991. p. 9–15.

QUEIRÓS, Eça. *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000. a.

QUEIRÓS, Eça. As farpas. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2000. b.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

SERRÃO, Joel. *Da situação da mulher no século XIX*. Lisboa: Horizontoe, 1987.

## A ATUALIDADE DO ROMANCE *A RELÍQUIA*, DE EÇA DE QUEIRÓS, E AS *FAKE NEWS*

*Hélder Garmes (USP/CNPq/FAPESP)<sup>1</sup>*

No dia 19 de setembro de 2019, a revista *Veja* publicou em sua página na internet a seguinte notícia: “Suspeito de ameaçar presidente da CPI das *Fake News* é identificado”. Tratava-se de um piloto desempregado, que postara ameaças ao senador Ângelo Coronel, o referido presidente da CPI. Segundo o repórter Leonardo Lellis:

A comissão foi criada com o objetivo de investigar a disseminação de notícias falsas nas eleições presidenciais do ano passado [2018]. A proposta foi gerida pelo Centrão e contou com a articulação do presidente da Câmara, Rodrigo Maia (DEM-RJ), dois dos principais alvos de ataques virtuais de redes bolsonaristas. A proliferação de notícias falsas também é alvo de um inquérito no Supremo Tribunal Federal, que apura ameaças contra ministros da corte. (LELLIS, 2019)

Se vivemos em um país que precisa criar uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar a criação de notícias falsas com objetivos eleitorais e se essas notícias foram eficazes e, de fato, ajudaram a eleger o presidente Jair Bolsonaro, alguns de seus filhos e membros de seu partido, então parece que o romance *A relíquia*, de Eça de Queirós, cuja primeira edição é de 1887, é extremamente atual.

*A relíquia* já inspirou inúmeras interpretações, como a de Ernesto Guerra Da Cal (1971), que identifica a obra com a tradição literária picaresca na trilha de Cervantes, a de Maria Helena Santana (2007), que destrincha a crítica à ciência e à razão presente no romance, a de

---

<sup>1</sup> Professor livre-docente da Universidade de São Paulo. Coordena, ao lado de Giuliano Lelis Ito Santos, o Grupo Eça, registrado no CNPq. Coordena também o projeto Temático Pensando Goa: Uma Peculiar Biblioteca de Língua Portuguesa (FAPESP - Proc. 2014/15657-8). E-mail: helder@usp.br.

Beatriz Berrini (2009), que buscou, sobretudo, as fontes literárias da viagem que Teodorico faz à Jerusalém, para referir apenas três abordagens muito conhecidas dessa obra.

Em meio à vastíssima crítica que *A relíquia* inspirou, gostaríamos de retomar um artigo de Carlos Reis, publicado na *Colóquio Letras*, ainda em 1987, intitulado “Estratégia narrativa e representação ideológica n’*A relíquia*”, no qual o crítico sintetiza sua visão acerca da crítica social presente na obra. Reis parte das motivações do Teodorico Raposo para escrever suas memórias, isto é, o narrador-protagonista vê-se como sujeito experiente no “sistema de conveniências sociais instaurado pela Burguesia Liberal” (REIS, 1987, p. 53) e julga-se em condições de transmitir essa experiência ao seu leitor, com a finalidade de se autajustificar e de persuadir moral e ideologicamente esse mesmo leitor.

O eixo da argumentação de Reis se relaciona à trama central do romance: Teodorico Raposo, depois de realizar viagem a Jerusalém, retorna e comete o equívoco de entregar à sua muito religiosa tia, Titi, que financiara sua viagem, roupas íntimas femininas com as iniciais MM, de Miss Mary, sua amante no Egito, ao invés da coroa de espinhos, relíquia que encantaria Titi, acabando por ser deserdado por ela e perder a fortuna que esperava herdar, o que o leva a concluir que se tivesse tido “coragem de afirmar” que as iniciais MM se referiam a Maria Madalena e, assim, feito daquelas roupas íntimas uma nova relíquia, tudo teria sido diferente.

Após empregar a expressão “coragem de afirmar”, o narrador Teodorico reelabora-a para “descarado heroísmo de afirmar”, fazendo com que Reis conclua que:

[...] ao substituir a *coragem de afirmar* pelo *descarado heroísmo de afirmar* (afirmar, recorde-se, a autenticidade de uma falsa relíquia), Teodorico reinstaura, de forma mais hábil e maduramente astuta, a hipocrisia e a mentira que aparentemente renegara. É essa, em última instância, a “lição lúcida e forte” (p. 5) anunciada no prólogo; porque é ela que, ajustando-se às con-

veniências, aos jogos de aparências e aos procedimentos sociais e religiosos da Burguesia Liberal (cf. pl.8), convêm à concidância por certo inseridos nas convenções e modos de vida dessa Burguesia Liberal. (REIS, 1987, p. 58)

Reis nota ainda que, ao lado de crítica à hipocrisia da burguesia liberal, Eça também estaria realizando uma crítica ao próprio leitor real, este também um possível burguês liberal.

Perante um Teodorico incapaz de se libertar da duplicidade que sempre o afectara, que pode concluir-se? 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, 1987, p. 58)

Reis situa o problema ético e moral da burguesia liberal na segunda metade do século XIX, em meio à crise das ideias positivistas, aliado a uma visão ainda romântica de mundo. Concordamos plenamente com esse juízo. Todavia, quando nos deparamos com o que vem ocorrendo nos dias de hoje com as *fake news* no Brasil e em várias partes do mundo, somos obrigados a considerar que essa crise ética do burguês liberal não se restringiu àquele momento, permanecendo e mesmo se intensificando com o decorrer da história recente.

Se Teodorico impactou seus leitores portugueses por sua defesa da manipulação discursiva em benefício próprio, bastante evidente em toda a obra, vemos nos dias de hoje uma multidão de Teodoricos, que abundam em hipocrisia, falta de ética e ignorância no entendimento da função social da política, mas entendem muito bem os mecanismos e eficácia das *fake news*, assim como são grandes conhecedores dos mecanismos que vigoram no universo religioso.

Se a tese presente nas memórias de Teodorico Raposo é a de que

toda realidade é uma ficção, bastando ser suficientemente persuasivo no âmbito do discurso para criar realidades, temos certamente aí, em alguma medida, uma verdade. Não há como negar que a realidade é em grande parte construída discursivamente. No entanto, a capacidade que cada um tem de criar realidades discursivamente não elimina a existência dos fatos, ainda que estes sejam sempre interpretados por meio da linguagem e a partir de perspectivas com maior ou menor grau de subjetividade.

Se aceitamos a ideia de que há fatos, há uma verdade factual a ser buscada, sendo necessário, para se fazer justiça, que haja um compromisso social com a busca dessa verdade. A isso, no contexto do romance, podemos chamar de uma atitude ética para com a realidade social, isto é, o compromisso com a busca da verdade factual. É isso que desaparece na argumentação de Teodorico, isto é, o compromisso ético que todos devemos ter com a busca da verdade.

O que mais choca na leitura de *A relíquia* nos dias de hoje, especialmente no Brasil, é ver a defesa descarada daquilo que tanto condenamos, mas com o que convivemos cotidianamente, isto é, as mentiras convictas, em especial na esfera pública, onde o bem comum deveria ser preservado. Se é verdade que a mentira convicta de que trata o romance é uma prática social que comumente está no cotidiano de todas as classes, todos os grupos sociais e mesmo de cada um de seus indivíduos, é também verdade que sua prática no âmbito privado tem um impacto, em grupos específicos tem outro e quando praticada na esfera pública seu peso ganha proporções muito distintas. É importante ressaltar esse aspecto para eliminar qualquer possibilidade de interpretar *A relíquia* como um romance que fala da construção de verdade de um modo geral e universalista. Se de fato há no romance uma dimensão universalista é porque a relação entre linguagem e realidade impõe essa universalidade, na medida que toda verdade social é discursivamente construída. No entanto, para além dessa dimensão, o romance vem literalmente denunciar os manipulares dessa verdade. Como Carlos Reis deixa bem

claro em seu texto, o foco da crítica do romance é a prática e endosso dessa construção discursiva da realidade cultivada pela e para a burguesia liberal, em defesa dos privilégios desta.

Ao aproximarmos esse “descarado heroísmo de afirmar”, presente no romance, das *fake news* dos nossos dias, com certeza não estamos falando exatamente da mesma coisa, já que o mecanismo proposto por Teodorico fundamenta-se na convicção de quem afirma, que é apenas parte da estratégia das *fake news*, que têm como procedimento fundamental a recorrência e a repetição, fazendo valer a frase atribuída a Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda de Adolf Hitler: “uma mentira repetida muitas vezes torna-se verdade”. De fato, as estratégias das *fake news* têm muito a ver com esse aspecto da repetição exaustiva de uma mentira. Todavia, a convicção com que os criadores de *fake news* fazem afirmações falsas é também um elemento de suma importância para a produção de uma falsa notícia, bastando lembrar como o presidente Jair Bolsonaro e o e o Ministro do Meio Ambiente Ricardo Salles desmentiram publicamente os dados apresentados pelo presidente do Instituto Nacional de Pesquisa Espaciais (INPE), Ricardo Galvão, relativos aos desmatamentos na Amazônia, após os referidos dados apontarem o expressivo crescimento dessa prática a partir da posse de Bolsonaro. Desmentiram os dados do instituto sem apresentar qualquer outro dado alternativo e, mesmo assim, a palavra do presidente certamente teve credibilidade para os seus seguidores e confundiu os mais desavisados. Assim também ocorreu no episódio das queimadas na Amazônia, quando Bolsonaro e Salles questionarem a qualidade de monitoramento e os dados daí resultantes produzidos pelo INPE, sem novamente apresentar qualquer fundamento para tal questionamento. Utilizaram apenas o capital político que possuíam para fazer valer como verdade suas afirmações e certamente tiveram algum sucesso, já que nem o ministro caiu, nem a popularidade do presidente se prejudicou fortemente com isso.

Outro exemplo foi a declaração do Ministro da Educação, Abrah-

am Weintraub, acerca das universidades públicas brasileiras: “Universidades que, em vez de melhorar o desempenho acadêmico, estiverem fazendo balbúrdia, terão verbas reduzidas” (AGOSTINI, 2019). Afirmar que as universidades fazem balbúrdia sem sequer qualificar o que isso seria fez com que o Ministério Público Federal considerasse que tal afirmação demonstrava “clara vontade discriminatória”. De fato, a afirmação supõe que a universidade pública brasileira teria por prática corrente a balbúrdia, ou, procurando entender a ilação presente nessa afirmação, como se as manifestações que frequentemente surgem no meio universitário contra determinadas decisões do governo pudessem ser qualificadas dessa maneira. O fato é que não importa o que o Ministério Público ou que os reitores e servidores dessas universidades disseram depois dessa afirmação, a desqualificação por parte do próprio Ministro da Educação já tinha sido realizada, o que acarretou prejuízos a imagem dessas instituições, sem que qualquer fundamento tenha sido apresentado para justificá-la. Portanto, o “descarado heroísmo de afirmar” continua a ser uma estratégia para a defesa dos interesses da burguesia liberal, já que os três exemplos mencionados envolvem interesses óbvios de setores do mercado em exploração de terras agrícolas, de minérios e de privatização da educação pública.

Além da crítica à manipulação discursiva da realidade presente no romance, outro aspecto de seu narrador é também bastante atual: a sua dissimulação religiosa e seu discurso anticlerical; o que contribui fortemente para colocar *A relíquia* entre os romances que mais dizem respeito à realidade em que vivemos hoje no Brasil.

Lembremos a cena em que Raposo, depois de retornar de sua viagem, narra para sua tia, padres e frequentadores da casa de Titi alguns episódios peculiares:

Então passei o lenço pela face excitada, e disse:

- Nessa noite recolhi ao hotel para rezar... E agora, meus senhores, há aqui um pontozinho desagradável...

E contritamente confessei que, forçado pela religião, pelo nome honrado de Raposo, e pela dignidade de Portugal tivera um conflito no hotel com um grande inglês de barbas.

- Uma bulha! - acudiu com perversidade o vil Negrão, ansioso por empanar o brilho de santidade com que eu deslumbrava a Titi. Uma bulha, na cidade de Jesus Cristo! Ora essa! Que desacato!

Com os dentes cerrados encarei o torpíssimo padre:

- Sim, senhor! Um chinfrim!... Mas fique Vossa Senhoria sabendo que o senhor Patriarca de Jerusalém me deu toda a razão; até me bateu no ombro e me disse: “Pois Teodorico, parabéns; você portou-se como um pimpão!” Que tem agora Vossa Senhoria a piar?

Negrão curvou a cabeça, onde a coroa punha uma lividez azulada de lua em tempo de peste:

- Se Sua Eminência aprovou...

- Sim, senhor! E aqui tem a Titi porque foi a bulha!... No quarto ao lado do meu havia uma inglesa, uma herege, que mal eu me punha a rezar, aí começava ela a tocar piano, e a cantar fados e tolices e cousas imorais do Barba-Azul dos teatros... Ora, imagine a Titi, estar uma pessoa a dizer com todo o fervor e de joelhos: “Oh Santa Maria do Patrocínio, faça que a minha boa Titi tenha muitos anos de vida” - e vir lá detrás do tabique uma voz de excomungada a ganir: “Sou o Barba-Azul, olé! Ser viúvo é o meu filé!...” E de encavacar!... De modo que uma noite, desesperado, não me tenho em mim, saio ao corredor, atiro-lhe um murro à porta, e grito-lhe para dentro: “Faz favor de estar calada, que está aqui um cristão que quer rezar!...”

- E com todo o direito - afirmou o Doutor Margaride.

- Você tinha por si a lei!

- Assim me disse o patriarca! Pois senhores, como ia contando, grito isto para dentro à mulher, e ia recolher muito sério ao meu quarto, quando me sai de lá o pai, um grande barbaças, de bengalório na mão... Eu fui muito prudente; cruzei os braços e, com bons modos, disse-lhe que não queria ali escândalos ao pé do túmulo de Nosso Senhor, e o que desejava era rezar em

sossego... E vai, que me há de ele responder? Que se estava a... Enfim, nem eu posso repetir! Uma cousa indecente contra o túmulo de Nosso Senhor... E eu, Titi, passa-me uma oura pela cabeça, agarro-o pelo cachaço...

- E magoaste-o, filho?

- Escavaquei-o, Titi!

Todos aclamaram a minha ferocidade. Padre Pinheiro citou leis canônicas autorizando a fé a desancar a impiedade. Justino, aos pulos, celebrou esse John Bull desmantelado a sólida murraça lusitana. E eu, excitado pelos louvores como por clarins de ataque, bradava de pé, medonho:

- Lá impiedades diante de mim, não! Arrombo tudo, esborracho tudo! Em cousas de religião sou uma fera! (QUEIROZ, 1997, p. 1013-1014)

A cena evidencia o quanto Teodorico é hipócrita, passando-se por cristão muito beato, cujo maior desejo é rezar em paz. O leitor sabe que o que se passara fora bem diferente. Teodorico foi quem tomou uma sova do grande barbaças inglês porque resolveu espiar a inglesa pela fechadura da porta do quarto dela. O episódio, no entanto, torna patente o quanto há de fanatismo na postura dos católicos portugueses fervorosos daquele momento, que aplaudiam a violência contra o inglês “herege”, negando, na prática, os dogmas cristãos que defendiam em teoria.

Temos, portanto, nesse trecho, a um só tempo a dissimulação do sentimento religioso em vistas a se beneficiar financeiramente com isso e um forte anticlericalismo, quer no âmbito da explicitação da hipocrisia daqueles que se valem da religião para garantir privilégios, como faz Teodorico, quer no plano da denúncia do comportamento do próprio meio clerical, que possuiria uma prática contrária aos seus dogmas religiosos. Como observa o historiador Fernando Catroga: “os compromissos históricos da Igreja e o modo como esta estruturava o seu poder (espiritual e temporal) eram apresentados [pelo anticlericalismo] como sendo contrários aos ensinamentos de Cristo” (CATROGA, 1998, p. 500).

Se colocarmos em primeiro plano o contexto em que a trama do romance se desenvolve, isto é, a segunda metade do século XIX em Portugal, ser anticlerical significava desafiar parte da ala conservadora da política portuguesa, que resistia às transformações sociais do país, contestando sobretudo a definitiva separação entre Igreja e Estado, como demonstra Vitor Neto (1998, p. 227-243). Nesse contexto, denunciar os que utilizam a religião para se darem bem, assim como a hipocrisia da própria Igreja, como aparece na cena acima reproduzida, e ir mais além, ao laicizar a vida de Cristo e a *Via Crucis*, como faz o sonho de Teodorico, significava questionar uma visão de mundo pautada nesse conservadorismo. Significava questionar os métodos utilizados pelos religiosos para se manterem no poder, fossem eles verdadeiramente crentes ou hipócritas.

O Brasil da atualidade enfrenta, a depender da perspectiva que se olha, problemas bastante semelhantes aos de Portugal da segunda metade do século XIX, ainda que em sentido contrário. Com a ascensão da ala conversadora dos evangélicos e dos católicos, o modelo que procuram delinear para o futuro político no Brasil é o do estado confessional, como também ocorre em outras partes do mundo, haja vista, por exemplo, o caso da Índia, cujo primeiro ministro Narendra Modi tem criado políticas que privilegiam o hinduísmo e fazem vista grossa para a discriminação de outras religiões. São modelos de governo que caminhem no sentido do criar uma religião de Estado, o que já ocorre com o islamismo em determinados países do Oriente Médio, África e Ásia. Ainda que distante, esse modelo passou a existir em nosso horizonte, o que seria inconcebível em nosso passado recente.

Dessa forma, o Brasil enfrenta um problema análogo ao que Portugal sofreu no século XIX na busca de separar Igreja e Estado, mas em sentido contrário, já que se busca hoje, no Brasil, uma aproximação cada vez maior entre essas duas instituições, gerando a reação daqueles que discordam dessa aproximação. Nesse contexto, o anticlericalismo presente em *A relíquia* nos faz pensar sobre o grau de manipulação a

que a população brasileira tem estado sujeita por parte de lideranças religiosas, sobretudo aquelas sabidamente hipócritas, mas também por parte daqueles que, crentes e defensores dos dogmas cristãos, atuam, paradoxalmente, no sentido de promover a discriminação e exclusão social dos grupos minoritários, promovendo a execração de todo e qualquer cidadão que não compartilhe dos mesmos ritos e preceitos religiosos, o quais são sistematicamente desrespeitados pelos próprios praticantes e líderes de tais religiões.

O anticlericalismo no Brasil, entendido como a defesa da separação entre Igreja e Estado, passou a ser uma forma de resistência à bancada evangélica, muitas vezes associada à católica, que condenam a educação de gênero nas escolas, que proíbem alunos discutirem racismo, sexismo, luta de classes, que se alinham com a Escola Sem Partido, cujos dogmas educacionais são os mais retrógrados possíveis. Enfim, é uma ala bastante conservadora que entende que educar é reafirmar velhos e equivocados paradigmas, como fazer com que os meninos vistam azul e as meninas rosa, na declaração de Damares Alves, Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos do Governo de Jair Bolsonaro, em seu discurso de posse (Portal G1, 2019).

A hipocrisia religiosa de Teodorico está fortemente presente na realidade brasileira contemporânea. O pragmatismo sem qualquer princípio ético e a manipulação de crenças religiosas em benefício de poucos continua a ocorrer sistematicamente, fazendo com que os fiéis doem o quanto têm e o quanto não têm às suas Igrejas, ainda que isso venha levá-los a endividamentos e bancarrotas. Segundo matéria publicada na página da internet da *BBC Brasil*, de 13 de março de 2018, intitulada “Gaúcha vence na Justiça batalha para recuperar bens doados à Igreja Universal: ‘Lavagem cerebral’”, a jovem relata que: “Eles diziam que você tinha que dar 10% de tudo o que você ganhava, e que tudo o que você desse, ia receber de volta”, conta. “O problema é que tinha um evento especial, a Fogueira Santa, onde as pessoas iam e doavam casa, carro. E eu não sei o que me deu... Eu estava desesperada”

(MORI, 2018). Um exemplo entre milhares, tais práticas abusivas de diversas Igrejas revelam a ação generalizada do clericalismo hipócrita praticado e defendido por Raposo.

Para concluir, entendemos que a manipulação discursiva da realidade e a hipocrisia religiosa que fundamentam a ação do narrador-protagonista Teodorico Raposo do romance *A relíquia* são aspectos que se encontram bastante presentes na realidade brasileira contemporânea, na forma de *fake news* e na busca de uma aproximação entre Igreja e Estado, aproximação que aniquila os dogmas humanitários pregados pelo próprio cristianismo e impossibilita o exercício pleno da cidadania garantido pelo Estado laico.

Em visto de tudo que foi dito, a epígrafe do romance – “sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia” – ganha maior consistência social, já que é possível interpretar a frase considerando que a verdade aqui mencionada é a falta de ética da burguesia, tratada no romance sob o manto diáfano das divertidas aventuras de Teodorico Raposo.

No Brasil dos dias de hoje, as peripécias e reflexões de Teodorico Raposo nos divertem, por se tratar de uma ficção, e nos fazem refletir, de forma bastante séria, sobre as peripécias reais de determinados setores conservadores de nossa sociedade, que manipulam discursivamente a realidade e exploram a boa fé da população religiosa. A presente leitura parece deixar o romance em segundo plano e colocar a situação política brasileira da passagem da década de 2010 para 2020 como o elemento central de nossa análise. Todavia, assim como julgamos que a leitura mais pertinente de um romance se faz estabelecendo-se os seus vínculos com a época e a sociedade nas quais teve origem, assim também a atualização da leitura de um romance se faz com os vínculos que este pode estabelecer com o momento histórico da sociedade em que o romance se vê inserido. Foi isso que se procurou realizar neste texto.

Eça de Queirós certamente jamais imaginou que seu romance poderia ter tanta atualidade no Brasil do século XXI, mas, lamentavel-

mente, nesse caso, a história brasileira imita, de forma exponencial, a ficção queirosiana.

## Referências

AGOSTINI, Renata. MEC cortará verba por “balbúrdia” e já enquadra UnB, UFF e UFBA. *O Estado de São Paulo*, 30/04/2019. Acessado em 20/10/2019. Site: <https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,mec-cortara-verba-de-universidade-por-balburdia-e-ja-mira-unb-uff-e-ufba,70002809579>

PORTAL G1. “Em vídeo, Damares diz que ‘nova era’ começou: ‘meninos vestem azul e meninas vestem rosa’”. Rede Globo, 03/01/2019. Acessado em 01/09/2021: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damares-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml>.

BERRINI, Beatriz. *A relíquia, uma nova leitura*. São Paulo: Editora PUC-SP, 2009.

CATROGA, Fernando. Cientismo, política e anticlericalismo. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, v. 5, p.495-504.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *A relíquia, romance picaresco e cervantesco*. Lisboa: Editora Grêmio Literário, 1971.

LELLIS, Leonardo. “Suspeito de ameaçar presidente da CPI das *Fake News* é identificado”. *Veja*, 19/09/2019. Acesso em 25/10/2019. Site: <https://veja.abril.com.br/politica/suspeito-de-ameacar-presidente-da-cpi-das-fake-news-e-identificado/>

MORI, Letícia. Gaúcha vence na Justiça batalha para recuperar bens doados à Igreja Universal: “Lavagem cerebral”. *BBC Brasil*, 13/03/2018. Acesso em 28/10/2019. Site: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43325773>

NETO, Vitor. O Estado e a Igreja. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, v. 5, p.227-243.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia*. In: *Obra completa*. Org., intr. e notas de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 839-1033.

REIS, Carlos. “Estratégia narrativa e representação ideológica n’*A relíquia*”, *Colóquio Letras*, n.100, nov./dez. 1987, p. 51-59.

SANTANA, Maria Helena. *Literatura e ciência no século XIX – a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2007.

## MACHADO DE ASSIS, CRÍTICO DA OBRA QUEIROSIANA<sup>1</sup>

*Cristiane Navarrete Tolomei*<sup>2</sup>

*O fervor dos amigos pode estranhar  
este modo de sentir e a franqueza de o dizer.*

*Mas então o que seria a crítica?*

Machado de Assis

A crítica de Machado de Assis de 16 de abril de 1878, publicada no periódico carioca *O Cruzeiro*, sobre o romance *O primo Basílio* (1878), do autor português Eça de Queirós, ainda é tomada com extremo respeito e valorizada na forma como trata a obra queirosiana. Além de ser considerada a responsável pela abertura e divulgação da produção artística do escritor português no Brasil, a crítica machadiana, segundo Paulo Franchetti, também “até hoje orienta a apreciação crítica de *O primo Basílio* no Brasil, sendo citada praticamente toda vez que se analisa o romance de Eça” (FRANCHETTI, 2000, p. 48).

O texto crítico de Machado de Assis pode ser dividido em dois momentos: o primeiro, uma análise da obra queirosiana em torno da nova tendência literária que surgia na época, o Naturalismo, de Zola; e o segundo, uma análise do que Machado entendia ser os problemas de concepção e de construção do texto de Eça, especificamente, no tratamento da criação dos personagens e da estrutura narrativa.

Ao comentar o primeiro momento, José Maria Bello (1945) resalta que o artigo de Machado foi um exemplo de uma “crítica de defeitos”:

---

<sup>1</sup> Texto adaptado do livro: TOLOMEI, Cristiane Navarrete. *A recepção de Eça de Queirós no Brasil (Leituras críticas do século XX)*. São Paulo: Scortecci, 2014.

<sup>2</sup> Professora Adjunto III, da Coordenação de Letras, do Centro de Ciências, Educação e Linguagens, da Universidade Federal do Maranhão. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFMA/Bacabal), e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFMA/São Luís). E-mail: cristianetolomei@gmail.com.

Creio que ninguém antes, no Brasil e, possivelmente, em Portugal, teria posto em relevo com tamanha acuidade e tamanha severidade os aspectos falsos do *Naturalismo*. Creio também que ainda não se teria feito uma apreciação tão penetrante dos dois grandes romances de Eça de Queirós. Penetrante, mas muitas vezes de clamorosa injustiça, porque inspirada por evidente prevenção. (BELLO, 1945, p. 155).

Na citação de Bello, já é possível averiguar o tom polêmico da crítica machadiana, pois ao mesmo tempo em que ela representaria a melhor crítica, seria também o terreno de batalha entre naturalistas e aqueles que se colocavam contra a nova corrente literária. Para ilustrar isso, retornamos às primeiras linhas da crítica de Machado:

Um dos bons e vivazes talentos da atual geração portuguesa, o Sr. Eça de Queirós, acaba de publicar o seu segundo romance, *O Primo Basílio*. O primeiro, *O Crime do Padre Amaro*, não foi de certo a sua estreia literária. [...] *O Crime do Padre Amaro* revelou desde logo as tendências literárias do Sr. Eça de Queirós e a escola a que abertamente se filiava. O Sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do Realismo propagado pelo autor do *Assomoir*. (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 160-161).

Machado afirmou que *O crime do padre Amaro* (1876) serviu somente para que o escritor português pudesse apresentar aos seus leitores seu posicionamento estético-literário. Ademais, o autor brasileiro desenvolveu a hipótese de plágio ao alegar o caráter imitativo do *Crime*.

Que o Sr. Eça de Queirós é discípulo do autor do *Assomoir*, ninguém há que o não conheça. O próprio *O Crime do Padre Amaro* é imitação do romance *La Faute de l'Abbé Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da

missa e outras; enfim, o mesmo título. (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 161).

Machado, ainda vinculado aos preceitos românticos, advertiu os leitores da sua época sobre o posicionamento estético-literário embasado no realismo-naturalismo. Assim, verificamos que o crítico brasileiro passou a fazer um levantamento dos problemas do Naturalismo, cujos defeitos atingiriam a produção do romance de Eça.

Este homem tem faculdades de artistas, dispõe de um estilo de boa têmpera, tem observação; mas o seu livro traz defeitos que me parecem graves, uns de concepção, outros da escola em que o autor é aluno, e onde aspira a tornar-se mestre; digamo-lhe isto mesmo, com a clareza e a franqueza a que têm jus os espíritos de certa esfera. (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p.175).

Nesse excerto, Machado de Assis não esconde a admiração por Eça. Todavia, condena o posicionamento estético do escritor português e abre caminho para o segundo aspecto de sua crítica, ao apresentar o que entende ser as imprecisões narrativas do *Primo*, empregando, para tanto, os pressupostos da escola naturalista. O crítico brasileiro considerou pouco convincente a construção dos personagens, principalmente o de Luísa, assim como mal elaborada a trama:

Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor é antes um títere do que uma pessoa moral.

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.

[...]

Um leitor perspicaz terá já visto a incongruência da concepção do Sr. Eça de Queirós, e a inanidade do caráter da heroína. Suponhamos que tais cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia se-

melhante fãmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfasiado seguiria para a França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida exterior. (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 165-168).

Para Machado de Assis, havia em *O primo Basílio* duas tramas: a de Luísa e Basílio e a de Luísa e Juliana. Nesse aspecto, a principal contestação à crítica de Machado refere-se à elucubração deste sobre a hipótese de Juliana não descobrir as cartas e acabar o conflito e, portanto, acabar ali o romance. Machado queria demonstrar com isso que a trama entre Luísa e Juliana nada tinha a ver com o triângulo amoroso Luísa, Jorge e Basílio. Muitos críticos, no entanto, entenderam que Machado, dessa forma, estaria propondo outro romance e não aquele que Eça de fato escrevera, o que invalidaria sua crítica. Apesar de Machado ter condenado alguns aspectos do *Primo*, não negara o mérito do texto, quer pelo estilo empregado por Eça, quer pela boa elaboração da personagem Juliana, considerando-a “o caráter mais completo e verdadeiro do livro [...]” (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 167). E, além da construção dos personagens em *O primo Basílio*, Machado apre sentou uma preocupação em torno do decoro do texto, especialmente, no que julgava como emprego excessivo de erotização.

Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto da educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós – ou, noutros termos, do seu Realismo sem condescendência: é a sensação física. [...] Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. Quando o fato lhe não parece bastante caracterizado com o termo próprio, o autor acrescenta-lhe outro impróprio. (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 170-171).

Nesse trecho, notamos que Machado considerou que, em função dos preceitos naturalistas, o texto ficou apelativo. Acreditava ser desnecessário o uso do erotismo do modo como o fez Eça. Em vista disso, Machado atacou mais uma vez a nova estética com base na construção do enredo e na presença do que acreditava ser imoral.

Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras. (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 184-185).

