

Marli Fantini Scarpelli
Paulo Motta Oliveira
Organizadores

*Os Centenários
Eça, Freyre, Nobre*

N.Cham. 869.09 C397 2001

Título: Os centenários : Eça, Freyre e Nobre .



23650311
334251

FALE
FACULDADE DE LETRAS
FVGE

Faculdade de Letras da UFMG

Diretora: Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Vice-Diretora: Veronika Benn-Ibler

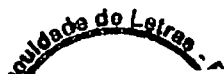
Centro de Estudos Portugueses

Diretora: Marli Fantini Scarpelli

Vice-Diretor: Paulo Motta Oliveira

Secretária: Carla Renata Andrade da Silva

Copyright © 2001 by Faculdade de Letras da UFMG



Capa, Projeto Gráfico e Editoração:

Marco Antônio e Alda Durães

BIBLIOTECA UNIVER

21/01/03

236503-11

NGNIZU

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

C357

Os centenários: Eça, Freyre e Nobre / Marli Fantini Scarpelli ,
Paulo Motta Oliveira , organizadores. – Belo Horizonte :
FALE / UFMG, 2001.
381 p.

ISBN: 85-87470-28-0

1. Queiroz, Eça de, 1845-1900. 2. Freyre, Gilberto, 1900-
1987. 3. Nobre, Antônio, 1867-1900. I. Scarpelli, Marli Fantini.
II. Oliveira, Paulo Motta.

CDD : 869.09

Centro de Estudos Portugueses

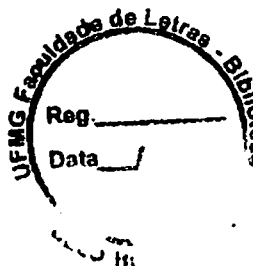
Faculdade de Letras da UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3031 - Pampulha

31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

Fone: (31) 3499-5134 Fax: (31) 3499-5120

e-mail: cesp@letras.ufmg.br



Marli Fantini Scarpelli
Paulo Motta Oliveira
Organizadores

*Os Centenários:
Eça, Freyre e Nobre*

701.92/01
U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



23658311

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

BELO HORIZONTE
FALE / UFMG
2001

Sumário

Apresentação Marli Fantini Scarpelli	9
O diálogo entre Agustina Bessa-Luís e António Nobre Anamaria Filizola	11
O <i>avesso</i> do franciscanismo em Eça de Queirós Aparecida de Fátima Bueno	25
De percursos e distâncias, entre dois finais de século Benjamin Abdala Junior	35
António Nobre em cena: biografia e intertextualidade em <i>Noites de Anto</i> , de Mário Cláudio Dalva Maria Calvão Verani	51
O olhar descentrado de Eça Edgard Pereira	63
Imagens finisseculares do Novo Mundo no jornalismo de Eça de Queirós Elza Miné	75
António Nobre, poeta do texto E. M. de Melo e Castro	89
Deambulações de António Nobre Ida Maria Santos Ferreira Alves	103
<i>A ilustre casa de Ramires</i> no contexto dos centenários Jorge Fernandes da Silveira	117

Homossociabilidade masculina e homoerotismo na ficção de Eça de Queirós José Carlos Barcellos	127
A secreta presença de Gilberto Freire no imaginário de J. G. Rosa Kathrin H. Rosenfield	151
Mercedes Dantas: a busca por uma nova forma de ser Kátia da Costa Bezerra	167
Travessias do olhar Laura Cavalcante Padilha	177
Realismo e “ilusão do real”: ambigüidade e ironia em Eça de Queirós Lélia Parreira Duarte	187
Eça de Queirós e a tradição luciânica Marcus Vinicius de Freitas	195
Um Eça oblíquo: notas sobre o filme <i>Amor & Cia</i> , de Helvécio Ratton Maria Esther Maciel	207
Notas sobre <i>O Mandarin</i> Maria de Lourdes Soares	217
O entre-lugar de Eça de Queirós na tradição realista Maria Lúcia Outeiro Fernandes	229
O Oriente como fonte de imaginação em Eça de Queirós Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira	239
Fradique Mendes nas rotas do Atlântico Negro Maria Nazareth Soares Fonseca	253

Antó: "...um anjo, o Diabo, o lua"	
Maria do Socorro Simões	265
Eça de Queirós em terras de engenho	
Maria Theresa Abelha Alves	279
Um brasileiro nas terras de Portugal: o luso-tropicalismo e o Estado Novo	
Mário César Lugarinho	289
Ecos de Eça em Machado	
Marli Fantini Scarpelli	299
A Lisboa que não é Paris: <i>O Primo Basílio</i> , de Eça de Queirós	
Monica Figueiredo	315
"Eça, leio-o como quem vai visitar a amante"	
Neuma Cavalcante	327
Gilberto Freyre leitor de Eça	
Paulo Motta Oliveira	341
A mesma/outra voz: António Nobre e Mário Quintana	
Sergio Alves Peixoto	353
Fradique Mendes em viagem: Eça de Queirós e José Eduardo Agualusa	
Silvio Renato Jorge	361
Para além de uma história de família: <i>O Primo Basílio</i>	
Teresa Cristina Cerdeira	371

Apresentação

Este livro é fruto de projetos desenvolvidos pelo CESP – Centro de Estudos Portugueses da UFMG – órgão que vem, crescentemente, incorporando e produzindo novas reflexões teórico-críticas sobre produções literárias, históricas e culturais desenvolvidas no âmbito geopolítico de Portugal, Brasil e África, com vistas às pesquisas de tradições e rupturas no contexto ibero e latino-americanos.

Este livro nasceu de um simpósio comemorativo dos 100 anos do nascimento de Gilberto Freyre – um dos mais instigantes pensadores brasileiros do século XX – e da morte de dois escritores portugueses, Eça de Queirós e António Nobre, cujas obras foram de capital importância para a consolidação da prosa e da poesia portuguesas no cenário literário do século XIX.

Com apoio da Capes, da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, o colóquio *Os Centenários* foi promovido pelo Centro de Estudos Portugueses e contou com a participação de importantes pesquisadores de várias instituições brasileiras. A idéia de produzir este livro decorreu da relevância que marcou esse encontro.

Como se poderá constatar, desde o sumário, os ensaios constantes deste livro sinalizam novos e interessantes rumos nas relações entre literatura, história, jornalismo, cultura, cinema, antropologia e outros ramos de saber, demonstrando, assim, que as pesquisas na área de Estudos literários regem-se, de forma cada vez mais evidente, pelo comparativismo e por perspectivas multidisciplinares.

Vários enfoques desta obra evidenciam a possibilidade de se continuar abordando, sob novos prismas, aspectos canônicos dos autores em questão. Além disso, mostra-se expressiva a quantidade de títulos onde se manifesta a tendência em tratar comparativamente a relação do autor contemplado com outros autores ou o diálogo da literatura com outras

O diálogo entre Agustina Bessa-Luís e António Nobre

Anamaria Filizola

O prólogo

O leitor habitual da produção de Agustina Bessa-Luís percebe, à medida que se familiariza com sua poética, que seus textos são intercomunicantes – temas e personagens são retomados em momentos às vezes próximos, às vezes distantes, de tal maneira que não sabemos nunca se a história ou tema continuará num outro texto, ou se já é reincidente. Qualquer certeza, nesse sentido, é precária, pois além da sua obra publicada em livros, Agustina Bessa-Luís é autora de inúmeras crônicas publicadas em jornais portugueses ao longo de muitos anos; de muitos ensaios publicados em revistas ou apresentados em congressos, universidades e à Classe de Letras da Academia de Ciências de Lisboa, de que é membro; e também de textos para livros de fotografias e pinturas, textos para apresentação de exposições de pinturas; e é autora de diversas introduções a livros de outros autores, na sua maioria portugueses, mas conheço dois prólogos a traduções portuguesas de Marguerite Yourcenar

e Alvaro Pombo.¹ É possível descobrir muitos desses textos em algumas das inúmeras listas² da bibliografia ativa da Autora que constam em alguns de seus livros, ou então nas bibliografias em estudos acadêmicos sobre ela. Mas as listas nunca são exaustivas, sequer são iguais umas às outras, de modo que se tem sempre a desconfiança de há algum outro texto em algum lugar que não se sabe bem qual é e que mais dia menos dia será encontrado num catálogo de biblioteca ou livraria, ou que alguém nos fará chegar às mãos. Isso tudo é para dizer que entre esses prólogos ou apresentações se encontra o texto que abordarei, que é uma introdução a uma edição do *Só* de António Nobre, publicada em 1983.³

Meu interesse é estimulado pela curiosidade por essa escritura não-ficcional que ao passar do tempo está se tornando abundante e que, como já disse, muitas vezes estabelece ligações com outros textos, ficcionais ou não, possibilitando entender melhor o processo criador da Autora.

Os prólogos são ainda mais peculiares, pois além de revelarem a leitura dos textos que precedem, têm como função serem um guia para o leitor; são palavras prévias que se oferecem como um primeiro fio condutor a determinados significados do texto, que poderão ser confirmados, negados ou suplementados por outros que o leitor construirá.

Que leitura do *Só* oferece Agustina Bessa-Luís ao leitor de António Nobre? Por trás desta pergunta esconde-se uma certa perplexidade, pois a Autora não esconde, em vários de seus escritos, sua pouca simpatia pelos poetas em geral.

O que muitas vezes acontece, e é este, obviamente, o caso desta introdução ao *Só*, é a palavra de Agustina Bessa-Luís não ser inaugural,

¹ As introduções mencionadas se encontram em: YOURCENAR, Marguerite. *O golpe de misericórdia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. POMBO, Alvaro. *O herói das mansardas de Mansard*. Lisboa: Afrontamento, 1989.

² Há uma lista abrangente da sua produção no final do livro *Camilo – o génio e a figura* (Porto: Editorial Notícias, 1994); nos volumes de *Alegria do Mundo I e II* (Lisboa: Guimarães, 1996 e 1998, respectivamente) há a tradicional lista que a editora publica em todos os seus romances, mas neste constam indicações das edições, traduções, adaptações para cinema e teatro.

³ NOBRE, António. *Só* (introdução de Agustina Bessa-Luís). Porto: Civilização, 1983. p.7-14. (Cem anos de literatura em Língua portuguesa). Faço uso de uma 2.^a reimpressão de 1995. Todas as citações são desta obra.

ou seja, não ser ela a primeira a falar sobre o livro e seu autor. Ela trata, então, o leitor em potencial como alguém que já tem conhecimentos prévios da biografia de António Nobre, do *Só* e da história de sua fortuna crítica. Sua palavra, será, até certo ponto, redundante com relação a informações básicas, mas se propõe o esclarecimento de algo que para ela permanece como um ponto cego para aqueles que escreveram sobre o livro e seu autor ou mesmo para os leitores em geral. Concorrem para isso uma fina intuição psicológica e associações inusitadas provocadas pela leitura do texto. A intuição psicológica abrange o homem e a obra: eis aí uma combinação cujos resultados são dificilmente contestados, pois que a argumentação é construída de forma declaradamente hipotética.

Vejamos por que caminhos essa “Introdução” conduz o leitor ao *Só* de António Nobre.

Virgílio e Nobre

Agustina Bessa-Luís tem por hábito datar seus textos, o que ajuda a localizá-los numa cronologia que não é necessariamente a da sua publicação. O texto sobre o Nobre é datado de 4 de maio de 1982. Importa lembrar aqui seu trabalho de maior fôlego sobre um poeta, que é a biografia de Florbela Espanca, escrita originalmente para compor a coleção “A obra e o homem”, da editora Arcádia, datada de 12 de fevereiro de 1978,⁴ estudo com o qual o texto sobre o *Só* dialoga de modo implícito; e a apresentação, à Classe de Letras da Academia de Ciências de Lisboa, a 28 de janeiro do mesmo ano, da comunicação “O artista e o pensador como minoria social”.

Isso porque logo no início do seu texto sobre o *Só*, compara a situação de Nobre com a de Virgílio, com o objetivo de generalizar a afirmação inicial que diz: “O poeta é um homem que se queixa. A consciência da sua singularidade regista-se na forma dum temor que às vezes só a doença delimita.” A seguir vem a citação de um trecho de Virgílio, não referido, como é habitual nos ensaios de Agustina Bessa-Luís:

⁴ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca – a vida e a obra*. Lisboa: Arcádia, 1979. Em 1984 a Guimarães publica uma segunda edição do texto, com algumas diferenças na iconografia. Em 17 de julho de 1979 termina de escrever o prefácio ao livro de contos de Florbela, *As máscaras do destino* (Lisboa: Bertrand, 1981. p.9-25).

“Ditoso aquele que pode conhecer a causa das causas e submeteu debaixo de seus pés todos os medos, e o destino inexorável, e o tropel do Aqueronte avaro!” (p.7). Refere-se a Virgílio como “exemplo do poeta áureo, mais ocupado com o que urge do que com o que falta” e para quem “o canto alivia o caminho”. O poeta latino, referido no poema “Memória”, que abre o *Só*, como sendo o próprio Nobre, ou todos os poetas, devia ainda estar fresco na memória da Escritora, pois no mencionado ensaio apresentado em janeiro do mesmo ano, cita abundantemente o livro de Hermann Broch, *A morte de Virgílio*, em que o escritor austríaco discute o sempre atual problema se deve a arte servir a idéias ou outros propósitos, ou se deve servir tão somente a si mesma – esse o drama de Virgílio nas suas últimas dezoito horas.

É possível entender porque o livro de Broch a encanta, pois identifica aí processos criativos que também usa, como o de aproximar épocas distantes que apresentam problemas comuns, como ela faz em *O mosteiro* (1980), ou em *Um cão que sonha* (1997), entre vários outros romances. Pode-se inferir que o texto de Broch tenha levado à (re)leitura de Virgílio, a qual se atualiza quando relê o *Só* para escrever sua introdução. Outro aspecto da obra de Broch com o qual se assemelha fortemente, é o exercício de construção de um perfil biográfico a partir da obra desse sujeito biográfico, ou o entendimento da obra a partir de uma determinada biografia desse sujeito – as biografias de Santo António, Florbela Espanca, Maria Helena Vieira da Silva, já escritas à essa altura, o demonstram amplamente.⁵

Não se trata de uma leitura mecânica, em absoluto, mas para Agustina Bessa-Luís, o homem é a obra e vice-versa, numa dialética complexa e sempre provocante para o leitor. É nesse sentido que a Autora encaminha a construção de seu texto sobre Nobre: na continuidade da afirmação de ser o poeta um homem que se queixa, e ainda comparando Nobre com Virgílio, acrescenta que para alguns, “o canto é só um resumo elaborado das carências profundas e o poeta, discurso sobre um corpo, é discurso do inconsciente. Modelo perfeito do discurso do corpo é o *Só* de António Nobre”. (p.7)

⁵ Mesmo a do Marquês de Pombal, que se distingue das dos demais por não ser ele um criador, se baseia fortemente em suas cartas e relatórios. De certa maneira a reconstrução de Lisboa após o terremoto é vista pela biógrafa como uma criação, uma realização do seu “génio”.

Temos aqui a primeira marca desse discurso crítico-biográfico que não se resume a um biografismo reducionista: a relação texto e corpo, derivação da relação mais complexa que é a do inconsciente e corpo. Trata-se, num primeiro momento, de atribuir à linguagem a tarefa de dar inteligibilidade ao corpo. Num segundo momento, de entender que toda obra de arte “é o conjuro da histeria, da nevrose, em suma” (p.7). Em seguida a esta afirmação, talvez por associação de idéias evocadas pela palavra conjuro, há a citação de um refrão que se encontra na segunda parte da “Bucólica VIII”, de Virgílio: “Trazei, conjuros meus, da cidade a casa, trazei Dafné” (p.7-8). O poeta latino é uma vez mais invocado como exemplo de poeta que “dispensa a metáfora erótica graças à fecundidade da palavra analítica” (p.8). A comparação entre os dois poetas será retomada mais adiante, assim como o rendimento da categoria de inconsciente no discurso interpretativo agustiniano.

A VIII Bucólica

Quero agora comentar a passagem da égloga citada: “Trazei, conjuros meus, da cidade a casa, trazei Dafné”. Por razões difíceis de serem especuladas, o trecho é citado com dois equívocos: um de tradução e outro de troca de gênero do objeto do desejo, Dafné. Eis o refrão em latim: “Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.” A tradução de “carmina” por “conjuros” é a causa do primeiro estranhamento. A causa do segundo é a troca de Dáfnis, nome masculino, por Dafné, feminino. A tradução brasileira do trecho, por Péricles Eugênio da Silva Ramos é a seguinte: “Trazei-me Dáfnis, da cidade à minha casa, ó encantos!”.⁶ A palavra poética (“carmina”), encantatória para Virgílio, é lida por Agustina Bessa-Luis como “conjuro”, ou ainda “exorcismo”, em outra passagem do texto. Embora possamos aproximar conjuro/invocação de canto, ou fórmula mágica, permanece, neste momento, o espanto da troca da Dáfnis por Dafné.

Atentemos para o versos de Virgílio que ressoam no texto de Agustina. A primeira parte da Bucólica é o lamento rancoroso de Dâmon,

⁶ Cf. VIRGÍLIO. *Bucólicas* (tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos; introdução de Nogueira Moutinho). São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

que perdeu sua Nisa para Mopso. A invocação do refrão “Põe-te a cantar versos do Mênalo comigo, ó fruta”, resulta frustrada: o canto do pastor “será pouco arcádico, por agitado, em oposição às harmonias naturais”, comenta Péricles Eugênio da Silva Ramos. O final é trágico: Dâmon oferece a própria vida como último presente à amada.

Já a segunda parte, do pastor Alfesibeu, cujo refrão é citado por Agustina Bessa-Luís, trata do sacrifício mágico que intenta perturbar o juízo são do amante, que é Dáfnis. São lembrados outros encantos: os do céu que podem fazer descer a lua, os de Circe, que transmutou os parceiros de Ulisses; a voz do encantador que faz a serpente rasgar-se. Para trazer Dáfnis da cidade à casa, há que fazer os encantos, com fitas de triplas cores que três vezes enlaçam a imagem do amado; em cada fita há que se atar três nós: “Eu ato os fios de Vênus”, recomenda que Amarílis repita. Assim como Dáfnis queima o pastor, assim este queima os louros para queimar Dáfnis. Venenos e ervas poderosos, recebidos de Méris, também são usados. Amarílis deve levar para fora as cinzas e jogá-las na água corrente, por sobre a frente, sem virar-se. E ao final, o pastor não sabe bem o que acontece: se deve crer nos encantos ou nos sonhos que o ser apaixonado cria para si, pois que Dáfnis chega da cidade!

Se os versos do Mênalo não se harmonizam com os sentimentos conturbados de Dâmon, (“Deixa os versos do Mênalo, ó fruta”), os encantos, ou os cantos mágicos de Alfesibeu resultam em sucesso (“Cessai, encantamentos: Dáfnis chega da cidade”).

O inconsciente e o corpo

O inconsciente, categoria freudiana interpretada com mais ou menos liberdade pela Autora, vai render uma noção de tempo diferente e até alheia ao tempo cronológico, de modo que no caso de António Nobre, não vão servir os argumentos (contrários a uma crítica biografista) de que quando ele escreve o *Só a tuberculose* que o matará ainda não havia se manifestado. Diz a Autora:

Em António Nobre a poesia actua como a técnica do controlo dum corpo; e funciona precariamente, pois a doença foi a sua linguagem mais terminante. O rito sacrificial impõe-se como se ele culminasse a espera dum facto miraculoso: amor-herança mágica de facto inexistente, mas que só a morte pode significar como lugar do real. A mística

do prazer desloca-se continuamente para um campo indeterminado que exige, apesar de tudo, uma geografia em que se harmonize o simbólico e o imaginário. Esse lugar dinâmico, lugar do corpo actuante, é a morte. (p.8)

A morte é vista como “lugar dinâmico” deste “corpo actuante”, o que quer dizer que a pulsão da morte é mais forte do que a de Eros. Nesse sentido é que é possível interpretar que os poemas de Nobre anunciam a doença e a morte a lhe seguir, inexorável. Por razões pessoais, parentais e/ou sociais que Agustina não aprofunda neste texto, instala-se mais forte o impulso de Thanatos e é na doença e na morte que o corpo atua, e não no campo erótico.

Purinha, tal como Dafné, como escreve Agustina (ou Dáfnis, como consta no poema virgiliano), servem para “poupar ao corpo socializado do poeta a fragmentação que o desgarrar”, ou seja, que o leva para a doença e para a morte, que o desgarrar da vida. Mas ao contrário da intenção do pastor da *Bucólica*, que quer e não teme a realização amorosa, e cujo canto mágico “do céu pode trazer a lua” e trazer a serpente, “Purinha, – diz Agustina – forma narcísica do próprio Nobre, pisa com os próprios pés a serpente que descreve em “o nosso amor será todo honesto e sem beijos!” (p.8). Nesse sentido, não importa que Dáfnis seja lido como Dafné: importa sim a função que exerce no imaginário do poeta.

Agustina Bessa-Luís lê em Nobre o impulso erótico apartado da atividade sexual e integrado no social. Isso se revela, segundo ela, na “infantilização da linguagem, um recorrer ao estreito caminho da normalidade, mas uma normalidade castrada, fria, convertida num milagre absurdo de “infância mística” (p.9).

Para a Autora, o que Nobre faz é “produzir o retrato do corpo socializado, que é corpo retalhado”; nesse sentido a infância mística e não sexualizada se presta bem, assim como a impossível pureza de Purinha. E conclui que esse recálque do “multidimensional mapa corporal” terá como consequência a tuberculose, que ela interpreta como “tuberculose do abandono” (ao leitor assíduo essas palavras lembram o “diagnóstico” que faz do comportamento doentio de Florbela Espanca, que é o de “neurose de abandono”)... A doença é a única via que resta ao poeta, mais do que a própria poesia, uma vez que ao coração não é dada a possibilidade de evasão.

Os biografemas

“A beleza do *Só* reside na agressão feita a Eros”, vaticina Agustina. Reitera a presença do tom infantil do texto poético, como uma “lamentação sobre uma criança morta [...] que personifica a alucinação do desejo”. Contrastando com essa fala em “diminutivos”, “sustos” e “receios”, ela lembra uma outra escritura, a das cartas, fascinante e sedutora, correspondente a uma idade de ferro, “tempo dos fetiches”, em que aparecem o anel, as abotoaduras, o alfinete de gravata, o tinteiro, a caneta, tudo de ferro:

Aí estavam os exorcismos, no meio dos quais se destaca Alberto de Oliveira, o querido ‘condezinho de Tosloï’ que foi o inspirador do *Só*, que Nobre abraça na gare de Orléans como se recuperasse o próprio Narciso do lago. O fim dessas relações intensas marca o princípio da doença; e de certa maneira, o *Só* ganha aí o seu carácter mágico. (p.10)

O seu “carácter mágico” quer dizer, de canto mágico para “trazer Dáfnis da cidade à casa”? Talvez essa associação seja muito inconsciente. “Carácter mágico” pode estar se referindo ao fato de o livro ser autobiográfico *avant la lettre*, ou, mágico porque a linguagem expressa algo contido na profundidade do corpo.

Lembremos que Agustina Bessa-Luís usa exorcismo com o sentido de encanto, evocando o poema de Virgílio: os objetos de ferro fazem parte desse tempo de discurso “fascinante e sedutor”, de que as cartas são testemunho, em que os objetos de ferro funcionam como fetiches, como encantatórios, e entre eles o amigo Alberto de Oliveira, que, tal como a Purinha do poema, funciona como um duplo de Nobre: “abraça-o como se recuperasse o próprio Narciso do lago”.

Concorrem aqui biografemas ligados à vida literária de Nobre. A Autora associa Oliveira com o personagem shakespeariano Banquo – citado por Nobre em um dos seus poemas – amigo de Macbeth a quem as bruxas aparecem mas nada lhe dizem; é o invejoso: “A inveja é a paixão que segue a frustração com passos equívocos”, arremata ela. O *Só* é publicado um ano após

[...] a atroz Páscoa de paixão de Nobre em que só escrever o nome do amigo o faz ‘empalidecer, tremer, gemer – sofrer’. O *Só* é e a história de uma separação abissal e a sociedade toma-o assim; como um segredo inatural que fica a descoberto. Heresia da lei estabelecida, o *Só* é mal recebido. Pinheiro Chagas denuncia-lhe o carácter brando e sem virilidade; há no

tom manhoso dos detractores uma informação enxovalhante. A sociedade exige o corpo parcelado, as condições de inteligibilidade que preconizam o tipo estável, o modelo de acção que é o paradigma da sanção do poder ideológico sobre os corpos. (p.10-11)

A revelação de “segredos inaturais” não é bem recebida, é mesmo a heresia da lei estabelecida. Funciona assim também com Florbela Espanca, para cuja obra os elogios não passam de clichês encomiásticos. Mas no caso de Nobre, sequer os clichês disfarçam a rejeição. É-lhe cobrado um carácter de virilidade que sua poesia não demonstra, não quer demonstrar, não pode demonstrar. Cobra-se a presença da Lei e se condena a obra.

Seguem-se, resumidas em frases reveladoras, as manifestações dos intelectuais significativos naquele momento: Eça, que diz que aqueles versos são “passageiras extravagâncias”; Guerra Junqueiro, que diz a Oliveira, empenhado em salvar o amigo, “a amizade cega-o”. E acrescenta ela: “E, mais cruel, com a crueldade sibilina que têm os homens em que a cultura é um rito sangrento, Pascoaes chama Nobre ‘a grande poetisa’”. Apenas Oliveira Martins se mostra afável. É mais um traço de carácter do que uma apreciação crítica”. (p.11)

O empenho de Alberto de Oliveira em salvar a figura do “amigo a quem não ama mais” não cumpre a intenção, antes o expõe mais: “O amigo que o honrava era afinal um dos seus piores detractores; ao aparar os golpes, repercutia-os sobre o coração do Só que ele tinha motivos éticos para poupar. Motivos sentimentais não tinha nenhuns”. Agustina questiona as reais intenções de Oliveira, se o reconhecimento do valor do livro ou se apenas a inveja de alguém a quem as musas não disseram nada, tal qual Banquo, a quem as bruxas se calaram.

Nesse ponto do ensaio termina a especulação em torno do discurso do corpo que traz à luz a relação homoerótica, ainda que platónica, que produz o Só e a tuberculose.

É um esclarecimento que funciona como um acerto de contas, uma limpeza de terreno para entender porque a força plástica do poeta não encontra recepção no tempo de sua escrita; porque não tem a “prova de existência”⁷ de poeta enquanto é vivo (o leitor habitual da obra de Agustina

⁷ A “prova de existência” é um conceito emprestado à Wittgenstein que Agustina usa no ensaio biográfico sobre Maria Helena Vieira da Silva. Explica Agustina que o filósofo “descreve judiciosamente e com elegância imaginativa como o jogo de xadrez tendo existido desde sempre, tinha que ser descoberto; o jogo material é a prova da sua existência”. (BESSA-LUÍS, 1982. p.72).

Bessa-Luís sabe que com Florbela Espanca aconteceu o mesmo, daí justificar-se, para Agustina, escrever sua biografia). É preciso dividir as causas e as conseqüências desse fracasso equivocado com outras pessoas desse tempo. A plasticidade da obra poética se quer como resposta a um tempo e não somente a uma satisfação individual da ordem do inconsciente.

A biografia, para Agustina, cumpre o papel de posicionar o sujeito no seu tempo histórico, juntamente com seus pares que poderão ter reagido de modo diferente. No caso deste texto sobre o *Só*, o discurso biográfico é conciso, mas nem por isso pobre de informações essenciais para o entendimento do mal recebimento do livro pela crítica quando é publicado. É preciso não esquecer que para a construção das conclusões a que chega a Autora contribuem as cartas, discurso autobiográfico que concorre para a construção da biografia de Nobre enquanto poeta e autor do *Só*.

Voltemos ainda uma vez para o discurso do corpo, com o objetivo de entender a troca de Dáfnis por Dafné no poema de Virgílio, tal como aparece no texto de Agustina Bessa-Luís. A mim parece que o paralelo dos dois discursos do corpo não se queria pela via do homoerotismo para não criar expectativas equivocadas no leitor do texto que apenas se inicia. Melhor que a comparação fique entre as soluções de desejo por Dafné e Purinha: um canto mágico que faz descer do céu a lua e a serpente do desejo, e outro, em que o desejo normalizado pisa a serpente com os pés, fica inoperante, se alucina na busca de tanta pureza. Não é à toa que o eu-lírico indaga: *Mas em que Pátria, em Nação é que me espera/Esta Torre, esta Lua, esta Quimera?*⁸

Em Virgílio, um discurso do corpo que se atualiza numa escrita sem “a metáfora erótica graças à fecundidade da palavra analítica em que o desejo parece satisfazer-se”, diz Agustina. Já em Nobre, a poesia, como já foi visto, atua “como a técnica do controlo do corpo, e funciona precariamente”. No entanto, o texto revelará que Purinha é apenas a infantilização do desejo, é um “arquétipo asséptico e paralelo às heroínas de Edgar Poe”; e um leitor mais assíduo de Virgílio sabe que Dafné é Dáfnis, um efebo, o que o texto não esclarecerá. Para Agustina Bessa-Luís,

⁸ NOBRE, 1995. p.50.

interessa apenas que Virgílio aceita Eros tal como ele é, enquanto Nobre agride Eros, no que consiste, segundo ela, sua beleza, mal compreendida por seus pares.

O Só

Efetuada o acerto de contas que o Nobre merece, resta à Autora colocar o *Só* na série literária portuguesa a que pertence por suas qualidades intrínsecas: “O *Só* é, sem dúvida, um grande livro”, dirá.

A Autora atribui ao livro, a par da “paixão difusa”, uma “claridade absoluta”, negando-lhe a qualidade de obra simbólica que possibilita várias leituras. Concorre para esta explicação o espírito do lugar ao qual se refere no livro, o Seixo, em Vila Meã, lugar de “pinhais tumulares duma romana austeridade” (p.11). “No *Só* – diz ela – a tónica é posta na definição clara, o mais possível recortada num campo fechado. Se falasse das quatro estações, como Dante fala dos lugares de expiação e de glória, é disso que se trata e de mais nada”. (p.12)

Esse respeito ao objeto Agustina Bessa-Luís chama de “teologia poética”:

Em Nobre não há verdadeiramente o *modus poeticus*, mas sim uma teologia poética. A dignidade do objeto é respeitada, existe um cientismo das coisas que existem e são nomeadas como doutrina: salas escuras, velhos móveis, o canto do fogão, moinhos de velas como latinas, tudo isso é narrado com um controlo cabal, sem o objectivo de agradar. Instrumento de conhecimento, a linguagem do *Só* pode parecer aberrante, e a sua forma de “ínfima ciência” adquire uma altura surpreendente. (p.12)

Eis a contribuição da leitura agustiniana ao *Só*: a contrariedade do reconhecimento do simbolismo da escrita e a identificação do carácter de uma teologia poética com a qual a própria Agustina Bessa-Luís se identifica, pois igualmente a realiza ao longo de sua obra. Não é o caso de entrar em assunto tão complexo nesta oportunidade, mas apenas de lembrar que ao longo da obra de Agustina é possível identificar a revelação da essência misteriosa do homem, a qual obliquamente manifesta o divino. Como observa Maria Luiza Sarsfield Cabral, a revelação se dá através das “figuras dos *simples* (o que é pequeno e insignificante), do *povo* (os pobres) de *seres abjectos* ou *anormais* e ainda representações do *mundo subterrâneo*.” E afirma ainda: “Peregrino do essencial, o ser humano

encontra a revelação do “grande mundo oculto” em figuras que, paradoxalmente, representam a *boa distância* com o sagrado e o obrigam a um salto no desconhecido”.⁹

Desnecessário lembrar aqui os elementos da poética de Nobre que permitem tal identificação.

A paisagem, que é a da região onde nasceu Agustina, também é vista como “teológica”, no sentido que possibilita a “a identificação final do mistério das coisas com as pessoas que as incorporam”. O cenário amarantino oferece ao poeta a essencial renovação da sensibilidade. Agustina Bessa-Luís identifica o processo criador de Nobre como o de Bernardim Ribeiro; tanto *Menina e moça* quanto o *Só* teriam sido frutos de um “momento de crise que produz a obra e recria um prazer gorado e cujo cálculo só é percebido sob a forma de capricho”. É esse capricho que permite “liberdade de soluções” que fazem dos dois autores casos ímpares em seus tempos.

Explorando ainda a noção de “teologia poética”, Agustina fala da graça que há no *Só*, que é fruto do ócio e do prazer, produzindo uma “estética perdulária que funciona como o desemprego da alegria humana” (p.13). Os recursos empregados, como o uso dos diminutivos, “os jogos de aparente puerilidade e de vulgar efeito” incutem o ritmo. O efeito é um “equilíbrio assimétrico que resulta das estruturas da vida psíquica em que o constrangimento cai e a intimidação é reduzida ao silêncio”. A graça, que se move nos espaços do amor e cuja mecânica é leve, é “acentuadamente viril” e somente Diana, a caçadora, a possui entre as deusas silvestres, porque o caçador “aspira além”, ou seja, a liberdade, e não a predação.

Além da graça, o *Só* é “o catecismo” da solidão, o “evangelho” da habitualidade, que Agustina aventa ser a marca de sua novidade: “Nobre está impregnado da sua habitualidade – as casas, os amigos, os lugares, as coisas. Não esquece nada, os choupos, o mar, as baleeiras e os seus nomes, as cores, as doenças, tudo” (p.14), diz ela. A “habitualidade”, ou seja, a mesmice, o pequeno, o que é melhor conhecido, é o lugar da essencialidade, da criação e também da revelação.

⁹ CABRAL, 1993. p.102.

A “Introdução” termina com a volta ao tema do discurso do corpo e ao problema da escrita efeminada de Nobre. Primeiramente Agustina Bessa-Luís afirma, não pela primeira vez, que as pessoas são complexas apenas aparentemente, pois elas são “infinitamente mais simples do que se pode ver a partir dum campo analítico” (p.14). Como demonstram muitos de seus escritos, trata-se de compor o quebra-cabeça. É como uma adivinha para cuja solução há que se encontrar os sinais, os rastros, os traços – os biografemas, enfim (o melhor exemplo são as *Adivinhas de Pedro e Inês*). Não se trata, pois, do enigma indecifrável, há sempre a possibilidade de uma explicação.

Ver em Nobre apenas o poeta efeminado é não lhe reconhecer as qualidades provenientes dessa “habitualidade”, dessa “teologia poética” em que “as próprias esperanças são feitas dos doces hábitos caseiros”: “Ler o *Só* é, de certa maneira, como cultivar o nosso jardim depois de proezas exóticas ou baratas ilusões” (p.14), afirma a Autora. Depois sugere que ao invés “de ver o Nobre como um efebo negativo, em constante e ambulatória inveja da virilidade, seria mais certo interpretar o *Só* como a falta do prazer que a mulher cultiva na ordem menor da “habitualidade”,¹⁰ adversa ao sexo e aos seus signos”, afirmação que dá panos para muita manga, mas cuja explicação se encontra na biografia de Florbela Espanca quando se refere ao fato de a poesia ser predominantemente masculina por tratar-se de uma sublimação da libido, a qual as mulheres resolvem com a maternidade. Todavia, cumpre atentar que em Agustina Bessa-Luís a questão sexual (não necessariamente a de gênero) é trazida à baila para ser posteriormente relegada a algo secundário, e assim acontece neste texto também, que deixa para o fim algo que nos atinge a todos, para além da condição de sermos leitores de Agustina Bessa-Luís ou de Nobre, para além de concordarmos com a leitura que faz do *Só* e de António Nobre como autor do livro, algo que nos atinge na qualidade de seres humanos fadados a uma solidão inexorável que nos esforçamos por iludir. Termina assim seu texto e o meu também:

“Não ama nem é amado”, este é o segredo; nunca homem algum o foi, excepto no quadro do ciclo maternal que não inclui personalização do amor, mas ordem social e ordem cósmica. As civilizações construíram-se sobre a terrível estratégia do só. (p.14)

¹⁰ Embora conste assim no texto, “habitualidade”, imagino tratar-se da mesma “habitualidade” que atribui à obra de Nobre.