Mais do que condenar o erotismo em *O primo Basílio*, Machado reprovou a concepção naturalista do romance, apontando para o que entende ser sua imperfeição artística. A respeito desse assunto, o estudioso português Machado da Rosa (1964) manifesta-se da seguinte forma:

A originalidade da crítica machadiana assentava num sistema de ideias em que se fundia uma visão aparentemente pragmática dos movimentos romântico e naturalista com uma penetração excepcional dos fenômenos psicológicos e da verdade moral. [...] Para Machado o autor do *Crime* é aluno, fiel e aspér-rimo, de Zola. O seu êxito não se devera apenas ao trabalho real do homem talentoso (e não simples copista), mas às novidades do Realismo, impenitente e iconoclasta. O maior sucesso do *Primo* não provinha de ser superior ao romance de 1876, mas da reincidência e do “requinte de certos lances”, expressão decorosa que provavelmente incluía as cenas do Paraíso, “que não destoaram do paladar público”. Aos olhos da maioria o mérito mais saliente dessa estética era a “do pomo defeso”.

Machado negava que o Realismo de Eça no *Primo* ministrasse qualquer ensinamento moral. [...] Quer dizer, a obra literária tem que ser a idealização dramática de uma dor moral. *Desse princípio, tão radicalmente ausente dos postulados naturalistas que constituíam a novidade e a atração de momento, talvez derive a maior força de Machado como crítico de Eça – e, por ironia, a sua fraqueza..* (ROSA, 1964, p. 226-228 – grifo nosso).

Machado da Rosa, no seu estudo sobre a aproximação entre Eça e Machado, afirma que, para o escritor brasileiro, a função da literatura era a de desempenhar um papel modelar e não o papel polêmico e de exposição do que entendia ser a hipocrisia burguesa que o escritor português propunha ao adotar o Naturalismo de Zola.

De acordo com Paulo Franchetti (2000), a interpretação da crítica de Machado deve ser realizada tendo em consideração o lugar de onde fala o escritor brasileiro. Desse modo, a leitura sobre a crítica machadiana deve ser entendida e, por sua vez, justificada pelo fato de ele a ter escrito em um período de transição entre o Romantismo e o Realismo no Brasil e de afirmação de uma tradição literária nacional. Destarte, trazendo a visão “de um escritor empenhado na criação de uma tradição cultural no Brasil e que, por isso mesmo, lia o texto de Eça de uma perspectiva muito interessada” (FRANCHETTI, 2000, p. 49), condenando aquilo que considerava inadequado para essa tradição, o que incluía a estética naturalista.

Desse modo, a possível incongruência na crítica machadiana sobre o romance queirosiano se deve ao fato de que o brasileiro estava vivendo um impasse entre um Machado romântico e outro que nasceria realista. Em outras palavras, Machado de Assis vivia uma crise do ponto de vista literário, de modo que produziu uma crítica dominada por um decoro romântico, mas que já balizava as diretrizes que o norteariam em sua adoção de uma estética realista.

A crítica de Machado recebeu inúmeras leituras. Por exemplo, no início até meados do século XX, um setor da crítica literária brasileira

especializada em Eça – como Viana Moog, Álvaro Lins e José Maria Bello –, rejeitou alguns aspectos da crítica machadiana à medida que se tratava de suposições relacionadas ao uso do condicional: “Se tal personagem fizesse isso” ou “Se ocorresse tal ação da seguinte forma”, desconsiderando o que de fato Eça escreveu. Em contrapartida, encontra-se Manuel Bandeira e Agripino Grieco assinalando que a crítica realizada por Machado sobre o *Primo* foi “a melhor página da crítica brasileira” (GRIECO, 1959, p. 131).

Na segunda metade do século XX, Roberto Schwarz, por exemplo, julgou que “havia da parte de Machado uma intenção realista neste antirrealismo conservador, se o considerarmos expressão de experiência e ceticismo – o que não era na Europa, onde representava um recuo intelectual – em face do cabimento das ideias liberais no Brasil” (SCHWARZ, 1977, p. 65). Era uma postura conservadora que repensava o Realismo e a forma de representar o real. Julga-se que a crítica de Machado sobre o romance queirosiano é um grande momento da crítica literária brasileira, visto poder ser lida como a própria invenção do Realismo machadiano e como interlocução privilegiada na formação literária de Eça de Queirós e em sua difusão entre os leitores brasileiros. Em relação ao exposto, concorda-se com Carlos Reis (2000) quando afirma que esse episódio em muitos aspectos fundador fica como um momento fugaz, mas muito significativo, da interação literária que chegou a existir entre os dois maiores romancistas da língua portuguesa; e fica também como evidência do interesse que a obra de Eça suscitou no Brasil desde muito cedo (REIS, 2000, p. 24).

Assim, foi a partir da crítica de Machado que Eça adquiriu, pela primeira vez, lugar de destaque no cenário literário brasileiro, ganhando, a partir daí, muitos admiradores e seguidores.

## Considerações finais

Na década de 1870, houve uma transformação cultural e uma atualização da informação científica e filosófica no país, resultando no desenvolvimento dos estudos literários e no surgimento de novos periódicos. A crítica, desse modo, acompanhou as mudanças, abandonando o nacionalismo indiscriminado e tentando aproximar o texto literário com a sociedade, deixando de ser meramente descritivista para tornar-se ciência.

Dentro desse cenário, encontrava-se Machado de Assis: por um lado, inspirado nos preceitos românticos; e, por outro lado, adepto às transformações que passavam a dominar a inteligência nacional, tomando o objeto de estudo de forma mais militante. A crítica desse período é marcada pelas publicações jornalísticas e a função de Machado como a dos outros críticos da época era explicar a arte ao leitor, ou melhor, educar o gosto do público; e não foi só na crítica que o nosso realista tomou essa postura, mas o fazia também na sua produção ficcional, quando mantinha diálogo constante com o seu leitor.

Mesmo a crítica no Brasil encaminhando-se para um viés sociológico, Machado de Assis, assumindo uma perspectiva formal (estética) da obra de Eça de Queirós, centrara-se na análise das técnicas instrumentalizadas pelo autor português na construção das personagens e do enredo, ainda que trate também da questão do decoro e das correntes literárias.

Apesar de polêmica, a crítica de Machado sobre Eça inaugurou a fortuna crítica queirosiana no país, analisando, especialmente, os romances *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, sendo modelo até hoje. Contudo, não há uma aceitação absoluta à sua leitura crítica, nem na sua época, nem hoje, já que ele foi criticado por tentar (re)direcionar os romances do escritor lusitano, modificando a trama e o comportamento dos personagens. Ainda assim, a sua crítica jornalística faz parte das principais leituras sobre a obra de Eça de Queirós no Brasil e,

por não dizer, no mundo.

## Referências

- ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: *O primo Basílio*. In: \_\_\_\_\_. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1946, p. 160-186.
- BELLO, José Maria. *Retrato de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.
- FRANCHETTI, Paulo. Eça e Machado: críticas de ultramar. *Cult*. São Paulo, ano IV, n. 38, p. 48-53, 2000.
- GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- REIS, Carlos. Leitores brasileiros de Eça de Queirós: algumas reflexões. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 23-37.
- ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Lisboa: Editorial Presença, 1964.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- TOLOMEI, Cristiane Navarrete. *A recepção de Eça de Queirós no Brasil (Leituras críticas do século XX)*. São Paulo: Scortecci, 2014.



**PARA ALÉM DA REALIDADE**



## ALÉM DO FANTÁSTICO EM *O MANDARIM DE EÇA DE QUEIRÓS*

*Antonio Augusto Nery*<sup>1</sup>

*Fernando Vidal Variani*<sup>2</sup>

Ao desenvolver uma análise da crítica do século XX sobre Eça de Queirós (1845-1900), e mais especificamente sobre *O Mandarim* (1880), assim como da utilização do fantástico como elemento constituinte da narrativa, capaz de “concretizar”, no universo ficcional, um paradoxo moral até então pertencente à reflexão filosófica abstrata, acreditamos ser possível propor um novo modo de compreender a narrativa. Com isso, buscaremos de alguma forma problematizar a concepção esquemática muitas vezes repetida por um discurso crítico que parece ter se “cristalizado” em torno da obra e que se estendeu para além do ambiente acadêmico.

Além disso, realizando uma análise de um romance categorizado muitas vezes como “obra menor” ou “fábula moralizante”, operada à luz de reflexões em torno do fantástico que ascenderam principalmente após a publicação da *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), de Tzvetan Todorov, e da reflexão mais detida acerca do modo como a tradição filosófica lidou com o *paradoxo do mandarim assassinado*, acreditamos ser possível reconhecer diversos pontos de contato entre o cerne da crítica Realista de Eça de Queirós presente em *O Mandarim* e a realidade tanto do contexto de publicação da obra quanto da contemporaneidade. Assim, será possível emprestar nova força a uma obra por muitas vezes deixada em segundo plano e que pode suscitar importantes reflexões acerca da contemporaneidade.

Tomamos como base algumas reflexões acerca do chamado *para-*

---

<sup>1</sup> Professor Associado de Literatura Portuguesa na Graduação e na Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

<sup>2</sup> Doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

*doxo do mandarim assassinado*, que pode ser definido, em linhas gerais, pelas seguintes proposições de Martins (1967, p. 1): 1) possibilidade de cometer um crime que proporcionará um benefício individual; 2) o crime será perpetuado através de um gesto “banal”; 3) haverá a garantia da impunidade. Coimbra Martins, em seus *Ensaio Queirosianos* (1967), investiga consistentemente o percurso histórico desse fenômeno e demonstra que, embora formulado com consideráveis variações ao longo do tempo, a reflexão em torno da possibilidade de cometer um crime com a garantia da impunidade no âmbito social (legando a punição para uma “consciência” individual posta em questão sempre que o paradoxo vem à tona), remonta a um período anterior à Antiguidade Clássica, como pode-se deduzir do fato de Platão tratar do assunto a partir da menção à lenda do *Anel de Gíges*<sup>3</sup>, ainda mais antiga. Coimbra Martins aponta, resumidamente, uma série de pensadores que se debruçaram sobre a questão, realizando alguns ajustes no modo de formulá-la, até chegar àquele utilizado por Eça de Queirós como ponto de partida n’*O Mandarim*.

Carlo Ginzburg em *Olhos de Madeira* (1998), retoma a reflexão sobre a consciência individual, partindo, desta vez, de Aristóteles. O filósofo grego formula que a intensidade do sentimento de compaixão, por exemplo, é atenuado pela distância temporal ou espacial, de modo que nos sensibilizamos mais por indivíduos próximos de nós que venham a adoecer do que por multidões mortas em guerras ocorridas há muito tempo ou muito além do território que habitamos. Ginzburg aponta ainda a retomada do problema por Denis Diderot (1713-1784), agora direcionando-o especificamente à consciência em relação ao crime:

---

<sup>3</sup> Trata-se da história de um pastor da Lídia (região da atual Turquia) que, após encontrar um anel que lhe concedia o poder de tornar-se invisível, passou a praticar ações questionáveis em benefício próprio, até assassinar o rei, desposar a rainha e tornar-se o novo soberano. Platão menciona a lenda justamente para questionar a possibilidade de um homem permanecer justo a despeito da impunidade assegurada.

Concordamos em que a distância em relação aos lugares e ao tempo talvez atenuem mais ou menos todos os sentimentos, toda sorte de consciência, mesmo a do crime. O assassino, transportado para as terras da China, está longe demais para perceber o cadáver que deixou sangrando na beira do Sena. O remorso talvez nasça menos do horror de si do que do medo dos outros: menos da vergonha da ação do que da censura e do castigo que se seguiriam se ela fosse descoberta. (DIDEROT apud GINZBURG, p. 204)

Mais adiante, Ginzburg identificará, em outro texto de Diderot, a seguinte afirmação: “Não duvido que, não fosse o temor ao castigo, muita gente teria menos dó de matar um homem a uma distância em que o vissem do tamanho de uma andorinha do que de matar um boi com as próprias mãos” (DIDEROT apud GINZBURG, p. 205). Esses dois elementos, a distância como atenuante da culpa pelo assassinato e, em seguida, a possibilidade do próprio crime ser cometido à distância, constituem o modo como a fórmula do assassinato do mandarim aparecerá na 1ª parte, livro VI, capítulo II, d’*O Gênio do Cristianismo* (1802), de François-René de Chateaubriand (1768-1848), já muito próxima do modelo utilizado por Eça de Queirós:

Ó consciência! não serás tu mais que um fantasma da imaginação, ou o temor do castigo humanos? Interrogo-me com esta pergunta: Se pudesses com um simples desejo matar um homem na China, e herdar-lhe os bens na Europa, com a convicção sobrenatural de que nunca se saberia, consentirias nesse desejo? Debalde exagero a minha indignação, debalde intento atenuar este homicídio, imaginando que por meu desejo o chinês morre de repente sem dor, que não tem herdeiro, que nem o estado lhe aproveitará os bens; debalde me represento esse estrangeiro vexado de tristezas e enfermidades; debalde argumento com o bem que lhe é a morte, já invocada, e já perto dele: apesar de meus vãos subterfúgios, ouço no fundo do meu coração uma voz que tão fortemente brada contra o só pensa-

mento de uma tal suposição, que não posso duvidar um instante da realidade da consciência. (CHATEAUBRIAND, 1948, p. 156-157)

Essa é, basicamente, a fórmula proposta a Teodoro no romance, a ser concretizada com o toque de uma campainha. Para além de um mero exercício erudito, ou mesmo de uma investigação filosófica que se distanciaria de nossos interesses, a aproximação dessas fórmulas com o modo como ela é utilizada por Eça de Queirós pode render algumas reflexões acerca do comportamento de Teodoro antes e depois do toque da campainha, da figura misteriosa que intermedia a ação e do sentido mais amplo que pode ser apreendido da obra ao nos voltarmos para o mundo contemporâneo.

No sentido de revisar a já mencionada crítica que deu origem à imagem cristalizada que se tem de vários períodos e autores portugueses, nos dirigimos, inicialmente, a duas obras significativas que propõem dar conta do percurso histórico da literatura no país: *A Literatura Portuguesa* (1960), de Massaud Moisés, e *História da Literatura Portuguesa* (1996), de Antonio José Saraiva e Óscar Lopes. Embora o segundo livro seja hoje provavelmente a referência mais utilizada neste campo, é preciso lembrar que *A Literatura Portuguesa* de Massaud Moisés foi por muito tempo o estudo central a partir do qual formaram-se várias gerações de leitores críticos e professores. Por conta disso, predomina, ainda que questionado pela academia, um certo modelo esquemático de classificação em “períodos” e “escolas” que, embora programado para fins didáticos, é altamente questionável quando nos colocamos diante das obras literárias, especialmente daquelas que receberam menos atenção nesse tipo de estudo. É o caso, por exemplo, de *O Mandarim*.

O esquema proposto por Moisés para a compreensão da obra de Eça de Queirós foi (é?) amplamente difundido e divide sua produção em três fases muito bem delimitadas a partir da publicação de obras

que, segundo o crítico, representam mudanças significativas no percurso do autor.

A primeira delas entende o jovem Eça como um escritor inexperiente, ainda muito influenciado por certo Romantismo e suscita “pouco interesse a não ser como modo de conhecer a juventude do escritor” (MOISÉS, 1969, p. 232). Iniciando-se com os contos que seriam publicados postumamente sob o título de *Prosas Bárbaras* (1903), essa fase de “indecisão, preparação e procura” (MOISÉS, 1969, p. 232) se encerraria com a publicação da primeira edição de *O Crime do Padre Amaro*, em 1875. Tendo esse romance e *O Primo Basílio* (1878) não apenas como as grandes obras de Eça, mas como responsáveis até mesmo pelo que chama de “inauguração do romance *strictu sensu* em Portugal” (MOISÉS, p. 234), Moisés deixa muito clara sua preferência por essa segunda fase, que terminaria com a publicação de *Os Maias*, em 1888. Seria nesse período, segundo ele, que se encontra o que de mais relevante foi produzido pelo autor. A terceira fase, que compreende o período final da vida de Eça, entre os anos de 1888 e 1900, apresentaria um certo apaziguamento de homem convertido e casado, um pouco arrependido de ter passado a vida criticando a religião e a burguesia.

A obra *O Mandarin* data de 1880, justamente entre a publicação de *O Primo Basílio* e de *Os Maias*, portanto no auge da chamada “fase realista” valorizada por Moisés. Entretanto, se seguíssemos seu raciocínio, sobretudo tendo em vista as assertivas sobre *A relíquia* (1887), *O Mandarin* não deveria figurar na denominada “segunda fase”. Isso porque ambas as obras problematizam o funcionamento pleno de um esquema facilitador baseado em características calcadas unicamente em elementos presentes na estética realista. Em *A relíquia*, obra publicada logo depois de *O Mandarin*, a ação ocorre na maior parte do tempo em um ambiente onírico, que ocupa mais de um terço da obra, e no qual se vislumbra a narrativa dos acontecimentos relacionados à paixão de Jesus Cristo, realizada pelo controverso narrador/protagonista Teodorico Raposo. O modo como Moisés entende *A Re-*

*líquia* pode fornecer algumas pistas sobre as motivações que o levaram a desconsiderar qualquer comentário a respeito de *O Mandarim*.

Segundo Moisés, em *A Relíquia* “Eça analisa com irreverência e ternura a hipocrisia religiosa” (MOISÉS, 1969, p. 234). O longo sonho, entretanto, “é um sinal: revela um pouco do oculto sentimento pessoal” do autor, que demonstra “o quanto ele talvez desejasse dizer que o regresso a Cristo em sua verdade humana poderia ser um caminho de salvação” (MOISÉS, 1969, p. 234). Além disso, o “afastamento geográfico e social da personagem” teria “atenuado a tese realista que orientou Eça nos romances anteriores” (MOISÉS, 1969, p. 235). Evidentemente, o parâmetro utilizado pelo crítico para julgar cada narrativa ficcional do autor, é a consonância imediata do texto em criticar especificamente a sociedade portuguesa oitocentista. Embora seja possível apontar alguns aspectos nesse sentido em romances como *A Relíquia* e *O Mandarim*, é fácil deduzir que, sob a restrição dessa perspectiva, as obras configurem-se como menores, em especial *O Mandarim*, texto de menor extensão, que se passa em grande parte na China e no qual um acontecimento de efeito sobrenatural importante não possui explicação de fácil compreensão, como sendo um sonho, por exemplo.

A concepção de Massaud Moisés, embora ainda ecoe n’*A História da Literatura Portuguesa* de Saraiva e Lopes, é em alguma medida ultrapassada pelas várias modulações de uma análise um pouco mais detida do texto literário em si. Ainda que não declarada esquematicamente, é possível perceber uma certa continuidade, aprofundada, da ideia das três fases propostas por Moisés. O problema que poderiam suscitar obras como *A Relíquia* e *O Mandarim* nessas fases é de alguma forma sublimado pela noção de que são narrativas nas quais o autor, durante sua fase realista, ia escrevendo “de caminho”, “onde a fantasia tem maior papel” (SARAIVA; LOPES, 1986, p. 856).

É curioso notar que Antonio José Saraiva e Óscar Lopes, que escreveram em co-autoria a *História da Literatura Portuguesa* de que acabamos de tratar, tenham ambos se voltado para *O Mandarim* em ou-

tras abordagens críticas, individuais, publicadas anteriormente. Nesses estudos é notável a grande divergência que há entre a opinião de cada autor em relação à obra de que tratamos, se considerarmos a compilação escrita a “quatro mãos”.

Em *As Ideias de Eça de Queirós* (1947), António José Saraiva propõe um molde bastante simplificador de valoração da literatura que, ao ser aplicado à obra de Eça de Queirós como um todo, lhe confere uma unidade um tanto quanto negativa, na qual o único aspecto que prevalece como qualidade é a virtude do estilo. Segundo o crítico, há dois tipos de literatura: a primeira parte de um esquema pré-concebido de ideias, um esqueleto fixo, uma “figura geométrica” que é colorida pelo ornamento estilístico, de modo que toda a estruturação narrativa tenha como único propósito a demonstração ou a comprovação dessas ideias de base. Camões e Eça de Queirós, entre outros, estariam nessa categoria. A segunda é aquela na qual o artista parte de um “impulso indefinido”, permitindo que a própria obra “crie um significado”, o que acaba por render múltiplas interpretações. Nessa casta estariam nomes como Balzac, Stendhal e Dostoiévski (SARAIVA, 2000, p. 45-46).

Partindo dessa premissa, *O Mandarin* é rapidamente apontado como um exemplo de narrativa que possui uma hipótese revestida de fantasia e “personagens e enredo [são] pretextos para a ostentação de um estilo fantasioso e rico” (SARAIVA, 2000, p. 51-52), sendo que o protagonista “reúne unicamente os requisitos indispensáveis para que a hipótese seja experimentada. Não tem um capricho para a esquerda ou para a direita” (SARAIVA, 2000, p. 52-53). Tal argumentação se baseia no penúltimo parágrafo do romance no qual Teodoro afirma, nos moldes da máxima pertencente à fábula moralizante, que “só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o mandarim!” (QUEIRÓS, 1992, p. 191). Eça realmente parece lidar com a convenção da fábula moralizante, especialmente nesse trecho, mas não o faz senão para problematizá-la no parágrafo seguinte, no qual, ecoando o famigerado desfecho de *Au Lecteur* de Charles Baudelaire

(1821-1867), Teodoro contrapõe a fórmula moralizante da seguinte maneira:

E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: «Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!» E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta idéia: que do norte ao sul e do oeste a leste, desde a Grande Muralha da Tartária até às ondas do mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! Angers - Junho de 1880. (QUEIRÓS, 1992, p. 191).

Assim, a “mensagem moralizante” veiculada por Teodoro no final de suas memórias se constitui bastante relativa e controversa, pois, ao localizar e datar suas derradeiras linhas no tempo presente - “Angers - Junho de 1880” -, o narrador explicita ao leitor que embora a riqueza do mandarim não tenha trazido felicidade, ao menos ela permitiu a Teodoro comprá-la, desfrutando das diversas delícias sonhadas em sua vida como amanuense. A última lamúria de suas memórias é feita em uma bela cidade francesa, que já no final do século XIX era tida como destino turístico, com seus castelos e lindas paisagens<sup>4</sup>.

Óscar Lopes mostra-se mais atento a esse detalhe ao dedicar-se ao romance em ensaio publicado no livro *Álbum de Família* (1984). Propondo-se a tratar de três livros de Eça, o crítico atesta “a importância d’*O Mandarim* para compreender a obra global da maturidade de Eça de Queirós” (LOPES, 1984, p. 72). Segundo o crítico, há uma espécie de dialética constante entre o que ele denomina como uma concepção “panteísta materialista” e outra “nitidamente idealista”. Assim, embora Eça trabalhe com a ideia de uma consciência moral individual ao longo do romance, é impossível classificar *O Mandarim* categoricamente

<sup>4</sup> Mais informações sobre a localidade, ver <<http://www.angers.fr>> Acesso em 21 set. 2020.

como “fábula moralizante”.

Lopes aponta ainda um aspecto de continuidade entre *O Mandarim* e os primeiros contos do autor, fazendo uma exaltada (e talvez um pouco exagerada) consideração sobre o despreparo do público da época diante da capacidade crítica e reflexiva proposta pela literatura fantástica que fascinava o jovem Eça:

Pode mesmo dizer-se que o mais importante romancista português do naturalismo principiou por ser, em prosa, o poeta romântico mais imaginativo e mais permeável a formas de sensibilidade que então nem sequer foram tomadas a sério, porque a burguesia letrada lisboeta não poderia ainda compreender coisas como a ironia lírica de Heine, a importância da originalidade formal dos parnasianos franceses, os rasgos de imaginação fantástica de Edgar Poe ou de Nerval, a apreensão subtil da própria sensibilidade burguesa decadente mas subtil por Baudelaire, **nem a audácia de recorrer ao fantástico sobrenatural para fazer ressaltar aspectos da própria realidade**, que apenas o jovem Eça de Queirós estava, em 1867, em condições de assimilar de uma antiga tradição de mestres reconhecidos ou de cultores desse tipo de manifestações do Romantismo, como Shakespeare, Goethe do Fausto, Hoffmann e Gérard de Nerval. (LOPES, 1984, p. 72, grifos nossos)

Como vimos nos estudos abordados anteriormente, essa desvalorização *a priori* de qualquer construção ficcional que busque o fantástico, o elemento sobrenatural enquanto recurso narrativo foi quase naturalizado – ao menos no âmbito da crítica de literatura portuguesa – e permanece em parte considerável da crítica atual. Diante desse cenário, a afirmação final do ensaio de Óscar Lopes vem ao encontro da nossa proposta de análise crítica da obra: “o enredo fantasista, algo fantasmagórico e pitorescamente exótico desta novela de Eça de Queirós, não anula as suas componentes realistas” (LOPES, 1984, p. 75).

No sentido de demonstrar a crítica social presente no texto, para além da questão da fantasia, Gilda Santos, em artigo intitulado *O Mandarim: uma fábula prefiguradora da globalização?* (2001), utiliza a ideia de “globalização” para formular um interessante paralelo entre o protagonista Teodoro e o papel exercido pela Inglaterra durante o século XIX, no que já podemos, com alguma segurança, denominar de “cenário global”. Segundo esse ponto de vista, o fato de Eça estar há alguns anos distante de Portugal, exercendo a carreira diplomática, primeiramente em Cuba e em seguida justamente na Inglaterra (período em que *O Mandarim* vem a público), ao invés de ter-lhe “embotado a sagacidade” (como sugere o irônico prólogo da narrativa) e atenuado a crítica em relação ao contexto português, na realidade aguçara a sua percepção para a política imperialista mundial.

Embora tenham alguns pontos em comum, os estudos de Óscar Lopes e Gilda Santos apresentam visadas distintas que acreditamos serem produtivas para uma análise do texto. Lopes aponta algumas “características fantasistas” do romance que não deixam de estar permeadas pela consciência crítica:

Os contrastes bruscos e, é claro, irônicos entre **cenar da mais bárbara truculência e sossegadas delícias burguesas** (como o de saborear um bom charuto logo a seguir ao espectáculo horrível de cabeças decapitadas de condenados...), a **contiguidade** também imediata, e tão frequente **entre o ateísmo de Teodoro, o protagonista, e o seu apego aos aspectos mais supersticiosos e irracionais da sua educação infantil católica** (LOPES, 1984, p. 72, grifos nossos)

Esse jogo de contradições presente na mentalidade e nas atitudes de Teodoro ao longo de toda a narrativa contradizem a visão de António José Saraiva de um protagonista “desprovido de humanidade” que funciona apenas em função da “tese moralizante” que, como já vimos, mostra-se bastante problemática se confrontada com o parágrafo final

do romance.

Gilda Santos fará uma série de observações que, como anunciamos, aproximam Teodoro da atitude imperialista exercida pela Inglaterra durante o período. Entre elas, uma característica apontada por Todorov como pertencente à literatura fantástica, “a ampliação do espaço”, funcionará aqui sob o signo do dinheiro, mais precisamente, do dinheiro em um mundo e uma economia globalizados. Teodoro, no início, está restrito ao “espaço dos vinte mil réis” mensais. Após a intervenção da figura demoníaca enquanto elemento desencadeador da transformação, o ex-amanuense terá o “espaço dos seis contos” à sua disposição. É este processo, realizado sempre através de bancos espalhados por todo o mundo (não faltando a menção a um *London and Brazilian Bank*), que concede a Teodoro o poder de negociação e intervenção no cenário político mundial, como bem aponta Gilda Santos: “Fiz empréstimos aos reis, subsidiei guerras civis – e fui caloteado por todas as repúblicas latinas que orlam o golfo do México” (*O Mandarin* apud SANTOS, p. 146).

Embora o paralelo entre Teodoro e a Inglaterra do século XIX seja bem fundamentado e amplie as possibilidades de interpretação do romance, a ambiguidade nos parece essencial para manter a obra neste “entrelugar” que a situa ao mesmo tempo como reflexão política no sentido mais amplo (ou histórico, a partir do qual se pode tomar Teodoro como uma espécie de metáfora) e como questionamento humano no plano individual (aproximando-se da tradição filosófica do *paradoxo do mandarim assassinado*).

Estabelecido esse posicionamento, gostaríamos de retomar alguns aspectos estilísticos apontados no estudo em conjunto de Saraiva e Lopes que podem ser bastante reveladores acerca da dimensão humana de Teodoro, importantes para a discussão que estamos desenvolvendo. Ao tratar do romance *O Conde de Abranhos* (publicado postumamente em 1925), os críticos identificam a aparição de um recurso que Eça utilizaria em diversos outros textos:

[O Conde de Abranhos] interessa também como primeira realização, particularmente agressiva, de um tipo de narrativa muito da predileção queirosiana – o retrato ou biografia de uma personagem por um seu incondicional ou embebecido admirador. (...) **Esse processo de descrever ou biografar uma personagem deixando transparecer os limites, os ridículos do suposto narrador, percorre uma variada gama de ironia**” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 864, grifos nossos)

Esse recurso, embora utilizado em textos consagrados como *A Cidade e as Serras* (1901) e o conto *Civilização* (1892), distancia-se consideravelmente dos narradores dos emblemáticos *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, em terceira pessoa, mais próximos do modelo convencional do Naturalismo. Saraiva e Lopes observam em *A Relíquia* o que se pode considerar um passo adiante nesse distanciamento, pois “Eça consegue imaginar uma autobiografia de certa personagem que é, ao cabo, muito reveladora para além do nível de consciência do próprio narrador” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 864). Ora, este é, igualmente, o modo como *O Mandarim* é construído e onde residem sua ambiguidade, sua ironia e sua força crítica. É curioso notar esse paralelo justamente entre as duas narrativas mais “fantasistas” produzidas no auge da denominada “fase realista” de Eça.

Por fim, tendo em vista as diversas discussões levantadas pelos críticos estudados, gostaríamos de retomar a ideia inicial do *paradoxo do mandarim assassinado*. Preservando a ambiguidade do protagonista (seu potencial metafórico e sua caracterização humana) e contrapondo seu percurso à primeira formulação de Diderot acerca do assassino que, mudando-se para a China, atenuaria sua consciência em relação à vítima deixada às margens do Sena, o que temos é uma verdadeira inversão desse movimento. Após ter perpetuado o crime magicamente à distância (nos moldes da segunda formulação de Diderot), Teodoro se sente impelido pelo (suposto) remorso a deslocar-se para a China em busca dos familiares de sua vítima e a desposar alguma mulher da

casta para legitimar a herança que obtivera. Curiosamente, é apenas ao realizar esse movimento que as aparições fantasmagóricas cessam, mas o protagonista é obrigado então a lidar com a convivência constante da “população” faminta que acaba por coagi-lo acidentalmente ao “refúgio” religioso dos missionários cristãos que atuam “do outro lado do mundo”.

Não se pode deixar de levar em conta as múltiplas indicações de que todo esse movimento, conectado a um ideal de consciência muito presente, por exemplo, no *Gênio do Cristianismo* (1802) de Chateaubriand (onde está identificada, conforme propomos, a fórmula sobre “o mandarim assassinado”, da maneira como é utilizada por Eça), não passa de um discurso farsesco proclamado o tempo todo pelo protagonista, o qual, ao fim e ao cabo, passa a maior parte do tempo viajando pelo mundo e desfrutando de todo o conforto num cenário exótico. É justamente o recurso da “autobiografia” que concede a Teodoro, e à representação da humanidade na narrativa, essa dialética constante entre um discurso moral de fundo religioso e um certo materialismo hedonista que se congregam de forma resumida e emblemática nos dois parágrafos finais do romance.

Quanto ao elemento fantástico da narrativa, a figura diabólica, que atesta mais uma vez a presença do imaginário religioso, atua através de um discurso também afeito ao mundo globalizado e capitalista. Além do uso constante dos bancos, talvez o momento mais emblemático seja a fala do tentador que acaba por convencer Teodoro a tocar a campanha e matar o Mandarim:

- Aqui está o seu caso, estimável Teodoro. Vinte mil réis mensais são uma vergonha social! Por outro lado, há sobre este globo coisas prodigiosas: há vinhos de Borgonha, como por exemplo o *Romanée-Conti* de 58 e o *Chambertin* de 61, que custam, cada garrafa, de dez a onze mil réis; e quem bebe o primeiro cálice, não hesitará, para beber o segundo, em assassinar seu pai... Fabricam-se em Paris e em Londres carruagens de tão suaves

molas, de tão mimosos estofos, que é preferível percorrer nelas o Campo Grande, a viajar, como os antigos deuses, pelos céus, sobre os fofos coxins das nuvens... Não farei à sua instrução a ofensa de o informar que se mobilam hoje casas, de um estilo e de um conforto, que são elas que realizam superiormente esse regalo fictício, chamado outrora a “Bem-aventurança”. Não lhe falarei, Teodoro, de outros gozos terrestres: como, por exemplo, o Teatro do *Palais Royal*, o *baile Laborde*, o *Café Anglais*... Só chamarei a sua atenção para este facto: existem seres que se chamam Mulheres – diferentes daqueles que conhece, e que se denominam Fêmeas. (QUEIRÓS, 1992, p. 91)

O discurso quase caricaturalmente “civilizado” da entidade sedutora, ao falar justamente sobre as delícias sonhadas por Teodoro antes de se deparar com a proposta, está em consonância com o modo como a figura diabólica é primeiramente percebida pelo protagonista. Não é de imediato que Teodoro pensa estar diante do diabo. Sua primeira impressão é a de alguém tão comum como seus vizinhos e colegas de repartição. Esse detalhe sutil parece divergir de certa tradição das histórias de horror nas quais o elemento sobrenatural está localizado a certa distância espacial ou temporal do “centro civilizado”. Tradicionalmente, o personagem desse tipo de narrativa se desloca para lugares longínquos e considerados menos civilizados onde é atormentado por lendas ou habitantes locais. Um pouco menos comum, mas ainda típico, é o movimento pelo qual um elemento externo ao “centro” vai em direção a ele para aterrorizá-lo, do qual o *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912) talvez seja o exemplo mais conhecido. Pode-se ainda evocar as diversas histórias nas quais objetos antigos ou artefatos de civilizações primitivas desencadeiam assombrações para aqueles que vêm a possuí-los. A figura que seduz Teodoro, ao contrário de todas essas convenções, é descrita como pacífica, civilizada e absolutamente comum:

Foi então que, do outro lado da mesa, uma voz insinuante e metálica me disse, no silêncio: - Vamos, Teodoro, meu amigo, estenda a mão, toque a campainha, seja um forte! *O abatjour* verde da vela punha uma penumbra em redor. Ergui-o, a tremer. E vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição... Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava a expressão rapace e atacante de um bico de águia; o corte dos lábios, muito firme, fazia-lhe como uma boca de bronze; os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobranceiras unidas; era lívido - mas, aqui e além na pele, corriam-lhe raias sanguíneas como num velho mármore fenício. (QUEIRÓS, 1992, p. 89).

A complementação da descrição, feita por Teodoro durante o encontro derradeiro com a criatura, no final de suas memórias, explicita as “feições burguesas” da figura:

Uma noite, recolhendo só por uma rua deserta, vi diante de mim o Personagem vestido de preto com o guarda-chuva debaixo do braço, o mesmo que no meu quarto feliz da Travessa da Conceição me fizera, a um ti-li-tim de campainha, herdar tantos milhões detestáveis. Corri para ele, agarrei-me às abas da sua sobrecasaca burguesa [...] (QUEIRÓS, 1992, p. 191)

Assim, o *paradoxo* que serviu a uma longa tradição de pensadores que se debruçaram sobre a questão da consciência individual humana é “concretizado” no universo ficcional de *O Mandarin* pela intervenção de um elemento sobrenatural que, embora associado (por Teodoro) à representação do Mal no imaginário cristão, assume a aparência con-

temporânea e civilizada de um burguês e opera através de discursos e mecanismos típicos do modelo econômico que começava a se consolidar. Após ceder à tentação, Teodoro representará pelo resto da narrativa o papel contraditório do sujeito que proclama constantemente o próprio remorso sem deixar de desfrutar dos privilégios que o dinheiro lhe proporciona.

Dessa forma, Eça de Queirós “concretiza” no universo ficcional de sua narrativa um problema que remonta a uma longa tradição filosófica em torno da consciência individual em oposição ao temor da punição social.

A utilização do narrador Teodoro, em primeira pessoa, que rememora os fatos ocorridos, dá à narração um tom defarsa constante, na qual o protagonista proclama frequentemente seu remorso, sem, no entanto, deixar de enumerar prodigiosamente os privilégios materiais e sociais que pôde desfrutar após o crime cometido impunemente.

Finalmente, para além da problematização da consciência individual de Teodoro, a obra possibilita também leituras que apontam para uma crítica mais ampla que pode ser atribuída ao senso crítico do autor.

## Referências

CHATEAUBRIAND, François-René. *O gênio do cristianismo* (vol.1). Tradução: Camilo Castelo Branco. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1948.

GINZBURG, C. Matar um mandarim chinês – As implicações morais da distância. *Olhos de Madeira – Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOPES, Ó. Três Livros de Eça. *Álbum de Família – Ensaios sobre autores portugueses do século XIX*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

MARTINS, A. C. O Mandarim Assassinado. *Ensaios Queirosianos*. Lisboa: Europa-América, 1967.

MOISÉS, M. Eça de Queirós. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1969.

QUEIRÓS, E. *O Mandarim*. (Edição de Beatriz Berrini. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, Coordenação de Carlos Reis). Lisboa: Imprensa Na-

cional-Casa da Moeda, 1992.

SANTOS, G. C. *O Mandarim: uma fábula prefiguradora da globalização? Revista Voz Lusitana v.1,n.16*. São Paulo, 2001.

SARAIVA, A. J. Eça de Queirós e as Ideias. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva, 2000.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. Eça de Queirós e a ficção realista. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.



# EÇA DE QUEIRÓS E O GÓTICO: UMA INTRODUÇÃO

Xênia Amaral Matos<sup>1</sup>

## 1 Considerações iniciais: possibilidades de leitura

É fato que o reconhecimento da produção literária de Eça de Queirós veio de sua inclinação para o realismo, por outro lado, a prosa eciana também dialogou com o fantástico, o trágico o grotesco e, até mesmo, com o gótico. Sobre o último, o estudo *O horror na literatura portuguesa* (1979) de Maria Leonor Machado de Sousa deixou algumas notas. Para a autora, Eça de Queirós, bem como a Geração de 70, em maior ou menor grau, aproximaram-se de elementos do gótico, como o horror. De acordo com a estudiosa, Eça foi “tipicamente gótico nos contos *O defunto*, *A aia*, *O tesouro* e *Engelberto*” (SOUSA, 1979, p. 67), pois tais narrativas remetem aos “ingredientes fundamentais do romance do século XVIII” (SOUSA, 1979, p. 67), como o ambiente medieval, o sobrenatural, os assassinatos e as traições. Essa nuance também atravessa os romances do escritor, ao exemplo de *A ilustre casa de Ramires* (1900), no qual a autora percebe um tipo de sátira do gótico. Mais do que isso, Sousa (1979) também destaca a característica, até mesmo, nas narrativas mais consagradas, como em *Os Maias* (1988) no qual “as profundas raízes na chamada “tragédia do destino”” (SOUSA, 1979, p. 67) evidenciam a influência do sobrenatural na obra. Já na prosa hagiográfica, Sousa (1979) observa um traço sombrio, como em “S. Frei Gil”, no qual o demoníaco é presente. Mesmo que de forma mais indireta do que a leitura de Sousa (1979), Ernesto Guerra da Cal, em *Língua e Estilo de Eça de Queirós* (1969), também ressalta na prosa queirosiana uma corrente léxica não associada ao realismo, a qual está para o sombrio. O estudioso lê o “desvio” como uma influência das

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela UFSM. Mestre em Letras e graduada em Letras/Inglês pela mesma instituição. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7022-7337>

leituras de Charles Baudelaire e de escritores alemães, como de Heine e Hoffmann:

Outra corrente léxica presente nestas páginas [em especial *Prosas Bárbaras*], que denuncia a influência baudelaيرية que Eça sofreu nessa época é o das “phosphorescences de la pourriture”, o vocabulário da podridão e enfermidade da carne [vindo de Baudelaire] [...]. E também se encontram nessas páginas outras afliências verbais, que eram ainda mais desusadas que as anteriores no estreito ambiente literário do ultra-romantismo português. [...] a outra [outra influência é] oriunda da mitologia, do folclore e das tradições populares germânicas – terminologia esta de origem romântica que chegou a Eça através de traduções de Heine e Hoffmann. Todo êste léxico de tão diversas procedências, ativado por verbos de um sentido violento, dramático e uma sintaxe que rompia com todas as regras – sacrossantas – do purismo vernáculo, só podiam causar surpresa e escândalo. (CAL, 1969, p. 86-7)

Cal (1969) assinala uma predominância de palavras associadas ao período baixo romântico, tais como “morte, túmulo, sudários, medo, horror, trevas, espectros, aparições, uivos, coveiro, chuva, vento, névoa, agonia, carrasco, mochos, corujas, milhafres, abutres, etc” (CAL, 1969, p. 85), “todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, espectral e misterioso” (CAL, 1969, p. 85) em diferentes textos queirosianos.

Enfim, o pesquisador defende que Eça de Queirós, mesmo dialogando com o realismo de forma acentuada, continua sob influência desse léxico, associado pelo autor como próximo o fantástico, ao longo de grande parte sua produção:

A viagem ao Oriente e a adoção da disciplina realista obrigam Eça a sair de si mesmo e de suas leituras, e a voltar-se à observação do mundo exterior. Isto muda radicalmente a tônica do seu vocabulário, que se materializa, e acentua descritivamente o as-

pecto objetivo das coisas, com a admissão nele de uma torrente purificadora de palavras concretas da realidade imediata. No entanto, é curioso observar que muitos dos elementos, que assinalamos como característicos das suas primeiras páginas, permanecerão ou reaparecerão com significativa tonicidade, através de toda sua obra, denunciando o muito de sinceramente temperamental que há nessas páginas “românticas”, tão líricas, tão livrescas. Certos elementos desse léxico não o abandonarão jamais, entremeando-se sutilmente na fábrica do seu estilo, ao longo de sua evolução. Outros, para permanecerem, mudarão de signo. E outros ainda desaparecerão temporariamente, para reaparecer, com uma valoração e um uso mais sagaz e experimentado, na etapa final de neo-romantização, quando Eça agora voluntaria e corajosamente volta a ‘envolver-se totalmente no fantástico’. (CAL, 1969, p. 87)

A influência da literatura alemã sombria também foi trabalhada por Maria Manuela Gouveia Deilille no estudo *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)* (1984). Para Deilille (1984), existem diferentes desdobramentos da produção de Heine em Eça de Queirós, como uma aplicação direta de estilos retóricos utilizados pelo escritor alemão nas produções eciana. Ainda as imagens deixadas pelas obras de Heine ecoam na produção de Eça, em especial no que tange ao diabólico, às metáforas e aos motivos carregados de simbologias místicas e/ou pagãs. Por exemplo, o gosto de Eça pelo mármore e pelas estátuas desse material, imagem que reincide de “Notas marginais”, escrito no início da carreira, até *Os Maias*, pertencente a uma fase posterior; para a pesquisadora, foi algo legado pelas leituras de Heine e Nerval. N’*Os Maias*, para Deilille (1984), a imagem pagã de beleza física e paixão representadas pelas estátuas de mármore, projetam-se sobre as personagens Maria Monforte e Maria Eduarda, ativamente uma expectativa de um amor idealizado. Porém, especialmente no caso da última, o “amor perfeito, sublime, quase divino [...] se revela efêmero e fatal” (DEILILLE, 1984, p. 303). A estudiosa destaca que,

na tradição romântica do século XVIII, as estátuas de mármore tendiam a revelar-se vampíricas ou desempenhar uma função predatória nas obras, como em *Le Sphinx*, de Heine. N’*Os Maias*, para Deilille (1984), Maria Eduarda, em diferentes passagens da narrativa, é associada ao mármore e à Vênus Citereia, estátua presente no Ramalhete, além de carregar a dimensão do vampírico, já que seus beijos, por vezes, pareciam *sorver* - retomando o léxico do narrador queirosiano - a alma de Carlos Eduardo.

Através dessa recuperação da crítica, observa-se que, até então, foram delegadas apenas algumas notas sobre o gótico em Eça. Realmente, se críticos ou leitores adentrarem a produção eciana procurando narrativas góticas, tais quais as feitas por Ann Radcliffe, Bram Stoker, Mary Shelley, E. T. A. Hoffmann, entre outros; provavelmente, eles terão a sensação de que Eça não foi influenciado pelo gótico literário. Por outro lado, se o gótico for lido como um influxo, o qual, por vezes, é predominante e, em outros textos, é uma nuance difusa e mesclada a outras características, como o próprio realismo; expande-se o horizonte de interpretação e conclui-se que Eça foi sim influenciado por essa vertente. Nesse sentido, o artigo “Eça de Queirós contista: o gótico nas narrativas *‘A aia’*, *‘O tesouro’* e *‘O defunto’*” (2019) e a tese de doutoramento *O gótico em Eça de Queirós* (2019), defendida na Universidade Federal de Santa Maria, ambos escritos pela autora deste capítulo, debruçaram-se nessa ideia e surgiram a fim de mapear extensivamente como Eça dialogou com o gótico. Tanto no artigo quanto na tese, adota-se a ideia de que tal tradição literária adentra as narrativas ecianas na forma de *topoi* (espaços, em grego), ou seja, na forma de ideias generalizadas e repetidas (CURTIUS, 2013) associadas à estética.

No artigo, ao analisar os três contos, percebeu-se que a característica é acentuada e predominante nas narrativas. *Topoi* góticos como o tempo medieval, o elemento sobrenatural, a violência explícita, a personagem monstruosa, entre outras são retomadas. Contudo, “uma vez que se tratam de narrativas curtas, a figuração dos *loci horribiles*, da

personagem monstruosa e da temporalidade tornam-se concisas e, até mesmo, elípticas” (MATOS, 2019, p. 221) e essa abordagem “afeta diretamente a criação do suspense e da tensão das narrativas, aumentando-os” (MATOS, 2019, p. 221). Assim, o gênero literário escolhido pelo autor influenciou diretamente o desenvolvimento dos *topoi* e o efeito suscitado através dos elementos relacionados ao gótico.

Diferentemente do artigo, a tese aprecia os romances *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888)<sup>2</sup>, tendo como foco de análise principalmente como o gótico afeta a composição do espaço e das personagens, também remetendo a outras instâncias da narrativa, como o tempo e o enredo quando necessário. O *corpus* e os objetivos centraram-se nos romances, pois, ao longo das pesquisas bibliográficas, ficou visto que a marca gótica era estendida às narrativas realistas mais consagradas, como evidenciado pela retomada das ideias de Sousa (1979), porém pouquíssimos trabalhos versavam com maior atenção essas produções.

Assim, resumidamente, observou-se que nos três romances as personagens monstruosas, como, por exemplo, Amaro (de *OCPA*) e Juliana (de *OPB*), remetem a esse *tópos* (espaço, em grego) através de ações violentas, associações com o vampírico, com os duplos, com os simbolismos e as imagens carregadas por uma semântica sombria e negativa, por vezes, atreladas à corporeidade grotesca e animalizada. Já os espaços retomam o gótico, ao suscitarem uma funesta simbologia, como ocorrido com a casa de Luísa (de *OPB*), o fantasmagórico, ao exemplo do Casarão da Ricoça (de *OCPA*); ou, ainda, pela alusão da casa amaldiçoada, percebida no Ramalhete (de *OM*). Tais características também são somadas a uma ambientação tensa e sombria, auxiliando na construção dessa tópica. Também foi constatado que, quando se tratam das casas utilizadas para os encontros amorosos ilícitos, como a Casa do Sineiro (de *OCPA*), o Paraíso (de *OPB*) e a Toca (de *OM*), a caracterização relacionada aos espaços do gótico é um meio da narrati-

<sup>2</sup> Aqui, poderão ser abreviados como *OCPA*, *OPB* e *OM*, respectivamente.

va indicar o caráter problemático das relações ali acobertadas. Poucas são as vezes em que o narrador emite um juízo de valor sobre tais ações diretamente em seu discurso e, portanto, essa construção espacial se torna um meio um tanto sutil de demonstrar ao leitor como tais encontros podem ser negativamente lidos. Dessa forma, cada romance atrela a sua forma o gótico ao realismo, obtendo efeitos de intensidade dessa influência em níveis diferentes: *O crime do Padre Amaro* figura como o romance em que o gótico se faz mais explícito; *O primo Basílio* a narrativa mais pontual no uso do gótico e menos explícita; enquanto *Os Maias* revela-se o romance em que o gótico mais dialoga com outras vertentes, como trágico, o grotesco e, claro, o realismo, fazendo com que os *topoi* utilizados tornem-se ainda mais complexos.

Obviamente, nem todos os resultados obtidos ao longo da tese conseguirão ser reportados aqui de forma aprofundada. Assim, no presente trabalho, além de apresentar esse panorama introdutório de como o gótico foi lido e manifestado em parte da prosa eciana, pretende-se retomar um exemplo, o qual foi obtido nesse estudo prévio, a fim de demonstrar detalhadamente como Eça utilizou desses *topoi* numa narrativa relacionada ao realismo. Para isso, primeiramente, serão melhor apresentados alguns conceitos em torno da estética literária gótica e sobre o conceito de *topoi*. Na sequência, a fim de demonstrar a ideia, alguns excertos do romance *Os Maias* relacionados principalmente ao espaço do Ramalhete e algumas ações ali ocorridas serão analisados. Tal escolha se deu, pois, a categoria do espaço desempenha um papel fundamental para o gótico, sendo uma das questões basilares da estética. Além disso, a forma com que o casarão é delineado na narrativa exemplifica muito bem o interesse eciano pelos espaços góticos e o como esse aspecto foi adaptado aos romances realistas.

## 2 Considerações acerca do gótico e do conceito de *topoi*

Segundo David Stevens (2000), o gótico literário surgiu na Inglaterra no século XVIII com a publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de H. Walpole. Apesar das ideias daquele contexto relacionarem-se à racionalidade, o gótico voltava-se para o medo e para a fantasia. Segundo o autor, por mais contraditório que pareça, aquele meio de progresso filosófico, social e científico, de certa forma, contribuiu para a ascensão do gótico, pois deixavam os leitores “safely tucked into their stable and unthreaded social positions, [so they] could feel secure enough to cultivate imaginary fears and fantasies” (STEVENS, 2000, p. 10)<sup>3</sup>. Naquela sociedade, o abandono momentâneo do racional significava a seguinte mensagem: “when the reason sleeps [...] the hitherto repressed monsters will emerge, both threatening and terrifying precisely because they have been repressed” (STEVENS, 2000, p. 12)<sup>4</sup>. Já no que tangem as características textuais, Stevens (2000, p. 46) elenca algumas, tais como: o apreço pelo passado, com destaque para a Idade Média; o foco no excêntrico, supernatural, mágico e sublime; o interesse na psique humana; a ênfase no emocional, medo, horror, macabro e sinistro; a tendência pelos espaços exóticos (castelos/casas mal-assombradas, florestas obscuras, abadias, etc.); e, quanto ao enredo, prevalecem as narrativas molduras, os narradores múltiplos e os simbolismos. Assim, a estética perdurou para além do século XVIII, mantendo tais características, criando outras e as adaptando aos diferentes contextos de usos em que o gótico adentrou, como o cinema e a TV.

Nesse sentido, uma nuance de suma importância e recorrente no

---

<sup>3</sup> Em livre tradução minha: “seguramente inseridos em suas posições sociais estáveis, [então eles] poderiam sentir-se seguros o suficiente para cultivar medos imaginários e fantasias” (STEVENS, 2000, p. 10).

<sup>4</sup> Em livre tradução minha: “Quando a razão repousa [...] os monstros até então reprimidos surgirão, sendo tanto ameaçadores quanto terríveis justamente por terem sido reprimidos” (STEVENS, 2000, p. 12).

gótico é a do espaço, pois esse elemento está intrinsecamente associado ao efeito estético do medo. Na perspectiva de Fred Botting (2014), os espaços góticos estão geralmente à margem da visão social, os castelos e abadias, comuns às narrativas do século XVIII, são “located in isolated spots, areas beyond reason, law and civilised authority, where there is no protection from terror [...]” (BOTTING, 2014, p. 4)<sup>5</sup>. Dessa forma, para o autor, as narrativas góticas “transfer these institutions to zones outside a rational culture in which they [...] exist” (BOTTING, 2014, p. 4)<sup>6</sup>. Ainda, segundo Botting (2014), as casas, grandes símbolos familiares, de *status* social e da propriedade privada, mantêm uma significação ambivalente, semelhante à do castelo, pois unem “home and prison, protection and fear, old buildings in gothic fiction are never secure or free from shadows” (BOTTING, 2014, p. 4)<sup>7</sup>. Portanto, os espaços domésticos no gótico questionam a sensação de segurança e a racionalidade das instituições ali residentes, como família ou igreja.

Nessa estética, não somente as fachadas são descritas como imponentes, mas também os mínimos detalhes decorativos dos interiores são apresentados a fim de evocarem as atmosferas horrendas e o suspense. No ensaio, “Philosophy of Furniture” (1902), Edgar Allan Poe, sugere elementos essenciais para a configuração de um ambiente relacionado ao gótico. Assim, o autor comunica a necessidade de elementos relacionados ambientação enigmática e soturna, como decoração (tapeçarias, quadros, o mobiliário em si, etc.) e iluminação, para que se obtenha os efeitos mencionados. Portanto, na visão do escritor, a arquitetura interna e seus objetos são importantes na ambientação, sendo organizados para gerar no leitor medo e/ou tensão.

Por sua vez, tendo em vista as questões levantadas pela crítica, o

---

<sup>5</sup> Em livre tradução minha: “localizadas em áreas isoladas, para além da razão, lei e autoridade civilizada, onde não há proteção do terror” (BOTTING, 2014, p. 4).

<sup>6</sup> Em livre tradução minha: “transferem essas instituições para zonas fora da cultura racional nas quais elas [...] existem” (BOTTING, 2014, p. 4).

<sup>7</sup> Em livre tradução minha: “lar e prisão, proteção e medo, as velhas construções na ficção gótica nunca estão seguras ou livres das sombras” (BOTTING, 2014, p. 4).

pesquisador brasileiro Júlio França (2017) resume muito bem a ficção gótica como uma escrita “estetizada e convencionalista” (FRANÇA, 2017, p. 24) e destaca que essa é baseada na repetição de convenções referentes ao espaço, ao tempo e à personagem. Para o autor, a literatura gótica é ambientada em “espaços narrativos opressivos” (FRANÇA, 2017, p. 24) – os *loci horribiles* (locais horríveis, em latim) –, os quais causam emoções como desconforto, estranhamento, medo, pavor, etc. O tempo é marcado pela presença fantasmagórica do passado no presente, no qual “os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterroizantes, retornando de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (FRANÇA, 2017, p. 25). No que compete às personagens, suas figurações são monstruosas e, no que tangem suas origens, ele explica: “as causas para atribuídas a existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras” (FRANÇA, 2017, p. 25).

Portanto, através das discussões apresentadas, observa-se que o gótico tem um espaço discursivo passível de ser incorporado pelos diferentes textos literários. Tal ideia aproxima-se com a de *topoi*, os quais são, para E. R. Curtius, “clichês de emprego universal na literatura” (CURTIUS, 2013, p. 109). O conceito vem da palavra grega *koinoi topoi*, a qual significa espaços (*topoi*) comuns (*koinoi*); no latim, a equivalência é *loci communes* (lugares-comuns, em português). Na antiguidade clássica, os *topoi* tinham um papel retórico e eram “argumentos aplicáveis aos mais diferentes casos. [...] temas ideológicos apropriados a quaisquer desenvolvimentos ou variações” (CURTIUS, 2013, p. 108).

Umberto Eco associa o *tópos* a um “módulo imaginativo” (ECO, [19--], p. 232), uma figura “evocada pela lembrança [que] substitui exatamente um ato compositivo da imaginação que, pescando no repertório do *já feito*, se exime de inventar aquela figura ou aquela situação que a intensidade daquela experiência postulava” (ECO, [19--],

p. 232, grifo do autor). Portanto, os tipos e as personagens tipificadas são de fácil reconhecimento por parte do receptor, pois suas imagens são semelhantes a uma fórmula repetida nas obras que recorrem ao recurso. Num pensamento semelhante, na visão de Barthes e Bouttes (1987), os *topoi* podem ser uma locução, uma frase, uma proposição, ou seja, um tema pensado dentro de uma forma. Então, “o que conta é a evidencia do *já* (*mil vezes*) *ouvido*; de modo que uma forma muito codificada, [...] pode parecer-me original se ainda não a conhecer” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 273, grifos dos autores).

Nesse sentido, o estudo “O gótico em Eça de Queirós” (2019), após verificar como algumas das principais narrativas góticas<sup>8</sup> desenvolveram as características convencionais da estética, delimitou alguns *topoi* passíveis de análise. Entre eles, por exemplo, o *tópos* da personagem monstruosa e dos *loci horribiles* na configuração espacial. Especificamente n’*Os Maias*, observou-se que o gótico desdobra-se como uma nuance infiltrada na narrativa e os *topoi* da personagem monstruosa, dos duplos e dos *loci horribiles* são os que mais reincidem no romance e o último, objeto dessa análise, foi elencado devido à importância dele para o romance e por estar intrinsecamente relacionado ao sobrenatural e à imagem da família da Maia.

### 3 A prosa eciana e o gótico: a configuração do Ramalhete

Recapitulando a crítica prévia apresentada, sabe-se que nos romances, principalmente aqueles lidos sob a ótica do realismo, o gótico é uma característica diluída e adaptada ao contexto através de *topoi*. N’*Os Maias*, como demonstrado por Sousa (1979), o gótico demarca-se principalmente pela influência do sobrenatural na narrativa. Assim, desde o início, há um esforço em comunicar aspectos sombrios e indi-

---

<sup>8</sup> Algumas das obras analisadas foram *The Castle of Otranto*, de H. Walpole; *Frankenstein*, de Mary Shelley; *The Monk*, de M. Lewis; os contos “The Fall of the House of Usher” e “Black Cat” de Edgar Allan Poe; *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann, etc.

ciar maus presságios, fomentando a expectativa de um acontecimento ruim a ser revelado – o incesto entre os irmãos Carlos Eduardo e Maria Eduarda. Essa aura negativa já é indicada na cena inicial do romance: a apresentação do Ramallete, anterior à reforma empenhada pelos Maias, numa explicação do narrador: “[...] o Ramallete, sombrio casarão de paredes severas, [...] uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica [...]” (QUEIRÓS, 2014, p. 7). Além de demarcar a importância que a mansão assumirá, o narrador destaca o caráter soturno e antecipa a severidade do local, como se a casa reservasse um terrível futuro aos habitantes. Essa característica será reforçada pela “lenda” sobre o Ramallete, a qual relaciona-se intrinsecamente com o sobrenatural: “[havia] uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramallete” (QUEIRÓS, 2014, p. 9). Nesse contexto, as afirmações suscitam uma atmosfera mal-assombrada sobre a casa e desdobram sobre a história uma expectativa de agouro, indiciando que o Ramallete possui uma dimensão de *locus horribilis*, conforme discutido por França (2017). Ademais, próximo às considerações de Poe (1902), em diferentes momentos no Ramallete, a decoração e a ambientação interna desempenham a importante função para introduzir determinados ocorridos relacionados ao funesto. Dessa forma, por mais que a casa esteja localizada perante o olhar da sociedade, afastando-se do suscitado por Botting (2014) sobre as características dos espaços góticos; a mansão relembra o aspecto relacionado ao *status* familiar, também explicado pelo autor, o qual, apesar de remeter à segurança, abriga e acoberta ações maléficas aos seus próprios habitantes.

A casa, primeiramente, é habitada por Afonso, o patriarca, e por Pedro, o filho dele. O jovem, a contragosto do pai, casa-se com Maria Monforte, quem não é bem vista por Afonso, pois a família dela enriqueceu com tráfico de escravizados. Mesmo assim, o casamento gera duas crianças: Maria Eduarda e Carlos Eduardo. Tempos depois do nascimento do menino, Monforte foge para a Itália com a filha,

deixando para trás o menino e o marido, quem se suicida. A cena desse fato, além de marcar o retorno de Pedro ao seio familiar, também é carregada de *topoi* góticos.

A chegada de Pedro e Carlos Eduardo, ainda bebê, em Benfica durante uma estadia, é caracterizada como “uma sombria tarde de dezembro, de grande chuva” (QUEIRÓS, 2014, p. 41) e, num primeiro olhar, o clima pesado parece apenas preparar o leitor para a revelação do abandono materno. À medida que mais detalhes são dados, a ambientação do clima e da casa sugerem a morte. Após a conversa, ambos mostram uma inquietação, enquanto a atmosfera da casa está opressiva:

Já inquieto, subiu ao quarto do filho; estava tudo escuro, tão húmido e frio como se a chuva caísse dentro. Um arrepio confrangeu o velho, e quando chamou, a voz de Pedro veio do negro [...]; estava lá, com a vidraça aberta, sentado fora na varanda, voltado para a noite brava, para o sombrio rumor das ramagens, recebendo na face o vento, a água, [...]. Pedro, no entanto, como sonâmbulo, voltara para a varanda, com a cabeça à chuva, atraído por aquela treva [...]. (QUEIRÓS, 2014, p. 44)

O quarto escuro e úmido é desconfortável, ativando um suspense além de implantar uma expectativa agourenta no leitor. Reforçando esse caráter, o exterior é marcado pela chuva, pelo breu do jardim e pelo estado de Pedro, fazendo com que Afonso arrepie-se, demonstrando o halo terrível da cena.