Referências Bibliográficas

- BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm anos* – presença de Vieira da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- BESSA-LUÍS, Agustina. Introdução. In: NOBRE, António. *Só*. 2.reimp. Porto: Civilização, 1995. p.7-14.
- BESSA-LUÍS, Agustina. O artista e o pensador como minoria social. In: BESSA-LUÍS, Agustina. *Contemplação carinhosa da angústia*. (Sel. e intr. de Pedro Mexia). Lisboa: Guimarães, 2000. p.43-58.
- CABRAL, Maria Luiza Sarsfield. *Manter a distância: a dimensão religiosa na obra de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1993. (Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas, Época Contemporânea)
- NOBRE, António. *Só*. 2.reimp. Porto: Civilização, 1995.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. (Trad. e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos; Intr. de Nogueira Moutinho). São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

O *avesso* do franciscanismo em Eça de Queirós

Aparecida de Fátima Bueno

1. Introdução

Jaime Cortesão – num livro em que se dedica a analisar preponderantemente as hagiografias escritas por Eça, dando destaque ao *São Cristovão* – afirma:

Finalmente, é nos anos imediatamente seguintes ao *Ultimatum* que na Europa, especialmente na França e na Inglaterra, toma vulto a renovação idealista da filosofia e certo alargamento do conceito de religião, que se estende à política.

Por aqueles anos, em Paris tomaram-se tão acesos os debates filosóficos entre positivistas e idealistas (...). Os estudos de Sabatier sobre S. Francisco de Assis, iniciados em 1894 com a vida do Santo, logo condenada pela Igreja, acentuaram vivamente a moda do franciscanismo e da literatura franciscana. Por essa mesma data o socialismo cristão (...) alastrava e popularizava-se na França (...).

Eça de Queirós sofreu as influências daquele triplo credo idealista, franciscanista e social-cristão. Será mais justo e certo dizer-se: através

daquele movimento o escritor tomou mais clara consciência do seu fundo idealista e aproveitou o cristianismo franciscano, tão medular na tradição religiosa portuguesa, para dar expressão literária à sua velha e arreigada fé.¹

É dentro dessa perspectiva que se propõe a analisar o conto “Frei Genebro”, publicado em 1894, considerando-o um precursor de uma *obra mais vasta: o São Cristóvão*.² A nosso ver essa perspectiva crítica adotada por Cortesão é polêmica e pretendemos aqui questioná-la, já que muito antes desse renascimento da literatura franciscana, e da publicação dessas obras de Eça, orientadas, segundo o crítico, por esse *neofranciscanismo finissecular*, encontramos em outros textos ecianos passagens que nos parecem modelares e que poderiam ser vistas como precursoras das obras analisadas por Cortesão.

2. O admirável mendicante: “Frei Genebro”

Como já se anuncia no primeiro parágrafo do conto, o protagonista da história é um “amigo e discípulo” do “divino” Francisco de Assis, e por toda a Itália “se louvava a sua santidade”, já que “Frei Genebro, na verdade, completara a perfeição em todas as virtudes evangélicas”.³

Esse “admirável mendicante”, como não sem ironia o chama o narrador, ao visitar um velho amigo eremita e o encontrar definhando sozinho, decide satisfazer-lhe um último desejo, bastante comezinho aliás: comer um pedaço de porco assado. Genebro que, um pouco antes de lá chegar, havia passado por um rebanho, cujo pastor adormecido fez com que ele pensasse nos lobos e lamentasse esse sono descuidado, aproveita, porém, desse mesmo descuido que antes condenara, para ir até o rebanho e atender ao pedido do amigo. Vale a pena revermos o trecho, tal como o narrador nos descreve:

¹ CORTESÃO, 1949. p.11-12.

² “Frei Genebro” foi publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 28 e 29-3-1894. Posteriormente, foi integrado ao volume de *Contos*, edição póstuma organizada por Luís de Magalhães. Cf. MATOS, 1988. p.284.

³ QUEIRÓS, 1951. p.123.

É imediatamente, com os olhos a reluzir de caridade e de amor, agarrou o afiado podão que pousava sobre o muro da horta. Arregaçando as mangas do hábito, e mais ligeiro que um gamo, porque aquele era um serviço do Senhor, correu pela colina, até aos densos castanheiros onde encontrara o rebanho de porcos. E aí, andando sorratamente de tronco para tronco, surpreendeu um bacorinho desgarrado que foçava a bolota, desabou sobre ele, e, enquanto lhe sufocava o focinho e os gritos, decepou, com dois golpes certos do podão, a perna por onde o agarrara. Depois, com as mãos salpicadas de sangue, a perna de porco bem alta a pingar sangue, deixando a rês a arquejar numa poça de sangue, o piedoso homem galgou a colina, correu à cabana, gritou para dentro alegremente:

– Imão Egídio, a peça de carne já o Senhor a deu! E eu, em Santa Maria dos Anjos, era bom cozinheiro.⁴

Tempos depois, ao fim de uma vida dedicada ao próximo, Genebro morre e é julgado. Vê, então, com suprema felicidade, em seu julgamento, o prato da balança, o da “Boa Ação”, carregado de todas as suas boas obras, descer, “espargindo claridade”. Entretanto, a seguir, o prato da “Má Ação” desce “firme, inexorável, com as cordas retesas”, “E os Serafins [ali reunidos], Genebro, o Anjo que o trouxera” descobrem surpresos:

no fundo daquele prato que inutilizava um Santo, um porco, um pobre porquinho com uma perna barbaramente cortada, arquejando, a morrer, numa poça de sangue... O animal mutilado pesava tanto na balança da justiça como a montanha luminosa de virtudes perfeitas!
(...)

E o Anjo, baixando a face compadecida, alargou os braços e deixou cair, na escuridão do Purgatório, a alma de Frei Genebro.⁵

O conto termina desta maneira e a condenação a Genebro é inquestionável. De nada adiantaram todas as suas boas ações, uma vida inteira dedicada a práticas devotas, o seu único erro, ou “pecado”, como se quer aqui, basta para condená-lo ao purgatório.

É preciso deixar claro que Genebro não sente nenhuma culpa pelo ato cometido contra o animal. O seu objetivo maior, atender ao desejo do

⁴ QUEIRÓS, 1951. p.127-128.

⁵ QUEIRÓS, 1951. p.135-136.

amigo moribundo, o deixa plenamente realizado e com a consciência de sua missão humanitária e cristã cumpridas.

Em contrapartida à falta de culpa do personagem, o narrador desse conto procura reforçar enfaticamente a sua censura ao ato do frei, pois, num período relativamente curto, escreve três vezes a palavra *sangue* para marcar o ato sangüinário de Genebro. Recordemos: “Depois, com as mãos *salpicadas de sangue*, a perna de porco bem alta a *pingar sangue*, deixando a rês a arquejar numa *poça de sangue*, o piedoso homem galgou a colina”, e correu a atender *alegremente* o pedido de Egídio. E no prato das Más Ações, mais uma vez vemos o “pobre porquinho arquejando, a morrer, numa *poça de sangue*”.

Para Jaime Cortesão, nessa narrativa eciana “se exala um aroma de penetrante essência franciscana”. O crítico também nos aponta o que considera a gênese desse conto:

Convém aqui lembrar, aos leitores menos atentos, que este retrato não é criação de Leça de Queirós. O cronista foi buscar o tipo e o episódio central do conto, a uma das fontes contemporâneas dos companheiros mais íntimos do Santo – *I Fioretti* – (...). Um a um, aqueles traços do retrato que apontamos, assim como as cenas da sua vida, todos ou quase todos se encontram nos quinze capítulos da *Vida de frei Junípero*, uma das partes e das mais interessantes de *I Fioretti*.⁶

Na confrontação que faz então do conto eciano com a sua fonte italiana, é interessante destacar o que sobremaneira distancia as duas narrativas. Segundo Cortesão, na vida de frei Junípero, S. Francisco toma ciência da mutilação feita ao animal, através de seu dono, o porqueiro, que havia ido à porta do convento insultar os padres. Sabendo então a “identidade do autor do assalto e da cruel decepção”, o santo de Assis “repreende Frei Genebro (sic) pelo escândalo provocado, intimando-o a procurar o porqueiro, pedir-lhe perdão, de rojo, e prometer-lhe toda a satisfação devida”. Tudo acaba bem, com o dono do animal convencido

⁶ CORTESÃO, 1949. p.104. Luciana Stegagno Picchio mostra que Cortesão se equivoca ao considerar a *Vida de Frei Junípero* como parte de *I Fioretti*: “Acontece porém que a *Vita di Frate Ginepro*, embora se publique às vezes, mesmo em italiano, juntamente com os *Fioretti*, não faz parte deles, mas é um texto autônomo e com uma sua história paralela à do texto maior” (PICCHIO, 1997. p.308).

“da bondade do acto praticado”, “arrependido das más palavras proferidas”, levando o porco assado, “com muita devoção”, “àqueles santos frades”.⁷

Se na versão inicial da lenda temos um “final feliz”, muito diferente é, como vimos, o fim do conto de Eça. Para Cortesão, a diferença entre as duas versões se explicaria pelo fato de Eça de Queirós praticar “um acto revolucionário”, já que “Franciscanizou ainda mais a lenda franciscana. Actualizou a seu modo uma tradição religiosa”.⁸

Sem dúvida a leitura de Jaime Cortesão é bem fundamentada e extremamente sedutora, a ponto de ter influenciado outros críticos que se debruçaram sobre a obra de Eça de Queirós. Além dele, surgiram outros trabalhos que procuram ver nas obras publicadas pelo escritor nos idos dos anos 90 a influência de um certo socialismo franciscano.⁹

Entretanto, bem antes dos anos 90, Eça já tinha, de certa forma, explorado esse tema numa passagem de *O crime do padre Amaro*. Parece-nos que ela põe em xeque essa teoria de Cortesão, e é a respeito dessa passagem que trataremos a seguir.

3. O abade Ferrão

Como sabemos, n’*O crime do padre Amaro* Eça traz para o primeiro plano não apenas uma denúncia ao comportamento de um membro da Igreja Católica – o padre Amaro –, mas sobretudo condena à influência excessiva do clero sobre parte da população portuguesa. Ressalva-se, entretanto, no romance, um personagem, o abade Ferrão, por quem visivelmente o narrador deixa transparecer uma certa simpatia:

De resto, padre perfeito no zelo da Igreja: passando horas de estação aos pés do Santíssimo Sacramento; cumprindo com uma felicidade fervente as menores práticas da vida devota; purificando-se para os trabalhos do dia com uma profunda oração mental, uma meditação de fé, donde a sua alma saía mais ágil, como dum banho fortificante (...) ¹⁰

⁷ CORTESÃO, 1949. p.105-106 passim.

⁸ CORTESÃO, 1949. p.107-108.

⁹ Apenas a título de exemplo conferir o ensaio “Franciscanismo de *A cidade e as serras*”, de autoria de Fernando Castelo Branco, presente no *Dicionário de Eça de Queirós*.

¹⁰ QUEIRÓS, 1950. p.505.

É este padre devoto que vai apontar a crítica mais veemente que se faz neste livro ao comportamento da clerezia. Após ouvir uma confissão de D. Josefa, irmã do cônego Dias, fica perplexo ao perceber que tem diante de si uma “dessas degenerações mórbidas do sentimento religioso, que a teologia chama *Doença dos escripulos*”.¹¹ Mais perplexo, ainda, fica ao constatar que esse tipo de sentimento é alimentado por um grande número de membros do clero:

O abade Ferrão ficou calado um momento: sentia-se triste, pensando que por todo o reino tantos centenares de sacerdotes trazem assim voluntariamente o rebanho naquelas trevas da alma, mantendo o mundo dos fiéis num terror abjecto do Céu, representando Deus e os seus santos como uma corte que não é menos corrompida, nem melhor, que a de Calígula e dos seus libertos.¹²

Em *O crime do padre Amaro* o que sobressai é uma crítica ao tipo de influência perniciosa de boa parte do clero sobre também uma boa parcela da população portuguesa e a hipocrisia em que vivem os seus membros. O que por ora gostaríamos de destacar, no entanto, está relacionado com um único defeito que o narrador desse romance antepõe ao abade Ferrão. Estamos nos referindo ao fato desse eclesiástico gostar de caçar:

Tinha só um defeito o abade Ferrão: gostava de caçar! Coibia-se, porque a caça tira muito tempo, e é sanguinário matar uma pobre ave que anda azafamada pelos campos nos seus negócios domésticos. Mas nas claras manhãs de Inverno, quando ainda há orvalho nas giestas, se via passar um homem de espingarda ao ombro, o passo vivo, seguido de seu perdigueiro – iam-se-lhe os olhos nele... Às vezes, porém, a tentação vencía: agarrava furtivamente a espingarda, assobiava à *Janota*, e com as asas do casaco ao vento, lá ia o teólogo ilustre, o espelho de piedade, através dos campos e dos vales... E daí a pouco – pum...pum! Uma codorniz, uma perdiz em terra! E lá voltava o santo homem com a espingarda debaixo do braço, os dois pássaros na algibeira, cosendo-se com os muros, rezando o seu rosário à Virgem, e respondendo aos *bons-dias* da gente pelo caminho com os olhos baixos e o ar muito criminoso.¹³

¹¹ QUEIRÓS, 1950. p.506-507.

¹² QUEIRÓS, 1950. p.508.

¹³ QUEIRÓS, 1950. p.505-506.

Destaca-se nessa passagem o tom irônico com que o narrador descreve as escapulidas do *teólogo ilustre*, o *espelho da piedade*, o *santo homem* que, apesar de todas essas *qualidades*, com que Ferrão é descrito, não consegue reprimir o seu gesto *sanguinário* e sai para *matar uma pobre ave que anda azafamada pelos campos nos seus negócios domésticos*.

A censura de Eça é clara, não deixa nenhuma dúvida, e ele ainda a arremata colocando o abade Ferrão retornando com a prova de seu crime: *os dois pássaros na algibeira, cosendo-se com os muros*, às furtadelas, portanto, rezando para atenuar a culpa que sente. Ou seja, mesmo o abade tendo consciência da brutalidade e selvageria de seu ato – pelo menos fica claro que esse é o modo de o narrador ver o comportamento de Ferrão –, mesmo consciente, o padre não consegue evitar esse seu comportamento, tão censurável dentro do ponto de vista com que é narrado.

É interessante observarmos que enquanto Ferrão é descrito como tendo consciência de que seu gosto pela caça constituía algo condenável, ou um pecado, já que buscava coibi-lo e, quando caía em *tentação*, comportava-se depois como alguém que havia cometido falta grave, *rezando rosários à Virgem*, com *os olhos baixos* e o *ar criminoso*, Genebro não sente nenhuma culpa pelo ato cometido, pois correu *alegremente* para a cabana, pensando no bom cozinheiro que era e na satisfação que daria ao amigo.

Poderíamos aventar que há uma diferença significativa entre os dois personagens: o abade Ferrão “gostava de caçar”, enquanto Genebro apenas matou o porquinho para satisfazer uma espécie de último desejo do amigo. Entretanto, isso não ameniza a censura explícita que recebe, muito menos a condenação que sofre por essa falta, como vimos.

Se, quanto a esse aspecto, de sentimento de culpa pelo ato cometido, os dois personagens nada têm em comum, entretanto, há muitos paralelos em relação à maneira como os dois são descritos. Afinal, ambos são *piedosos homens*, membros da Igreja, que cumprem *com uma felicidade fervente as menores práticas da vida devota*, buscando a santidade, mas que, entretanto, realizam um ato sanguinário contra animais, fato considerado pelos narradores das duas obras como indesculpável.

Sobre esse aspecto, poderíamos aventar que ele aproximaria mais ainda a obra eciana do “credo franciscanista”, de que fala Jaime Cortesão, já que uma das particularidades da pregação de S. Francisco é considerar

os animais como nossos irmãos. Entretanto, esse romance foi publicado muito antes de Eça dedicar-se a escrever as suas hagiografias e do renascimento de *um certo franciscanismo e de uma literatura franciscana* que, ainda segundo esse crítico, ocorreu apenas no fim do século, com a publicação da biografia do santo por Sabatier, em 1894; afinal, a primeira versão de *O crime do padre Amaro*, como sabemos, veio a lume em 1876, portanto, por volta de uns vinte anos antes do livro de Sabatier ser publicado.

Como procuramos mostrar, ao compararmos o abade Ferrão e o Frei Genebro, não faz sentido atribuir apenas à produção final eciana essa tendência franciscanista. É interessante, no entanto, que Antônio José Saraiva, num livro em que examina a formação coimbrã de Eça, analisando *Prosas Bárbaras*, composta por folhetins, publicados na sua maioria na *Gazeta de Portugal* entre 1866-1867,¹⁴ vai afirmar que uma grande idéia domina os vários artigos e ensaios de que se compõe essa obra inicial: o panteísmo, cuja particularidade denunciaria clara influência de Victor Hugo.¹⁵

Esse “panteísmo” caracterizar-se-ia, entre outros aspectos, por “uma visão mitológica e vagamente politeísta da natureza”, que associaria a história da natureza à história do homem.¹⁶ Por outro lado, Saraiva procura

¹⁴ MATOS, 1988. p.509.