Nesse contexto, mais indícios evidenciam uma imagética de morte:

Muito tempo só os passos lentos do velho, [...], quebraram o silêncio em que toda a sala ia adormecendo. Uma brasa morria no fogão. A noite parecia mais áspera. Eram de repente ver-

gastadas de água contra as vidraças, trazidas numa rajada, que longamente, num clamor teimoso, [...]; depois havia uma calma tenebrosa, com uma sussurração distante de vento fugindo [...]; nesse silêncio as goteiras punham um pranto lento; e logo uma corda de vendaval corria mais furiosa, envolvia a casa num bater de janelas, redemoinhava, partia com silvos desolados. (QUEIRÓS, 2014, p. 45)

O fim das brasas é uma imagem que pode ser relacionada à finitude da vida, implementando uma expectativa de morte e, ao assolar violentamente a casa, é como se a chuva trouxesse o prenúncio de algo terrível àquele lugar. O clima severo é proporcional à aproximação do suicídio de Pedro e o som do vento denota o sofrimento a ser revelado. Já o interior da mansão é silencioso e tenso, como se estivesse preparando-se para algo horrível, sensação percebida mais nitidamente por Afonso: “No seu quarto, [...], Afonso não pode sossegar, numa opressão, uma inquietação que a cada momento o fazia erguer sobre o travesseiro, escutar: agora, no silêncio da casa e do vento que calmara [...]” (QUEIRÓS, 2014, p. 46). Então, Pedro suicida-se, concretizando as expectativas implantadas na narrativa:

A madrugada clareava, Afonso ia adormecendo – quando de repente um tiro atrou a casa. Precipitou-se do leito, despido e gritando [...]. Do quarto de Pedro, ainda entreaberto, vinha um cheiro de pólvora; e aos pés da cama, caído de bruços, numa poça de sangue que se ensopava no tapete, Afonso encontrou o seu filho morto, apertando uma pistola na mão. (QUEIRÓS, 2014, p. 46)

A cena é narrada pela perspectiva de Afonso e há poucos detalhes de como Pedro preparou-se para a morte, restando somente o que é posto pelo narrador e alguns indícios deixados pela personagem. Por outro lado, a escolha por essa perspectiva acentua a sensação de horror e, até mesmo afeta diretamente a empatia do leitor, pois a visão paterna

clama pelo sentimento da perda de um filho.

Outro instante em que paira um tom sombrio, dessa vez no Ramalhete, é quando Carlos recebe a notícia sobre o incesto cometido, algo exposto pelo seu amigo Ega. A terrível aura é conclamada por objetos da decoração e pelo clima, o qual retoma uma ambientação próxima a do suicídio do pai: “Na antecâmara pesava um silêncio; a chuva grossa fustigava a porta envidraçada, por onde se viam as árvores do jardim esfumadas na névoa” (QUEIRÓS, 2014, p. 495). Pouco antes de revelar a notícia, Ega mexe no reposteiro das armas dos Maias, chamando a atenção para o objeto: “[...] Ega levantou o outro reposteiro que tinha bordadas as armas dos Maias (QUEIRÓS, 2014, p. 495). Enquanto Ega revela o incesto, a chuva fica mais forte e o reposteiro cai: “[...] a chuva contínua batia nos vidros. Por detrás deles caiu o grande reposteiro com as armas dos Maias” (QUEIRÓS, 2014, p. 499). A ênfase no artefato mobiliário somado à ambientação tensa relembra as ideias de Poe (1902) sobre a importância da decoração para os efeitos suscitados numa narrativa. N’*Os Maias*, as armas podem ser lidas como uma imagem metonímica da família e a queda, num momento tão fatídico, assume algumas interpretações. Simbolicamente, a queda do reposteiro significa que a família (ao menos o nome e a reputação) foi ferida naquele instante, bem como deixa o indício de outro agouro futuro: a morte de Afonso, quem começa a passar mal com a notícia. Portanto, a dimensão gótica é derivada tanto do suspense, quanto dos indícios de término/morte inseridos na narração. Já o sombrio permanece após a revelação, quando: “a melancolia flutuava nessa tarde [...] através de uma conversa sobre doenças [...]” (QUEIRÓS, 2014, p. 501), enquanto Afonso “queixava-se de uma forte dor de cabeça que justificava seu ar consumido e *pálido*” (QUEIRÓS, 2014, p. 501, grifos do autor), numa descrição reforça o mal-estar da personagem e a proximidade do fim, ocorrido posteriormente.

O falecimento do patriarca ocorre no jardim do Ramalhete e, em contraste com o cadáver, está a paisagem natural: “Em volta, nas folhas

das camélias, nas aleias areadas, refulgia cor de ouro, o sol fino de inverno” (QUEIRÓS, 2014, p. 515). Sutilmente, imagens metafóricas de morte emergem dela, como a menção ao inverno, o qual é associado pelo imaginário coletivo ao fim da vida. A cascata d’água é descrita como um “choro lento” (QUEIRÓS, 2014, p. 515), remetendo à tristeza. A imagem do inverno, por fim, estende-se sobre a caracterização de Afonso, cuja barba agora lembra a “neve” (QUEIRÓS, 2014, p. 515), enquanto o corpo encontra-se “frio” (QUEIRÓS, 2014, p. 515). Embora soe óbvio recorrer às imagens próximas aos *topoi* góticos para compor uma cena de morte, é interessante notar a insistência sobre a imagem da natureza no falecimento de Afonso. O patriarca, ao longo da história, sempre fora um tanto controlador e autoritário, como quando não aceitou o casamento de Pedro; por sua vez, tanto a natureza quanto a morte escapam do total controle humano. Assim, o triunfo da morte nesse espaço relembra ao leitor sobre a incapacidade da personagem de ter o total poder sobre a vida e as situações do cotidiano. No final do romance, tempos após o incesto e a uma viagem ao exterior, Carlos Eduardo retorna a Lisboa, e revisita a mansão junto de Ega. Nesse momento, há novamente a atmosfera terrível na casa, pois o Ramalhete apresenta ares de decrepitude:

Ainda lá se conservavam os bancos feudais de carvalho [...]. Em cima, porém, a antecâmara entrustecia, [...] sem um móvel, [...], mostrando a cal lascada dos muros. [...]; a estátua da Friorenta rindo e arrepiando-se na sua nudez de mármore [...]. Depois no amplo corredor, [...] os seus passos soaram como num claustro abandonado.

Nos quadros devotos, de um tom mais negro, destacava [...], a mancha lívida de uma caveira. Uma friagem regelava [...]. (QUEIRÓS, 2014, p. 545)

Os objetos estão desgastados pelo tempo e melancolicamente falam do estado antiquado do ambiente. A mansão é como uma

“cápsula temporal” que perturba a perspectiva de Carlos trazendo-lhe sutilmente a memória da irmã, pois, como demonstrado por Deilille (1984), há um paralelo entre a imagem da estátua com Maria Eduarda. A conotação antiquada do lugar pode ser vista como um indício da própria decadência familiar após o trágico ocorrido.

Com efeito, uma atmosfera tenebrosa é vista no local, algo percebido especialmente pela personagem:

O quarto escurecia no crepúsculo frio e melancólico de inverno. [...] desceram pelas escadas [...], onde ainda pendia, com um ar baço de ferrugem, a panóplia de velhas armas. Depois na rua Carlos parou, deu um longo olhar ao sombrio casarão, que naquela primeira penumbra tomava um aspecto mais carregado de residência eclesiástica, com as suas paredes severas, a sua fila de janelinhas fechadas, as grades dos postigos térreos cheias de treva, mudo, para sempre desabitado, cobrindo-se já de tons de ruína. (QUEIRÓS, 2014, p. 549)

Nesse ponto da história, a mansão retoma designadores mencionados na sua primeira apresentação feita no início do romance (“[...] o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, [...] uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica [...]” (QUEIRÓS, 2014, p. 7), tais como “sombrio casarão”, “residência eclesiástica” e “paredes severas”. Se antes a perspectiva era associada ao narrador, agora, ao também ser influenciada pela visão de Carlos Eduardo, fica reforçado o aspecto horrendo do lugar, pois ambos concordam com tais características. Assim, uma imagem cíclica é consumada pela retomada dos designadores e ali encerra-se um estágio: a existência daquela família, conforme a imagem que foi apresentada no início do romance.

Sendo assim, o Ramalhete representa tanto o aspecto decadente daquela família, quanto demonstra que as vivências dos Maias foram influenciadas por uma força superior a eles: maldição, tempo, destino

ou o conjunto dos três, como visto, agem sobre as personagens, presupondo uma impossibilidade de escapatória - algo destacado desde o início da narrativa através da lenda. Nesse meio, a aproximação do espaço com os *loci horribiles* vem das imagens, símbolos, dos ambientes internos, da decoração e das atmosferas climáticas mencionadas para caracterizar a mansão.

#### 4 Considerações finais

Ao propor uma abordagem do como gótico se manifestou na prosa de Eça de Queirós, obviamente executa-se uma leitura não canônica da escrita eciana, a qual pode gerar um estranhamento naqueles que seguem abordagens clássicas dos textos. Jamais tal interpretação pretendeu dizer que Eça foi um escritor tradicionalmente gótico ou que sua produção é predominantemente gótica: um dos objetivos foi demonstrar que Eça beneficiou sua prosa através desse diálogo, uma relação pouco estudada até então. Logo, ao abranger essa característica, renovam-se as possibilidades de compreensão de Eça de Queirós, além de evidenciar que a escrita queirosiana é mais complexa, mais carregada de sutilezas e interligada a outras vertentes do que se imaginava. Por mais que o gótico nos romances ecianos afaste-se de sua função mais tradicional de oferecer uma experiência de medo segura ao leitor, conforme sugerido nas palavras de Stevens (2000), outros empregos são suscitados: ao ser relacionado com o realismo, o gótico auxilia a primeira estética a melhor abranger as diferentes esferas das vivências humanas, principalmente as que tangem a morte, o monstruoso, o sombrio, etc.

No caso específico do Ramalhete, a relação com os *loci horribiles* fomenta no leitor a expectativa sobre os terríveis ocorridos, funcionando como um indicativo durante a leitura. Além disso, nesse espaço, o resgate dos *topoi* góticos não se dá numa cópia dos procedimentos tal qual narrativas góticas clássicas apresentavam e faziam, pois certas

renovações são inseridas, criando um efeito de “*déjà-vu*” no receptor, a quem cabe as associações. Ao renová-las, a narrativa coloca essas nuances em comunicação com outras, como a do realismo e a do trágico, muitas vezes, confundindo-as e tornando a organização do romance ainda mais densa. Dessa forma, n’*Os Maias* o gótico, na configuração espacial, é um meio de indiciar e de representar a ruína da família em questão, num processo bem demarcado desde as primeiras linhas do romance através do aspecto sobrenatural (a “maldição” do Ramalhete) e reforçado no fim quando o estado decrépito da casa sintetiza o estado dos Maias.

Como visto, esse estudo, em certa medida, ainda é muito recente e, portanto, algumas obras passíveis de serem lidas nessa abordagem ainda não foram analisadas com maior cuidado, como *O mistério da Estrada de Sintra* (1884), *O mandarim* (1880), *Prosas Bárbaras* (1912), entre outras. Mesmo assim, por ora, comprova-se a ideia de que o gosto pelo sombrio na prosa eciana, conforme inicialmente indiciado por Sousa (1979) e Cal (1969), também alarga-se aos romances mais consagrados seja através do léxico, conforme mapeado por Cal (1969), ou pela retomada de *topoi* relacionados à estética gótica, demonstrando que a característica transpassou a escrita eciana de diferentes modos e em variados contextos de produção.

## Referências

- BARTHES, R.; BOUTTES, J-L. Lugar-comum. In: ROMANO, R (Dir). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Casa da Moeda, 1987, p. 267-77, v. 11.
- BOTTING, F. *Gothic*. 2. ed. New York: Routledge, 2014.
- CAL, E. G. da. *Língua e estilo em Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1969.
- CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: 2013.
- DEILILLE, M. M. G. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, [19--].
- FRANÇA, J. Introdução. In: FRANÇA, J. (Org.). *Poéticas do mal: A literatura do medo no Brasil*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 19-35.
- MATOS, X. A. Eça de Queirós contista: o gótico nas narrativas “A aia”, “O tesouro” e “O defunto”. *Em Tese*, [S.l.], v. 25, n. 1, p. 210-222, jan. 2020. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/15332>>. Acesso em: 08 jul. 2020.
- MATOS, X. A. *O gótico em Eça de Queirós*. 2019. 207f. Tese (Doutorado em Letras), Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/le/1/19684>>. Acesso em: 08 jul. 2020.
- POE, E. A. Philosophy of Furniture. In: HARRISON, J.A. (Ed.) *The Complete Works of Edgar Allan Poe – Vol. XIV: Essays and Miscellanies*. New York: Thomas Y. Crowell & Company Publishers, 1902, p. 101-9. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/harrison/jah14e08.htm> Acesso em: 08 jul. 2020.
- QUEIRÓS, E. de. *Os Maias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- STVENS, D. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SOUSA, M. L. M. de *O “horror” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.



## PÁGINAS SINGULARES: UM PASSEIO PELOS CONTOS DE EÇA DE QUEIRÓS

*Alana de Oliveira Freitas El Fahl<sup>1</sup>*

A importante produção literária de Eça de Queirós (1845-1900) oferece ainda orientação à cultura e à literatura em língua portuguesa. Considerada como uma das linhas de frente do Realismo português, representa um ponto pacífico entre os críticos, já que é notória a efetiva contribuição de Eça na construção das bases ideológicas e estéticas da segunda metade do século XIX. Romances como *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888) se mostram como espelhos da burguesia lusitana, vista também como metonímia da humanidade; são narrativas nas quais o autor tece críticas ácidas contra a sociedade através das fragilidades de suas instituições basilares como a igreja, o casamento e a família.

Em seus primeiros romances o autor focalizava primordialmente o Portugal contemporâneo, num constante propósito do espelhamento realista propagado nas Conferências do Casino, nas obras seguintes há um alargamento desse olhar; O monóculo amplia-se, a fim de buscar outras matérias, ainda que apontem, em última instância, para a análise mais profunda do seu tempo, análise que, atenta ao diagnóstico da dinâmica social, foge ao documentário, à exibição imediata própria à representação estritamente realista. É justamente dentro desse período de ampliação dos materiais, que surgem a maioria os contos.

O livro *Contos* veio a público em 1902, em uma publicação póstuma organizada por Luiz de Magalhães, editado na cidade do Porto pela Livraria Chardron, de Lello & Irmão. O volume reuniu 12 narrativas publicadas anteriormente em periódicos entre os anos de 1874 e 1898,

---

<sup>1</sup> Professora Titular de Literatura Portuguesa e Brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana. Coordenadora do projeto de pesquisa Janela de Tomar: Matrizes Culturais na Literatura Portuguesa e Brasileira.

a saber: “Singularidades de Uma Rapariga Loura” (1874), “Um Poeta Lírico” (1880), “No Moinho” (1880), “Civilização” (1892), “A Aia” (1893), “O Tesouro” (1894), “Frei Genebro” (1894), “O Defunto” (1894), “Adão e Eva no Paraíso” (1896), “A Perfeição” (1897), “José Matias” (1897) e “O Suave Milagre” (1898).

Os temas presentes nos doze contos são múltiplos e variados assim como as estratégias narrativas adotadas pelo autor e as datas de escrita e publicação de cada um deles. Vale ressaltar que como os contos foram todos publicados em periódicos da época e só depois reunidos postumamente nessa publicação de 1902, não obedece ao critério de organização, inclusão, exclusão ou ordem que obedecesse ao desejo de Eça. Segundo Carlos Reis:

Aos contos não chegou Eça de Queirós a dar corpo de livro, esse livro que o escritor deveria tomar decisões macropositivas e paratextuais que deveriam ir da ordenação dos relatos ao título, sem esquecer antes disso, a escolha, daquele que valeria ou não valeria a pena consagrar em volume. (2002, p. 29)

Obviamente que, exibindo amplo espectro de diferenças, essas 12 narrativas furtam-se a uma classificação que sustente suposta unidade entre elas. Todavia, acreditamos que há alguns eixos que norteiam essa produção da contística do autor. Note-se que apenas três contos foram publicados entre a década de setenta e oitenta do século XIX, todos os outros pertencem aos anos 90. Começemos nosso passeio, portanto, pela ordem temporal de publicação e/ou pela busca de temas ou estratégias narrativas semelhantes, a fim de agrupar algumas narrativas através de eixos comuns. “Singularidades de uma rapariga loura” foi inicialmente publicado em 1874, no “Brinde aos senhores assinantes” do **Diário de Notícias**. O conto é narrado em terceira pessoa por um viajante, hóspede de uma pensão, que terá como companheiro de quarto Macário. Esse, de fato, nos põe em contato com a rapariga loura,

centro da ação narrativa e do amor-ruína de Macário.

Um ponto estilístico em destaque no conto é o grande teor descritivo que Eça imprime ao texto. Todos os ambientes e as personagens principais, secundárias e até mesmo os meros figurantes são descritos com riqueza de detalhes. A marca realista de espelhamento do real, de anatomia do caráter, se impõe no texto para estabelecer na personagem central uma patologia singular, a cleptomania. Nessa perspectiva, Eça coloca em cena o tecido social doentio, marcado por assimetrias sociológicas e psicológicas. A doença vai se anunciando no conto lentamente, através de uma sucessão de indícios. Assim, Macário, um jovem correto, justo e trabalhador, cairá de amores por Luiza, tão bela quanto vazia e depois, ao descobrir que esta é uma ladra, terá sua idealização destruída. Observemos que tal quebra de expectativa romântica, está bem alinhada aquele Eça das Conferências do Casino. Horizonte narrativo que também encontraremos “No Moinho” e em “Um poeta lírico”.

A protagonista do conto “No Moinho”, publicado em **O Atlântico** em 28 de abril de 1880, é Maria da Piedade, uma jovem e bonita senhora, casada com um velho enfermo e mãe de três crianças igualmente enfermas, que dedica todo o seu tempo aos cuidados da família. Além disso, também administra os bens do esposo, impossibilitado de exercer as funções masculinas por conta da invalidez, incluindo-se aí a sexualidade. Ao receber a visita inesperada do primo de seu marido, o afamado escritor Adrião, sua vida muda irremediavelmente.

O visitante desperta em Piedade inquietação e desejo, sensações até então desconhecidas ou reprimidas. Após um beijo trocado no idílico moinho que dá nome ao conto e da brusca partida do primo, Maria da Piedade transforma-se num ser em ebulição, abandona sua devota vida doméstica e passa a viver em função da satisfação de suas fantasias.

“No Moinho” põe novamente em evidência a temática do adultério, basilar na obra do autor. Diferentemente de *O Primo Basílio*, de Os

*Maias* ou de *Alves e Cia*, o conto ambienta o adultério no meio rural, evidenciando esse “desequilíbrio” de costumes atingia todos os lugares da sociedade portuguesa. Através da sedução de Maria da Piedade pelo Primo Adrião, *Eça* também nos leva à discussão sobre o casamento e a família, bovarismo e educação romântica, presenças marcantes em suas obras.

A trama do conto sugere de imediato a sua aproximação com o romance *O Primo Basílio*, obra que apresenta elementos semelhantes. É um ponto pacífico na crítica eciana o fato de existir uma relação entre contos e romances, como se determinados contos funcionassem como exercícios para o posterior romance. Assim, “Civilização” antecipa *A Cidade e As Serras* e “No Moinho” associa-se a *O Primo Basílio*, sendo que há um aspecto a ser observado: a data de publicação dos textos. “Civilização” foi publicado em 1892 e *As Cidades e As Serras*, postumamente, em 1900, o que reforça a ideia de que o romance constitua um desenvolvimento do conto. Mas uma questão se instala com o outro par: *O Primo Basílio* é publicado em 1878 e “No Moinho” vem a público em 1880, o que demonstra a complexidade de seu processo de criação.

Em “O poeta lírico”, publicado em 1880 em **O Atlântico**, temos novamente a temática amorosa associada a amores malfadados, uma tônica na obra do autor português. O grego Korriscosso é um homem sombrio que trabalha como garçom em um hotel em Londres. O narrador sondará aquele misterioso e triste homem que saberemos que já ocupara cargos importantes em seu país e que também é perdidamente apaixonado pela criada Fanny que prefere escolher um policial da Scotland Yard. O amor do poeta o leva ao sofrimento e recolhimento ao longo da trama. Sua figura é envolta em muitos enigmas, dentre eles ser secretamente um poeta, inclusive roubará um livro do poeta inglês Tennyson de propriedade do narrador, em quem desperta curiosidade e amizade. Nessa galeria de amores singulares e não realizados chegamos a um dos contos mais complexos do autor, “José Matias”.

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

A narrativa se estabelece a partir de dois momentos temporais distintos: o tempo da narração, que se dá durante o enterro de José Matias, e o tempo da matéria narrada, os longos anos do amor sem reservas de José Matias por Elisa, uma história que dura mais de vinte anos. Preso ao seu cabedal científico o narrador não conseguirá traduzir através dos seus códices o amor singular desse rapaz também louro. Ao regressar de Coimbra para Lisboa, já órfão de pai e mãe, José Matias vai morar com seu tio, o General Visconde de Garmilde, em Arroios, e é na casa vizinha, na casa da Parreira, que mora Elisa, objeto do seu amor que será a razão de sua vida, de sua morte em vida e de sua morte física. O drama amoroso de José Matias pode ser associado às cantigas de amor trovadorescas e ao platonismo. Por Elisa nosso protagonista viverá e morrerá, o leitor vai acompanhando ao longo do conto a degradação dele e da sua musa por quem nutre um amor platônico e incompreensível, já que tem a oportunidade de concretizá-lo e não o faz. Para Eduardo Lourenço;

Todos os seus romances ou contos são a ilustração desta visão do Amor que não é de ordem especulativa, mas uma vivência se pode chamar assim a consciência ferida não pela incapacidade ou impossibilidade de amar, mas pela inanidade intrínseca da experiência amorosa. (1994, p. 240)

Saindo da seara amorosa vamos aos contos ligados à tradição oral. “A Aia”, “O tesouro”, e “Frei Genebro”. Esses três contos dialogam com histórias tradicionais, sejam pelo tema ou pela forma. Valendo destacar que o segundo e o terceiro são recriações de textos preexistentes.

“A Aia”, publicado pelo jornal **Gazeta de Notícias** do Rio de Janeiro em 03 de abril de 1893, trazia como título original “Tema para versos”, recebendo esse segundo nome de Luís de Magalhães, na ocasião da publicação do volume *Contos de Eça de Queirós*, por ele organizado em 1902.

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

“A Aia” é, das 12 narrativas do volume de contos, a de menor extensão; toda a sua ação é condensada, utilizando um ritmo rápido para o desenrolar da trama, estratégia que se evidencia nesse texto e também em “O tesouro”, talvez um dos mais conhecidos do autor, presente em algumas antologias do gênero.

No conto “O Tesouro”, publicado em 23 de janeiro de 1894 no

mesmo **Gazeta de Notícias** do Rio de Janeiro, veiculado menos de um ano depois do conto “A Aia”, Eça de Queirós volta-se novamente para as narrativas de caráter tradicional como arcabouço para o seu texto. O conto, dividido em três partes, narra a história de três irmãos de Medranhos, fidalgos decaídos, às voltas com a descoberta de um tesouro.

O conto tem sua origem constantemente filiada ao “The Pardoner’s Tale”, o “Conto do Perdoador”, uma das narrativas presentes na obra *Canterbury Tales, Contos da Cantuária*, do poeta inglês do século XIV Geoffrey Chaucer e também a textos presentes na obra medieval portuguesa *O Horto do Esposo e Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso.

Nas histórias anteriores que Eça toma como matriz, os três protagonistas são ladrões ou rufiões, ou seja, figuras da marginalia social, mas no conto eciano temos os três irmãos disputando até a morte de todos os três tesouros. Crítica contumaz à ambição humana que está em todo lugar, até mesmo nas famílias, lembrando que a famosa “bengalada do homem de bem”, expressão Eça usava para se referir a sua obra, se faz aí presente para criticar a cupidez dos homens.

Em “Frei Genebro”, também publicado na **Gazeta de Notícias** em 1894, Eça recria seu conto inspirado na “Crônica dos Frades Menores” que fazem parte da Vida de São Francisco de Assis e seus discípulos, Eça escolhe o tema na passagem referente a Frei Junípero. Segundo Picchio (1997, p. 308):

O episódio glosado por Eça constitui o primeiro capítulo da Vita di frate Ginepro e é com certeza o mais significativo de toda a recolha. A fábula muito conhecida é o relato de “como Frei Junípero cortou o pé de um porco para dá-lo a um enfermo”. É um conto exemplar e tem em sua estrutura ascendente até ao clímax que, na frase final de São Francisco, tem seu fecho e sua moral.

Todavia, Eça, como autor moderno, recorre à fábula medieval de teor moralizante, mas a modifica em acordo com seu projeto literário, marcado pela ironia não somente como recurso retórico, mas também como contorno de toda sua obra. Ao final, Frei Genebro é punido por seu gesto generoso, porque a perna do porco foi produto de furto, mesmo tendo uma vida toda dedicada ao bem. E ao ser julgado no céu por suas ações, o prato diamantino da balança das boas obras foi posto em desequilíbrio pelo peso da perna do porco no prato das más ações, de cor negra. Na glosa recriada sobre o texto medieval, é como se Eça apontasse sua bengalada do homem de bem para alertar que não haveria salvação para o homem moderno que esconde sempre algum pecado sob a capa da virtude, se até o devoto Genebro foi condenado ao purgatório, o que seria dos Amaros, Basílios, Carlos, Teodoros, Teodoricos ou Gonçalves.

Em “A Aia”, “O Tesouro” e “Frei Genebro”, percebe-se claramente que o autor se utiliza do teor moralizante próprio às histórias medievais para construir uma espécie de contraexemplo e tecer severas críticas a um ideário que inclui submissão e corrosão. São contos, à primeira vista, deslocados do ideário do Realismo-Naturalismo, mas que em suas entrelinhas também são farpas que ferem o quadro social.

Ainda pensando os contos de Eça sob a influência da intertextualidade ou da recriação de histórias da tradição cultural, temos mais três contos: “A perfeição”, “Adão e Eva no Paraíso” e “O suave milagre”. O primeiro, recriado a partir da *Odisseia* de Homero, os outros dois das páginas da *Bíblia Sagrada*.

Em “A perfeição”, publicado em 1897 na **Revista Moderna**, o escritor português recria uma passagem do Canto V da *Odisseia*, de Homero. Os dois escritores focalizam os transtornos da viagem de retorno de Ulisses à Ítaca após a Guerra de Tróia. A passagem selecionada por Eça de Queirós na epopeia homérica diz respeito à estada de Ulisses na Ilha de Ogígia, como cativo da deusa Calipso, durante longos sete anos.

Após sofrer um naufrágio provocado pela ira do Olimpo, Ulisses aporta em condições precárias nos domínios da deusa e essa o acolhe, apaixonando-se pelo herói e transformando-o em seu cativo, misto de amante e prisioneiro. Ulisses, preso naquele ambiente perfeito, sofre pela falta da vida imperfeita, repleta de ação e desafios a que estava acostumado.

O conto centra-se nessa insatisfação trazida pelo paradisíaco cativo. Diante de tanta beleza e perfeição, Ulisses apenas deseja a sua liberdade e, portanto, a viagem a ser retomada na direção de sua casa, mesmo ciente dos perigos que esse regresso ocasionará. O Ulisses, protagonista do conto de Eça de Queirós, deseja manter-se como é: mortal e imperfeito. Não aspira à imortalidade que Calipso pode lhe conceder, Ulisses busca um destino igualmente imperfeito, o da mortalidade comum a toda a humanidade. Ele aspira voltar à sua terra natal, para estar ao lado de sua amada Penélope e de seu filho Telêmaco. Seus lamentos são ouvidos por Júpiter, que envia Mercúrio à ilha em seu favor, ordenando que Calipso obedeça ao seu comando e liberte o seu cativo. Após construir um barco com as próprias mãos, Ulisses parte em busca das “delícias das coisas imperfeitas”, suas batalhas, sua Ítaca, sua família, o que a deusa jamais entenderia.

Em “Adão e Eva” no paraíso (1896/1897), publicado inicialmente no **Almanaque enciclopédico**, Eça recria os primeiros capítulos de Gênesis, nos quais os nossos “veneráveis pais” são descritos com toda luz científica conhecida até o século XIX. Em suas páginas, pululam referências que vão de Usserius a Galileu ou de Buffon a Lineu e com mais força ainda a presença das teorias darwinistas tão em evidência para Eça e seus contemporâneos. Sempre atento ao texto gerador, Eça cria passagens exemplares repletas de ironia e humor. Ao retomar o texto bíblico, Eça, a um só tempo, mescla a teoria criacionista e a teoria darwinista ao seu poder criador. Fazendo pulular nas mesmas páginas a convivência nada pacífica de animais pré-históricos com Adão e Eva, a proteção do anjo da guarda e referências científicas diversas acerca

das origens da natureza e da humanidade.

Assim, o narrador insere-se nessa longa tradição quando diz no próprio conto: “Enganas-te se aqui pretendes encontrar a narração do pecado original. Esta é uma outra história”. (QUEIRÓS, 1997, p.1565). Ao anunciar sua outra história, o nosso autor instala-se no reino da ficção e quebra a expectativa de possível paráfrase do texto matricial, filiando-se ao universo parodístico que se distancia e se opõe ao texto original, mesmo utilizando-se do mesmo repertório. Eça lança, ao longo do texto, inúmeros cartuchos críticos representativos desse diálogo com a tradição.

Nesse conto, o paraíso edênico é completamente subvertido. A natureza mostra-se muito mais inóspita que acolhedora, nosso casal genesíaco luta pela sobrevivência em meio aos animais selvagens que os ameaçam constantemente, Eva é tida como responsável pelo domínio do fogo e reconhecida como criadora da agricultura, dentre outros traços positivos. Depois desse difícil périplo de nossos pais veneráveis para conseguirem um lugar ao sol no Paraíso, a narrativa caminha para um final conciliador. Ao contrário do Criador original que desconhecia o futuro de suas criaturas, Eça tem a onisciência sobre sua criação e ainda mostra-se otimista com relação à progressão da humanidade. Encerrando sua criação com o reforço do dom de amar, Eça reforça sua face humanista e aponta para o otimismo da bengalada do homem de bem que denuncia por acreditar na correção dos costumes.

“O Suave Milagre”, publicado originalmente em 1898 na **Revista Moderna**, nos coloca em diálogo com o *Novo Testamento*. O conto recria sensações como a emoção, a fé e a esperança, sendo características oriundas da influência bíblica. A narrativa se passa numa época em que Jesus, o novo Profeta, realizava milagres em favor dos mais necessitados. Em contrapartida, nesta mesma época, era o poder e a autoridade que dominava a região, entretanto, é o clamor humilde de uma criança que desperta a atenção de Jesus. Dessa forma, Eça de Queirós mescla acontecimentos bíblicos, como o surgimento de um novo profeta e a

realização dos seus milagres, com personagens de ficção.

A religião é considerada uma das principais temáticas da obra de Eça de Queirós. Fazer crítica, denunciar o quadro religioso da época não significava necessariamente ser um anticristão, ele propunha reflexões e questionamentos acerca deste assunto. Em “O Suave Milagre”, Eça deixa de lado sua postura crítica em torno da falsa religião de alguns membros da Igreja católica, e faz transparecer um olhar diferente acerca da religião, propondo, talvez, uma religiosidade plena pautada pelo humanismo e não apenas dogmática. “Civilização”, publicado no jornal **Gazeta de Notícias** do Rio de Janeiro em 1892, apresenta uma espécie de antecipação condensada do romance *A Cidade e as Serras*, publicado em 1901, escrito por Eça de Queirós em 1900, ano de sua morte. Embora fundamentados sobre a mesma temática, a dicotomia dos espaços cidade/campo, os dois textos possuem algumas diferenças, sobretudo relacionadas à especificidade das formas narrativas em questão. Alguns traços que, no conto, são apenas descritos levemente, ganham um fôlego maior no romance. Além disso, os espaços que, no conto, se opõem, são a casa de Jacinto, o Jasmineiro, localizada em Lisboa, e Torges, região serrana onde está situada a sua propriedade rural. No romance, a cidade é representada por Paris e o campo por Tormes.

Dividido em cinco partes, o conto tem por protagonista Jacinto, um jovem muito rico que vive num palácio em Lisboa, o Jasmineiro, cercado de todas as comodidades que a sua posição econômica pode lhe oferecer, mas mesmo assim ele é tomado de uma apatia avassaladora, descrita por seu amigo Zé Fernandes, narrador e personagem da trama. O texto aponta para uma crítica de Eça ao decadentismo finissecular emblematizado pelo tédio de Jacinto. Emaranhado nas teias do progresso, o habitante do Jasmineiro, em Lisboa, evoca o homem ocidental atingido por uma modernidade em crise.

A personagem só se refará desse pessimismo mórbido de viés decadentista, através do retorno ao Portugal campesino, espaço que, no conto, e depois, de forma mais nitidamente definida, no romance, sur-

ge como um mundo a ser reconfigurado a partir de uma intersecção entre os dois portugueses, o moderno, das cidades, e o tradicional, das serras; vale dizer: espaço que agregue traços da modernidade sem prejuízo da tradição. Chegando já o fim do nosso passeio por essas páginas singulares e pouco lidas do nosso prosador, encontramos um conto bem diferente, “O defunto”, publicado em 1895 também na **Gazeta de Notícias**.

Em “O defunto” teremos a presença forte do elemento maravilhoso através da devoção à Nossa Senhora do Pilar que intercederá pela vida e pelo amor dos protagonistas, D. Leonor e Dom Ruy. A narrativa se passa em Segóvia em 1474 e se encerra em 1475. D. Leonor, uma bela e jovem mulher é casada com Dom Alonso de Lara, um senhor de muitas posses e excessivos ciúmes. Ao ser alertado pela aia dos olhares de Dom Ruy para sua esposa quando essa ia à igreja, passa a viver em função de se vingar do jovem nobre. Então traça um plano para atrair o forasteiro para sua morte, ao fazer sua esposa escrever uma falsa carta.

Ao se dar conta da cilada criada pelo marido para um homem que nem se quer lhe dirigira uma palavra, D. Leonor clama pela intercessão de Nossa Senhora. Sua prece foi atendida, e num conjunto de ações regidas pela intervenção miraculosa, D. Ruy será salvo por um enforcado que voltará à vida para ajudá-lo, indo ao encontro macabro em seu lugar e fazendo seu algoz crer que de fato o matara. Nesse conto, Eça assume a face de um exímio contador de histórias que não dispensa nenhum tema; voltando-se para o medieval, também teceu críticas à tirania humana representada na figura de Dom Alonso que se comporta com as pessoas como se comporta com seus bens.

Através dessas doze narrativas, páginas singulares que trazem para nós, leitores do século XXI, personagens, temas, tempos, formas e lugares tão diferentes, temos o encontro com a arte de contar de histórias que atravessa todas as eras. Arte que nunca acabará e que sempre nos toca de alguma forma, pois a literatura é, sobretudo, a tentativa de alcançar a representação da complexidade humana, seja criticando

o quadro social ou delineando o desenho de nós mesmos através de nossos vícios e virtudes no espelho estilhaçado da ficção. Esse texto é um convite para que agora, caros leitores, vocês leiam também toda a obra singular do nosso Eça.

## Referências

FAHL, A. de O. F. El; ROCHA, F. A. de B. Gente de papel e tinta: a força dos personagens ecianos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 44, n. 22, p. 69- 80, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2018v22n44p69>.> Acesso em: 27 out. 2020.

FAHL, A. de O. F. El. Singularidades narrativas: Matrizes culturais nos contos queirosianos. Congresso Internacional da ABRALIC, 13, 2013, Campina Grande, *Anais...* Campina Grande: Editora Realize, 2013. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4146>.> Acesso em: 26 out. 2020.

FAHL, A. de O. F. El. *Singularidades narrativas*; uma leitura dos contos de Eça de Queirós. Feira de Santana: UEFS, 2012.

LOURENÇO, E. Eros e Eça. In: . *O Canto do Signo-Existência e Literatura*. Editorial Presença: Lisboa, 1994. p. 243-251.

PICHIO, L. S. Invenção e remake nos contos de Eça de queirós: “Frei Genebro”. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 3, 1995, *150 anos com Eça de Queiros Anais...* São Paulo: USP, Centro de Estudos Portugueses, Coordenadoria de Comunicação Social, 1997, p. 306-313.

QUEIRÓS, E. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

REIS, C. Os silêncios de Eça. In: ZILBERMAN, R. et al. *Eça e outros diálogos com a ficção de Eça de Queiros*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 21-36.



## EÇA DE QUEIRÓS NO JORNALISMO

*Rosane Gazolla Alves Feitosa*<sup>1</sup>

No século XIX, jornais e revistas disputavam publicação e promoção de autores nacionais e estrangeiros, informação rápida dos acontecimentos internacionais, veiculação e difusão de ideias, de moda e de correntes estéticas.

Eça de Queirós foi um desses escritores que se valeu do periódico para vários fins. Sua produção publicada em periódicos, seja com textos de ficção, seja com textos de não ficção, acompanha toda sua carreira.

Comentaremos, cronologicamente, sobre a sua colaboração jornalística regular, detendo-nos na *Gazeta de Notícias*. Confira os quadros abaixo:

### *Colaboração Regular*

Periódico	Cidade-sede do periódico	Período	Cidade de onde enviava seus textos
<i>1-Gazeta de Portugal</i>	Lisboa	1866-67	Lisboa
<i>2-Distrito de Évora</i>	Évora	Jan.-jul.1867	Évora
<i>3-As Farpas</i>	Lisboa	1871-72	Lisboa
<i>4-A Actualidade</i>	Porto	1877-78	Newcastle-on-Tyne (Inglaterra)
<i>5-Gazeta de Notícias</i>	Rio de Janeiro	1880-1897	Newcastle-on-Tyne, Bristol (Inglaterra) e Paris
<i>6-Revista de Portugal</i>	Porto	1889-92	Paris
<i>7-Revista Moderna</i>	Paris	1897-99	Paris

### *Colaboração Avulsa*

Periódicos	Período
<i>A Ilustração: revista de Portugal e do Brasil</i>	1884-1892
<i>Revolução de Setembro</i>	1870
<i>O Atlântico</i>	1880
<i>O Tempo</i>	1889

<sup>1</sup> Professora Assistente de Literatura Portuguesa-UNESP-Assis/SP. ORCID 0000-0003-0902-8301

<i>A Província</i>	1886-1888
<i>Diário de Notícias</i>	1870-1874
<i>A República: jornal da democracia portuguesa</i>	1870 (nº 7)
<i>Diário da manhã</i>	1877
<i>Álbum Ilustrado para 1873</i>	1873
<i>O Repórter (jornal)</i>	1888
<i>Almanaque Enciclopédico para 1896</i>	1895
<i>Almanaque Enciclopédico para 1897</i>	1896

Nas publicações póstumas, seus textos jornalísticos receberam denominações várias: *Prosas Bárbaras*; *Cartas de Inglaterra*, *Ecos de Paris*; *Notas Contemporâneas*; *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*. Para corrigir erros e omissões editoriais ao longo das edições foi constituída uma Equipe de Especialistas, coordenada pelo Prof. Carlos Reis (Coimbra), que propôs um Plano Geral de Edição Crítica. Dentre as divisões, há Textos de Imprensa – “[...] que não se refere apenas ao local de publicação (jornais e revistas), mas sobretudo a uma certa conformação discursiva [...]” (REIS, 2004, p. 15). Esses estudos vão publicar os textos escritos para jornais exatamente como Eça os redigiu e transcritos das fontes primárias originais. Os volumes vão ter os títulos das suas colaborações regulares.

#### *Plano da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós-Textos de imprensa*

Nº	Título	Ano de Publicação	Autor da Edição
1	Uma Campanha Alegre. De “As Farpas”	<b>Ainda não publicado</b>	
2	Textos de Imprensa. I (da <i>Gazeta de Portugal</i> )	2004	- Carlos Reis - Ana Teresa Peixinho
3	Textos de Imprensa. II (d’O <i>Distrito de Évora</i> )	2019	- Ana Teresa Peixinho
4	Textos de Imprensa. III (d’A <i>Actualidade</i> )	<b>Ainda não publicado</b>	

5	Textos de Imprensa. IV (da <i>Gazeta de Notícias</i> )	2002	- Elza Miné - Neuma Cavalcante
6	Textos de Imprensa. V (da <i>Revista Moderna</i> )	2005	- Elena de Losada Soler
7	Textos de Imprensa. VI (da <i>Revista de Portugal</i> )	1995	- Maria Helena Santana

**Gazeta de Portugal** - (novembro/1862 a janeiro/1868). O primeiro texto literário de Eça de Queirós publicado se deu em 23 de março de 1866, no jornal *Gazeta de Portugal*, na seção *Folhetim* com o texto “Notas Marginais”, quando tinha 20 anos, estudante do 4º ano de Direito na Universidade de Coimbra, curso que iria concluir dali a três meses. Contam-se um total de vinte textos até dezembro/1867 - de indefinida caracterização - poemas, ensaio, poemas em prosa, textos narrativos, carta, dirigido por A. A. Teixeira de Vasconcelos (1816-1878), em que colaboraram conhecidos escritores da época - Castilho, Camilo, Júlio César Machado, Tomás Ribeiro.

Este conjunto de textos foi publicado em livro pela primeira vez em 1903 pelo seu amigo, Luís de Magalhães, sob o título *Prosas Bárbaras*, com uma introdução de seu contemporâneo, Jaime Batalha Reis - “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós”. Esta introdução memorialística tornou-se um texto imprescindível na história do Realismo-Naturalismo queirosiano.

Foi por esse tempo que eu lhe aconselhei a reunião em volume dos antigos *Contos Fantásticos* da *Gazeta de Portugal* e lhe reli, se não me engano, *As Memórias de uma Força*, de que se havia quase esquecido.

Ao ouvir sua obra primitiva, Eça de Queirós soltava gargalhadas sarcásticas, gritos de indignação [...].

Mas depois de uma longa discussão concluiu dizendo-me:

- Tens talvez razão, com efeito - está claro, tens razão. Talvez se deva republicar isso em livro. - E acrescentou muito grave:

- Mas sob o título crítico e severo de *Prosas Bárbaras*. (REIS; PEIXINHO, 2004, p. 197).

**Distrito de Évora** - Ainda colaborando na *Gazeta de Portugal*, Eça vai para Évora, uma cidadezinha da região do Alentejo, ser diretor e redator-chefe do jornal *Distrito de Évora* (janeiro-julho/1867), bissemanário político. Eça redigiu o jornal quase por inteiro do nº1 (06 de janeiro) ao nº 66 (1º de agosto). Chegou a utilizar os pseudônimos A.Z., A.M. e A.G.M. para dar mais credibilidade à situação simulada de uma redação. O jornal era administrado por Gaspar de Azevedo, 21 anos, contratado para dirigir uma publicação contrária ao governo de Joaquim António de Aguiar. O jornal local favorável ao governo, *Folha Sul*, lamentou a saída de Eça, pois considerou que as rivalidades políticas conseguiram se manter em alto nível. Em 1950, a Câmara Municipal de Évora instalou uma placa na casa em que abrigou a redação deste jornal, homenageando a estadia de Eça na cidade.

O conjunto destes textos apareceu pela primeira vez em livro em 1944 e teve vários títulos em editoras diversas: Alberto Machado da Rosa (1924-1974 - professor e crítico literário) fez a recolha destes textos e os organizou sob o título *Distrito de Évora: Prosas Esquecidas* (4 volumes) em 1965 pela Editorial Presença. Em 1981, Aníbal Pinto de Castro fez a revisão e introdução desses textos intitulado-os *Páginas de Jornalismo* (“O Distrito de Évora”) (1867), 2 volumes pela Editora Lello & Irmão. A editora portuguesa Livros do Brasil, publicou com o título *Da colaboração no Distrito de Évora*.

**As Farpas** - Uma consequência das novas ideias defendidas pela Geração de 70 foi a publicação de *As Farpas* (maio/1871-outubro/1872) em um período de acontecimentos marcantes para a cultura e a política do país: a Comuna de Paris (Paris/maio) e as Conferências do Cassino (Lisboa-maio/junho). Tratava-se de folhetos mensais, escritos por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, publicados em Lisboa, com tamanho 11cm x 14cm, com o diabo Asmodeus na capa alaranjada e vendido por 300 réis na Livraria A. M. Pereira, em Lisboa.

Os textos redigidos por Eça e Ramalho, excetuando-se duas cartas assinadas, apareciam na primeira pessoa do plural. Começaram a circular em junho de 1871, mas têm a data de maio/1871 e foram escritas por Eça até

setembro/outubro de 1872. No número de novembro/1872, Ramalho Ortigão já escreve sozinho e ainda por dez anos, até 1882, pois Eça fora trabalhar como cônsul em Havana (Cuba), mas Ramalho mantém o nome de Eça na capa. Durante os primeiros anos (1871-1872), é provável que grande parte dos textos tenham sido redigidos por Eça.

O periódico teve êxito imediato. O primeiro número, com 96 páginas, recebeu uma segunda edição e os números seguintes, com cerca de 100 páginas, esgotavam-se de um mês para outro. Em 1886, Ramalho pensou em reeditar *As Farpas* em livro. O projeto era a publicação de onze volumes, seguindo depois os de Eça. Este concordou, pois, na verdade queria um livro só seu e abdica do título original, dizendo que pertencia de direito ao amigo.

O título das *Farpas* é seu, é o que V. deu à totalidade da sua obra, na qual eu não entrei nem colaborei. [...] Os subtítulos que V. deu à suas obras são as naturais subdivisões de um livro de crítica que trata de muitos assuntos. Eu não tenho subdivisões a fazer no meu livro. O único subtítulo que ele pode ter é este: - Artigo das *Farpas* - Como frontispício o meu livro só pode ter este:

#### UMA CAMPANHA ALEGRE (Artigos das *Farpas*)

[...] Eu acabo de reler as minhas *Farpas*: são uma coleção de pilhérias envelhecidas que não valem o papel em que estão impressas. Estou hoje tão longe delas, e do estado de espírito que as inspirou - que já quase as não compreendo, e portanto de modo nenhum as defendo. (BERRINI, 2000, v.4, p.168-9)

Nesses textos mensais, Eça e Ramalho atacaram não só os fundamentos políticos, culturais e psíquicos de Portugal, mas também dirigiram suas críticas ácidas a figuras importantes de outros países, como o Imperador do Brasil, D. Pedro II.

Os textos escritos por Eça e Ramalho, embora não fossem assinados,

não tiveram reedições. Só quando foram recolhidos em volume, na obra de cada um dos dois escritores é que a autoria se tornou definida. A reedição dos textos de *As Farpas* escritos por Eça se realizou a partir da revisão dos textos que Eça encaminhou para o editor Corazzi, em 1890, sob novo título, *Uma campanha alegre* (1890-91). Suprimiu palavras, frases, parágrafos, textos polêmicos como os referentes a António Enes, páginas que se lhe tinham tornado incômodas ou antipáticas, como “O Brasileiro” (fevereiro/1872), texto que foi retocado e alterado, a ponto de se poder falar de dois textos não só diferentes, mas antagônicos:

Das *Farpas* verá que fui forçado a limpar, catar e endireitar muito o estilo. V. nasceu com um estilo já feito, e escrevia tão bem há vinte anos como escreve hoje: daí o poder reimprimir os seus artigos sem lhes tocar. Eu tive de fazer o meu estilo à custa de esforços e de *tâtonnements*. **No tempo da *Farpas* estava ainda no período bárbaro da forma.** Não era possível, decentemente, deixar aparecer ao Público, páginas assim desalinhas, e por vezes despidas da própria gramática. Tive de refazer uma *toilette* a cada artigo. Mas nem uma só frase foi alterada na sua intenção ou no seu feitio de *humour*. (BERRINI, 2000, v.4, p.170). (grifos nossos).

Tanto Eça quanto Ramalho acreditavam que era possível mudar o país através do riso e queriam usar o humor como forma de destruir o que consideravam instituições caducas. Veio-lhes a ideia de escreverem uns opúsculos semelhantes aos satíricos *Les Guêpes* (1839-1849) que Alphonse Karr (1808-1890) editara durante a Monarquia de julho na França.

As páginas deste livro são aquelas com que outrora concorri para as *Farpas* quando Ramalho Ortigão e eu, convencidos, como o Poeta, que *a tolice tem cabeça de touro*, decidimos farpear até a morte a alimária pesada e temerosa. [...]. Assim foi que, chegando da Universidade com meu Proudhon mal lido debaixo do braço, me apressei a gritar na cidade em que entra-

va - *Morte à Tolice!* [...] Vinte anos são passados; - e hoje releio essas páginas amarelecidas das *Farpas*. [...]. Aí vão pois as minhas *Farpas*, a que eu dou agora o nome único que as define e as justifica - *Uma Campanha Alegre*. [...]. Todo o livro é um riso que peleja. Que peleja por aquilo que eu supunha a Razão. Que peleja contra aquilo que eu supunha a Tolice. (QUEIROZ, v.3, p. 957-8).

*As Farpas* constituem um sistemático e quase que completo “[...] curso de sociologia do Portugal da Regeneração”, como diz João Medina (1991, p. 417). Em relação a Eça, estas representam “[...] uma forte continuidade lógica e ideológica que une o ‘jornalista’ social de 1871-1872 ao romancista social de 1875-1888”. (idem).

O principal tema de *As Farpas* era a política praticada durante o período histórico da Regeneração (1851-1910). Alude aos partidos políticos, à vida política, deputados, eleições; vida administrativa, impostos, funcionalismo, exército, cadeias; possessões ultramarinas; educação pública, educação da mulher; religião, clero; literatura (idealizada e retrógrada).

Em um momento histórico-cultural em que se pretende atribuir à arte uma função pedagógica e social, de reforma de mentalidade, o recurso à palavra não se esgota nas páginas dos romances. Com a publicação de *As Farpas* (maio/1871-outubro/1872) por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, foi implantado definitivamente um estilo, pois privilegiou-se o debate de ideias, a crítica social e política, a difusão de novos padrões estéticos e culturais. Nos textos de *As Farpas* foi realizada uma intervenção direta e agressiva, praticada um complemento ao discurso ficcional, quer sob a forma doutrinária, quer humorística, possibilitando a abertura de caminho a uma notável geração.

**Actualidade** (Porto-1877-78) - textos enviados de Newcastle-on-Tyne/ Inglaterra. Trata-se de um jornal publicado no Porto, dirigido por Anselmo Evaristo de Moraes Sarmiento. Este pediu a Eça uma crônica quinzenal para o jornal, mediante sete libras mensais. Os artigos aparecem datados de Londres, mas Eça residia em Newcastle-on-Tyne. Publicações de 24/04/1877

(datado de 14/04/1877) a 07/06/1878 (datado de 21/05/1878). Os artigos tinham data anterior ao dia da publicação.

Constitui-se um total de quinze crônicas, sem título, que foram integralmente reeditadas com o título *Cartas de Londres*, de 16/nov./1940 a 22/fev./1941, na revista *Seara Nova*, por iniciativa de José Lopes de Oliveira. Eça de Queirós comentava os principais eventos políticos internacionais - a guerra russo-turca; a anexação do Transvaal; os interesses da Inglaterra; os novos inventos; os acontecimentos relacionados com a vida inglesa, que pudessem ter interesse para os leitores portugueses. Antecedendo a crônica, há um brevíssimo resumo de três/quatro linhas dos itens tratados no texto, procedimento adotado na primeira publicação integral em 1940/41.

Esse foi um período de muita produtividade para Eça: em 1876, publicou a 2ª versão de *O Crime do Padre Amaro*; em 1878, publicou *O primo Basílio* em Portugal (fevereiro) e no Brasil (abril).

**Gazeta de Notícias** (24/07/1880-21/09/1897). Detalharemos mais adiante.

**Revista de Portugal** (julho 1889-maio 1892-10 meses). 24 números distribuídos por 04 volumes. Editada no Porto por Luga & Genelioux, sucessor de Ernesto Chardon e impressa na Tipografia de A. J. da Silva Teixeira. Eça a dirigia de Paris e os secretários, Manuel da Silva Gaio, depois Luiz de Magalhães e Rocha Peixoto, trabalhavam em Portugal. O modelo inspirador foi a revista francesa *Revue de Deux Mondes*. Foi publicada em fascículos de 130 a 150 páginas, de formato grande, em papel de boa qualidade e vendida a 500 reis.

Destaca-se na revista os estudos de análise social, política e literatura - textos originais, crítica literária e tradução. Foram aí publicados textos de Eça de Queirós: *Cartas de Fradique Mendes* (10 cartas com publicação iniciada anteriormente na *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro) e em *O Repórter* (Lisboa); a tradução de Eça para *King Salomon's Mines* (*As Minas de Salomão*), do inglês Henry Rider Haggard; seção “Notas do Mês” sob o pseudô-

nimo João Gomes, com três textos.

Outros colaboradores da revista foram: Antero de Quental que publicou *Tendências da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*; Oliveira Martins, com a publicação de *Os Filhos de D. João I*; contos de Luís de Magalhães, Fialho de Almeida, além de Ramalho Ortigão; Teófilo Braga, Rodrigo de Freitas, Eduardo Prado.

“A irregularidade da publicação correspondeu também uma gradativa diminuição de interesse por parte dos leitores que, a pouco e pouco, desistiram das assinaturas ou da compra avulsa, tanto em Portugal como no Brasil: baixou dos 3.000 exemplares para somente 800.” (BERRINI, 2000, v.3, p.1486).

**Revista Moderna** (Paris-15/05/1897-30/04/1899 - 24 meses - 30 números), revista quinzenal ilustrada, redator e orientador, Eça de Queirós. Proprietário/administrador, Martinho Carlos de Arruda Botelho (1867-1914-brasileiro, nascido em Rio Claro/estado de SP), filho dos condes do Pinhal, ricos fazendeiros de café de São Paulo. Casado com uma aristocrata russa, Alexandra de Markoff (ou Markov), neta de um conde de Markov, conselheiro da imperatriz russa, Catarina II. Eça conheceu Martinho Botelho no apartamento (rue de Rivoli, 194) de Eduardo Prado, brasileiro, seu amigo íntimo, um conhecido lugar de reuniões de intelectuais, de gente rica e influente.

A revista teve uma vida breve e exuberante, com toda a feição de revista luxuosa, generosamente ilustrada e endereçada a um público culto e sofisticado, apresentando textos sérios mesclados com outros mais leves, de leitura fácil. Impressa na tipografia de Paul Dupont, em Paris, em papel *couché*, com aproximadamente 36 páginas. Preço anual da assinatura era 40 francos na França e 10 mil reis em Portugal. O número avulso custava dois francos na França e 500 reis em Portugal. A gestão deficiente por parte de Martinho Arruda acabou por fechar a revista. “Dava para cada assinante, como presente, um relógio de ouro Pateck Phillip!” (LYRA, 1965, p. 471). Eça recebia uma libra de ouro por cada artigo (Cf. LYRA, p. 472).

Com a *Revista Moderna*, Eça de Queirós conseguiu, em parte, realizar o seu sonho de criar e dirigir uma revista, acalentado desde sua mocidade em Coimbra e que o perseguiu a vida afora. As colaborações de Eça para a revista, vem sendo publicada sob o título *Notas Contemporâneas*, com exceção da primeira versão de *A Ilustre casa de Ramires* e dos contos.

Não por acaso, o número 10 (de 20 de novembro de 1897) constituiu uma homenagem a Eça, incluindo-se nessa homenagem testemunhos de apreço subscritos por figuras destacadas como Eduardo Prado, Maria Amália Vaz de Carvalho, o Conde de Arnoso, Jaime Batalha Reis, Trindade Coelho, Mariano Pina, Domício da Gama, Henrique Lopes de Mendonça, Abel Botelho e muitos outros.

Eça bem merecia a homenagem, entre outras razões, porque foi abundante e muito significativa a sua colaboração, no curto tempo em que a revista durou. Para além dos textos que agora se editam, o escritor destinou também à *Revista Moderna* alguns dos seus mais importantes contos - “José Matias” (25/06/1897), “A Perfeição”, reelaboração de “O Suave Milagre” (que serão integrados no volume da edição crítica *Contos I*) e sobretudo a primeira versão de *A Ilustre Casa de Ramires*, deixada inconclusa quando terminou a revista.

Os textos de Eça são diversificados. Ao lado de textos de circunstância, como o dedicado à rainha D. Amélia, encontramos exercícios de fino recorte literário (crônica “No Mesmo Hotel”) e análises da vida pública, do pensamento e das relações internacionais do final do século XIX. Todo esse conjunto atesta a reconhecida importância dos textos de imprensa de Eça para o estudo da sua ficção.

**Gazeta de Notícias** - (24/07/1880-21/09/1897). Jornal brasileiro, com sede na cidade do Rio de Janeiro, foi fundado em 02/08/1875 e foi dirigido por José Ferreira de Sousa Araujo até 1900, ano de sua morte. Era considerado a alma do jornal.

A partir do estrondoso sucesso de vendas no Brasil de *O Primo Basílio: episódio doméstico* no Brasil, Eça começou a estreitar os laços com o leitor

brasileiro. O livro foi lançado em 1878 - fevereiro em Portugal, e em abril no Brasil. A primeira edição de 3000 exemplares foi vendida em três meses, e foi lançada uma segunda edição nesse mesmo ano. “Eça [...] foi bem um homem do seu tempo; chegou ao Brasil na crista da onda naturalista, [...]. Vinha com a moda, tinha a sedução da novidade, do último figurino literário de Paris.” (PEREIRA; REYS, 1945, p.12).

“Um olhar atento para as taxas de analfabetismo [...] a partir de 1872 para a população de 5 anos ou mais: 1) taxas extremamente elevadas e estáveis (em torno de 82,5%) no período que vai do primeiro ao segundo censo (1872 a 1890)” (FERRARO, 2002, p. 33). Em 1872, no primeiro censo demográfico a população do Rio de Janeiro era por volta de 274 mil pessoas; no segundo censo, em 1890, por volta de 522 mil. Com esses dados, pode-se verificar que somente uma parcela restrita tinha acesso aos jornais.

*Gazeta de Notícias* podia ser considerado um jornal de grande circulação na época - 18 mil exemplares em 1878 - de distribuição ágil, de preço barato, inovando ao levar colunas de literatura e arte para o grande público, sendo seus leitores considerados progressistas em relação aos leitores, a maioria da colônia portuguesa, do jornal mais conservador, *Jornal do Comércio*, fundado em 01/10/1827, com predominância de assuntos econômicos, políticos e comerciais.

Tais características inovadoras da *Gazeta* não resultavam em diminuição da informação, pois contava com colaboradores/escritores de alto nível e de prestígio como Machado de Assis, Artur Azevedo e Aluísio Azevedo, Raul Pompéia, Henrique Chaves. Entre os portugueses, além de Eça, ali também escreviam Guilherme de Azevedo, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Jaime Batalha Reis, Mariano Pina.

Muito já se falou sobre a maneira de Eça ver o Brasil ter sido influenciada por seus amigos brasileiros de Paris, sendo um deles, o mais próximo e frequentador de sua casa nos arredores de Neuilly (Paris), o brasileiro, Eduardo Prado (tio de Paulo Prado, um dos modernistas da Semana de 22, autor de *Retratos do Brasil*, e este tio de Caio Prado Jr., sociólogo). Nestes artigos “[...] é Portugal que está sempre pelo avesso. O Brasil é uma entidade remota,

vaga, esparsamente referida” (MINÉ, 2000, p. 20). “[...] Tudo se passa como se Eça escrevesse para Portugal via Brasil” (idem, p. 34).

Eça iniciou sua colaboração na *Gazeta de Notícias* em 24 de julho de 1880, e assim o jornal o anunciou neste dia:

“Temos a satisfação de publicar hoje a primeira carta do eminente escritor E.Q., que aceitou ao convite que lhe fizemos para ser nosso correspondente em Londres. Seria ocioso encarecer os méritos do novo colaborador, que tem um nome firmado por trabalhos de grande valor literário. [...] Por enquanto o sr E.Q. ocupará-se dos acontecimentos de Paris e Londres; muito brevemente, tratará só da Inglaterra, logo que chegue a Paris o correspondente que para essa capital contratamos”.

O jornal o apresenta como correspondente em Londres e enfatiza que haverá outro em Paris, deixando evidenciar que a proposta do jornal era o investimento em pessoas famosas a partir de lugares estratégicos, com a função de correspondentes fixos, numa demonstração da ênfase de trazer o conteúdo internacional, de alto nível, para o leitor brasileiro. Nessa época, Eça trabalhava como cônsul em Bristol (Inglaterra), daí sua contratação para este país. Em 1888, irá trabalhar em Paris e, de lá mandará seus artigos.

A nota também se refere à “carta de E.Q.”, significando que Eça enviava por navio os textos para serem publicados aqui no Brasil, especialmente para o destinatário brasileiro. Muitos destes artigos, posteriormente, eram publicados, em Lisboa, pelo jornal *O Repórter*.

A colaboração de Eça para a *Gazeta de Notícias* consistiu de textos de ficção e de não-ficção. Referente a estes, Eça colaborou com um total de 112 matérias/dias de publicação em 116 números (são estes textos que fazem parte do Plano de Edição Crítica - *Textos de Imprensa. IV (da Gazeta de Notícias)*) (MINÉ; CAVALCANTE, 2002)<sup>2</sup>.