¹⁵ Cf. SARAIVA, 1982. p.73. A respeito da influência de Victor Hugo na obra de Eça, analisando o “Frei Genebro”, Coimbra Martins, num instigante estudo comparativo, mostra que o protagonista do conto eciano é uma espécie de “avesso” de *Sultan Mourad* – personagem do poema homônimo, parte de *La légende des siècles*, uma das obras mestras do poeta francês. No poema de Hugo, o sanguinário Mourad, depois de uma vida cometendo os mais bárbaros crimes, antes de morrer se apieda de um porco agonizante e procura atenuar o seu sofrimento. Esse ato é responsável pela salvação da sua alma, pois pesa na balança das boas ações mais do que todos os crimes praticados, fazendo com que Mourad tenha direito ao paraíso. (Cf. MARTINS, 1990. p.139-144).

¹⁶ “Todos eles [Hugo, Michelet, Feuerbach, Proudhon, Pelletan, Hegel, e todos os demais mestres da geração de Eça], com efeito, acreditavam que a história da natureza e a história do homem documentam o desenvolvimento e o progresso de uma força imanente – aquela aspiração à liberdade que, segundo Antero, já existe obscuramente na pedra e que no homem se torna consciente. A história da natureza é por isso o prefácio da história do homem – a luta pela liberdade, o esforço para a realização do reino do homem na Terra, que os místicos sonhavam como reino de Deus no céu. No fundo, portanto, no panteísmo desta geração e dos seus mestres há um humanismo.” (SARAIVA, 1982. p.76).

mostrar que Eça não adere incondicionalmente as idéias de Hugo, pois a crença num panteísmo evolucionista, que orientaria o pensamento do escritor francês, parece estar ausente das *Prosas Bárbaras*. Mais que isto, segundo o crítico nessa obra eciana “a natureza não se organiza nem se distende para criar o homem e os objectivos humanos. Seria mais exacto dizer o contrário. O homem é um breve e fugidio afluimento da natureza”.¹⁷

O que nos interessa em toda essa discussão é a conclusão a que chega Saraiva a respeito da formação eciana: “A sua simpatia vai toda para um vago misticismo naturalista. Em vez do homem adora a natureza, ou uma certa coisa que ele chama a natureza e que opõe ao homem”.¹⁸ Conclui também que “Há entretanto uma base comum entre este naturalismo e o ideário da geração coimbrã. Consiste ela em opor a força, a pureza, a bondade e a espontaneidade da natureza ao transcendentalismo e ao ascetismo cristão”, e que Eça, como toda a sua geração, “Não aceitava uma explicação transcendente à natureza, mas unicamente uma explicação imanente a ela”.¹⁹ Por fim, ele demonstra que “a oposição entre uma religião transcendentalista e ascética e uma religião naturalista está claramente expressa (...) nas *Prosas bárbaras*”,²⁰ tanto que, para Eça, o “naturalismo opõe-se ao cristianismo eclesiástico: as florestas celebram uma missa, segundo Eça, muito mais venerável que a missa católica”.²¹

Podemos pensar que essa idealização da Natureza, presente desde as primeiras produções ecianas, como bem desenvolveu António José Saraiva, nos ajudam a interpretar mais corretamente a passagem de *O crime do padre Amaro* que vimos analisando, como também entender outras manifestações do religioso na obra de Eça de Queirós. Ou seja, mais do que influenciado por um “cristianismo franciscano”, como quer Cortesão,

¹⁷ SARAIVA, 1982. p.77. Isabel Pires de Lima, também analisando *Prosas Bárbaras*, aponta as proximidades e divergências entre o pensamento de Eça e o de Victor Hugo. Considera que a sacralização da Natureza e uma espécie de panteísmo místico e contemplativo, presentes nessa obra eciana, a distanciam do panteísmo evolutivo próprio de Hugo (Cf. LIMA, 1988. p.511.).

¹⁸ SARAIVA, 1982. p.79-80.

¹⁹ SARAIVA, 1982. p.83.

²⁰ SARAIVA, 1982. p.86.

²¹ SARAIVA, 1982. p.87.

parece-nos que percorre toda a produção eciana, de meados da década de sessenta até o fim da década de noventa esse *misticismo panteísta*, um respeito e amor à natureza, vítima do homem.

Nesse sentido, questionamos: será, portanto, que não seria a leitura de António José Saraiva a que também melhor se aplicaria ao conto “Frei Genebro”, escrito praticamente vinte anos depois do romance e quase trinta anos após os textos de *Prosas Bárbaras* terem sido compostos? Parece-nos que sim, que a hipótese de Saraiva é bem mais pertinente que a de Jaime Cortesão, por não restringir à voga de um certo franciscanismo e literatura franciscana finissecular algumas manifestações literárias, que, como vimos, estão presentes desde o início da carreira literária de Eça de Queirós, e não apenas na última década de sua vida. Afinal, já nas *Prosas bárbaras*, como bem mostrou Saraiva em seu ensaio, já n’*O crime do padre Amaro*, como procuramos demonstrar com a nossa análise, encontramos na obra eciana uma espécie de *sacralização da natureza*. Será que não é por esse caminho que devemos investir para entendermos a intrincada relação com o religioso existente na obra de Eça de Queirós?

Referências Bibliográficas

- CASTELO BRANCO, Fernando. Franciscanismo de *A cidade e as serras*. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988. p.281-283.
- CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queirós e a questão social*. Lisboa: Seara Nova, 1949.
- LIMA, Isabel Pires. *Prosas Bárbaras e Vitor Hugo – Transtextualidade e mito*. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988. p.510-513.
- MARTINS, António Coimbra. *Frei Genebro*. In: *Actas do primeiro encontro internacional de queirosianos – Eça e os Maíias*. Porto: Edições Asa, 1990. p.139-144.
- MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *Invenção e remake nos contos de Eça de Queirós*. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: Centros de Estudos Portugueses da FFLCH da USP, 1997. p.306-313.
- QUEIRÓS, Eça de. *Frei Genebro. Contos*. Porto: Lello e Irmão, 1951. p.123-136.
- QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. Porto: Lello & Irmão, 1950.
- SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. 2.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

De percursos e distâncias, entre dois finais de século

Benjamin Abdala Junior

Na atmosfera de desalento e de falta de perspectivas para o pensamento crítico que tem marcado este final de milênio, pode se tornar imediata uma relação analógica com o final do século XIX. Viemos a nos debater nesses dois momentos – eis a semelhança – entre duas frustrações: aquela dos finais do século passado, motivada pelas promessas não concretizadas de uma espécie de religião das ciências que foi o evolucionismo positivista; neste final de século e milênio, a frustração pode ser creditada – por equivalência de gestos – à derrocada dos ideais libertários da modernidade. Há, entretanto, uma diferença nessas situações: há cem anos os horizontes, em termos de pensamento hegemônico, não se levantavam para além das balizas liberais do capitalismo industrial, que começava a mudar, se quisermos nos valer ainda de um modelo analógico, do mecanicismo das máquinas a vapor para uma energia mais refinada e menos visível, que afinal veio a ser decisiva no encurtamento das distâncias – a eletricidade. Agora, estamos em meio a um turbilhão onde se reformula a própria maneira de ser dessa produção industrial, que

passa ao capitalismo informacional. O encurtamento do mundo é vertiginoso e ainda mais radical por estender conexões em níveis múltiplos, que se entrecruzam para se colocar como presença hegemônica numa escala mundial.

São essas questões de distância e de percursos que serão abordadas nesta exposição, tendo em vista discutir o realismo literário, a partir do distanciamento de nossa situação discursiva. Analogamente também nesses dois momentos finisseculares são problematizadas proposições realistas e, mais do que isso, modos de se pensar e representar a realidade que se debatem entre a particularidade do recorte temático e a aspiração de totalidade do discurso realista. Este estudo está associado a um ensaio de nossa autoria sobre o percurso desse realismo em Portugal e no Brasil, que acabou de ser publicado,¹ quando discutimos as matizações dessa tendência artística a partir de Eça de Queirós, procurando mostrar alguns de seus impactos no Brasil, tal como se deram em Graciliano Ramos e de como este escritor brasileiro vai marcar o romance do ficcionista português Carlos de Oliveira. Graciliano vai permitir assim, indiretamente, uma releitura de ênfase social de Eça via Brasil, por parte dos escritores de Portugal, a par da continuidade, é evidente, de uma tradição de leitura interna e direta, própria do sistema literário português.²

Voltamos a discutir assim o problema da distância crítica em Eça de Queirós, retomando a seguinte observação que indicamos no capítulo biográfico do livro *Liça de Queirós*, publicado pela Editora Abril:

A procura de um sentido para justificar a construção da obra de Eça de Queirós leva-nos a um fator biográfico altamente significativo: o distanciamento dos fatos que mais o sensibilizaram./Desde muito cedo, o escritor teve consciência do afastamento: menino ainda, não conviveu com os pais; passou a juventude num colégio interno; e, mais tarde, a vida diplomática o levaria para fora de Portugal (...) os momentos de aproximação de sua terra são de curta duração, fixando-se na memória do escritor como lembranças, posteriormente registradas em sua obra.³

¹ ABDALA JUNIOR (Org.). Eça de Queirós, o realismo e a circulação literária entre Portugal e o Brasil.

² QUEIRÓS, 1981.

³ QUEIRÓS, 1988. 2.ed. p.15.

Após a biografia do escritor, desenvolvida a partir dessas observações, inserimos nesse livro uma coletânea de textos selecionados de Eça de Queirós, aberta com o artigo “Idealismo e Realismo” – um texto escrito pelo autor para ser o prefácio à segunda edição de *O crime do padre Amaro* (1880), ou, melhor dizendo, a terceira versão desse romance se for considerada a edição de 1875, publicada em fascículos na *Revista Ocidental*. Esse ensaio já se nos afigurava básico para a discussão das tensões e mesmo das ambigüidades do pensamento crítico de Eça de Queirós. Como se sabe, o escritor só aproveitou como “Nota à segunda edição” um trecho desse texto, limitando-se à questão do pretense plágio, levantada por Machado de Assis em 1878.⁴ A parte que sobrou – de maior extensão – refere-se à defesa do método realista, igualmente atacado por Machado – foi publicada postumamente por seu filho, quase trinta anos após sua morte, nas *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*.⁵ Para Carlos Reis, na introdução à edição crítica de *O crime do padre Amaro*,⁶ publicada neste ano, cem anos após a morte do escritor, Eça acabou por levar em consideração as críticas recebidas de Machado de Assis, na grande revisão que procedeu à segunda edição, em livro, desse romance.

Em 1879 quando escreveu o artigo, Eça de Queirós já estava há sete anos vivendo sua vida de diplomata, então em Bristol, na Inglaterra, após ter passado por Havana. Distante de seu país, ele faz nesse artigo uma veemente defesa do princípio naturalista da observação, em oposição à imaginação que seria própria do romantismo. Para Eça o realismo confundia-se com o naturalismo:

O naturalismo [diz Eça] é a forma científica que toma a arte, como a república é a forma política que toma a democracia, como o positivismo é a forma experimental que toma a filosofia. / Tudo isto se prende e se reduz a esta fórmula geral: que fora da observação dos fatos e da experiência dos fenômenos, o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade.⁷

⁴ ASSIS, 1992. p.903-913.

⁵ QUEIRÓS, 1926.

⁶ QUEIRÓS, 2000. Cf. REIS, 2000. p.212-213.

⁷ QUEIRÓS, 1988. p.23-24.

Ironicamente, o escritor procura demonstrar seu ponto de vista valendo-se do exemplo da construção de uma personagem, de acordo com as perspectivas que imaginava seriam próprias do romantismo e do realismo. Utiliza, para tanto, conforme indica, uma *fórmula familiar*:⁸ a descrição literária de uma menina de nome Virgínia, que vive na Baixa, região central de Lisboa. A tarefa seria dada ao mesmo tempo a um escritor romântico e a um realista. Para Eça, o primeiro não iria querer sequer ver essa menina. Preocupar-se-ia apenas em se recordar dos textos que leu, desenhando-a então, em seus caracteres psicológicos, da seguinte forma:

na figura, a graça de Margarida; no coração, a paixão grandiosa de Julieta; nos movimentos, a languidez de qualquer odalisca (à escolha); na mente, a prudência de Salomão, e nos lábios, a eloquência de Santo Agostinho...⁹

Essa é a visão de Eça sobre as imagens das morgadinhas dos canaviais de um Júlio Dinis. Enquanto isso, o realista faria, de acordo com sua perspectiva, uma revolução na arte por ter uma atitude diferente: ir ver Virgínia, antes de escrever sobre ela:

Este homem vai ver Virgínia [diz], estuda-lhe a figura, os modos, a voz; examina o seu passado, indaga da sua educação, estuda o meio em que ela vive, as influências que a envolvem, os livros que lê, os gestos que têm (...)

Através do primeiro escritor, o romântico, segundo Eça, o leitor teria *uma moeda falsa*. (...) No segundo encontraria *uma lição de vida social*, permitindo-lhe entender o caráter da mulher com quem teria que viver, ou com a nora que estaria reservada para ele.¹⁰

Na distância do repertório crítico de hoje, sabemos que o escritor não representa diretamente a realidade, mas opera a partir das formulações discursivas sobre ela. Além disso, o olhar que vê e observa essa realidade é conceitual e se prende à discursividade dos campos de conhecimento da cultura. Entre essas formulações culturais, figuram os elementos estruturais da narrativa, que se dispõem como verbetes de um dicionário

⁸ QUEIRÓS, 1988. p.28.

⁹ QUEIRÓS, 1988. p.27.

¹⁰ QUEIRÓS, 1988. p.28.

– um repertório a ser apropriado pelo escritor. E, dessa forma, o autor realista, preocupado em fazer da literatura uma forma de consciência de uma realidade que precisaria ser transformada, deveria estar imbuído de um princípio que pudesse ensejar ação (político-social), sem tolher a imaginação criadora.

Faremos agora um corte de catorze anos e vamos encontrar Eça de Queirós em Paris. Neste momento o escritor não se nutria da atmosfera cultural francesa apenas através de livros e de periódicos, como na vida diplomática anterior. A sinergia com as transformações culturais que ocorriam em muitas áreas do conhecimento eram maiores e mais diretas na capital francesa – o lócus da “civilização ocidental”. É desse local que escreve o artigo “Positivismo e Idealismo”, publicado no jornal *Gazeta de notícias*, do Rio de Janeiro, em 1893. Ao analisar aí o questionamento do naturalismo na França, inclusive por parte dos estudantes, Eça assinala – num direcionamento oposto àquele de “Idealismo e realismo” – que ele (o naturalismo) era uma reação à unilateralidade do materialismo do século, que trouxe – segundo suas palavras – *O estridente tumulto das cidades, a exageração da vida cerebral, a imensidade do esforço industrial, a brutalidade das democracias...*¹¹ Ecoam em nós com grande atualidade crítica essas observações do Eça maduro, porque extensiva a este nosso tempo de democracia neoliberal, com o seu correlato companheiro, o capitalismo neo-selvagem, onde a liberdade e o respeito à diferença, pretensamente democráticos, são confundidos com indiferença social.

Nesse segundo artigo, Eça de Queirós volta à *fórmula familiar* para expor suas idéias, mas sua perspectiva já é outra, como dissemos:

O homem [diz o escritor] desde todos os tempos tem tido (se me permitem renovar esta alegoria neoplatônica) duas esposas, a razão e a imaginação, que são ambas ciumentas e exigentes. (...) O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quemurgia separar o homem; – e, apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem recomeçou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela outra

¹¹ QUEIRÓS, 2000. p.195.

companheira tão alegre, tão inventiva, tão cheia de graça e de luminosos ímpetos, que de longe lhe acenava ainda, lhe apontava para os céus da poesia e da metafísica, onde ambos tinham tentado vôos tão deslumbrantes.¹²

Na tensão estabelecida entre razão cartesiana/imaginação, muda-se assim a dominância. Se em “Idealismo e realismo” Eça procura reduzir o realismo (naturalista) à observação direta dos fenômenos a serem analisados – uma impossibilidade em face dos olhares conceituais, como vimos –, em “Positivismo e idealismo” ele procura analisar a realidade relevando o vôo da imaginação, sem desconsiderar a razão. Seis anos antes, nesse mesmo jornal brasileiro, o ficcionista havia publicado na forma de folhetins o romance *A relíquia*, que teve como subtítulo a frase *Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia*, que pode ser lida igualmente como uma epígrafe a esse romance, cuja metalinguagem permite situá-la como motivo condutor metodológico dessa narrativa.¹³

Narrada pela personagem Teodorico Raposo, o Raposão, *A relíquia* é um relato da história da viagem dessa personagem à Terra Santa, para sensibilizar a carolice e ganhar a herança da tia rica, a “titi”. Raposão trouxe de lá uma pretensa relíquia – uma coroa de espinhos. Na viagem de volta, veio a ocorrer, entretanto, uma troca de pacotes e no lugar da coroa do martírio de Cristo acabou entregando uma camisa de dormir, presente de Mary, uma amante inglesa, com a seguinte dedicatória: “Ao meu portuguesinho possante, em lembrança do muito que gozamos”, com a assinatura de M. M. (isto é, Miss Mary). Deserdado, Raposão se recuperou economicamente vendendo relíquias. Afasta-se assim de um modo de circulação mais patrimonial, próprio da fidalguia católica decadente, centralizada na figura de sua “titi” de nome Patrocínio, passando a operar – de acordo com os ares do tempo – à circulação comercial, de caráter burguês. Do produto pretensamente ímpar, a coroa de Cristo, encaminha-se assim para a produção em série... E o resultado foi encontrar-se depois com seus pares comerciantes, terminando por se casar não propriamente com uma mulher, mas com seu valor emblemático (e dote), a sociedade

¹² QUEIRÓS, 2000. p.193.

¹³ Subtítulo à primeira edição de *A relíquia*, em 1887. (Fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura).

na prestigiosa firma “Crispim & Cia”. A *fórmula familiar* dos exemplos da teorização realista, como se vê, já é outra. E a imaginação (vale dizer, a *fantasia*) não apenas não impede que o autor aponte a *nudez forte da verdade*, mas abre a possibilidade de uma denúncia mais funda das perspectivas religiosas passadiças e valores burgueses que tudo subordinavam à ótica da empresa. Nova analogia com os nossos tempos, quando a própria representação das dinâmicas sociais e o repertório da crítica pode seguir o modelo de articulação empresarial... Como se vê, novos espaços de negociação...

É de se destacar ainda a fala final de Raposão, que no aconchego do lar burguês afirma que a única coisa que tem a lamentar desse episódio da troca dos pacotes foi que lhe faltou na ocasião *a coragem de afirmar*.¹⁴ Poderia ter gritado, no momento em que abriu o pacote para a tia, que a camisa de dormir era de Maria Madalena (não M. M. de Miss Mary, mas de Maria Madalena) e *o muito que gozamos* da dedicatória referir-se-ia ao que ele gozou ao mandar à santa suas orações. O resultado, então, seria bem outro: teria certamente o reconhecimento da igreja e o próprio papa lhe enviaria uma bênção apostólica. Não seria só isso: atendidas essas *ambições sociais*, poderia vir a ficar igualmente satisfeito do ponto de vista intelectual, pois a camisa prestar-se-ia ao estudo “científico” *das camisas da Judéia no primeiro século*, [mais ainda, para reflexões sobre] *o estado industrial das rendas da Síria sob a administração romana*, [ou ainda, diríamos nós, pensando na história do cotidiano, para estudar] *a maneira de abainhar entre as raças semíticas...* *Eu surgiria* [diz Raposão] *na consideração da Europa, igual aos Champollions, aos Topsisius, aos Lepsius, e outros sagazes ressuscitadores do passado. (...)* [Entretanto, ele perdera tudo isso] *Porque* [lamenta] *houve um momento em que me faltou esse “descarado heroísmo de afirmar”, que, batendo na terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, ciências e religiões.*¹⁵

Essa voz que nivela ciências e religiões a construções discursivas ilusórias é de Raposão. Entretanto a raposice não se revela ao curso do romance como predicado exclusivo da personagem, que às vezes carrega as marcas implícitas do autor. Ao mesmo tempo sua ironia às vezes bem

¹⁴ QUEIRÓS, 1887. p.273.

¹⁵ QUEIRÓS, 1887. p.274-275.

humorada, às vezes destrutiva, nada coloca diretamente no lugar daquilo que discursivamente ela implode. Ficam, não obstante, a crítica social e inferências sobre sua visão inconformista. Como se observa, Eça de Queirós já está bastante longe dos postulados naturalistas do primeiro texto crítico aqui referido. *A nudez forte da verdade* a que aspira já solicita, como matéria constitutiva da busca, *o manto diáfano da fantasia*, isto é, a imaginação.

Para escrever *A relíquia*, Eça valeu-se de anotações feitas em 1869, quando de sua viagem ao Egito e Oriente Médio, em companhia do conde de Resende, seu futuro sogro. As notas constituíram marcações ambientais para o livre vôo da efabulação. A distância e a ausência de observação direta que lamenta na correspondência que então escreveu parecem uma forma de desculpa para esses vôos imaginativos, que não deixam entretanto de perseguir pelo distanciamento irônico a *nudez forte da verdade*. E a conseqüente distorção desse livre jogo da “fantasia” contribui para o seu afastamento do fenomenismo estrito dos antigos postulados naturalistas.

No Brasil, conforme indicamos, Eça de Queirós sensibilizou as gerações literárias ligadas às novas tendências realistas que se firmaram no século XX. A adesão às perspectivas abertas pelo ficcionista português explicita-se, por exemplo, no artigo de *Linhas tortas*,¹⁶ publicado no *Jornal de Alagoas*, de Maceió, em 1915, em que Graciliano Ramos reage com indignação à agressão ao monumento a Eça de Queirós, em Lisboa, justamente naquele em que aparece o subtítulo de *A relíquia*: “Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia”. A empatia de Graciliano por Eça é tamanha que seu discurso crítico recobre o do ficcionista português tal como ele aparece no artigo “Idealismo e realismo”, embora ele não o tivesse lido, pois foi publicado só em 1929, como indicamos. Graciliano aí afirma, com Eça, que as personagens do autor português “não são, por assim dizer, entidades fictícias, criação de um cérebro humano – são indivíduos que vivem a nosso lado, que têm os mesmos defeitos e virtudes, que palestram conosco e nos transmitem idéias mais ou menos iguais às nossas (...).”¹⁷ Esse será um dos pólos de

¹⁶ RAMOS, 1962. p.14-17.

¹⁷ RAMOS, 1962. p.15-16.

atração de Graciliano, o primado da realidade. A diferença será a ênfase na experiência, por parte do ficcionista brasileiro, experiência creditada à teoria da práxis marxista, que coloca o homem como ser ontocriativo, isto é, como indivíduo que ao interagir com o mundo modela seus pensamentos e ações. Outra diferença virá do encurtamento da distância: tendo vivenciado de forma direta e intensa o ambiente de suas representações literárias, Graciliano procurará ainda reduzir a distância entre a perspectiva de seus narradores e esses dados referenciais.

Mais, essa distorção, enquanto efeito de realidade, será enfatizada quando Graciliano Ramos procurou adequar o mundo interno/externo de seus narradores com imagens literárias que lhes seriam próprias, no percurso que vai de *Caetés* (1933) a *Angústia* (1936), passando por *São Bernardo* (1934),¹⁸ com base na práxis de suas personagens narradoras João Valério (*Caetés*), Paulo Honório (*São Bernardo*) e Luís da Silva (*Angústia*). Como Gonçalo Mendes Ramires, de *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, também essas personagens escrevem um livro, no plano da história, para buscar um equilíbrio interior através de um encurtamento das distâncias entre o romance que escrevem (texto referido) e aquele que elas vivenciam e nós lemos. Entretanto, o destino de cada uma dessas personagens será diferente das aspirações que a motivam a escrever essa narrativa embutida no romance (*myse en abîme*). Se Eça parodia através de Gonçalo um estilo passadiço, essa personagem constrói a “moeda falsa” referida no artigo “Idealismo e realismo”, terminando por fazer dela também uma moeda de troca de favores políticos. João Valério equilibra-se nesse enquadramento quando constata as simetrias entre a antropofagia dos índios e a prática competitiva burguesa. Entre devorar e ser devorado, dirá depois o ficcionista português Carlos de Oliveira, o melhor é ir afiando os dentes.

São Bernardo e *Angústia* já mostram uma transformação nessa adequação de Graciliano Ramos. Em *São Bernardo*, Graciliano pretendia escrever um livro em língua de sertanejo, conforme revela em carta a sua esposa Heloísa Ramos.¹⁹ Nesse romance é ironizada a pretensão de Paulo

¹⁸ Edições referidas neste estudo: *Caetés*. 8.ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1969; *São Bernardo*. 8.ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1967; *Angústia*. 13.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.

¹⁹ RAMOS, 1981.

Honório escrever um romance seguindo a práxis capitalista da divisão do trabalho e da apropriação do trabalho alheio. Ao final do romance, essa personagem problematiza sua auto-representação. Vê-se como um bicho, devido à brutalidade de sua práxis existencial e sua imagem é registrada à maneira cinematográfica:

Ponho a vela no castiçal, risco um fósforo e acendo-a. Sinto um arrepio. A lembrança de Madalena persegue-me (...) Foi esse modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos de outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.²⁰

A luz bruxuleante da vela dá as bases materiais para a imagem da distorção. Já observamos em texto de 1993²¹ que o modo de vida, *isto é, o modelo de se trabalhar a realidade do chamado capitalismo selvagem brasileiro, como se lhe classificou Florestan Fernandes, acaba por impregnar o próprio pensamento de Paulo Honório. Da práxis social provêm formas de articulação do pensamento, que acabam por balizar as formas de pensamento e de conduta da personagem. Como essas formas se afastam do humanismo, simbolicamente elas podem marcar a própria caracterização física de Paulo Honório. Ele se vê distorcido, um aleijado com coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes, com um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Enfim, deformidades monstruosas provenientes de uma práxis social inumana.*

Essa imagem de Paulo Honório mostra uma deformação expressivista. Podemos ver nessa deformação uma pintura de um Portinari, por exemplo, com as deformações que vêm da práxis social. Se em Portinari as personagens são proletárias, aqui ela se situa também na classe dominante. Como poderia dizer Graciliano Ramos, os atores desses setores também são reduzidos a “bichos”. A alienação também os atinge. E a distorção opera-se simetricamente, modelando caracteres físicos com caracteres psicológicos.

²⁰ RAMOS, 1981. p.166-167.

²¹ Conferência “Graciliano Ramos e a Totalidade Imaginada”, na 45a. Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, realizada em Recife (PE), em 15 de julho de 1993. Esse texto foi inicialmente publicado nos *Cadernos da católica*. Brasília, Universidade Católica de Brasília, 1996. p.7-30. Sua republicação, com novo título, é do ano passado: “Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos”. In: *Novos rumos*. São Paulo, Instituto Astrojildo Pereira, verão de 1999. p.74-87.

Dessa forma, em função da própria representação de um homem historicamente concreto, ocorre a distorção para que seja revelado um sistema de predicação mais fundo do que aqueles situados no registro mais superficial de aspectos fenomênicos da realidade. De uma referencialidade mais fotográfica, caminhamos, assim, para uma referencialidade mais essencial. *O campo intelectual*, associado à literatura empenhada da década de 30, encaminhava-se para o expressionismo. Os modelos realistas do século passado, ainda visíveis em Caetés, são comutados pelo novo realismo ou novo humanismo, ou ainda o neo-realismo – todos esses rótulos como o que se vulgarizou no Brasil, o de “regionalismo” – são insuficientes, quando não arbitrários. A literatura participante dos anos 30 coloca-se como vanguarda, com uma prática artística similar à de outros artistas que participavam da atmosfera ideológica da frente popular antifascista.²²

Esse novo realismo na representação da personagem, que pressupõe a distorção reveladora, como nas pinturas de Portinari que ilustravam os livros de Graciliano Ramos, marcou igualmente as imagens cinematográficas numa tradição que veio de Eisenstein. Essa tendência de se desvelar o fenomênico pela distorção de seus aspectos visíveis teve continuidade nos anos seguintes. Na série literária, como indicamos, houve a apropriação de Graciliano pelos ficcionistas de ênfase social de Portugal. Referimo-nos mais especificamente a Carlos de Oliveira, cuja admiração por Graciliano pode ser situada como correlata àquela que o ficcionista brasileiro nutria por Eça de Queirós. Se *A ilustre casa de Ramires* foi modelo de partida para os romances com narradores de primeira pessoa de Graciliano, *São Bernardo* desempenhará o mesmo papel para os romances *Casa na duna* (1943), *Pequenos burgueses* (1948) e *Uma abelha na chuva* (1953).²³ Carlos de Oliveira utilizava politicamente o nome de guerra de uma das personagens de Graciliano Ramos: Casimiro, de *São Bernardo*, personagem que mantém certa analogia com Firmino, de *Casa na duna*. Visualizava talvez entre ele e a personagem de Graciliano um comportamento análogo, atores à margem dos centros de decisão, mas

²² Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos. p.76.

²³ São as seguintes as edições de referência: *Casa na duna*. 4.ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1970; *Uma abelha na chuva*. 5.ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1971; *Pequenos burgueses*. 3.ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1970.

presentes pontualmente em situações de emergência. A ambiência desses romances é simétrica à de *São Bernardo*: a decadência da pequena propriedade em face da concentração econômica capitalista; personagens/atores sociais que mantêm entre si não apenas caracteres paradigmáticos correlatos, mas também nomes semelhantes, como Paulo Honório (*São Bernardo*) e Mariano Paulo (*Casa na duna*); o meio geográfico nordeste/gândara, etc.

O sentido da distorção que apontamos em Graciliano por referência ao modo de apreensão da realidade de Paulo Honório e Luís da Silva, em Carlos de Oliveira se explicita ainda mais, como se pode observar na voz de Dr. Neto, personagem de *Uma abelha na chuva*:

O reflexo trêmulo das chamas batia-lhes no rosto e desfigurava-os: os olhos do padre muito mais encovados, a cana do nariz mais torta e luzidia; as bochechas de D. Violante inchadas como se tivesse a boca cheia de ar; uma recôndida sensualidade nos lábios de D. Maria dos Prazeres; a palidez de Álvaro Silvestre a resvalar num amarelo de cidra e idiotia (...)/ À primeira vista, o gosto da razão científica tão arraigado no seu espírito não se coadunava bem com deduções dessa natureza. No entanto, pensando melhor, tais juízos partiam de argumentos consistentes: os tíques psicológicos e morais de cada um, por exemplo. Conhecia-os como as suas mãos, de modo que podia deduzir o seguinte sem se atrainçar: vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros (...)²¹

Verifica-se, pois, em Graciliano como em Carlos de Oliveira, a partir de aparatos físicos, uma distorção nas imagens representadas, cujo sentido é explicitado pelo Dr. Neto: *vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros*. Em Eça, a luz é fixa, mesmo em situações narrativas onde ocorrem distorções, como no sonho de Gonçalo, de *A ilustre casa de Ramires*:

Despido, soprada a vela, depois de um rápido sinal da cruz, o Fidalgo da Torre adormeceu. Mas no quarto, quando se povoou de sombras, começou para ele uma noite revolta e pavorosa. André Cavaleiro e João Gouveia romperam pela parede, revestidos de cotas de malha, montados em horrendas tainhas assadas! E lentamente, piscando o olho mau, arremessavam contra seu pobre estômago pontoadas de lança, que o faziam gemer e estorcer sobre o leito de pau-preto. Depois era,

²¹ OLIVEIRA, 1971. p.181-182.

na Calçadinha de Vila Clara, o medonho Ramires morto, com a ossada a ranger dentro da armadura e el-rei D. Afonso II, arreganhando afiadoss dentes de lobo, que o arrastavam furiosamente para a batalha das Navas.²⁵

As distorções do pesadelo foram motivadas pela má digestão. Gonçalo acorda e resolve o problema através de um sal de frutas. Pode voltar então a sonhar com o paraíso africano, à maneira romântica:

readormeceu logo, muito longe, sobre as relvas profundas dum prado da África, debaixo de coqueiros sussurrantes, entre o apimentado aroma de radioss flores, que brotavam através de pedregulhos de ouro.²⁶

Mais tarde, a personagem explicitaria a razão do pesadelo:

passei uma noite horrenda, Bento! Pesadelos, pavores, bulhas, esqueletos... Foram os malditos ovos de chouriço; e o pepino...(...)²⁷

A vela do ambiente exterior foi, então, apagada por Gonçalo quando ele se deitou, iluminando-se, em seguida, no pesadelo, a interioridade dessa personagem, sem jogos de luz e sombra, como em Graciliano e Carlos de Oliveira. As imagens são nítidas e a distorção, pode-se dizer, vem de associações oníricas que poderiam vir a ser designadas surreais no século XX, evidentemente sem as “legendas” contextuais explicativas, como no exemplo acima. Há um processo de colagem de partes de imagens pertencentes a campos semânticos diversos, revelando-se pela montagem inusual aspectos marcantes das tensões interiores de Gonçalo. A razão dessas associações é creditada pela personagem unicamente à indigestão, que para ela se faz veículo e razão de ser do pesadelo. Não se reduzem assim as marcas implícitas do irônico narrador, que torna o pesadelo uma forma de revelação de fixações psicológicas centrais à vida de Gonçalo. Essa personagem não conseguia equacionar as cobranças de sua rígida tradição fidalga com suas “necessidades” de ascensão na sociedade burguesa, a solicitarem cada vez mais condutas maleáveis e fisiológicas.

²⁵ QUEIRÓS, [s.d.]. p.1185-6.

²⁶ QUEIRÓS, [s.d.]. p.1186.

²⁷ QUEIRÓS, [s.d.]. p.1186.

Nesses exemplos, temos um percurso do realismo, que vai de imagens referenciais mais fixas, para mais dinâmicas, e do sentido de se equacionar a *observação* e a *experiência* entre os níveis interiores e exteriores das personagens: a distorção possível no pesadelo de Gonçalo e aquelas que ocorrem no “pesadelo” social exterior às personagens, mas que se interiorizam na escrita literária, como em Graciliano Ramos. No próprio Eça de Queirós, a luz mais fixa do realismo do século XIX desloca-se do exterior para a interioridade. Lá ela é capaz de construir imagens que são reveladoras justamente por serem distorcidas, afastando-se da observação de superfície, creditada a Gonçalo. Ficam delimitadas as áreas de luz e de sombra: no sonho o que seria “sombra” se faz luz. As partes dos objetos “coladas” pela associação onírica são nítidas.

Depois, no século XX, em Graciliano e Carlos de Oliveira, essa luz já não precisa fundamentar-se em pesadelo, para revelar um homólogo pesadelo psicossocial mais abrangente. Aqui a revelação interior das personagens – registro das distorções humanas, para além da aparência enganadora – é dada por um jogo concreto de luz e sombra, que motiva a reflexão crítica. A sombra também é significativa, indefinindo aspectos superficiais dos objetos, de maneira a imprimir maior complexidade ao princípio da *observação* e da *experiência*. Essa forma de representação das superfícies exteriores pelos escritores realistas passou a contar também com os repertórios da linguagem cinematográfica, como indicamos, para além daqueles provenientes da pintura e da fotografia, como ocorreu no realismo do século XIX.

Eça de Queirós, Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira são três escritores embalados pelas aspirações de uma literatura de intervenção social cujas produções permitem estudar aspectos da circulação literária nas duas margens do Atlântico. Se o vetor da circulação literária, neste caso, dirigiu-se inicialmente de Portugal para o Brasil, depois houve inversão dessa direção vetorial, do Brasil para Portugal. Aproximando esses autores, estabelecendo uma espécie de *continuum* comunicacional, estava o subcampo de grupos de escritores inclinados a uma literatura empenhada, onde a escrita deveria estar associada a uma práxis mais ampla, de inserção ativa da cidadania. O veículo da circulação é evidentemente a língua portuguesa, facilitada pela existência de laços comunitários supranacionais. A veiculação não acarretou apenas a circulação dos repertórios, que servem de contexto para novas formas de atualizações literárias, mas

também favoreceu o estabelecimento de laços de solidariedade. O artigo de Graciliano é um bom exemplo das interações solidárias entre atores do mesmo campo intelectual e das articulações supranacionais das literaturas em português. Sem dúvida, a literatura se mostra uma das manifestações mais dinâmicas nas relações culturais entre o Brasil e Portugal. Uma forma comunitária de poder simbólico que pode propiciar, como nos exemplos aqui estudados, a interatividade necessária, entendemos, para fazer face aos processos de standardização do mercado de trocas simbólicas da atual etapa do processo de mundialização da economia capitalista.