Estreou com cinco publicações no ano de 1880, sete em 1881 e o mesmo em 1882. Houve um intervalo grande até 1888 com uma publicação ape-

<sup>2</sup> As referências e exemplos sobre a *Gazeta de Notícias* foram retirados desta edição.

nas neste ano. De 1892 a 1897, estas foram regularizadas com publicações quase mensais.

As fontes jornalísticas consultadas por Eça para servir de base a seus textos para a *Gazeta*, especialmente depois de 1888, vieram, em grande parte do jornal francês, *Figaro* (1826), *Le temps* (1861-1942), *Le Chat Noir* (1882) da revista *Revue de Deux Mondes* (Cf. DICIONÁRIO, 2015, p. 608).

No primeiro texto enviado à *Gazeta de Notícias* (24/07/1880) - “Cartas de Paris e Londres” - Eça explicita a função que vai desempenhar no jornal carioca, o teor de conteúdo que estará em seus textos e a justificativa de sua contratação: “O desejo mais natural do homem é saber o que vai no seu bairro e em Paris. Daí a utilidade destas Cartas [correspondências/textos enviadas por navio/paquete].” (p. 59). No segundo texto, “Cartas de Paris e Londres” (17/08/1880), Eça assevera, novamente, o motivo de sua contratação, o seu papel de mediador dos acontecimentos, principalmente ingleses e franceses – trazer aos brasileiros notícias da Europa (França, Inglaterra, Alemanha, Itália) que lhes interessariam.

Nesses artigos Eça vai comentar questões internacionais que se podem mesclar sobre vários itens. Inicia o artigo por um acontecimento local, cotidiano, banal e vai comentando até o texto tornar-se em algo filosófico, ensaístico, teórico. Podemos situar alguns deles, predominantemente, em:

- Obituários: Lord Beaconsfield (23,24/08/1881); Um Santo Moderno (29/02/1892); Carnot (20/07,10,11,13/8/1894);
- Personalidades/Individualidades: Padre Salgueiro (13/02/1892); O imperador Guilherme (26/04/1892);
- Textos metalinguísticos: Carnot (20/7,10,11,13/8/1894);
- Questões político-teóricas: Primeiro de Maio (19/05/1892); Os anarquistas (26,27,28/02/1894);
- Questões culturais: Cozinha arqueológica (13,14,15/05/1893); As rosas (11,12,14,16,18/1893);
- Questões contemporâneas/do seu tempo: O Espiritismo (04

e 05/02/1893);

- Literárias: Tema para versos I e Tema para Versos II (02 e 03/04/1893); Positivismo e Idealismo (16, 17,19/07/1893);
- Filosóficas: A decadência do riso (08/02/1892);
- Locais: sem título [senador Berenger/moral/festas/troças estudantis] (06,07/08/1983);
- Local/internacional: sem título [14 julho-Dia da Bastilha, França/Inglaterra/Sião-actual Tailândia - 13,20/08; 10, 11,27,28/09/1983).

Também faz uma reflexão sobre política internacional em “Cartas de Paris e de Londres” artigos (24 jul.; 17 ago.; 19 set.; 03 dez./1880), em que exalta as duas grandes capitais ocidentais do espírito e já indica a delimitação de um espaço de civilização, tempo e espaço que serão futuramente muito criticados ao comentar sobre a vida em Paris no verão e no triste espetáculo proporcionado pelos mais pobres durante o inverno.

Nesses textos iniciais de sua colaboração no jornal, já denuncia temas internacionais abordando-os com argumentação fundamentada sobre assuntos que até hoje nos surpreende pela atualidade: a miséria na Irlanda com seu sistema agrário semifeudal e que provocam ainda hoje feitos terroristas (Grupo Ira) aos moldes de Moolie Maguire; Afeganistão (“Cartas de Inglaterra” - 19/09/1880); “A Irlanda e a Liga Agrária” (05/05/1881). Assim como os artigos que analisam a intervenção inglesa no Egito (“Os ingleses no Egito” - dias 27, 28, 29 set.;13, 17, 24 out./1882); A perseguição aos judeus (07/01/1881).

Dentre os textos enviados para a *Gazeta*, alguns deles foram “um projeto de Eça para o Brasil” (MINÉ, 2000, p. 61). Estes constituem os seis números do Suplemento Literário da *Gazeta de Notícias*<sup>3</sup> (1º semestre/1892) “o primeiro do gênero que no Brasil se editou e de que Eça foi o mentor, o responsável pela criação e o diretor, sendo de sua autoria o texto de abertura, ou editorial de lançamento ‘A Europa em resumo’” (MINÉ, 2002, p.15).

---

<sup>3</sup> Ver mais detalhes na dissertação de Juliana C. Bonilha-Unesp/Assis- (2009) - *Eça de Queirós e a Gazeta de Notícias (Suplemento Literário-1892)*

O suplemento literário, que equivale hoje a um suplemento cultural, projetado por Eça aparentava-se com a estrutura das revistas ilustradas tão em voga na época, último quartel do século XIX, com o objetivo de apresentar aos leitores o movimento literário e artístico dos centros culturais da Europa:

**Ora, foi para que o Brasil pudesse realizar ideal tão cômodo, que nós criamos este Suplemento. Ele é o *compte-rendu* desta famosa representação que se dá no teatro da Europa, mandado cada semana pelo paquete,** para que o enredo e os atores possam ser conhecidos sem o cansaço, a despesa, o tempo consumido em atravessar as águas e vir ao teatro, que não é confortável, nem bem ventilado, e está cheio de lazaretos! É a própria representação condensada em meia folha de jornal, com uma seleção cuidadosa dos seus episódios mais atraentes, dos seus personagens mais característicos, das suas decorações mais vistosas e ricas. Neste Suplemento vai o resumo de uma civilização. (BERRINI, 2000, v.3, p.1185-6). (Grifos nossos)

Publicação de textos de ficção na *Gazeta de Notícias*.

- 1887: *A Relíquia* (24 abril-10 junho);
- 1888: *Os Maias* (capítulo final);
- 1888: “Notas e recordações I-IV” (com alterações; seria a introdução de *A correspondência de Fradique Mendes* com o nome de “Memórias e Notas”) - (agosto - 26 a 31; setembro - 1, 2, 3, 4, 7, 8 e 9);
- 1888: Cartas de Fradique Mendes - “Ao Visconde de A.T/ A Mme de Jouarre II/ A Oliveira Martins - (setembro - 23);
- 1892: Cartas de Fradique Mendes  
Cartas de Amor: A Clara (novembro-13)  
Cartas de Amor: A Clara II (novembro-20)  
Cartas de Amor: A Clara III (no microfilme falta 1ª página do

dia 24 de novembro de 1892 - provável publicação de A Clara III)

Cartas de Amor: A Clara IV (novembro-27);

- 1892: Padre Salgueiro (*Correspondência de Fradique Mendes*; transformado na “Carta IV a Mme de Jouarre”) no Suplemento Literário da *Gazeta de Notícias* (junho-13);
- 1892: Conto - “Civilização” (outubro-16, 17, 18, 21 e 23);
- 1893: Tema para Versos I (uma parte foi transformada em “Carta a Manuel”, inserida em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*) - (abril-02);
- 1893: Tema para Versos II (uma parte deste texto é o conto “A Aia”) - (abril-03);
- 1894: Conto - “As Histórias: O Tesouro” (janeiro-23);
- 1894: Conto - “As Histórias-Frei Genebro” (março-28-29);
- 1894: Versão embrionária (sem subtítulos) de: 1) “Carta a Bento” (*Revista Moderna e Jornal do Comércio*-1897); 2) “Carta a Bento de S.” (*da Correspondência de Fradique Mendes*); 3) “O Sr. Brunetière e a imprensa” (*Ecos de Paris*, recolha de Luís de Magalhães) - (abril 26,27,28);
- 1895: Conto - “O Defunto” (agosto-07,08)

As contribuições que enviou para este periódico mantiveram-se, basicamente, nas seções fixas sob diversos títulos: *Notas Contemporâneas*, *Colaboração Europeia*, *Ecos de Paris*, *Cartas Familiares de Paris*, *Bilhetes d'aquém-mar*; *Bilhetes de Paris*. E apareciam quase sempre na página 01. Algumas vezes, seus artigos apareciam como matérias independentes sem nome das seções, apenas com título e assinatura do autor.

Os artigos enviados para o Brasil e publicados na *Gazeta de Notícias*, foram depois de sua morte, recolhidos em livro por seu amigo Luís de Magalhães, sob os títulos: *Cartas de Inglaterra* (1905), *Ecos de Paris* (1905), *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris* (1907), parte de *Notas Contemporâneas* (1909) e *Contos* (1902).

Convencidos de que a prática de crônicas e colunas para periódicos se revelou fecunda para Eça de Queirós, condicionando mutuamente os discursos literário e jornalístico, teremos razão para vermos nestas reflexões ecianias expostas em periódicos um fenômeno de influência recíproca. O leitor de ontem e o de hoje, o do jornal e o do livro, diversificados no tempo e no espaço, viram-se e veem-se igualmente enriquecidos por uma reflexão sobre seu próprio tempo.

## Referências

BERRINI, Beatriz (Org. geral, introd., fixação dos textos autógrafos e notas introd.). *Eça de Queiroz: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v.3-4. (Biblioteca Luso-Brasileira-Série Portuguesa).

FERRARO, Alceu Ravello. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos. *Educ.soc.*. Campinas: v. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/es/v23n81/13930.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2020.

LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queiroz*. Prefácio de Maria D'Eça de Queiroz. Lisboa: Livros do Brasil, 1965. (Coleção Livros do Brasil).

DICIONÁRIO de Eça de Queiroz. (Org. e Coord. A. Campos Matos). 3.ed. ilustr. rev. ampl. Lisboa: INCM; Imprensa Oficial do Governo do Estado de São Paulo; Academia Brasileira de Letras, 2015.

MEDINA, João. *Eça de Queirós antibrasileiro?* Bauru/SP: EDUSC, 2000.

MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo do século XIX*. São Paulo: Ateliê Editorial, Cotia/SP, 2000.

MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma (ed.). *Textos de imprensa. IV (da Gazeta de Notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. (Edição Crítica da Obras de Eça de Queirós-Textos de Imprensa).

PEREIRA, Lucia Miguel; REYS, José Câmara (org.). Prefácio. Livro do centenário de Eça de Queirós. Lisboa; Rio de Janeiro, Dois Mundos, 1945.

QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas: crônica mensal da política, das letras e dos costumes*. (coord. geral e introd. Maria Filomena Mônica; notas, tabela e glossário Maria José Marinho). Cascais: Principia, 2004.

QUEIROZ, Eça de. *Uma campanha alegre de As Farpas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1979. v.3 (Obras de Eça de Queiroz).

REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa (ed.). *Textos de imprensa. I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. (Edição Crítica da Obras de Eça de Queirós-Textos de Imprensa).

SANTANA, Maria Helena (ed.). *Textos de imprensa.VI (da Revista de Portugal)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. (Edição Crítica da Obras de Eça de Queirós-Textos de Imprensa).

# O JORNALISMO DE EÇA DE QUEIRÓS E O ORIENTE

Rosana Carvalho da Silva Ghignatti<sup>1</sup>

Márcio Ricardo Coelho Muniz<sup>2</sup>

## 1 O Canal de Suez – início do caminho

Eça de Queirós empreendeu uma viagem ao Oriente em 1869, tendo como motivação sua presença à inauguração do Canal de Suez, no Egito. Em aproximadamente três meses de viagem – entre outubro, novembro e dezembro –, o romancista português reuniu observações e materiais que, posteriormente, utilizou em publicações para jornais com os quais colaborava, além de utilizar de sua experiência *in loco* para produzir futuros textos ficcionais<sup>3</sup>. Os textos jornalísticos de Eça de Queirós revelam apurado senso crítico e são permeados de alusões à política imperialista de alguns países europeus na região do Oriente próximo.

Atentaremos aqui para dois artigos frutos dessa experiência: “De Port-Said a Suez: carta sobre a inauguração do Canal de Suez” e “Os ingleses no Egito”, publicados, respectivamente, nos prestigiosos *Diário de Notícias*, de Lisboa, e *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPgLitCult/UFBA) e professora substituta de Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual da Bahia (UNEB – Campus XXII).

<sup>2</sup> Professor Associado de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPgLitCult/ UFBA). Bolsista de Produtividade em Pesquisa/ CNPq - Nível 2.

<sup>3</sup> São muitas as referências de Eça ao Oriente em seus textos ficcionais, tais como em: *A correspondência de Fradique Mendes*, *Lendas de Santos*, *O mandarim*, *Os Maias* e *A relíquia*. Este último refaz, em clave nitidamente paródica, a viagem de Eça de Queirós ao Oriente Médio em 1869. Como bem atestou Luis Manoel de Araújo: “Eça nunca publicou as suas notas de viagem, mas serviu-se dos apontamentos e das imagens que reteve de tão movimentados dias no Oriente Médio para construir os percursos de Teodorico Raposo [em *A relíquia*]” (ARAÚJO, 2000, p. 72).

<sup>4</sup> “De Port-Said a Suez: carta sobre a inauguração do Canal de Suez” foi publicado no *Diário de Notícias*, de Lisboa, entre os dias 18 e 21 de janeiro de 1870. Recentemente, em 16/08/2020, o *Diário de Notícias*, por ocasião dos 120 anos da morte do escritor e dos 150 anos da publicação das

Ao exercer suas funções de cônsul, além de escritor e jornalista, Eça de Queirós teve a experiência de viver em diversas cidades, como Havana-Cuba, Paris-França e nas cidades inglesas de Bristol e Newcastle. Esse trânsito por países diferentes permitiu ao escritor uma visão alargada sobre os acontecimentos históricos de seu século, produzindo uma vasta correspondência<sup>5</sup> que faz referência em alguns momentos à política perpetrada pelos países europeus para dominar e explorar as riquezas das regiões orientais, em especial do Egito.

O escritor palestino Edward Said pontua que uma profusão de textos, dos mais diversos gêneros discursivos e produzidos especialmente por franceses e ingleses, foi responsável por divulgar certa cultura oriental para a Europa oitocentista, lançando em seus escritos um Oriente distante, exótico e mítico. Escritores portugueses do século XIX, motivados pelas viagens para lugares distantes geograficamente de Portugal, foram leitores ávidos desses escritos, considerados como textos orientalistas e “vistos como um modo de escrita, visão e estudo regularizado (ou orientalizados), dominado por imperativos, perspectivas e preconceitos ideológicos, ostensivamente adequados ao Oriente” (SAID, 1990, p. 209). A leitura de contos, romances, narrativas de viagem e tratados científicos produzidos por escritores ingleses e franceses<sup>6</sup> delineou o olhar dos escritores portugueses, entre eles Eça de Queirós. O fato daqueles escritores geralmente serem cientistas e

---

cartas, voltou a publicar os quatro textos: <https://www.dn.pt/cultura/eca-de-queiroz-de-port-said-a-suez-11520956.html>. Por sua vez, o artigo “Os ingleses no Egito”, subdividido em seis cartas, foi publicado na Gazeta de Notícias nos dias 27, 28 e 29 de setembro de 1882.

<sup>5</sup> Na edição da obra completa de Eça de Queirós, organizada por Beatriz Berrini, o leitor poderá conhecer o quanto foi extensa a produção da epistolografia queirosiana. No volume 4 da presente edição, todas as cartas foram organizadas de maneira didática da seguinte forma: Carta para os amigos (p. 27-398); Correspondência com brasileiros (p. 399-441); Correspondência familiar (p. 443-731); Correspondência consular (p. 773-892); Cartas aos editores (p. 891-905) e Cartas enviadas a outros destinatários (p. 907-966). Cf. BERRINI, Beatriz, 1997a.

<sup>6</sup> Da vasta bibliografia oitocentista sobre o Oriente, destacam-se: Gerard de Nerval, com a obra *Voyage em Orient* (1851); Maxime Du Camp, que escreveu *Le Nil, Égypte et Nubie* (1854); Théophile Gautier, com a obra *Constantinople* (1885); Ernest Renan e sua *Vie de Jésus* (1863); e Gustave Flaubert, com *Salambô* (1862).

pesquisadores renomados, alguns com grande prestígio literário, produziu uma “aura” de respeito, um “valor” de verdade, acerca do que se publicava sobre o tema, conformando certa imagem ocidental do Oriente, afinal

um orientalista do século XIX [...] podia ser tanto um erudito (um sinólogo, um islamista, um indo-europeísta), quanto um entusiasta de talento (Hugo em *Les orientales*, Goethe em *Westöstlicher Diwan*), ou mesmo ambos (Richard Burton, Edward Lane, Friedrich Schelegel)” (SAID, 1990, p. 61).

Por outro lado, a inauguração do Canal de Suez – ligando o Mar Mediterrâneo ao Mar Vermelho e este ao Oceano Índico, sem ter de contornar a África, encurtando assim a viagem da Europa à Asia Meridional, ao Oriente distante – foi acontecimento que chamou atenção das grandes potências europeias do século XIX e, um ano após este evento, em 1870, observa-se um “período de grande expansão colonial para o Oriente, que culmina na Segunda Guerra” (SAID, 1990, p. 36). Concomitante à ocupação europeia das partes orientais da África e do Médio Oriente, observa-se também o florescer de viagens e visitas artísticas e científicas para o Egito. Poetas, músicos, diplomatas e jornalistas estiveram na inauguração do Canal de Suez, em 1869, para também dar notícias aos seus sobre o evento. Eça de Queirós, além de participar da inauguração, esteve também ao lado de escritores, artistas e personalidades importantes da Europa<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Dentre as personalidades importantes que Eça de Queirós encontrará em sua estadia no Egito, podemos referir Teófilo Gautier, no Hotel Shepheard’s, e o diplomata Ferdinand de Lesseps, um dos responsáveis pela construção do canal de Suez (MÓNICA, 2001).

## 2 Eça jornalista

Possuidor de talento invulgar, leitor assíduo e perene de jornais diários e dono de uma curiosidade por todos os assuntos que animaram os contemporâneos de sua época, desde muito cedo Eça de Queirós sentiu necessidade de se envolver em questões de sua realidade e de seu tempo, e também as de fora de seu país, iniciando assim sua carreira de escritor por vias jornalísticas<sup>8</sup>, colaborando para periódicos portugueses e brasileiros, exercendo funções de “redator, cronista e correspondente” (MINÉ, 2000, p. 74).

Além de exímio romancista e contista, tenhamos em conta a intensa colaboração do escritor em textos de imprensa, tornando-se um jornalista efetivo de jornais como a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro<sup>9</sup> (1878-1897), além de escrever para jornais portugueses, a exemplo da *Gazeta de Portugal* (1866), *O Distrito de Évora* (1867) e a *Revista de Portugal*, fundada em 1889. Sobre as especificidades da escrita queirosiana publicadas nesses periódicos, Berrini acentua que

É possível perceber desde então a sua técnica na criação dos textos jornalísticos. Devorador de periódicos, lendo tudo quanto lhe caía nas mãos, conseguia apanhar dos textos o que mais o interessava e se ajustava à sua personalidade e aos fins que tinha em vista. Essas ideias, esses farrapos de lembranças, as fecundantes sugestões colhidas, quer das informações básicas assim obtidas quer das próprias experiências, tudo se amálgama num todo coerente, muito pessoal, muito queiroziano. Como sempre, o escritor *ecianiza* o que lhe passa pelos olhos e pela fantasia criadora. O resultado é um texto visceralmente queiroziano, em que pese a possível lembrança dos textos matriciais (BERRINI, 1997b, p. 12, grifo da autora).

<sup>8</sup> Eça começou a sua carreira jornalística aos 21 anos como colaborador do jornal *O Distrito de Évora*. (MINÉ, 2000, p. 24).

<sup>9</sup> Sobre a colaboração do romancista com o periódico brasileiro, Beatriz Berrini esclarece: “[...] em 1880, inicia Eça de Queiroz sua colaboração para a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, que irá perdurar até quase o fim da sua vida, pois cessou somente em 1897” (BERRINI, 1997b, vol. 3, p. 15).

O jornalismo foi o primeiro suporte editorial importante na divulgação de suas ideias e opiniões sobre destacados e diversos temas da sociedade de seu tempo, não se restringindo a Portugal. Suas publicações jornalísticas “revelaram uma capacidade de análise de fenômenos sociais, uma notação sugestiva de cenários físicos, uma fina ironia e uma tendência para a descrição tipificadora de figuras humanas” (REIS, 1999, p. 152) que cruzavam constantemente com os modos da ficção, através de um diálogo rico e profícuo com a cultura de seu tempo. Nesta intensa fase jornalística do escritor, nada seria possível sem as profundas transformações ocorridas na esfera dos meios de comunicação, na medida em que:

Seguindo o telégrafo, a agência Reuters estabeleceu-se em Londres em 1851 e pelos anos 90 do século XIX tinha agentes na maior parte do mundo. Invenções relacionadas com a comunicação como a do telefone, do rádio, do automóvel, da bicicleta, da aviação, o fato enfim de o mundo já estar coberto por cadeias de comunicação, ausentes em 1800, propiciou a intensificação do interesse popular em conflitos e interdependências numa escala global e, conseqüentemente, um desenvolvimento gradativo da imprensa escrita, e, no seio destas, em matérias voltadas para o que ocorria em termos mundiais. (MINÉ, 2000, p. 17-18).

Colaborador incansável de periódicos do século XIX, a exemplo da citada *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro (1880-1897), espírito curioso e sedento de informações políticas, econômicas e sociais do seu tempo, Eça de Queirós alimentava sua pena jornalística com notícias que ia recolhendo em Londres, Paris e Lisboa, preenchendo assim o cotidiano dos brasileiros com os últimos acontecimentos daquele contexto permeado de contradições políticas e injustiças de toda sorte, captando e refletindo um tempo histórico que, curiosamente, mostra-se atual. Há de se lembrar que além de jornalista, Eça de Queirós foi

cônsul em Bristol, Inglaterra, adquirindo uma “vivência do país em seu cotidiano, da leitura constante dos seus jornais e revistas, da observação não de um visitante estrangeiro, mas de um estrangeiro residente” (MINÉ, 2000, p. 110). A França também foi lugar em que Eça fixou moradia, inclusive vindo a falecer lá em 1900.

No século XIX, os jornais desempenhavam um importante papel nos principais núcleos urbanos europeus, transformando-se em poderoso instrumento de discussões políticas, compreensão e análise das questões socioculturais, além de ser uma ferramenta hábil e eficaz para informar os cidadãos da época sobre os principais eventos que ocorriam no mundo. A vasta bibliografia jornalística queirosiana encontra-se hoje em volumes intitulados *Cartas de Inglaterra, Ecos de Paris, Cartas familiares, Bilhetes de Paris e Notas contemporâneas*.<sup>10</sup>

### 3 “A inauguração do Canal de Suez” no *Diário de Notícias*

A motivação primeira de Eça de Queirós para a viagem ao Egito foi a inauguração do Canal de Suez, em 1869. Sobre o evento, que reuniu autoridades de todo Europa e Oriente próximo, Eça de Queirós irá publicar um texto no *Diário de Notícias* intitulado “De Port Said a Suez: carta sobre a inauguração do canal de Suez”. Todavia, a maravilha da engenharia de transportes que impressionava e atraía toda a gente não encheu os olhos do escritor português, pois “Eça [...] não fora ao Egito numa viagem de estudo, mas numa peregrinação romântica. Daí sua indiferença diante de uma das maiores proezas tecnológicas do século XIX” (MÓNICA, 2001, p. 81). Sobre o espetacular evento, ele diria só poder fazer um “relatório chato”:

---

<sup>10</sup> Beatriz Berrini, no volume III da obra completa de Eça de Queirós, organiza amplamente a maioria das contribuições jornalísticas do autor d’*A relíquia*. De forma didática, a estudiosa faz a seguinte divisão: Colaboração regular em periódicos (*Gazeta de Portugal, Districto de Évora, As Farpas, A actualidade, Gazeta de Notícias, Revista de Portugal, Revista Moderna*) e Colaborações avulsas. Cf. BERRINI, Beatriz, 1997b.

As festas de Suez estão para mim entre duas grandes recordações – o Cairo e Jerusalém; estão abafadas, escurecidas por estas duas luminosas e poderosas impressões: estão como podem estar um desenho linear a lápis, entre uma tela resplandecente de Decamps, o pintor do Alcorão, e uma tela mortuária de Delaroche, o pintor do Evangelho [...] Talvez em breve diga o que é o Cairo e o que é Jerusalém na sua crua e positiva realidade, se Deus consentir que eu escreva o que vi na terra dos seus Profetas. Hoje faço-lhe apenas a narração trivial, o relatório chato das festas de Port-Said, Ismailia e Suez. (NC<sup>11</sup>, 1951, p. 11).

Entretanto, apesar da festa de inauguração não atrair o escritor, seu relato nada “trivial” já sinaliza o pendor crítico de sua futura obra, pois Eça de Queirós não esteve indiferente às desigualdades sociais que presenciou, nem tampouco aos acordos políticos travados entre os chefes locais e os países imperialistas, como a França e a Inglaterra.

Olhar atento e curioso, é com ironia que descreve trechos do discurso político de um dos oradores do evento, a exemplo de Mr. Bauer que “dizia palavras de fraternidade entre o Oriente e o Ocidente, e esperança de uma humanidade mais unida por aquela ligação marítima” (NC, 1951, p. 17). Contudo, observou-se que, durante a construção do Canal, centenas de vidas foram ceifadas, a exemplo da epidemia do cólera que matou aproximadamente 125.000 operários<sup>12</sup>. O crítico João Gaspar Simões afirma que a viagem ao Oriente possibilitou a Eça exercitar seu talento de escritor crítico, sendo que a própria viagem foi uma verdadeira escola para o escritor (SIMÕES, 1973). Eça de Queirós não hesitou em denunciar as condições subumanas daqueles operários que trabalharam dia e noite para construir o canal porque “aquelas enormes máquinas a cada momento encalhavam, voltavam-se ou, quando o vento era violentamente contrário, para o impelir, para

---

<sup>11</sup> O texto sobre a inauguração do Canal de Suez, inicialmente publicado no jornal *Diário de Notícias*, está atualmente publicado no volume *Notas Contemporâneas*. Utilizaremos da sigla NC ao fazer referências.

<sup>12</sup> <http://www.batalhaosuez.com.br/historiaCanalDESuezAtual.htm>. Acesso em 15 ago. 2020.

os equilibrar, eram necessários esforços sobre-humanos, onde sucumbiram muitos valorosos operários” (NC, 1951, p. 27).

“De Port Said a Suez” longe de figurar como mera descrição de evento, ou um banal relatório jornalístico, é importante relato histórico escrito por uma mente atenta a todos os pormenores circunstanciais. Na descrição do evento, Eça de Queirós primeiramente salienta a notável mobilização de personalidades do Ocidente e do Oriente para assistir a inauguração daquela proeza do século XIX: “estavam ali as esquadras francesas do Levante, a esquadra italiana, os navios suecos, holandeses, alemães e russo, os iates dos príncipes, os vapores egípcios, a frota do Pachá [...]” (NC, 1951, p. 15), testemunhando o imenso interesse que o empreendimento despertava, pois, como nos diz Edward Said:

De Lesseps [empresário francês, idealizador do canal] e o seu canal finalmente destruíram a distância do Oriente, a sua enclausurada intimidade afastada do Ocidente, o seu duradouro exotismo. Assim como uma barreira terrestre podia ser transmutada em uma artéria líquida, o Oriente foi transsubstanciado de uma hostilidade resistente a uma obsequiosa, e submissa, parceria. Após De Lesseps ninguém mais poderia falar do Oriente como algo que pertencia a outro mundo, estritamente falando (SAID, 1990, p. 101)<sup>13</sup>.

É este olhar mais presencial e próximo da realidade que encontramos no artigo jornalístico “De Port Said a Suez”. Ao comparar, por exemplo, as cidades de Ismailia e Port Said, Eça de Queirós vê em Port Said uma cidade improvisada, rude e repleta de oficinas com seus tra-

---

<sup>13</sup> Em perspectiva não muito distante de Said, Eça de Queirós também nos dá uma interessante configuração do empresário, remetendo-nos a seus romances realistas e suas descrições de personagens: “Lesseps é uma figura delgada e nervosa, bigode curto e brando, e dois olhos que faíscam em negro, cheios de inteligência e, sobretudo, um sorriso, que revelam tendência para as concepções abstratas, mas firmeza nas dificuldades da vida. É diplomata, orador, engenheiro, financeiro e soldado. Tem de tudo isto, e esta harmonia de qualidades é o segredo da sua inquebrantável força e do seu constante triunfo nesta obra de Sue.” (NC, 1951, p. 25 e 26).

balhadores cansados e explorados, “uma cidade escura, miserável e decrepita [...] com um aspecto mortuário: o cólera e a peste aparecem, com efeito, ali frequentes vezes” (NC, 1951, p. 31). Ismailia, por sua vez, respira clima europeu, “cheia de chalets, de esboços de palácios,<sup>14</sup> de passeios arborizados, de cais largamente construídos” (NC, 1951, p. 22). Chama atenção do escritor a ocidentalização do Oriente, com suas lojas refinadas, hotéis de luxo e costumes que tentam se aproximar cada vez mais de Londres e Paris, o que o leva a afirmar que Ismailia em breve viria a ser “a capital europeia do velho Egito” (NC, 1951, p. 22).

Nas descrições pormenorizadas dos monumentos históricos do Egito, Eça de Queirós exhibe sua erudição acerca de passagens bíblicas, de personagens lendários, de ruínas que remetem a um passado mítico, confirmando que a leitura daqueles viajantes ingleses e franceses orientou a construção de uma visão idealizada acerca daquelas paragens distantes:

Os lagos Amargos são os restos do antigo golfo Héroo-polita, águas do mar Vermelho que vinham até aqui. Foi neste lugar que passaram os hebreus, guiados por Moisés; foi aqui que ficaram sepultadas as legiões dos Faraós, quinze mil homens e mil e duzentos carros. Para o lado do Egito, a Lua branqueava uma vasta planície: era Gessen, a terra dos Patriarcas. Os Faraós tinham dado aquele lugar aos hebreus, lugar então cheio de culturas e de searas, hoje coberto de areias. Foi dali que eles partiram para o sul, para os desertos da Arábia e do Sinai, para evitar o encontro dos exércitos egípcios. Moisés conhecia bem aqueles lugares. A sua mocidade tinha-se passado no istmo. Demais, aquele lugar era tradicionalmente a passagem dos que vinham da Síria, pela Caldeia e pela Idumeia. Abraão, José, Jacob tinham ali passado nas suas viagens ao Egito. Foi por ali também, mas um pouco mais ao norte, a pouca distância do lago Timsah, que muitos séculos depois o descendente de tan-

---

<sup>14</sup> O próprio Eça de Queirós “hospedara-se num principesco palace: o Sheppard’s Hotel” (SIMÕES, 1973, p. 214).

tos patriarcas e de tantos profetas, Jesus, passou levado por sua mãe que fugia para o vale do Nilo (NC, 1951, p. 28).

Na conclusão do relato, acompanhando o tom de denúncia social, Eça de Queirós pontua as vantagens da construção do canal, pois a cidade de Suez vivia completamente sem água, comprometendo assim a qualidade de vida de seus habitantes, “os ricos bebiam uma água meio-salubre e os pobres bebiam a água dos camelos, ou morriam de sede” (NC, 1951, p. 31).

#### 4 “Os ingleses no Egito” na *Gazeta de Notícias*

Elza Miné sinaliza que Eça de Queirós colaborou por quase duas décadas para o jornal brasileiro *Gazeta de Notícias*, em seções fixas e a partir de títulos variados como “Notas contemporâneas” “Colaboração europeia”, “Cartas familiares de Paris”, “Bilhetes d'aquém-mar” e “Bilhetes de Paris” (MINÉ, 1995, p. 179). Em seus textos, o autor d'*Os Maias* quase sempre recorria a eventos históricos ou políticos para tecer sua rede de considerações críticas e reflexões pontuais, como se observa em “Os ingleses no Egito”<sup>15</sup>.

Beatriz Berrini, por sua vez, ao analisar o conteúdo temático dos textos jornalísticos queirosianos, especificamente para a *Gazeta de Notícias*, sinaliza para a constante atualização dos temas trabalhados pelo romancista português, que variavam desde os aspectos políticos, sociais e econômicos até, de forma mais leve e descontraída a assuntos triviais, voltados para o dia a dia. Assim, pontua a estudiosa:

Extensa e variada, a colaboração para o jornal carioca abordou

---

<sup>15</sup> Elza Miné chama atenção para o possível conhecimento dos fatos que Eça tinha ao escrever o artigo: “Dispondo-se a focalizar a questão dos ingleses no Egito, o correspondente Eça de Queirós encontrava-se numa situação privilegiada: visitara havia doze anos o Egito, tomara contacto directo com a sua civilização e a sua paisagem; na Inglaterra, onde estava a viver havia quase oito anos, podia acompanhar, no calor da hora, o desenrolar dos sucessos que envolviam as duas nações, através do registo que deles apresentava a imprensa inglesa” (MINÉ, 1986, p. 74).

múltiplos assuntos, nos mais diversos tons, desde a crônica ligeira sobre a vida parisiense no verão às considerações de ordem social, perante o confrangedor espetáculo oferecido pelos mais desamparados, no inverno parisiense; ou os estudos vigorosos tão bem fundamentados, que até hoje fascinam o leitor pela sua atualidade – como é o caso dos artigos versando a questão da Irlanda, como também os que analisam a intervenção inglesa no Egito (BERRINI, 1997, p. 15).

Em 1882, 12 anos após a viagem de Eça de Queirós ao Oriente, o Reino Unido emitiu ordens para bombardear a cidade de Alexandria, tendo como um dos motivos a alta dívida contraída por Ismail Paxá, governador do Egito. Entusiasmado com o processo de modernização do país e com a conclusão dos trabalhos de construção do Canal de Suez, o Paxá assume uma dívida altíssima com os cofres ingleses e, não tendo condições de honrá-la, acaba sofrendo como represália o bombardeamento de Alexandria. Eça de Queirós detalha esse episódio histórico em seis cartas publicadas primeiro na *Gazeta de notícias* e, posteriormente, no livro *Cartas de Inglaterra*<sup>16</sup>. Em seu relato denuncia a política exploratória e desumana perpetrada pela França e Inglaterra no Egito: “E na baía de Alexandria, perante o Egito, um dos grandes falidos do Oriente, as frotas unidas das duas altas civilizações do Ocidente representavam simplesmente a usura armada” (CI, 1951, p. 112)<sup>17</sup>.

Antes da denúncia, todavia, Eça de Queirós nos faz visitar Alexandria, a cidade histórica milenar, para onde eram atraídos anualmente milhares de visitantes vindos dos mais diversos países, “podia ser

---

<sup>16</sup> Usaremos a abreviatura CI, para designar a obra *Cartas da Inglaterra*.

<sup>17</sup> Segundo Thomas Bonnici e Patrícia Ayres Pereira, “o Egito fora vigiado e tomado, de certa forma, pelos europeus porque estava altamente endividado com as burguesias financeiras de Paris e Londres e Eça diz que os estrangeiros eram uma espécie de agiotas armados, com a tutela oportunamente decorrida das finanças deficitárias do Egito [...]. Outrossim, mesmo que numa derradeira leitura, tal síntese nos possibilita confirmar a imposição ocidental no mundo oriental em diferenciados setores, num abuso de poder, embora que toda a questão recaísse sobre pretexto de um único fator: dívida financeira” (BONNICCI & PEREIRA, 2008, p. 69).

descrita no estilo convidativo dos *Guias* de viajantes, como uma rica cidade de 2.500 habitantes, entre europeus e árabes, animada, especuladora, próspera, tornando-se rapidamente uma Marselha do Oriente” (CI, 1951, p. 107). Porém, a visão de cidade próspera engana o leitor desavisado. Alexandria, segundo Eça de Queirós, brilhou e fez história em tempos pregressos, quando foi, “depois de Atenas e Roma, o maior centro de luxo, de letras e de comércio, que floresceu no Mediterrâneo” (CI, 1951, p. 108). Todavia, a partir dos séculos XVIII e XIX, com a efetiva ocupação da Europa na região egípcia, observa-se gradativamente a deterioração de monumentos históricos ou a sua transferência para os principais centros europeus, além da política exploratória de seus recursos naturais e a presença maciça de funcionários públicos ingleses e franceses, ocupando o lugar dos egípcios nos altos cargos públicos, recebendo, conseqüentemente, excelentes salários e promoções hierárquicas constantes.

Eça de Queirós enfatiza que Alexandria tornou-se uma cidade desinteressante após os bombardeios, pois “do bairro europeu, da famosa praça dos Cônsules, dos hotéis, dos bancos, dos escritórios, das companhias, dos cafés-lupanares, resta apenas um confuso entulho sobre o solo” (CI, 1951, p. 109). A intimidade com que o romancista descreve os lugares da cidade deve-se a sua visita de há pouco mais de uma década para a inauguração do Canal de Suez, que lhe permite ainda detalhar ruas, monumentos, praças, hábitos e movimentação intensa de camelos, beduínos, comboios etc. Contudo, o artigo registra uma denúncia explícita contra a política imperialista da Inglaterra, na qual nosso escritor não poupa nomes nem datas para esclarecer o que aconteceu com a cidade de Alexandria:

Pode-se pensar, em presença de tal catástrofe, que passou por ali a cólera de Jeová [...] Mas desta vez não foi Jeová. Foi simplesmente o almirante inglês Sir Beauchamp Seymor, em nome da Inglaterra, usando com vagar e método, por ordens do go-

verno liberal do Sr. Gladstone<sup>18</sup>, os seus canhões de oitenta toneladas (CI, 1951, p. 110).

Mais amadurecido nas suas ideias e pontos de vista, Eça de Queirós, doze anos após sua visita ao Oriente, percebe com mais nitidez as intenções políticas dos países ocidentais sobre o Egito:

[...] no Egito qualquer empregado europeu da alfândega, das docas, ou dos caminhos de ferro, que não ousaria erguer a mão para um carrejão europeu, retalha a pele dum egípcio, tão naturalmente e com tanta indiferença como se sacode uma mosca importuna [...] É que o europeu de Alexandria considerava o fellah egípcio como um ser de *raça ínfima, incivilizável, mero animal de trabalho, pouco diferente do gado*. (CI, 1951, p. 128, grifos nossos).

O fragmento acima acentua o tom de denúncia que vai acompanhar muitos dos textos jornalísticos queirosianos. Tratando-se especificamente do Oriente observa-se claramente a denúncia ao imperialismo inglês, com seus métodos rigorosos e suas funestas consequências para o povo egípcio. A crítica, embora dura, é diplomaticamente articulada. Para isso contribui o uso que faz da ironia, revelando já o estilo que marcará indelevelmente sua escrita, conforme pontua Elza Miné:

A sua tónica é indubitavelmente a ironia. Comparece na apresentação dos factos, embebe, dá vida e sabor aos comentários, plasma a apresentação de várias personalidades, é, enfim, a responsável directa pela criação de constante e peculiar atmosfera

---

<sup>18</sup> William Ewart Gladstone (1809-1898), político liberal britânico que ocupou vários cargos no governo. Foi Primeiro Ministro do Reino Unido por quatro vezes. Eça descreve-o como injusto e cruel, não merecendo o título de “humanitário”, nem de “apóstolo da democracia cristã” pois: “Antes não ser ministro da Inglaterra! E foi o que pensou o venerável John Brighth, que, para não partilhar a cumplicidade desta brutal destruição duma cidade inofensiva, deu a sua demissão do gabinete, separou-se dos seus amigos de cinquenta anos, e foi modestamente ocupar o seu velho banco da oposição...” (CI, 1951, p. 111).

crítica que envolve e dá unidade ao conjunto das correspondências. Através dela afloram os juízos de valor, concretiza-se uma inegável participação emocional do narrador no relato, ganha corpo a visível intenção de influir no leitor, despertando-lhe simpatia para com o Egito e repulsa pelas grandes potências em seus métodos de acção política (MINÉ, 1986, p. 83).

## 5 Considerações finais

As cartas reunidas em “De Port-Said a Suez” apresentam em chave crítico-irônica as festas de inauguração do canal de Suez, como sucedeu o embarque dos inúmeros convidados ao grande evento, os louvores a De Lesseps, as intermináveis palestras que versaram acerca da festividade e, finalmente, o trajeto da intensa caravana de convidados, em procissão de navios que iam com destino a Suez. Capta-se, nos detalhes de sua escrita, o desenvolvimento de uma fina ironia jornalística, somado ao talento para descrever personalidades políticas e monumentos históricos vistos durante aquela experiência no Egito, já revelando o incipiente talento do jornalista, profissão que Eça soube conciliar com outros tantos talentos, como os de cônsul, cronista, contista e romanista.

Em “Os ingleses no Egito”, por sua vez, Eça de Queirós desnuda a situação de Alexandria sob ataque bélico e as consequências da sua ocidentalização, comparando seu passado longínquo, célebre por sua arte e por seu vasto comércio, e a sua decadência nos fins do século XIX, “cidade feia à vista, desagradável ao ofalto, reles, insalubre” (CI, 1951, p. 106). Neste sentido, além de denunciar as péssimas condições de infraestrutura e abandono a que estava exposta a famosa cidade histórica e o quanto ela foi explorada pelos ambiciosos poderes do Ocidente, o escritor também reflete sobre o processo de invasão da vida moderna na cidade antiga, em que se observam lojas e cafés franceses por quase todas as ruas, perdendo, assim, sua “aura” de antiga cidade histórica e comercial. Afinal, “estruque francês nas fachadas, tabuletas francesas

nas lojas, cafés franceses, lupanares franceses – como um *faubourg* de Bordéus ou de Marselha” (CI, 1951, p. 108, grifo do autor), tudo isso alterava o tom da cidade egípcia. Atravessando esse percurso de decadência, a causa presente e principal: a invasão imperialista inglesa e suas desastrosas consequências na vida dos habitantes de Alexandria.

Elza Miné defende que a colaboração intensa de Eça de Queirós para os mais variados jornais de sua época contribuiu intensamente para moldar sua escrita literária, afinal, “[...] não estranha que o jornal se constituísse num laboratório privilegiado da palavra e que a produção dessa *espécie de jornalista* que foi Eça de Queirós se incluía, de fato e de direito, no domínio do literário” (1997, p. 180, grifos da autora). Desta forma, a viagem de Eça de Queirós ao Oriente, em 1869, além de refinar seu senso observador, contribuiu para que o romancista produzisse, com uma versatilidade surpreendente, diversos textos relacionados àquela experiência vivida em solo estrangeiro. Em *Os Maias*, a personagem Carlos da Maia, em suas numerosas viagens por diversos continentes e países, visita o Rio Nilo. No romance *A relíquia*, Teodorico Raposo viaja para o Egito, Síria e Palestina, percorrendo o mesmo trajeto do seu criador. Na *Correspondência de Fradique Mendes*, observa-se a viagem da personagem homônima pelo Egito, em 1871, descrevendo monumentos históricos, costumes e arquiteturas milenares. Também em contos como “A morte de Jesus”, o “Suave Milagre” e “Santo Onofre” observam-se um recuo no tempo e a predileção do romancista pela temática histórica e bíblica, tendo como cenário principal o Oriente.

A produção de escritos jornalísticos, epistolares e ficcionais apenas ratifica a ideia do quanto foi “multifacetada a sua identidade artística” (REIS, 2005, p. 8). A viagem do jovem escritor e jornalista ao Oriente próximo, em 1869, legou-nos, além de muitos textos, um retrato “das gentes, espaços, ritos e festas [que], ainda que salpicadas, aqui e acolá, do olhar pitoresco ou orientalista oitocentista, ganham vivacidade e realismo, não só pela temporalidade histórica presente nelas regis-

tradas – e a despeito do Oriente fabuloso e idealizado que teima em cruzar as narrativas –, mas principalmente pela forte presença do homem” (MUNIZ, 2020, p. 88). Conforme sentenciam o próprio Eça de Queirós, “a paisagem é intolerável, se lhe falta a nota humana” (QUEIROZ, 1997b, p. 1962). Como se buscou acima demonstrar, é o homem egípcio, espoliado de seus bens mais fundamentais – liberdade, saúde, alimento, emprego, arte etc. –, que atravessa e rasura os relatos jornalísticos de Eça de Queirós, fazendo deles algo bem maior do que uma “narração trivial” das festas de inauguração do Canal de Suez. Em realidade, temos nessas cartas relatos vivos, lúcidos e críticos da aviltada população egípcia.

## Referências

- ARAÚJO, Luís Manoel de. A viagem oriental de Eça. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, abr.-set. 2000, n. 9-10, p. 68-74.
- BERRINI, Beatriz. Eça de Queiroz Jornalista. In: *Eça de Queirós Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b, v. 3, p. 11-19.
- BONNICI, Thomas & PEREIRA, Patrícia Ayres. Eça de Queirós e os Ingleses no Egito: na mira do Orientalismo. *Revista Estação Literária: Londrina, PR*. Vagão - Vol. 1, p. 66-73. In: [www.uel.br](http://www.uel.br). Acesso em 16 ago. 2020.
- LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. 6 ed. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.
- MINÉ, Elza. *Eça de Queirós - jornalista*. 2 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- MINÉ, Elza. Eça de Queirós e a Gazeta de Notícias: uma esquecida página 2. In: *150 anos com Eça de Queirós*. anais do III encontro internacional de queirozianos. São Paulo: FFLCH-USP, 1997, p. 175-183.
- MÓNICA, Maria Filomena. *Eça: vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MUNIZ, Márcio R. C. *A Relíquia e O Egito: virada realista pela história*. Em: *A relíquia do mandarim*.
- SIQUEIRA, A. M.; SOUZA, J.C. (Org.). Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020,

p. 77-91.

QUEIROZ, Eça de. *Obra Completa*. Beatriz Berrini (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997a, v. 4.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Beatriz Berrini (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b, v. 3.

QUEIROZ, Eça de. *O Egypto*: notas de viagem. Porto: Lello & Irmão, 1946, v. 23.

QUEIROZ, Eça de. *Notas contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão, 1951, v. 13.

QUEIROZ, Eça de. *Cartas de Inglaterra*. Porto: Lello & Irmão, 1951, v.

REIS, Carlos. *Estudos queirosianos*: ensaios sobre Eça de Queirós e sua obra. Lisboa: Presença, 1999.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

SAID, Edward. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. 3 ed. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1973.



## PERCURSOS DO EFÊMERO: PARA LER AS CARTAS DE EÇA DE QUEIRÓS

*Giuliano Lellis Ito Santos<sup>1</sup>*

A produção epistolar de Eça de Queirós possui vínculo com sua atividade diplomática, que o manteve distante de Portugal desde finais de 1872, quando parte para Havana, onde exerce o cargo de cônsul, até o fim de sua vida em Paris, em 1900 (PEIXINHO, 2010, p. 32). A última reunião da correspondência do autor, organizada por Campos Matos, possui um total de 898 cartas, porém trata-se de um *corpus* ainda em transformação como demonstra as duas adendas publicadas posteriormente pelo mesmo organizador, somando 17 cartas a este conjunto (QUEIROZ, 2013, 2014).

Neste ponto, precisamos ter em mente a precariedade do suporte da carta e sua condição utilitária, pois é fruto da comunicação diária. Assim, a produção epistolar é submetida às vicissitudes da conversação (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 22) quando pensamos na questão formal, o que se estende a sua situação material, que sofre com suas práticas efêmeras e gestos furtivos, refletindo sua própria prática cotidiana. Há uma fragilidade do próprio suporte que sofre com o desgaste e com os desaparecimentos. Além disso, a própria condição de circulação carrega uma forma de dispersão e dificulta sua reunião posterior. Depois de sobreviver a tais percalços, as cartas ainda dependem da boa vontade dos autores e de seus herdeiros, que podem ver em suas linhas confessionais um perigo à reputação do epistológrafo, fazendo com que sintam a necessidade de destruí-las.

Parece divertido quando percebemos que o próprio Eça se censura. Em uma carta a Ramalho Ortigão de 20 de julho de 1873, enviada de Montreal, lemos o seguinte:

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo com a tese "A ideia de história no último Eça", foi coordenador do Grupo Eça entre os anos de 2013 e 2019.

Eu escrevi-lhe de New York uma longa carta, curiosa e interessante pelos seus pormenores americanos – e sei que V. não recebeu esta carta.

Não a recebeu – porque no dia em que eu saí de New York, na ocasião sempre triste e sempre confusa de fazer as malas, – lacrei, cerrei, – para si, escrevi-lhe uma *adresse* nítida e *soignée* encarreguei-a de longas e longas saudades para levar através da água e depois – com toda a simplicidade dum ser impecável deitei-a – não na caixa do correio – mas na minha própria mala. Veio comigo. Mas a singularidade é que não veio toda: eu apenas tinha cessado, lacrado e abraçado as duas últimas folhas: as duas primeiras estão decerto em New York, entre os meus papéis, *comme le tronçon du serpent*. (2000, p. 102).

Esta carta acaba por tornar-se um ótimo exemplo das peripécias epistolares, pois ela possui uma escrita familiar, um tom confessional, pois é endereçada ao seu grande amigo, Ramalho Ortigão. Ao mesmo tempo, o que temos em mãos é o testemunho de uma comunicação interdita, visto que a carta não foi remetida. Além disso, a confusão que o faz carregar os papéis consigo, demonstra a fragilidade dos meios de conservação do objeto, já que a carta não se encontra mais completa, mas pela metade.

Levando em conta somente as cartas que sobreviveram e foram editadas, devemos considerar alguns modos de dividi-las, geralmente elas são agrupadas de duas formas: em ordem cronológica (QUEIRÓS, 1983; QUEIROZ, 2008) ou em ordem do remetente, tais como familiares, aos amigos, consular, aos editores, etc. (QUEIROZ, 2000). Além desses métodos já utilizados, achamos necessário um olhar pautado no registro da produção epistolar baseada numa divisão em dois grupos: cartas protocolares e cartas familiares, entendendo que as primeiras possuem maior formalidade e distanciamento, e que, nas segundas, o autor já abriu mão das formalidades, devido ao hábito de frequência entre remetente e destinatário (HAROCHE-BOUZI-

NAC, 2016, p. 40–41).

Esta classificação pode demonstrar uma diferença de estatuto entre as cartas, pois as que chamamos de protocolares figuram como documentos, já as familiares são lidas como espontâneas, o que vem a se configurar como uma escrita mais íntima. Contudo, não devemos cair na armadilha de acreditar que esta classificação é definitiva, pois o gênero epistolar está sujeito transgressões. É nesse sentido que precisamos reconhecer a flexibilidade da escrita epistolar, pois, assim, podemos perceber que as cartas assinadas pelo cônsul não são completamente objetivas, nem as familiares, íntimas.

Texto híbrido, a carta articula diversos modos de enunciação, criando um meio instável de expressão. Ao mesmo que tempo que isto pode representar um risco, apresenta também um ganho, pois sua forma surge como um meio de contravenção, mantendo traços de sua forma rígida (DIAZ, 2016, p. 69). Esta constituição híbrida é o que garante o trânsito entre registros que parecem tão diversos, como o íntimo e o público, o lugar do social e o da subjetividade (CHARTIER, 1991, p. 9).

Além de sua constituição textual complexa, a carta carrega em seu discurso a prática dos meios de circulação com seus atrasos e desencontros, que em alguns casos insere-se no próprio discurso epistolar. Por exemplo, em uma carta de 28 de setembro de 1885, Eça escreve para Emília de Castro, então sua noiva:

A essa carta minha, confesso que esperava já ter tido umas linhas de resposta: e tenho passado estes dias a imaginar ou que a não recebeu, ou que não está no Porto, ou que a julgou suficientemente respondida com a que me mandara na véspera. (2000, p. 462).

Como parte da experiência epistolar, os atrasos e os desencontros incidem sobre o próprio ato de escrever, tornando necessário que sua

produção reflita sobre eles, retomando e antecipando argumentos. Questão importante para entendermos o processo dialógico estabelecido nas cartas, o atraso emerge de modo decisivo num dos romances do autor, *O primo Basílio*. Ao final da narrativa, quando o estado de saúde de Luísa piorava, chega uma carta da França para ela, porém é recebida por Jorge, a quem será revelado o caso entre sua esposa e Basílio. O atraso da correspondência acaba por encontrar o destinatário errado, criando o entrecho para o desenlace do romance. Assim, a experiência com os meios de circulação com seus atrasos e desencontros e a confidencialidade do gênero epistolar tornam-se motor para o desfecho de *O primo Basílio*.

Retomando a questão dos registros da escrita, quando dividimos em dois grandes grupos as cartas de Eça de Queirós e alertamos para certa falta de rigidez, tentamos demonstrar como se dá o trânsito entre os registros com predominância ou do protocolar ou do familiar. Um exemplo explícito desse tipo de transição está presente no final de uma carta à Ramalho Ortigão, em que lemos: “como isto é pura carta de negócios, a carta de amizade fica para outra vez” (QUEIROZ, 2000, p. 143). Por outro lado, os registros ficam mais intrincados quando voltamos nossa atenção para suas cartas consulares, um dos momentos em que isso fica mais patente é quando o escritor denuncia as condições dos emigrados chineses em Havana, agravada desde a insurreição nacionalista contra o domínio espanhol, conhecida como Guerra dos Dez Anos (QUEIRÓS, 1994, p. IX). Em um trecho destas cartas percebemos a intervenção pessoal em um contexto de objetividade praticamente obrigatória, deixando notório sua frustração com a legislação e as formas de exploração do trabalho:

Nada justifica Ex.<sup>mo</sup> Sr. estas legislações desumanas – e o estado revolucionário da Ilha não legitima esta condição subalterna e vexatória feita aos colonos. Poucos entraram na insurreição – e os que pegaram em armas foram os que já andavam anterior-

mente fugidos pelo interior – e que naturalmente se ligaram aos bandos insurrectos onde encontravam soldo. A condição feita aos asiáticos tem a sua base num largo sistema de exploração, exclusivamente. É a agricultura que procura enriquecer com o trabalho escravo. (2000, p. 763).

A natureza híbrida da carta admite oscilações no registro dentro de cada documento, permitindo que o autor intervenha pessoalmente em cartas protocolares. Esta prática estabelece um exercício de ironia, pois ao diferenciar o cônsul, que escreve cartas protocolares, e um eu, que denuncia os problemas, o autor consegue estabelecer um distanciamento que defende o enunciador do julgamento pessoal, pois o transfere para o meio oficial.

Por fim, a escrita epistolar regula um diálogo, beirando o ensaio e oferecendo um espaço de reflexão, pois sua “modalidade discursiva e dialógica [...] a predispõe a se tornar o suporte de ensaios literários e críticos” (DIAZ, 2016, p. 100). Neste cenário, a prática da carta por meio de sua “regularidade repetitiva” acaba por oferecer uma disciplina, podendo tornar-se um propedêutica, como designado por Brigitte Diaz (2016, p. 100).

No caso de Eça de Queirós, podemos acompanhar algumas reflexões sobre os processos de sua escrita e algumas visões sobre a literatura de seu tempo. Dentro deste ponto de vista, duas cartas têm destaque definitivo em sua recepção crítica: uma de 3 de novembro de 1877, a Ramalho Ortigão, e uma de 12 de março de 1878, a Teófilo Braga.

A primeira carta é enviada de Newcastle e trata-se de uma reflexão sobre seu processo de escrita, em que afirma: “e todavia não me falta o processo: tenho-o, superior a Balzac, a Zola, e *tutti quanti*. Falta a *coisinha* dentro; a pequena vibração cerebral: sou uma irremissível besta!” (QUEIROZ, 2000, p. 117 destaques do autor). A ideia de que nunca será capaz de produzir um *O Pai Goriot* e o tratamento dado a *O primo Basílio*, segundo ele, uma ninharia, demonstram como Eça de Queirós

enxergava sua produção naquele momento. Contudo, a questão principal é de que se trata o “processo” mencionado por ele? Ao que parece, tal processo retrata a questão formal, na qual estariam relacionados a estruturação da narrativa e a própria escrita. Por outro lado, sua queixa baseia-se na questão de conteúdo, denotada pela “pequena vibração cerebral”, portanto falta o material para o seu processo. Dentro desta disparidade percebida pelo autor, uma coisa vem a embasar sua literatura: o viés realista, que emerge através da menção a Balzac e Zola, marcando uma reflexão sobre os modos da ficção.

Há certa continuidade entre essa carta e a endereçada a Teófilo Braga, pois ambas trazem reflexões sobre o conteúdo representado e os processos de escrita. Vejamos como nesta segunda correspondência, Eça faz uma consideração mais pormenorizada, o que vem a esclarecer alguns pontos da anterior. Num primeiro momento, o autor expõe um projeto:

A minha ambição seria pintar a Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas. [...] É necessário acutillar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir *as falsas interpretações e falsas realizações* que lhes dá uma sociedade podre. (2000, p. 918 destaques do autor).

Lembrando ainda a carta anterior, podemos perceber que o material de sua ficção é a sociedade portuguesa e que o modo de tratamento é a crítica social, que deve prestar serviço de esclarecimento aos cidadãos. Quanto à questão formal, Eça detalha melhor do que na carta anterior o que ele entende por processo, escrevendo que

Enquanto ao processo – estimo que Você o aprove. Eu acho no *Primo Basílio* uma superabundância de detalhes, que obstruem

e abafam um pouco a ação: o meu processo precisa simplificar-se, condensar-se – e estudo isso. O essencial é dar a *nota justa*: um traço e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e valores – como se diz em pintura. Mas isto é querer muito. Pobre de mim – nunca poderei dar a sublime nota da realidade eterna, como o divino Balzac – ou a nota justa da realidade transitória, como o grande Flaubert! (2000, p. 918 destaques do autor).

Neste ponto, percebemos que “processo” se refere à forma de escrever, de ordenar a narrativa e de articular a representação da sociedade com sua estrutura discursiva. Contudo, novamente são mencionados escritores modelares, que servem de referência formal para o autor, reforçando sua preocupação com o modo de representação realista.

Por um viés mais específico, podemos acompanhar uma ou outra reflexão sobre a forma do romance. Nesse sentido, acreditamos que algumas notas breves guardam ótimos exemplos para entendermos melhor o romance queirosiano. Portanto, quando seguimos os indícios deixados em sua correspondência, percebemos a construção de um pensamento mais complexo sobre a constituição desta forma literária.

Vejamus que em dezembro de 1874, em carta a Jaime Batalha Reis, Eça comunica que sua proposta para um romance, que se intitularia *Uma conspiração na Havana*, não seria mais possível por causa do trabalho e de sua transferência de Havana para Newcastle. Nesta missiva, podemos ler “pensei em condensar num conto o romance planejado – mas não só não é possível literária e esteticamente – mas eu, nem tempo tenho em cinco dias – para improvisar essa condensação!” (2000, p. 64). O que lemos é uma breve reflexão sobre a complexidade do enredo do romance, que, neste caso, torna impossível sua transformação em um conto. Tal complexidade torna-se elemento recorrente em suas reflexões posteriores, questão que fica mais evidente no enorme trabalho dedicado à escritura de *Os Maias*, como declara Eça de Queirós a Ernesto Chardon, em 16 de janeiro de 1881: “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!” (2000, p. 855 destaques nossos).

*Os Maias* tem um longo caminho desde a sua produção escrita até sua publicação, desde notas que sugerem uma novela que integraria as *Cenas da Vida Portuguesa*, mencionada em carta de 28 de junho de 1878, cujo título *Os Maias* aparece na posição XII, até sua definitiva publicação em 1888, depois de diversos problemas com mais de um editor (QUEIRÓS, 2019, p. 42).

Se na carta de 1874 não parecia possível a condensação do romance em um conto, a ampliação torna-se parte essencial do processo criativo de Eça de Queirós. *Os Maias* é o exemplo mais representativo, que passa de um plano de 200 páginas a uma primeira edição em livro com quase mil. O processo está documentado pela correspondência do escritor (2019, p. 43), cuja designação como “vasta *machine*” consolida uma visão sobre a complexidade deste romance.

A notícia inserida na carta ao editor Chardron, citada a pouco, expressa a complexidade do trabalho de escrita que *Os Maias* exigia e parece que é justamente este trabalho que irá estimular boa parte de suas reflexões sobre a forma do romance. Em 1882, Eça reflete sobre a qualidade de sua narrativa e escreve o seguinte a Ramalho Ortigão:

Eu não estou contente com o romance [*Os Maias*]: é vago, difuso, fora dos gonzos da realidade, seco, e está para a bela obra de arte, como o gesso está para o mármore. Não importa. Tem aqui e além uma página viva – e é uma espécie de exercício, de prática, para eu depois fazer melhor. (2000, p. 144).

Neste momento, ainda faltavam 6 anos até a edição definitiva de *Os Maias*, por isso figura uma visão desse romance como exercício, como prática, expressando justamente o processo de criação, que ainda precisa de ajustes. Neste mesmo sentido, a comparação com a escultura reflete sobre a condição de esboço, situação de sua escrita nesta

ocasião. Assim, não temos ainda um romance definitivo, pois ainda se apresenta como vago, difuso, a espera de se consolidar como uma vasta *machine*, o que ocorre somente em 10 de maio de 1884, como expresso em carta a Oliveira Martins:

Eu continuo com os *Maias*, essa vasta *machine*, com proporções enfadonhamente monumentais de pintura *a fresco*, toda trabalhada em tons pardos, pomposa e vã, e que me há-de talvez valer o nome de Miguel Ângelo da sensaboria. Mas enfim!... (2000, p. 236).