Referências Bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Eça de Queirós, o realismo e a circulação literária entre Portugal e o Brasil. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Ecos do Brasil: leituras brasileiras e portuguesas de Eça de Queirós*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. p.89-117.
- Graciliano Ramos e a Totalidade Imaginada. *Cadernos da católica*. Brasília: Universidade Católica de Brasília, 1996. p.7-30.
- Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos. *Novos rumos*. São Paulo: Instituto Astrojildo Pereira, verão de 1999. p.74-87.
- ASSIS, Machado de. [Eça de Queirós: *O primo Basílio*]. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. 8.ed. v.3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p.903-913.
- QUEIRÓS, Eça de. *Eça de Queirós*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Editora Abril, 1981. 2.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p.15.
- QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.
- QUEIRÓS, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão, 1926.
- QUEIRÓS, Eça de. *Notas contemporâneas*. Lisboa: Edições “Livros do Brasil”, 2000.
- QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. Lisboa: Edição “Livros do Brasil”, 1999.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queiroz*. v.1. Porto: Lello & Irmão Editores, [s.d.].
- OLIVEIRA, Carlos. *Casa na duna*. 4.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.
- OLIVEIRA, Carlos. *Uma abelha na chuva*. 5.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.

- OLIVEIRA, Carlos. *Pequenos burgueses*. 3.ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1970.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. p.14-17.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 8.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 8.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 13.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas. Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- REIS, Carlos. Eça de Queirós: passos de um trajeto. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. N.58. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 2000. p.207-214.

Antônio Nobre em cena: biografia e intertextualidade em *Noites de Anto*, de Mário Cláudio

Dalva Maria Calvão Verani

Nossa avaliação só pode estar ligada a uma prática, e essa prática é a da escritura. Há, de um lado, o que é possível escrever e, do outro, o que já não é possível escrever: aquilo que está na prática do escritor e aquilo que dela proveio: que textos eu aceitaria escrever (re-escrever), desejar, avançar, como uma força, neste mundo que é o meu? O que a avaliação encontra é este valor: aquilo que pode ser, hoje, escrito (re-escrito): o escrevível.

Roland Barthes¹

Um dos recursos que contribuem para a configuração coloquial e, conseqüentemente, para a originalidade da poesia de Antônio Nobre, particularmente quando confrontada com a poesia produzida à sua época, em seu país, é a presença, em vários poemas, de uma tessitura dramática, na qual, a esperada voz única da poesia lírica alterna-se com outras e diferenciadas vozes que, ao insinuarem no texto a possibilidade de um fugidio diálogo, ampliam a ambigüidade do jogo

¹ BARTHES, 1992. p.38.

poético. Em diferentes momentos e com intenções mais ou menos próximas, estudiosos da obra de António Nobre têm feito referências a esta particularidade de sua linguagem poética, reforçando a percepção dos leitores. Assim é que, em texto em que analisa a “espécie de solidão” que teria sido vivida e exposta por António Nobre, Óscar Lopes refere-se a “uma subtil construção dramática, [...] dialogal e conflitual”,² subjacente ao lirismo do poeta do *Só*. Também José Carlos Seabra Pereira, ao afirmar os “vectores de modernidade” no livro de António Nobre, aponta para o fato de que, “no quadro mais lato de notáveis faculdades de efeito do real, vários poemas reforçam o seu carácter de ficcionalização dramática (e nem por isso menos lírico) encastando na oralidade coloquial do sujeito poético vozes alheias, passos de heterocoloquialidades [...]”.³ Em texto bem anterior, lembrado pelo próprio José Carlos Seabra Pereira, Vitorino Nemésio, no reconhecimento do “primeiro poeta verdadeiramente moderno de Portugal”, já apontara a habilidade de António Nobre para “fazer caber as mais atrevidas imagens e os aparatos poéticos mais requintados e estranhos no discurso rezado de um narrador popular ou de mulheres antigas que conversam no traço da porta”,⁴ valorizando, de forma precursora, a força da coloquialidade presente nos versos do *Só*, a qual será, tantas vezes, exposta pela voz de personagens poéticas, como podemos observar na primeira parte de “Males de Anto” – “A ares numa aldeia” –, onde verdadeiros diálogos compõem uma espécie de narrativa dramatizada, lida por entre a fala de primeira pessoa:

– Olhe, Sra. Júlia, nunca viu o linho
que a gente deita ao sol, quando é para secar,
E que se põe assim a esticar, a esticar?
Assim é o meu menino...

– Ó Sra. Carlota

E se eu falasse à Ana Coruja, essa que bota
As cartas? Foi talvez malzinho que lhe deu...

– Nunca foi assim; foi depois que se meteu
A fumar, a beber e lá com as po'sias.⁵

² LOPES, 1990. p.102.

³ PEREIRA, 1995. p.185.

⁴ NEMÉSIO apud PEREIRA, 1995. p.184.

⁵ NOBRE, [s.d.]. p.176.

Esta tendência à intronissão da fala alheia encontra-se presente desde a abertura do livro, no emblemático poema “Memória”, onde a evocação da figura materna completa-se pela evocação de sua recriada voz:

Calçou as sandálias, toucou-se de flores,
Vestiu-se de Nossa Senhora das Dores:
“Vou ali adiante, à Cova, em berlinda,
Antônio, e já volto...” E não voltou ainda!⁶

Em outros poemas do *Só* – “Antônio”, “Os figos pretos”, “Poentes de França” –, a ausência do monologismo se dá, não pela inserção de falas de personagens ou de diálogos entre eles, mas por uma espécie de movimento contrapontístico, em que uma segunda voz se alterna com a voz mais audível, a comentar e a completar o que aquela diz, às vezes a ela se opondo, como um coro que, ao fundo de um palco, sublinha intenções segundas ou veladas da personagem principal, ou de quem a criou. E no poema “À toa”, deparamo-nos com uma estrutura alegórica, em que, à feição de certas produções medievais, se personificam elementos da natureza, numa seqüência de apresentações da qual participam também “o primeiro homem” e “os mortos” que, juntamente com uma desolada “esperança”, resumem em suas falas, sem a interferência de qualquer voz centralizadora, uma pessimista visão de mundo, talvez adequada tanto aos restos de nostálgico romantismo por onde às vezes passeia a poesia de Antônio Nobre, como, sobretudo, ao decadentismo finissecular de que esta mesma poesia se faz representante.

Os poemas referidos evidenciam, pois, a tendência apontada na obra do poeta, sugerindo sempre a possibilidade dialógica. Em todos eles – e em alguns outros, de forma não tão direta, mas certamente também sugestiva do mesmo traço (através de perguntas, que parecem esperar ou supor uma resposta, através dos inúmeros vocativos que permitem imaginar, senão um interlocutor, ao menos um destinatário: “Manuel, tens razão. Venho tarde. Desculpa. [...] Queres notícias? Queres que os meus nervos falem?”⁷) –, a poesia de Antônio Nobre parece manter parentesco com o que Eliot chamava de “a terceira voz da poesia” e que se definiria, em princípio, como o texto teatral escrito em verso, com suas marcas

⁶ NOBRE, [s.d.]. p.15.

⁷ NOBRE, [s.d.]. p.57.

diferenciadoras em relação ao texto de primeira e segunda vozes, nas quais estaria o poeta, respectivamente, “falando para si mesmo – ou sozinho”, ou “dirigindo-se a um auditório”.⁸ Naturalmente, distante do rigor da divisão clássica, o poeta norte-americano reconhece as imbricações entre as três formas, tanto quanto as diversas possibilidades de realização em torno da linguagem teatral: “A peculiaridade de minha terceira voz, a voz da poesia dramática, é revelada de outra maneira quando comparada com a voz do poeta em poesia não-dramática mas que tenha em si algum elemento dramático”.⁹ É justamente deste elemento dramático, em poesia que não pertence a um texto especificamente teatral, que parece fazer largo uso António Nobre, certamente orientado por não gratuitas intenções.

E poderíamos mesmo identificar, de forma quase completa, o registro da “terceira voz”, em pelo menos um dos poemas do *Só*. De fato, a segunda parte de “Males de Anto” – “Meses depois, num cemitério” –, organiza-se como um pequeno texto dramático, no qual o inesperado diálogo entre as duas personagens principais, Anto e o Coveiro, é pontuado pelas intervenções, ao fundo, das outras personagens que, com seus líricos comentários, amenizam o tom funesto e, ao mesmo tempo, amargamente irônico das falas dos dois interlocutores. Neste poema, António Nobre permite-nos reconhecer suas afinidades com o autor teatral em sentido restrito, intensificando aquela outra dicção poética de que Eliot dizia suspeitar: “Talvez haja uma outra voz que eu não cheguei a ouvir, a voz do poeta dramático, cujos dons se realizam melhor fora do teatro.”¹⁰

No texto aqui mencionado, Óscar Lopes identifica a “instável modulação de vozes”¹¹ presente em tantos poemas do *Só*, à própria instabilidade interna do poeta e, sobretudo, à maneira como ele se situava diante desta instabilidade. Confrontando, por exemplo, a atitude existencial de Nobre com a de um de seus confessados objetos de admiração, Antero de Quental, o crítico deixa clara a diferença entre o tom afirmativo e solene com que Antero expunha em seus sonetos a sua grande dor maiusculada, ou os possíveis caminhos de resolução para esta

⁸ ELIOT, 1972. p.129.

⁹ ELIOT, 1972. p.137.

¹⁰ ELIOT, 1972. p.137.

¹¹ LOPES, 1990. p.107.

mesma dor, e a forma pela qual António Nobre expõe a sua angústia existencial, não menos intensa, certamente, mas que aparece diluída pelas várias modalidades de seu discurso, o que, impedindo a resposta afirmativa, indicia a própria incerteza, a imensa divisão interna do poeta, a multiplicidade de sua condição pessoal e social. Em relação a esta última, dois grandes traços se destacariam, por si só suficientes para a geração da ambigüidade que parece cercar o autor do *Só*: a identificação com o ambiente rural e provinciano da experiência da infância, permanente e nostalgicamente revivida, e a vivência cosmopolita e dandinesca, tão a gosto do provocativo comportamento transgressor de poetas do fim do século. Parece claro, porém, que esta grande cisão em duas tão diversas experiências de vida apenas recobre ou reflete divisões mais subjetivas, derivadas de territórios mais profundos da interioridade psíquica. De qualquer forma, assim constituído, António Nobre usaria o subterfúgio de teatralizar o sentimento interior de divisão, rejeitando, em seus versos, as possíveis certezas depreendidas de uma voz única e delegando, desta maneira, aos leitores, a opção por possíveis respostas.

Tal atitude, certamente, aponta para a modernidade da poesia de Nobre, convidando-nos a estabelecer identificações entre sua poesia e propostas estéticas, filosóficas e ideológicas da contemporaneidade, sobretudo no que nestas propostas se define como defesa de uma atitude não centralizadora, como valorização da multiplicidade e do esparso, da idéia de um tipo de jogo que, como propõe Derrida, “exclui a totalização”,¹² permitindo, pela variação indefinida das peças, uma renovadora e constante produção de novos sentidos, o que significa a aceitação da ambigüidade, tal como a revelada, já em seu tempo, pelo poeta do *Só*.

E a corroborar o que sugere a construção aberta ou sutilmente dialógica de sua poesia, António Nobre oferece-nos a ambigüidade que em torno de si construiu, mitificando sua própria pessoa, precocemente transformada em personagem, num constante exercício de representação, de mascaramento que, possivelmente, muito teria contribuído para inquietar as certezas dos circundantes. Segundo Guilherme de Castilho, assim que se reconhece poeta, António Nobre procura redimensionar o mundo em que vive, buscando as condições para que possa “cumprir-se”,

¹² DERRIDA, 1971. p.244.

transformando, para tanto, “a sua ‘biografia’ em ‘mitologia’: criando à sua volta um mundo de entidades míticas dentro do qual inclui – como peça fundamental – a sua própria existência pessoal”.¹³

Sob o signo desta mitologia abrigam-se desde a recriação do próprio nome, fixado em sua forma reduzida, até as extravagâncias no trajar, passando ainda por comportamentos inusitados ou por uma atitude de superioridade em relação não só a tudo aquilo que, nos códigos sociais da época, lhe parecia desprezível, como à própria condição insatisfatória da existência, responsável por um indefinido sentimento de frustração. Bizarro, extravagante, requintado, de uma sensibilidade extrema, oscilante entre sua origem privilegiada e sua nostalgia pelas coisas do povo, sedutor e egocêntrico, António Nobre, “em toda parte onde viveu teceu a teia da Lenda à sua roda”, como deixou em testemunho seu mais íntimo amigo, Alberto de Oliveira, em texto que serve de confirmação à reiterada afirmação de Guilherme de Castilho: “Toda a existência de António Nobre [...] é um permanente desafio, uma sempre renovada oposição entre biografia e mitologia, entre o sonho e a realidade, entre o vivido e o imaginado”.¹⁴

Estas palavras do biógrafo mais conhecido do poeta parecem servir adequadamente de abertura à compreensão do texto de outro biógrafo, aparentemente tão seduzido quanto o primeiro pela figura e pela arte do biografado, mas que, fugindo do modelo tradicional seguido por Castilho, constrói sua proposta biográfica por dentro do discurso literário, permitindo que o seu texto se constitua, antes de tudo, como um enriquecedor diálogo com as ambigüidades depreendidas da obra de António Nobre e com a mitologia construída em torno da sua figura: referimo-nos a Mário Cláudio e à sua peça teatral *Noites de Anto*, poética recriação do percurso existencial e literário de Nobre, onde, como na citação acima transcrita, esbatem-se os limites “entre o sonho e a realidade, entre o vivido e o imaginado”, marcas que, presentes nas outras biografias literárias construídas pelo autor, adquirem, no texto que se refere a António Nobre, particular significação, por traduzirem, não apenas a opção questionadora do biógrafo, como, aparentemente, a própria opção de vida do biografado, refletida nas artimanhas de seu jogo poético.

¹³ CASTILHO, 1988. p.20.

¹⁴ CASTILHO, 1988. p.20.

Assim, se António Nobre recriou-se em Anto, duplicando-se em máscara que, por sua vez, se desdobra em outras, será sobre esta personagem fictícia que Mário Cláudio construirá sua peça, aceitando e dando continuidade à estratégia do poeta, valendo-se do jogo já existente para a invenção de seu próprio jogo, forma indireta, e talvez mais verdadeira, de falar, afinal, sobre o António Nobre histórico. Transformado em seu duplo já a partir do título da peça, a figura real do poeta reveste-se da ambigüidade que parece ter desenhado seu perfil em vida, adquirindo, no espaço do texto, a liberdade para uma mais completa exposição de papéis sugeridos e velados em seu percurso existencial. Por outro lado, se, como vimos, o texto de António Nobre é pontuado por elementos da linguagem dramática, será o texto teatral o veículo sem dúvida mais adequado para que Mário Cláudio componha o desenho de seu biografado, fazendo com que o diálogo de início estabelecido com a personagem se estenda à linguagem do poeta, ou a um dos evidentes e significativos recursos desta linguagem. Repetindo, neste livro, procedimentos já utilizados em outras de suas biografias, o autor de *Noites de Anto* revela, desta maneira, um nível mais interno de seu exercício dialógico, utilizando, em sua própria escrita, elementos daquilo que compõe a linguagem essencial de seus artistas biografados. Neste sentido, justifica-se a estrutura dramática desta reinventada biografia.

Elegendo, portanto, estes dois elementos básicos – a personagem Anto e a linguagem teatral – como ponto de partida de seu trabalho dialógico, Mário Cláudio construirá sua peça, dividindo-a em sete “noites”, ou “quadros”, como já anuncia o subtítulo revelador, *Alegoria em sete quadros*. Cada um destes quadros tem como título e como tema um dos aspectos considerados definidores para a percepção de Anto, em sua complexa rede de simultâneas máscaras: a do filho definitivamente infantilizado e edipianamente carente e dependente da figura materna (“Primeira noite – Mãe”); a do navegador, do viajante real ou imaginário, do amante dos mistérios e da força do mar, do íntimo dos barqueiros e pescadores, bem como do naufrago exposto às fúrias marinhas (“Segunda noite – Mar”); a do Narciso seduzido pela própria imagem, que se reflete no outro/mesmo, espelho da atração homoerótica (“Terceira noite – Georges”); a do eterno noivo, idealizador da figura feminina, sempre submissa, inocente e inacessível (“Quarta noite – Purinha”); a de

requintado homem do mundo, a mitigar o tédio e o desprezo pela mediocridade circundante com a superioridade de uma estudada e arrogante elegância (“Quinta noite – Dandy”); a do mórbido cultor da doença e da morte, a exorcizar com macabro humor o fantasma do medo e do absurdo (“Sexta noite – Caixão”); a do poeta que reflete sobre o destino pátrio, estabelecendo identidades entre seu percurso pessoal e o percurso histórico do país (“Sétima noite – Finis Patriae”).

Não será improdutivo observar que esta organização em quadros reforça a idéia de diálogo estabelecido entre a linguagem da peça e a linguagem do poeta: em sua configuração de objeto estático, o *quadro* opõe-se ao *ato* que, tradicionalmente, configura a divisão do texto teatral, aí insinuando, de imediato, a idéia de ação, de atuação de personagens, de movimento. No texto de Mário Cláudio, a rigor, não há ação, os quadros são, em termos de continuidade, independentes uns dos outros e neles assistimos de fato a monólogos de Anto, apenas entrecortados por vozes em contraponto, sem que se estabeleça nenhum diálogo efetivo. Estas vozes, em três dos quadros, pertencem a elementos da construção operística – um Coro, um Tenor e um Contralto –, que exercem a função de comentar, em diversas linguagens e tons, as falas de Anto, iluminando a percepção dos leitores/espectadores. Em três dos outros quadros, este mesmo papel é exercido pelo criado Joseph (“Faz tanto frio. (Só de a ver me gela a cama...)/Que frio! Olá, Joseph! Deita mais carvão!”¹⁵). E no quarto quadro encontramos uma monossilábica e estática Purinha que só interrompe a série de “sins” com que pontuava as falas do noivo para anunciar o rompimento da platônica relação: “Antônio, exige minha Mãe, por tudo quanto há de mais sagrado, que lhe responda, hoje, meu amigo, para sempre, que não”.¹⁶ A esta fala, segue-se o silêncio e o encerramento do quadro. Vemos, pois, que em *Noites de Anto* repete-se uma estrutura muito semelhante à de tantos poemas de Nobre, na composição de uma tênue proposta dramática. Desta maneira, se Antônio Nobre rasura a unicidade de voz do texto lírico, Mário Cláudio rasura a multiplicidade de vozes e de ações do texto dramático, convidando-nos a perceber nesta atitude, para além de um intencional diálogo, uma comum atitude rejeitadora de modelos fechados e fixos.

¹⁵ NOBRE, [s.d.]. p.97.

¹⁶ CLÁUDIO, 1988. p.59.

Entretanto, o trabalho de entrançamento entre os textos dos dois autores não se esgota aí. Muito pelo contrário, as marcas mais visíveis do diálogo levado a efeito por Mário Cláudio aparecem num outro nível, mais à superfície do texto, na inserção, sem nenhuma indicação de diferenciação, de versos de António Nobre na linguagem da peça, bem como de trechos de sua correspondência. A apropriação dos versos do poeta mostra-se, certamente, em perfeita coerência com as intenções dialógicas deste texto teatral: se é António Nobre quem dá voz a Anto, se é através sobretudo de seus versos que o poeta e sua criatura se confundem (ou se revelam), seria de se esperar que Mário Cláudio a eles recorresse para a composição da personagem que recria. E, com tal eficiência o faz, que pode chegar, algumas vezes, a desnortear um leitor mais ansioso, preocupado em identificar, na vasta colcha de retalhos em que se constitui sua peça, os trechos a ele pertencentes e aqueles da autoria do poeta do *Só*.

Expostas algumas das faces do trabalho intertextual a partir do qual são construídas estas *Noites de Anto*, resta reconhecer que todos os recursos apontados, da estrutura da peça ao trabalho de recorte e colagem dos trechos do poeta, sem esquecermos as escolhas efetuadas no repertório de figurinos e de máscaras através dos quais Anto se desdobra, obedecem, evidentemente, a intenções reflexivas e críticas. Ao retomar a obra de Nobre, Mário Cláudio lança sobre ela “um novo modo de leitura”,¹⁷ criando novas possibilidades de configurações de sentido.

Este novo modo de leitura convoca os leitores ou os espectadores a repensarem de forma mais clara a obra de António Nobre e, naturalmente, por dentro dela, a pessoa e a vida real do poeta, tanto quanto a época em que este viveu. Por variadas limitações, originadas do conservadorismo social, de visões de mundo diversas, de impossibilidades interpretativas ou de instrumental inadequado de análise, a obra de Nobre parece ter sido alvo, ao longo deste século, de algumas equivocadas, ou ao menos ingênuas, reflexões críticas. O texto de Mário Cláudio, em sua configuração metafórica, contribui para a reversão de tais equívocos, lançando luzes sobre aspectos antes despercebidos ou ocultados. Ao mesmo tempo, expõe elementos velados da personalidade e da vida do poeta, depreendidos não só do que ele escreveu, transferindo-os a Anto ou confiden-

¹⁷ JENNY, [s.d.]. p.21.

ciando-os em cartas, mas, também, daquilo que ele silenciou, conferindo a este mesmo silêncio o peso de novas significações. Como afirma Maria Theresa Abella Alves,

O novo percurso artístico ousa completar o que foi dito e interpretar o que foi silenciado. A “vida” de Anto não está contida apenas no testemunho de suas palavras, mas, também, naquilo que Anto não disse. A peça constrói-se, lacanianamente, na resposta que se procura dar à pergunta sobre o que o autor do *Só* não disse ao dizer, sobre o que foi por ele segredado nas entrelinhas dos poemas.¹⁸

Assim, por exemplo, a lírica e nostálgica referência à perda da mãe reveste-se de conotações incestuosas, de que a identificação da figura materna à Virgem Maria apenas serve de confirmação, a indiciar a necessidade da sublimação, da ultrapassagem de indesejáveis sentimentos de culpa. Da mesma forma, a ambigüidade sexual, vencendo “a justa medida do preconceito social”,¹⁹ é claramente exposta, desde a “Nota para o encenador” com que abre Mário Cláudio o seu livro, na qual se faz a recomendação de que “o papel de António Nobre será [...] assumido ora por um actor, ora por uma actriz.”²⁰

Paralelamente a esta releitura da humanidade do poeta, é visível em *Noites de Anto* o traço de crítica à rigidez e à insensibilidade de qualquer sociedade fechada em seu conservadorismo, não apenas a da época de Nobre, nem apenas a de Portugal, mas a de qualquer tempo ou território no qual o homem possa se sentir ilhado, ou, como queria António Nobre, só. Assim, para além de épocas e de lugares, o que, em vários momentos, na peça se retoma e reduplica da poesia de Nobre é, sobretudo, um desolador sentimento de “desconcerto do mundo”. De Portugal em particular, o texto de Mário Cláudio busca recuperar um certo olhar de Nobre sobre o país, para além do olhar valorizador das tradições populares e do bucolismo romântico, e que se volta para o que, neste mesmo espaço, se reveste de imutabilidade, da paralisia geradora da decadência e da morte. Não por acaso, o último quadro, repetindo o título de Junqueiro,

¹⁸ ALVES, 1993. p.78.

¹⁹ CLÁUDIO, 1983. p.12.

²⁰ CLÁUDIO, 1988. p.8.

poeta alternadamente exaltado e criticado por Nobre, é “Finis patriae”, para cuja composição concorrem versos do inacabado e fragmentado poema “O Desejado”, no qual, com destino do país, se identifica o destino do “moço Anrique”, metáfora do próprio Anto, ou do verdadeiro moço Antônio.²¹

Por outro lado, o que ressalta da leitura do texto de Mário Cláudio é a valorização da obra de Antônio Nobre, é a sedução pela figura do poeta, o que já estaria evidente pela própria eleição de sua obra e vida como matéria de criação literária, de reescritura. Para Mário Cláudio, a obra de Antônio Nobre, como diria Barthes, ofereceu-se como uma obra “escrevível”, revelando a identificação entre os dois autores. Tal identificação, entre outros possíveis motivos, teria certamente a ver com o reconhecimento, por parte do autor da peça, de uma proposta lúdica subjacente ao texto do poeta, a qual, sem dúvida, se configura como uma das linhas de sua própria produção, biógrafo/inventor, ou biógrafo/encenador, claramente consciente do estatuto de jogo que sustenta e alimenta a produção literária, e que garante seu ininterrupto movimento criador, de que a intertextualidade se apresenta como inquestionável instrumento.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Maria Theresa Abella. Com o Só e bem acompanhado: reflexões sobre *Noites de Anto*, de Mário Cláudio. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, UFRJ, v.5, p.76-91, nov. 1993.
- BARTHES, Roland. *SZ*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- CASTILHO, Guilherme de. *Antônio Nobre*. 3.ed. Lisboa: Presença, 1988.
- CLÁUDIO, Mário. Antônio Nobre entre linhas. In: NOBRE, Antônio. *Alicerces seguido de Livro de apontamentos*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.
- CLÁUDIO, Mário. *Noites de Anto*. Lisboa: Rolim, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

²¹ Cf. CASTILHO, 1988. p.115-116.

- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*, n.27. p.5-49 (em tradução de Clara Crabbé Rocha). Coimbra: Almedina, [s.d.].
- IOPES, Óscar. *Cifras do tempo*. Lisboa: Caminho, 1990.
- NOBRE, António. *Só*. 2.ed. Mira-Sintra – Mem Martins: Europa-América, [s.d.].
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Do fim-de-século ao modernismo. In: REIS, Carlos. (org.). *História crítica da literatura portuguesa*. v.VII. Lisboa: Verbo, 1995.

O olhar descentrado de Eça

Edgard Pereira

São cada vez mais estreitas, por força das tendências multiculturais, as conexões entre o discurso literário e o discurso cultural (notadamente o da história e o da sociologia). Desde Lukács (*Teoria do romance*) e Lucien Goldman (*Sociologia do romance*), as analogias entre a forma romanesca e a estrutura social têm sido analisadas em suas mais variadas direções, tendo-se em conta a estruturação homóloga das relações humanas e sua representação no texto fictício. O romance configura-se um espaço privilegiado para o estudo das relações humanas e da moldura ideológica de determinado contexto histórico-social.

No século XIX, o romance realista se mostra de forma exemplar como estrutura significativa do contexto social observado. Estabelecendo uma articulação entre o romance e a sociedade, Edward Said chega a perceber uma íntima conexão entre romance e imperialismo:

Entre todas as principais formas literárias, o romance é a mais recente, seu surgimento é o mais datável, sua ocorrência, a mais ocidental, seu modelo normativo de autoridade social, o mais estruturado; o

imperialismo e o romance se fortaleciam reciprocamente a um tal grau que é impossível, diria eu, ler um sem estar lidando de alguma maneira com o outro.¹

Com efeito, a ficção do século XIX (altura em que o colonialismo luso volta a se consolidar na costa africana) revela-se como produção de um sentido já fixado por uma extensa rede de relações sócio-histórico-ideológicas. A produção ficcional de Eça de Queirós, após os romances inaugurais tipicamente realistas (*O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio*), nos quais experimenta os parâmetros cientificistas de elaboração literária, revela uma evolução considerável, antecipando temas e técnicas da modernidade nos romances posteriores. O romance reflete a atitude do escritor, em primeira instância, como observador de determinada realidade, e, posteriormente, como seu tradutor através de escrita.

O romance é uma forma cultural incorporadora, de tipo enciclopédico. Dentro dele se encontram tanto um mecanismo altamente preciso de enredo quanto um sistema inteiro de referência social que depende das instituições existentes da sociedade burguesa, de sua autoridade e poder. O herói e a heroína de romance mostram a energia e o vigor infatigável característicos da burguesia empreendedora, e lhes são permitidas aventuras em que suas experiências lhes revelam os limites daquilo a que podem aspirar, aonde podem ir, o que podem vir a ser.²

O romance *A correspondência de Fradique Mendes* pode ser considerado uma “forma cultural incorporadora”, para usar a expressão de Edwar Said, por inúmeras razões. Distanciando-se dos parâmetros realistas ordodoxos e do modelo tradicional, o romance entrelaça procedimentos de várias espécies literárias, rompendo a sujeição rigorosa a um único foco narrativo. Convergindo a intriga para a construção do perfil erudito do protagonista, apresenta, entretanto, uma estrutura singular, dividindo-se em duas partes distintas – a primeira, uma introdução, de feição narrativa, voltada para os supostos traços biográficos do autor da correspondência; a segunda parte constitui a coletânea das cartas.

¹ SAID, 1995. p.109.

² SAID, 1995. p.109.

O que deveria enquadrar-se nos limites ficcionais (a primeira parte da narrativa) agrega traços dissertativos, tendendo à forma ensaística: ao ultrapassar o recorte inicial de retratar um indivíduo, o narrador flagra, de forma crítica, toda uma época de profundas transformações. Entre essas transformações, o narrador reflete a respeito do interesse do poeta Fradique pelo viés poético da modernidade, capaz de traduzir a

notação fina e sóbria ds graças e dos horrores da Vida, da Vida ambiente e costumada, tal como a podemos testemunhar ou pressentir nas ruas que todos trilhamos, nas moradas vizinhas das nossas, nos humildes destinos deslizando em torno de nós...³

Aliando o conhecimento histórico ao contato direto com diversas culturas, o protagonista desenvolve um saber antropológico original, levando-se em conta que a antropologia assume estatuto de ciência precisamente no séc. XIX.

Quando começou, porém, a nossa intimidade, em 1880, o seu inquieto espírito mergulhava de preferência nas ciências sociais, aquelas sobretudo que pertencem à Pré-História – a Antropologia, a Linguística, o estudo das Raças, dos Mitos e das Instituições Primitivas.⁴

O que deveria inscrever-se no registro epistolar, como forma de comunicação e troca de experiências, agrega traços narrativos (algumas cartas podem ser lidas como contos), quando não se instaura como escrita enciclopédica, ao veicular teorias e conceitos culturais (abarcando filosofia, estética, ciência e religião). Em especial as cartas endereçadas a Guerra Junqueiro (sobre a importância do ritual nas religiões), a Oliveira Martins (pelas impressões arqueológicas), e a Bento de S. (sobre o caráter leviano da imprensa). A morte do protagonista, para além do que suscita de irônico (apesar de sua vigorosa saúde, sucumbe a uma gripe) não deixa de sugerir também um limite imposto pela sociedade burguesa ao seu projeto cultural de incorporação de outras culturas. A fatal gripe o derruba na sequência de uma enrascada troca de sobretudos, ao fim de uma festa em pleno inverno: troca de sobretudos como metáfora da troca de culturas?

³ QUEIRÓS, [s.d.]. p.6.

⁴ QUEIRÓS, [s.d.]. p.72.

Observam-se na sua atividade cultural elementos reveladores de afastamento do discurso imperialista tradicional, voltado para a idéia etnográfica européia que pressupunha a incapacidade de os nativos intervirem no discurso científico.⁵

Além de personagem coletiva, calcada nas experiências vividas com os companheiros e no inconformismo dos anos 70, Fradique aproximase também muito do *alter ego* do autor, tornando-se um seu duplo, tal como Ernestinho o é em *O primo Basílio* e Carlos Eduardo da Maia ostenta uma dimensão especular em *Os Maias*. Caracterizado como “andador de continentes”, o “cético de finas letras”, “o português mais interessante do século XIX”, o protagonista aproxima-se estreitamente de seu criador, espelhando-o como homem requintado e intelectual inquieto. A biografia de Eça de Queirós registra, por seu turno, o fascínio por ele experimentado quando viajou para o Egito, convidado para a inauguração do Canal de Suez, em 1869: no hotel Sheperd's, vive a grande emoção de conhecer Théophile Gauthier. Passados vinte anos, este encontro é reproduzido em *A correspondência de Fradique Mendes*, num episódio por sinal carregado de ambigüidade: o narrador atribui ao garçon do hotel uma hilariante trapalhada envolvendo a pronúncia equivocada do francês “deux”, (o quarto nº dois onde estaria hospedado o autor francês), com “dieu” (deus, como Fradique teria ouvido o garçon pronunciar). Fradique personagem é, sem dúvida, uma elaborada sombra de seu idealizador, como tem sido observado por vários estudiosos da obra de Eça, entre eles Fidelino de Figueiredo:

Na sua *Correspondência de Fradique Mendes*, mais de vinte anos depois, nos deu o perfil desse fantástico Fradique, bosquejando-o no conjunto e documentando-o pelas suas cartas. Porém, realizando essa fantasia da mocidade, da sua época de boemia e extravavagância, Eça de Queirós transformava muito o tipo de Fradique, em que há muito do próprio Eça, muito dos seus mais íntimos amigos e muito da sua formosa imaginação.⁶

O perfil do intelectual suplanta o retrato do homem, as experiências literárias ganham mais relevo que passagens do cotidiano. A convivência

⁵ SAID, 1995. p.64.

⁶ FIQUEIREDO, 1946. p.191-192.

com homens de letras e a polêmica estréia literária com as “Lapidárias”, o prestigioso poema cujos versos traem o timbre e a temática baudelairianos, importam mais que os casuais amores. A projeção especular do narrador no esteta Fradique revive a efervescência literária do *grupo do cenáculo* (a que pertenciam Antero de Quental, Jaime Batalha Reis, J. Teixeira de Azevedo, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Salomão Sáragga e o próprio Eça de Queirós). Todos eles estavam empenhados em:

abominar e combater a rijos brados o Lirismo íntimo que, enclausurado nas duas polegadas do coração, não compreendendo dentre todos os rumores do universo senão o rumor das saias d’Elvira, tornava a Poesia, sobretudo em Portugal, uma monótona e interminável confidência de glórias e martírios de amor.⁷

Fradique define-se como não-autor, discute questões relativas à propriedade literária e, por ser perfeccionista, considera insatisfatórias suas experiências como escritor, aspirando a uma prosa que fosse “alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza.”⁸ Há um consenso entre os críticos de que, além de irônica, esta autocrítica severa da personagem pode ser lida como uma referência do escritor à sua obra, que ora se encontrava em processo de auto-avaliação. Entenda-se tal avaliação também como uma abertura para outros horizontes e outras culturas. Talvez Eça de Queirós tenha se apercebido de que uma das heranças do imperialismo foi justamente aproximar os povos. Na oportuna reflexão de Said:

Uma das realizações do imperialismo foi aproximar o mundo, e embora nesse processo a separação entre europeus e nativos tenha sido insidiosa e fundamentalmente injusta, a maioria de nós deveria agora considerar a experiência histórica do imperialismo como algo partilhado em comum.⁹

⁷ QUEIRÓS, [s.d.]. p.5-6.

⁸ QUEIRÓS, [s.d.]. p.106.

⁹ SAID, 1995. p.23.

Eça de Queirós, ao realizar seu projeto de aliar o relato (pseudo) biográfico do elegante Fradique às suas supostas cartas, acaba por desenhar a ideologia burguesa de um indivíduo entregue à tarefa epicurista de gozar os prazeres das viagens e da especulação científica, passando pelo Oriente, África e América. Esse andador infatigável revela-se apaixonado pelo antigo Egito e sua cultura milenar, deixando-se também seduzir por outras culturas. Seu perfil de intelectual permeável a várias culturas, inimigo das tiranias, da banalidade e do caráter dogmático da história, transparece em carta escrita a Carlos Mayer:

Para que um Europeu lograsse ainda hoje ter algumas idéias novas, de viçosa originalidade, seria necessário que se internasse no Deserto ou nos Pampas; e aí esperasse pacientemente que os sopros vivos da Natureza, batendo-lhe a Inteligência e dela pouco a pouco varrendo os detritos de vinte séculos de Literatura, lhe refizessem uma virgindade.¹⁰

O narrador não consegue ocultar o fascínio que lhe despertam o espírito irônico de Fradique, o seu entusiasmo pelo progresso, sua crítica ao eurocentrismo, sua bagagem intelectual enciclopédica e flexível e, sobretudo, sua indiferença em relação ao futuro da civilização ocidental. A concepção de cultura de Fradique aproxima-se bastante do conceito contemporâneo de arqueologia, como se depreende através da sistematização de Michel Foucault, em *A arqueologia do saber*, em especial ao caracterizar o acontecimento como “uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores”.¹¹ Quando o narrador lhe sugere que escreva sua viagem à África, Fradique murmura, entre a lentidão e a melancolia:

Não! Não tenho sobre a África, nem sobre coisa alguma neste Mundo, conclusões que, por alterarem o curso do pensar contemporâneo, valesse a pena registrar... Só podia apresentar uma série de impressões, de paisagens.¹²

¹⁰ QUEIRÓS, [s.d.]. p.62.

¹¹ FOUCAULT, 1986. p.28.

¹² QUEIRÓS, [s.d.]. p.105.

O entusiasmo de Fradique pelas antigas civilizações, o seu vivo interesse pelo Oriente, suas primitivas religiões e ideologias, constitui outra qualidade que o narrador admira. (Aliás, o enfeitado narrador: outro sintoma de sua personalidade descentrada reside em sua capacidade de suscitar sedução nas pessoas, inclusive nos homens).

Tenho folheado e lido atentamente o Mundo como um livro cheio de idéias. Para ver *por fora*, por mera festa dos olhos, nunca fui senão a Marrocos.

O que tornava estas viagens tão fecundas como ensino, era a sua rápida e carinhosa simpatia por todos os povos.¹³

O interesse em descrever e interrogar as práticas discursivas já estabelecidas, a atenção aos hábitos culturais e costumes de uma sociedade constituem tarefas características do saber arqueológico, na concepção moderna de Michel Foucault.¹⁴ Para Fradique, trata-se de compreender a História, para alcançar “uma percepção extraordinária da realidade” (p.68). A sua “superior inteligência”, continuamente mencionada, forjada no seio do cientificismo do século XIX, marcado no cerne por uma visão eurocêntrica do universo, surpreende o leitor de hoje:

O saber histórico de Fradique surpreendia, realmente, pela amplexidade e pelo detalhe. (...) Com efeito, a sua forte capacidade de compreender filosoficamente os movimentos coletivos, o seu fino poder de evocar psicologicamente os caracteres individuais – aliava-se nele a um minucioso saber arqueológico da vida, das maneiras, dos trajes, das armas, das festas, dos ritos de todas as idades, desde a Índia védica até a França imperial.¹⁵

Debruçando-se sobre os vestígios discursivos do passado e confrontando-os com o presente, Fradique reelabora o saber da tradição, atuando sobre ela e dela se afastando ao adotar uma postura crítica:

Lisboa só lhe agradava – como paisagem. (...) Mas uma existência enraizada em Lisboa não me parece tolerável. Falta aqui uma atmosfera

¹³ QUEIRÓS, [s.d.]. p.77.

¹⁴ FOUCAULT, 1986.

¹⁵ QUEIRÓS, [s.d.]. p.74-75.

intelectual, onde a alma respire. Depois certas feições, singularmente repugnantes, dominam. Lisboa é uma cidade *aliteratada, afadistada, catita e conselheiral*. Há literatice na simples maneira com que um caixeiro vende um metro de fita.¹⁶

Além da aversão pelos políticos, pelos quais nutre vários “horrores”, Fradique tem dificuldade de conviver em Lisboa, por não aceitar o que denomina a “saloia macaqueação” de Paris, chegando a afirmar: “Lisboa é uma cidade traduzidada do francês em calão.”¹⁷ Mas é sobretudo na construção da identidade dispersa e da moldura intelectual do protagonista que o romance surpreende. Constitui um perfil avançado para os parâmetros da época sua disponibilidade e flexibilidade cultural, sempre aberta às irradiações da modernidade e das alterações, receptiva a qualquer manifestação filosófica ou religiosa:

Esta independência, esta livre elasticidade de espírito e intensa sinceridade – impedindo que, por sedução, ele se desse todo a um Sistema, onde para sempre permanecesse por inércia – eram de resto as qualidades que melhor convinham à função intelectual que, para Fradique, se tornara a mais contínua e preferida.¹⁸

Pormenores aparentemente superficiais passam a ter um significado. A presença de um cenário oriental para decorar o aposento onde reside é mais um fator decisivo na caracterização de sua visão de mundo descentrada:

Errava além disso em toda a sala um aroma desconhecido, que também me pareceu oriental, como feito de rosas de Esmirna, mescladas a um fio de de canela e manjerona.¹⁹

Algumas observação do narrador dimensionam a origem da cultura de Fradique, forjada nas viagens e no contato com escritores e cientistas, bem como o caráter pedagógico dessas viagens:

¹⁶ QUEIRÓS, [s.d.]. p.79.

¹⁷ QUEIRÓS, [s.d.]. p.81.

¹⁸ QUEIRÓS, [s.d.]. p.65.

¹⁹ QUEIRÓS, [s.d.]. p.25.

A cultura de Fradique recebia um constante alimento e acréscimo das viagens que sem cessar empreendia, sob o impulso de admirações ou de curiosidades intelectuais.²⁰

O interesse de Fradique por culturas antigas, exóticas ou emergentes (incluindo-se nesse caso o Brasil) é um dos trunfos da mentalidade arejada e universalista de Eça de Queirós. No fim do século XIX, a cultura não-européia gozava pequena evidência, sendo quase impossível “escapar à força histórica soberana do imperialismo”.²¹ Como afirma Edwar Said:

A independência era coisa de brancos e europeus; os povos subjugados ou inferiores eram para ser dominados: a ciência, a erudição, a história vinham do Ocidente.²²

O autor de *Os Maias* jamais ocultou, entretanto, sua fascinação pela cultura francesa, como se pode observar em inúmeras passagens de seus romances, em especial *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, preservando um olhar descentrado e um distanciamento irônico do imperialismo luso.

A ambigüidade cultural de Frdique oscila entre o entusiasmo pelo eurocentrismo e o interesse por outras culturas. Comprometido visceralmente com os princípios filosóficos e estéticos do ocidente, afirma, numa carta a Carlos Mayer que “só o Europeu é essencialmente (homem) do séc. XIX”,²³ querendo insinuar que nenhum outro seria racional e culto. Apesar disso, revela admiração por outras culturas, inclusive pela brasileira, como se vê na carta dirigida ao amigo brasileiro Eduardo Prado:

O que eu queria (e o que constituiria uma força útil no Universo) era um Brasil natural, espontâneo, genuíno, um Brasil nacional, brasileiro e não esse Brasil, que eu vi, feito com velhos pedaços da Europa, levados pelo pacote e arrumados à pressa, como panos de feira, entre uma natureza incongênere, que lhe faz ressaltar mais o bolor e as nódoas.²⁴

²⁰ QUEIRÓS, [s.d.]. p.76.

²¹ SAID, 1995. p.56.

²² SAID, 1995. p.57.

²³ QUEIRÓS, [s.d.]. p.61.

²⁴ QUEIRÓS, [s.d.]. p.232.

É como se Eça criasse, no centro da teoria cientificista (européia), num deslocamento deslizando, um opositor a esse sistema científico, marcando o seu projeto com uma dupla inscrição. Como se pasasse do centro para as margens. Questiona as ideologias imperialistas geradas no seio do cientificismo da segunda metade do século dezanove, numa narrativa portadora de inúmeros traços do cientificismo. É sabido como os conflitos inter-culturais geram questões de natureza lógica, revelando como são paradoxais as relações estabelecidas entre o universalismo e o relativismo. Todorov questiona se o etnocentrismo, “uma espécie de universalismo ingênuo ou espontâneo”, não é uma das primeiras formas de universalismo, argumentando:

Bárbaros são aqueles que acreditam que os outros à sua volta são bárbaros. Todos os homens são iguais, mas nem todos o sabem; alguns julgam-se superiores aos outros e é justamente nisso que são inferiores, por isso nem todos os homens são iguais. Conclui-se assim que o fato de determinados povos se julgarem superiores e serem na realidade inferiores leva a enunciar um julgamento que à partida se quis condenar: que os outros são inferiores.²⁵

A noção contemporânea de cidadão do mundo procede em larga escala da convicção que o universalista possui do universo e de sua aversão a fronteiras. De acordo com o ensaísta português Fernando Gandra:

O universalista não precisa de se esforçar para ter razão, isto é, para estar de acordo com o sentido geralmente atribuído aos fatos. A história do conhecimento e da exploração do planeta teve como consequência que os homens se organizaram em unidades cada vez mais vastas: é o que chamamos globalização. São muitos e cada vez mais os exemplos de expressões dessa experiência: guerra mundial, literatura mundial, exposição universal, fama mundial, moeda única...²⁶

Se podemos afirmar que o protagonista de Eça é um intelectual universalista, atento às diferenças culturais, na certa seu criador tinha consciência do caráter devastador das certezas em áreas de saber

²⁵ TODOROV, 1989. p.26.

²⁶ GANDRA, 1999. p.32.

concernentes à recém-criada antropologia: a constatação das diferenças suscita em Fradique o interesse por culturas estranhas, das quais gosta de obter informações:

Fradique recolhera na região do Zambeze notas muito flagrantes, muito vivas, sobre os cultos nativos – que são divinizações dos chefes mortos, tomados pela morte *Mulungus*, Espíritos dispensadores das coisas boas e más, com residência divina nas cubatas e nas colinas onde tiveram a sua residência carnal; e, comparando os cerimoniais e os fins destes cultos selvagens da África, com os primitivos cerimoniais litúrgicos dos Árias em Septa-Sandou, Fradique concluía (como mostra numa carta a Guerra Junqueiro) que na religião o que há de real, essencial, necessário e eterno é o cerimonial e a Liturgia – e o que há de artificial, de suplementar, de dispensável, de transitório, é a Teologia e a Moral.²⁷

Este é, sem dúvida, um perfil de Eça de Queirós pouco conhecido, um autor aberto a inúmeras culturas e consciente de que os sistemas de representação cultural não derivam de postulados teóricos transcendentais, que esquecem as contradições e ambivalências históricas, separadoras da espécie humana em opressores e oprimidos, centro e periferia.

Referências Bibliográficas

- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura realista*. 3.ed. rev. São Paulo: Anchieta, 1946.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.
- GANDRA, Fernando. *O eterno contorno*. Lisboa: Frenesi, 1999.
- GOLDMAN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- LUKÁCS, George. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, [s.d.].
- QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão, [s.d.].
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo* Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989.

²⁷ QUEIRÓS, [s.d.]. p.104.

Imagens finisseculares do Novo Mundo no jornalismo de Eça de Queirós

Elza Miné¹

A presença de Eça na imprensa periódica de seu tempo, presença essa que acompanha toda a trajetória de sua vida, situa-se em duas vertentes distintas: numa delas, jornais e revistas compa-
recem, em primeira instância, como organismos acolhedores da produção do contista e romancista, como, de resto, assim também funcionaram relativamente a outros ficcionistas e poetas de seu tempo. E isso dos dois lados do Atlântico. Na outra vertente, como também ocorreu com outros de seus contemporâneos, quer brasileiros, quer portugueses, jornais e revistas constituíram-se em lugar de inscrição de textos de imprensa produzidos por esses mesmos escritores que, assim, desempenharam também, cumulativamente, funções específicas de jornalistas.

Ora, pensar o jornalismo de Eça de Queirós pressupõe que nos voltemos para um sem número de colaborações que endereçou a

¹ Professora da Área de Pós-Graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

publicações periódicas as mais variadas, sendo delas o conjunto mais representativo aquele que enviou à *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro (1880-1897), colaborações hoje recolhidas nos volumes *Cartas de Inglaterra*, *Cartas de Paris*, *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris* e ainda parte de *Notas contemporâneas*. O conjunto dessas matérias enviadas para o Rio de Janeiro aparecerá agora no volume *Textos de imprensa IV*, no âmbito do Projeto da Edição Crítica da obra do escritor, coordenada pelo Prof. Dr. Carlos Reis, sob minha responsabilidade, com a colaboração de Neuma Cavalcante. Digo agora, porque já estão em provas.

Pensar o jornalismo de Eça de Queirós pode ainda sugerir-nos a busca de elementos em que se inscrevem opiniões, pontos de vista sobre o papel do jornalista e os modos como então se desenvolvem as atividades da imprensa periódica, no âmbito dos próprios textos de imprensa, por ele produzidos. Constituem o que chamamos de sua “teoria do jornalismo”. Ou ainda, alargando-se tal exame, fazer o mesmo relativamente a algumas de suas obras de ficção, em que representação e juízos de jornais e jornalistas de seu tempo são flagrantes.

Pensar o jornalismo de Eça de Queirós pode ainda levar-nos, a partir da caracterização e avaliação da sua prática, no quadro contextual do último quartel do século XIX, a conjecturar possíveis pontos de permanência e distanciamento relativamente a essa mesma prática do jornalismo, tal como efetivada em nossos dias. Nesse caso, é claro que temos de ter bem presentes 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 estar já o mundo coberto mesmo 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 desta, de matérias voltadas para o que ocorria em termos mundiais. Mas longe, muito longe se estava ainda das simultaneidades televisivas e informáticas, do acesso à internet como meio de comunicação e fonte de informação...

Tenhamos também em mente as palavras do editor inglês W. F. Stead, em finais do século XIX, quando dizia em uma das suas publicações – *Review of reviews* – “The press is at once the eye, and the ear and the tongue of the people”. Vale dizer, acredito, e tanto naquela altura, como

hoje: o olho que vê (ou não deixa ver), que indica, separa (ou que perversamente confunde), que se fixa sobre o relevante (ou se prende em insignificâncias enganadoras ou meramente gratuitas); o ouvido que apreende e acolhe as vozes discordantes (ou que as transforma em perigosas e ameaçadoras univocidades), que se fecha (ou se abre) segundo conveniências nem sempre confessáveis; a língua que, afinal, consoante as formas de ver e de ouvir, nomeia, institui. Torna o fato linguagem – atributo primeiro do jornalismo. E quando Stead diz ser a imprensa olho, ouvido e língua do povo, parece-me clara a alusão à ligação imprensa-opinião pública, opinião pública de que ela, imprensa, era, ao mesmo tempo depositária e porta-voz.

A verdade é que, escrevendo para os seus leitores brasileiros, Eça não só os manteve a par do que se passava em Inglaterra, na França, na Europa ou com elas se relacionasse, mas ofereceu-lhes, propriamente, uma interpretação de momentos, fatos, questões, hábitos, no exercício de um jornalismo eminentemente opinativo, que não apenas indiciava, insinuava ou deixava ver, mas que também explicitamente exibia marcas de avaliação e julgamento. Para a construção dessa aludida interpretação, Eça baseava-se, evidentemente, não só na experiência direta do país em que se encontrava radicado, como também manteve um diálogo assíduo com a imprensa que nele circulava (como já demonstramos, no que diz respeito à Inglaterra),² procurando sempre captar afloramentos do que ele constantemente chamava “a opinião” para, perante ela, exercer o seu próprio juízo, endossando-a, ou repudiando-a, enquanto decifrador e intérprete da informação. Não era então entendida de outro modo a tarefa do correspondente: buscar a informação e interpretá-la. Também drená-la, tendo em vista os interesses atribuídos aos leitores do país para o qual escrevia. Lembremo-nos, ainda, de que no processo de elaboração de cada texto de imprensa, não deixam também de atuar os efeitos pretendidos sobre o leitor, bem como a imagem que dele se tem.

Pensar o jornalismo de Eça de Queirós pode, então, ainda encaminhar-nos a focalizar, no mosaico plurifacetado de seus textos de imprensa, modos e formas de inscrição de imagens da Inglaterra, da França ou do Brasil, e desse interlocutor previsto de uma tão longa colaboração.

² V. MINÉ, Elza.

Ferreira de Araujo, a grande força propulsora da *Gazeta de Notícias*, o mais importante jornal brasileiro do último quartel do século XIX, teve sempre a preocupação de que o mundo importasse para o leitor brasileiro, donde a importância dada à parte internacional, e o despender larga soma para manutenção de correspondentes de alto nível no exterior.

Assim, em Paris, Eça foi antecedido por Guilherme de Azevedo (o poeta de *Alma Nova*) e Mariano Pina; Jaime Batalha Reis sucedeu-o na Inglaterra; Ramalho Ortigão enviava de Lisboa, desde 1880, as “Cartas Portuguesas”; Max Nordau escrevia da Alemanha.

Da França, as colaborações de Guilherme de Azevedo (já recolhidas e apresentadas, em 1998, como dissertação de mestrado na USP por João Carlos Zan), ao lado das de Mariano Pina (de que levantei já grande parte) e as de Eça, já estudadas por Maria Helena Santana, geradoras de uma imagem da França junto ao público brasileiro, deverão ainda ser examinadas conjuntamente, para que se vejam as suas intersecções e distanciamentos.

Isto porque é preciso não esquecer que, por essa altura, a “França era confundida com a Europa por excelência”, para a qual se voltavam outras culturas não só para sentir a sua ‘diferença’ mas, de algum modo, o seu grau de ‘europeísmo’. À exceção