A escritura de *Os Maias* guarda em seu exercício uma reflexão sobre o processo de escrita, cuja representação da sociedade portuguesa estaria no centro, algo similar ao que estava presente naquelas cartas da década de 1870, citadas logo no início deste texto. Desse ponto de vista, devemos prestar atenção no percurso errante da narrativa de *Os Maias*, pois esta carrega uma relação intrínseca com as novas práticas cotidianas. O que surge como difuso e sensabor é justamente o novo modo de vida burguês, regularizado pelo tempo do trabalho, que não pode sofrer grandes surpresas. O tempo das aventuras e dos sobressaltos foi superado e o que resta é a experiência do mundo do capital e suas regularidades, que estão muito bem representadas formalmente pela ideia de uma grande máquina.

Ao que parece, Eça de Queirós concebia o romance como uma forma complexa de narrativa e precisa em representar a sociedade. O que acompanhamos em suas cartas esclarece alguns momentos da escritura de *Os Maias* e lançam luz sobre a forma do romance, pois, quando vemos uma primeira proposta naufragar, percebemos haver uma complexidade na sociedade portuguesa do século XIX que não caberia em 200 páginas, sendo necessário uma ampliação, permitindo um melhor desenvolvimento da representação realista.

As cartas de Eça surgem como um ótimo elemento para acom-

panharmos seus anseios práticos, porém é necessário lembrarmos que tal gênero irá se alastrar por sua ficção e seus textos de imprensa. Por exemplo, em 1870, o autor e seu amigo Ramalho Ortigão publicam o romance epistolar *O mistério da estrada de Sintra* no espaço do folhetim do *Diário de Notícias* de Lisboa. Nessa mesma linha, Eça de Queirós voltará a tal formato muitos anos depois, quando, em 1888, começa a publicar na imprensa o que se tornaria *A correspondência de Fradique Mendes* (2014). Assim, podemos perceber que mesmo trabalhando muito na produção e publicação de *Os Maias*, o autor encontrava tempo para resgatar uma personagem dos tempos de juventude, cujo estatuto quase heteronímico garantia sua sobrevivência (REIS, 2016).

No caso de Fradique, conseguimos acompanhar parte de seu projeto através de suas cartas, como a de 10 de junho de 1885 a Oliveira Martins, em que menciona o seguinte plano:

O que eu pensei foi – uma série de cartas sobre toda sorte de assuntos, desde a imortalidade da alma até o preço do carvão, escrita por um certo homem que viveu aqui há tempos depois do cerco de Tróia, e antes do de Paris, e que se chamava *Fradique Mendes!* Não te lembras dele? Pergunta ao Antero. Ele conheceu-o. (2000, p. 240)

Neste momento, podemos notar que a escrita epistolar supera os meandros da prática cotidiana e ganha espaço na produção ficcional do autor. Contudo, a retomada de Fradique Mendes baseia-se na possibilidade de tratar de assuntos variados, o que está relacionada ao endereçamento, por isso temos cartas sobre história escritas a Oliveira Martins, sobre estética a Antero de Quental, amorosas a Clara ou confessionais a Madame de Jouarre. Além disso, *A correspondência de Fradique Mendes* atinge certa notoriedade e chama atenção de Eça, que, em carta de 14 de junho 1890 a Emília de Castro, sua esposa, conta que

As senhoras de Lisboa estão encantadas com Fradique. De fato Fradique é um sucesso; e ocupa parte de todas as conversações em Lisboa, a ponto de se ouvir esse nome por cafés, lojas de modas, peristilos de teatros, esquinas de ruas, etc. O pior é que se crê geralmente que Fradique existiu, e é ele, não eu, que recebe estas simpatias gerais. (2000, p. 567).

Esta situação deixa entrever como se dá o processo de ficcionalização, lembremos que em carta a Oliveira Martins, Eça brincava que Fradique havia existido, porém, quando a personagem passa a figurar na sociedade lisboeta, cumprindo seu projeto, o sucesso da personagem parece o incomodar, pois a criatura havia superado o criador.

Para além de sua utilização na criação ficcional, a escrita epistolar torna-se de grande importância na produção queiroziana, a ponto podermos considerar “a carta como um tipo textual transversal a toda produção de Eça” (PEIXINHO, 2010, p. 17). Há um pequeno número de cartas públicas, um total de 17 para dizer a verdade (QUEIRÓS, 2009, p. 16). Tais cartas obedecem às regras formais do gênero e seguem a características do endereçamento, porém, ao tornarem-se públicas, rompem com o estatuto pessoal e secreto. Nesse sentido, tornam-se ótimos instrumentos de intervenção, como no caso da polêmica “Brasil e Portugal” com Pinheiro Chagas, em que o autor publica duas cartas em *O Atlântico*, em 14 de dezembro de 1880 (2009, p. 123) e 28 de janeiro de 1881 (2009, p. 143), ou da polêmica sobre a personagem Tomás Alencar de *Os Maias*, figurada em carta publicada em 1889, cujo endereçamento a Carlos Lobo d’Ávila apenas esconde mais uma polêmica com Pinheiro Chagas (2009, p. 223).

Podemos supor que essas cartas públicas vêm a compor uma relação intrínseca entre o gênero epistolar e os meios de comunicação como os jornais. Nesse sentido, os modos e meios de expressão e circulação das cartas carregam uma prática de diálogo própria que são efetivamente aproveitadas nos textos de imprensa do autor, o que fica ainda mais patente quando lembramos alguns títulos das secções assi-

nadas por ele na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro: *Cartas familiares de Paris, Bilhetes d'aquém-mar, Bilhetes de Paris* (QUEIRÓS, 2002, p. 18).

Como apontado por Ana Teresa Peixinho, “a carta parece ter constituído para Eça um meio adequado ao teor essencialmente opinativo dos seus textos” (2010, p. 22). Ao que parece, o gênero epistolar possui uma grande importância em toda a obra do escritor português, desde seus romances até seus textos de imprensa, porém sua correspondência pessoal guarda uma relevância para a crítica como um meio para entender os meandros de sua produção, seja através do exercício da escrita de suas cartas, seja por meio da reflexão ensaísticas que as missivas permitem.

## Referências

### Gênero epistolar

CHARTIER, Roger (ORG.). *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe Siècle*. Paris: Fayard, 1991.

DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2016.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: EDUSP, 2016.

ROCHA, Andréa Crabbe. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1965.

### Obra de Eça de Queirós

QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes: (Memórias e Notas)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós). Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões.

QUEIRÓS, Eça de. *Cartas públicas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós). Edição de Ana Teresa Peixinho.

- QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência consular*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.
- QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. 2 v. Leitura, correndação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho.
- QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro - Eça de Queirós*: texto da primeira versão e ensaios. Maringá: Eduem, 2019. Organizado por Daiane Cristina Pereira, Danilo Silvério e José Roberto de Andrade.
- QUEIRÓS, Eça de. *O mistério da estrada de Sintra*: Cartas ao Diário de Notícias. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós). Edição de Ana Luísa Vilela.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*: episódios da vida romântica. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2019. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós). Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha.
- QUEIRÓS, Eça de. *Textos de imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós). Edição de Elza Miné e Neuma Cavalcante.
- QUEIROZ, Eça de. *Correspondência (adenda)*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2013.
- QUEIROZ, Eça de. *Correspondência (adenda II)*. Lisboa: Colares, 2014.
- QUEIROZ, Eça de. *Correspondência de Eça de Queiroz*: 2 volumes. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- QUEIROZ, Eça de. *Eça de Queiroz entre os seus apresentados por sua filha*. Porto: Lello & Irmão, 1987.
- QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*: volume 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- QUEIROZ, Eça de; MARTINS, Oliveira. *Correspondência*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- QUEIROZ, Eça de; REIS, Jaime Batalha. *Eça de Queiroz e Jaime Batalha Reis*: cartas e recordações do seu convívio. Porto: Lello & Irmão, 1966.

### Sobre Eça de Queirós

- ALBUQUERQUE, Isabel de Faria e. *Novos contributos para a correspondência de Eça de Queirós*: (inéditos, textos integrais e correções). Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1992.
- BERRINI, Beatriz. A propósito da correspondência de Eça de Queirós. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 102, p. 53–60, 1988. Disponível em: <http://coloquio>.

gulbenkian.pt/. Acesso em: 10 set. 2020.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Aquisições queirosianas: exposição bibliográfica*. Lisboa: BNP, 2007.

MATOS, A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988.

PEIXINHO, Ana Teresa. *A epistolaridade nos textos de imprensa de Eça de Queiroz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010.

REIS, Carlos. Eça e Machado: desencontro epistolar. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 6, p. 501–506, 2018. DOI: 10.14195/2183-847X\_6\_22. Disponível em: [https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X\\_6\\_22](https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_6_22). Acesso em: 10 set. 2020.

REIS, Carlos. Carlos Fradique Mendes. In: REIS, Carlos; HENRIQUES, Marisa; LIPAROTTI, Renan Marques (org.). *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*. 2016. Disponível em: <http://dp.uc.pt/>. Acesso em: 14 set. 2020.

# UMA BIOGRAFIA DE EÇA DE QUEIRÓS



## À GUISA DE UMA BIOGRAFIA DE EÇA DE QUEIRÓS

*Marcio Jean Fialho de Sousa<sup>1</sup>*

No rol dos grandes escritores da literatura portuguesa, encontramos o nome de Eça de Queirós (1845-1900) como um grande nome da segunda metade do século XIX. Porém, longe da pretensão em ranquear os maiores escritores portugueses, tampouco fazer uma análise com o fim de justificar quaisquer qualidades artísticas do autor de *O crime do padre Amaro*, o que se pretende, neste ensaio, é apresentar alguns aspectos da biografia de Eça de Queirós, de modo a auxiliar, direta ou indiretamente, a leitura de suas obras e, até mesmo, compreender aspectos sobre as escolhas literárias do autor.

A biografia de José Maria Eça de Queirós, ou tão somente Eça de Queirós, é composta por muitas divergências que ainda hoje são revistas. Sendo assim, o que se pretende com este capítulo é fazer uma demonstração de como as incertezas da vida de Eça, assim como as escolhas que seus pais fizeram no decorrer de sua meninice e juventude, e os conhecimentos adquiridos, principalmente, durante os estudos acadêmicos, acabaram por formar o gênio e os melindres deste que seria o tão conhecido escritor português oitocentista.

Dessa forma, ainda que o ideal fosse resgatar todos os aspectos conhecidos sobre a vida de Eça de Queirós, para assim poder compor uma boa biografia, visto o espaço reservado a este estudo, darei especial destaque aos fatos do nascimento e da formação de Eça de Queirós. Outros aspectos importantes sobre sua vida, deixarei dispostos em quadros biográficos e bibliográficos no final deste ensaio.

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Portuguesa, e do Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, na Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Coordenador do Grupo de Estudos Teolinda Gersão e membro pesquisador do Grupo Eça – USP. E-mail: doutormarcio-jean@gmail.com.

## Eça de Queirós e sua relação de apagamento e aceitação autobiográfica

Eça de Queirós não se sentia a vontade para falar sobre sua própria vida, era muito reservado quanto a isso. Para ele, sua vida nada tinha a ver com a leitura de sua obra, de modo que para conhecê-lo bastava conhecer seus livros e, no máximo, vê-lo em uma fotografia, como dito por ele mesmo na carta de 12 de agosto de 1878, endereçada ao seu editor:

Em quanto à biografia – a do Junqueiro no *Ocidente* não convém: nem é uma notícia da minha vida, nem um estudo sobre o livro; é uma brilhante página de prosa, a propósito da minha pessoa. Para acompanhar o retrato o que é necessário, segundo penso, é uma simples notícia biográfica, sem elogios nem vitupérios, dizendo de um modo claro, os principais traços da minha carreira literária. É inútil, creio, convidar nenhum homem ilustre para fazer isto. Escusa mesmo de levar assinatura. Se quer eu lha faço. Mas se julga que um estudo sobre a minha pessoa é útil para a venda do livro – então francamente não sei quem lhe aconselhe. Todos os que lembram têm *estilo* demais e em lugar duma prosa simples hão de querer florear e fazer retórica. O Ramalho era o nosso homem – se não estivesse em Paris (QUEIROZ, p. 834).

Esse receio de ter sua história de vida publicada e divulgada, ao que tudo indica, está relacionado ao temor que Eça tinha de ver a história da ilegitimidade de seu nascimento exposta, conforme será elucidada adiante. Porém, compreendendo que deixar pública sua história de vida seria iminente, apressa-se em pedir ao amigo Ramalho Ortigão:

Esse fera [Chardron] escreveu-me há tempos, dizendo *d'un ton paternel* que ia encomendar a minha biografia a um *literato da capital*. Fiquei azul de pavor. Vê você, daí, Gervásio Lo-

bato fazendo variações sobre o meu nascimento? Escrevi para os juncais do Porto, melifluamente, dizendo que seria inútil incomodar um gênio, com um assunto tão *terre-à-terre*, que verdadeiramente havia só um homem que com conhecimento, poderia escrever a minha história – e esse homem era... Como o sabia a Você seguro em Paris, citei-o a Você – porque tinha que citar um nome (QUEIROZ, 2000, p. 126-127).

O temor de Eça sobre ter sua vida estampada nos jornais estava no fato de que esta esteve sempre envolvida a uma relação de apagamento e aceitação. Isso porque, ele não cresceu na companhia de seus pais e passou a juventude no colégio semi-interno, o Colégio da Lapa, onde conheceu aquele que seria seu grande amigo para a vida toda, Ramalho Ortigão, professor de francês.

Seu distanciamento da família deu-se de modo alheio a suas escolhas. Nasceu em um relacionamento considerado impróprio para a época, visto que seus pais, Carolina Augusta Pereira d'Eça e José Maria Almeida Teixeira de Queirós não eram casados, oficializaram a união quatro anos depois do nascimento de Eça de Queirós. Por causa disso, imediatamente após o nascimento, Eça é deixado aos cuidados de uma ama, Ana Joaquim Leal de Barros, costureira que vivia em Vila do Conde, longe dos olhares condenatórios da sociedade puritana portuguesa. Nasceu no dia 25 de novembro de 1845, em Póvoa do Varzim. Logo depois do parto, Dona Carolina volta à Viana do Castelo, onde vivia, a uma distância de pouco menos que 45 km; mas distante o suficiente de pessoas indiscretas.

Figura 1. José Maria Almeida Teixeira de Queirós  
Carolina Augusta Pereira d’Eça



*Fonte:* MATOS, 2014, p. 26

Essa situação irregular dos pais de Eça de Queirós obrigaram-no a conviver com uma certidão de batismo que registrava ser filho de mãe incógnita, ao que tudo indica, por exigência do avô paterno, discriminando apenas os nomes dos familiares do lado do pai: “José Maria, filho natural de José Maria de Almeida Teixeira de Queirós e de mãe incógnita; neto paterno de Joaquim José de Queirós e de sua mulher, D. Teodora Joaquim de Almeida Queirós” (Cf. MÓNICA, 2001, p. 16).

Mesmo depois que os pais oficializaram o casamento, em 1849, Eça de Queirós não é levado para morar com eles, os motivos para isso, porém, não parecem ser muito claros, segundo Maria Filomena Mónica,

Devido ao casamento [dos pais], Eça ficou automaticamente legitimado. Mas continuou a viver em Vila do Conde, na casa da ama, casada com um alfaiate. Carolina Augusta poderia ter ido buscá-lo. Optou, contudo, por não o fazer. Pode-se imaginar – hipótese benévola – que o jovem casal não teria condições econômicas para sustentar a criança, dado que, durante o

cabralismo, mais precisamente em janeiro de 1847, o Dr. Teixeira de Queirós fora afastado, por razões políticas, do cargo de delegado de procurador real, que só viria a recuperar em 1851. Mas também é possível que Carolina Augusta estivesse tentando esconder o filho concebido antes do casamento (MÓNICA, 2001, p. 17).

Campos Matos tem opinião menos romântica e, talvez, mais assertiva que Filomena Mónica a esse respeito, para ele, Eça teria sido “Rejeitado pela mãe e muito presumivelmente não desejado pelo pai” (MATOS, 2014, p. 26). Também dialoga com essa perspectiva de Matos, João Gaspar Simões, afirmando que “Foi o grande traumatismo no gênio literário do escritor: o ter sido renegado pela mãe.” (SIMÕES, 1980, p. 30).

Todos esses fatos marcaram, indubitavelmente, a vida, o comportamento e até mesmo as obras de Eça de Queirós, nesse quesito, todos os biógrafos de Eça parecem concordar. Muito provavelmente são esses os motivos para que ele não se sentisse à vontade em falar sobre suas origens. Mesmo porque, ainda que sua legitimidade de filho tivesse sido automática com o casamento dos pais, em 03 setembro de 1849, somente em 10 de fevereiro de 1866, quase 17 anos depois do nascimento, é que seus pais assinam o primeiro documento específico para a legitimação filial, documento que também já seria o suficiente para o reconhecimento. Por outro lado, em 1885, Carolina Augusta Pereira d’Eça e José Maria Almeida Teixeira de Queirós resolvem fazer um novo documento, assinado por ambos, em que declaram, de modo bastante peculiar, a legitimação de Eça, onde consta os seguintes termos: “Para o legitimar contraímos matrimônio no dia 3 de setembro de 1849” (Cf. MATOS, 2014, p. 28), como se o objetivo do casamento tivesse sido esse. O que se sabe, porém, é que, em 1850, aos 5 anos de idade, Eça é transferido para a casa de seus avós paternos, logo após, morre sua ama.

Eça de Queirós, na crônica publicada em março de 1872, na qual

disserta sobre o valor da educação, faz algumas afirmações bastante irônicas, mas com certo tom de mágoa, que até parecem ser direcionada a seus pais. Segundo afirma,

A valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães.

[...] Na criança, como num mármore branco, a mãe grava; - mais tarde os livros, os costumes, a sociedade só conseguem escrever. As palavras escritas podem apagar-se, não se alteram as palavras gravadas. A educação dos primeiros anos, a mais dominante, e a que mais penetra, é feita pela mãe: os grandes princípios, religião, honestidade, bondade, é ela que lhos deposita na alma. O pai, homem de trabalho e de atividade exterior, mais longe do filho, impõe-lhe menos afeição [...]. (QUEIRÓS, 2000, p. 848).

Como se lê nesse fragmento, ainda que a leitura das obras queiro-sianas independa do conhecimento da biografia do autor, é incontestável que traços de sua experiência de vida acabem por reverberar em seus textos ficcionais. Apenas a título de ilustração, como em uma metáfora da própria vida de Eça, como não se lembrar da personagem Teodorico Raposo, protagonista do romance *A Relíquia* (1887)? No início desse romance, Teodorico, órfão aos sete anos de idade, é transferido para a casa de sua velha tia Dona Patrocínio, e lá fora criado por essa senhora beata e severa. Algo semelhante acontece em *Os Maias* (1888) a respeito da relação de Carlos da Maia com sua mãe. Nos parágrafos finais do capítulo VI, da primeira parte de *Os Maias*, fala-se sobre uma das férias de Carlos, na ocasião o narrador relata um diálogo em que ele teve com seu avô, Afonso, em que falavam sobre as peripécias de estudante, recordaram situações da infância, então o narrador acrescenta que

[...] depois da melancólica conversa com o avô, devia ele experimentar uma égua inglesa: e ao jantar não se falou senão da égua que se chamava *Sultana*. E a verdade era que daí a dias tinha esquecido a mamã. Nem lhe era possível sentir por esta tragédia senão um interesse vago e como literário. Isso passara-se havia vinte e tantos anos, numa sociedade quase desaparecida. Era como o episódio histórico de uma velha crônica de família, um antepassado morto em Alcácer-Quibir, ou uma das suas avós dormindo num leito real. Aquilo não lhe dera uma lágrima, não lhe pusera um rubor na face. De certo, preferiria poder orgulhar-se de sua mãe, como duma rara e nobre flor de honra: mas não podia ficar toda a vida a amargurar-se com os seus erros. (QUEIRÓS, 2001, p. 128).

Ainda que os contextos sejam diferentes, o que salta aos olhos do leitor é o sentimento de abandono, de orfandade, vivido pelas personagens. Traços que se repetem em outras obras queirosianas.

No período de 1856 a 1861, esteve Eça no Colégio da Lapa, no Porto. Sobre essa fase de sua vida pouco se sabe, pois, conforme diz A. Campos Matos (2014), o Colégio não manteve arquivos. O certo é que foi durante este período que surgiu a amizade de Eça de Queirós por Ramalho Ortigão, nove anos mais velho que ele, e que, talvez, tenha sido seu professor de francês no período<sup>2</sup>.

O Colégio da Lapa atendia crianças em sistema de internato, externato e semi-internato. A modalidade de atendimento a que Eça de Queirós foi atendido parece não ser consenso entre os biógrafos. Benjamin Abdala Júnior, em seu manual de Literatura Comentada, intitulado *Eça de Queirós*, afirma categoricamente que Eça foi matriculado como aluno interno (ABDALA JR, 1980, p. 05), Luís Viana Filho, afirma a inexactidão desse fato dizendo que “Salvo haver frequentado

<sup>2</sup> Não se sabe ao certo se Ramalho Ortigão foi ou não professor de francês do Eça de Queirós, sabe-se apenas que Ramalho era, de fato, professor de francês no Colégio da Lapa no período em que Eça foi aluno na instituição. Outro fato importante a ser destacado é que o pai de Ramalho era o diretor do Colégio, com a morte dele, em 1860, Ramalho assume a direção, período em que Eça de Queirós continuava aluno da instituição.

o Colégio da Lapa, embora não se afirme seguramente se o internato ou o externato, ou ambos, há muito de ignorado sobre a vida do pequeno José Maria” (FILHO, 2008, p. 19), Maria Filomena Mónica diz que, ao chegar no Porto, “Os pais [de Eça], que nessa altura ali viviam, decidiram inscrevê-lo como aluno semi-interno no Colégio da Lapa.” (MÓNICA, 2001, p. 21), A. Campos Matos, por seu turno, não entra nesse mérito da discussão, pois, como segundo relata “Este período é porventura o mais obscuro da sua vida” (MATOS, 2014, p. 38); acrescentando ainda que a Irmandade da Lapa não conservou os registros da época e que ele, pessoalmente, esteve à procura de documentos sem ter obtido sucesso. Poderia ainda citar outros biógrafos, mas, a título de exemplificação, esses já parecem ser suficientes.

Outro marco na vida de Eça de Queirós, e que merece destaque, é sua ida para a Universidade de Coimbra, em 1861, onde ingressou no curso de Direito, estudando até o ano de 1866.

Durante sua permanência na universidade, Eça não foi um aluno de destaque, mas nunca foi reprovado, cumpriu todo o curso no tempo esperado. Nesse tempo, conhece Antero de Quental que, na ocasião, já cursava o quarto ano do curso de Direito, Eça estava no primeiro: “Antero liderava o movimento revolucionário da Academia, e não só era um chefe, mas, no próprio dizer de Eça, ‘um Messias’, como recordou no ‘In Memoriam’ do poeta” (MATOS, 2014, p. 50). A admiração de Eça por Antero durou toda a sua vida.

Com ele, Eça toma parte no *Manifesto dos Estudantes da Universidade de Coimbra à opinião Ilustrada do País* (1862-1863), dirigido pelo próprio Antero de Quental, depois da revolta dos estudantes. Também com Antero, tornou-se leitor de Pierre Joseph Proudhon. É no tempo da universidade que Eça de Queirós terá uma nova visão de mundo além das paredes das regras religiosas, ainda que também a Universidade de Coimbra estivesse submetida a tais desmandos. Mas, com Antero e seu grupo, Eça desenvolve os caminhos da subversão e da crítica; é, provavelmente, desse período sua tomada de consciên-

cia sobre aspectos dos quais viriam a manifestar seus inconformismos, pontos basilares para a compreensão dos textos de Eça de Queirós.

A principal polêmica desse período na universidade foi, porém, a Questão Coimbrã, que envolvia, principalmente, António Feliciano de Castilho versus Antero de Quental e Teófilo Braga. Em breves palavras, Antero e Teófilo criticavam o romantismo de Castilho que, na visão deles, estava ultrapassado. Esse debate foi tão importante, um divisor de águas para a época, que “De repente, intelectuais de todos os feitios consideraram seu dever tomar parte na controvérsia” (MÓNICA, 2001, p. 31), apresenta Filomena Mónica. Assim, vários escritores conhecidos se manifestaram a favor de Castilho, tais como Camilo Castelo Branco, Manuel Pinheiro Chagas, entre outros. Durante esse intenso debate, Eça de Queirós não tomou partido, provavelmente apenas tenha observado e acompanhado de longe.

Porém, a participação de Eça de Queirós foi decisiva nas *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense*, em 1871. É nesse evento que Eça de Queirós, de fato, estreia no mundo intelectual, posicionando-se criticamente frente à sociedade ao exercício intelectual da escrita. Em sua conferência, intitulada “A Literatura Nova (O Realismo como nova expressão da arte)”, sendo esta a quarta conferência, Eça propunha uma arte que fosse engajada às questões sociais, “uma arte engajada que pudesse promover um processo de desalienação e de libertação na medida em que era capaz de realizar e motivar a justiça social” (SOUSA, 2016, p. 91).

É também nesse período que Eça, junto com Ramalho Ortigão, vai escrever as *Farpas* (1871-1872), panfletos que faziam críticas à sociedade e aos costumes da época. Neles, várias vertentes do Portugal oitocentista são atacadas. Também junto com Ramalho, Eça escreveu *O Mistério da Estrada de Sintra*, duas grandes parcerias. Ramalho foi o mais íntimo dos amigos, a Ramalho até mesmo suas dificuldades criativas, seus projetos e problemas financeiros (que eram constantes), Eça confiou (Cf. SOUSA, 2008, p. 61-62). Esses movimentos revolucio-

nários aos quais Eça de Queirós se envolveu, e as leituras a que teve contato, foram cruciais para determinar o estilo de sua escrita e sua visão de mundo. Eça de Queirós casa-se no ano de 1886, no dia 10 de fevereiro. Depois de anos renegando o casamento e chegando enfim à conclusão de que, segundo afirma em carta a Ramalho Ortigão: “precisava de uma mulher serena, inteligente, com uma certa fortuna (não muita), de caráter firme sob um caráter meigo – que me adotasse como se adota uma criança” (QUEIROZ, s.d., p. 59).

Depois de casar-se com Emília de Castro Pamplona, filha do conde de Resende (com ela tem quatro filhos: António Eça de Queiroz, Maria Eça de Queirós, Alberto Eça de Queiroz, José Maria Eça de Queiroz), e depois de conquistar um sonho de ser cônsul em Paris, em 1888, Eça de Queirós morre em sua residência em Neuilly, na França, no ano de 1900.

### **Cronologia Biográfica**

1883	Eça é eleito sócio correspondente da Academia Real de Ciência.
1886	Casa-se com Emília de Castro Pamplona, filha do conde de Resende.
1888	É nomeado cônsul de Paris, realizando seu sonho de ir para a França. Passa a integrar o grupo dos Vencidos da Vida.
1900	Eça de Queirós morre em sua casa, em Paris.

*Fonte:* Adaptado de ABDALA Jr, 1980, p. 10.

## Cronologia das obras de Eça de Queirós

1897	Paris	«A Perfeição» (na Revista Moderna) «José Matias» (na Revista Moderna) <i>A ilustre casa de Ramires</i> (na Revista Moderna)
1898	Paris	«O suave Milagre» (na Revista Moderna)
1900	Paris	Correspondência de Fradique Mendes; Dicionário de milagres; <i>A Ilustre Casa de Ramires</i> .

*Fonte:* SOUSA, 2016, 192-194.

## Obras queirosianas com publicação póstuma

<b>Ano</b>	<b><i>Obra</i></b>
1900	A Correspondência de Fradique Mendes
1901	A Ilustre Casa de Ramires
1902	A Cidade e as Serras
1903	Contos (edição de Luís de Magalhães)
1905	Prosas Bárbaras (edição de Luís de Magalhães e prefácio de Jaime Batalha Reis)
1907	Cartas de Inglaterra / Ecos de Paris (ambas com edição de Luís de Magalhães)
1909	Cartas Familiares / Bilhetes de Paris (ambas com edição de Luís de Magalhães)
1911	Últimas Páginas (edição de Luís de Magalhães)

*Fonte:* SOUSA, 2016, 199-200.

## Referências

- ABDALA JR, Benjamin. *Eça de Queirós – Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- FILHO, Luís Viana. *A vida de Eça de Queiroz*. São Paulo: Editora UNESP; Bahia: Editora EDUFBA, 2008.
- MATOS, A. Campos. *Eça de Queiroz: uma biografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- MÓNICA, Maria Filomena. *Eça: vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- QUEIRÓS, Eça de. “Uma Campanha Alegre (Das Farpas)”. In: *Obras Completas*. Org. Beatriz Berrini. Vol. III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000.
- QUEIRÓS, Eça de. *A Relíquia*. Porto: Lello & Irmãos, s.d.
- QUEIRÓS, Eça de. *Correspondências*. Porto: Lello & Irmãos, s.d.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias: Episódios da vida romântica*. Texto integral. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- QUEIROZ, Eça de. *Obras Completas*. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- SANTOS, Giuliano Lellis Ito. PAVANELO, Luciene Marie. GARMES, Helder (Orgs.). *Novas Leituras Queirosianas: O Primo Basílio e outras produções*. Grupo Eça. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.
- SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Eça de Queirós*. Portugal: Livraria Bertrand, 1980.
- SOUSA, Marcio Jean Fialho de Sousa. *A mimese da escrita intimista nas narrativas de Eça de Queirós: uma proposta de leitura de “O Mandarin” e de “A Relíquia”*. Alemanha: NEA, 2016.
- SOUSA, Marcio Jean Fialho de Sousa. *A postura de Eça de Queirós à luz dos debates educacionais em Portugal*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-04022009-164221/es.php> Acesso em: 23 de jul. 2020.

**I**nicição a *Eça de Queirós* surge como uma espécie de roteiro da vida e da obra do escritor português Eça de Queirós. Reunindo textos escritos por estudiosos brasileiros e portugueses, com reconhecida pesquisa queirosiana, o presente livro aborda o multifacetado percurso de Eça de Queirós, assim, os leitores encontrarão as principais informações sobre a biografia do escritor, a produção literária, a produção jornalística e epistolar. Embora com uma vasta fortuna crítica, Eça continua atual e sua obra adquire novos contornos quanto mais se pesquisa sobre ele, daí a urgência desta publicação para os interessados nos principais e mais recentes temas dos estudos queirosianos.



Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão

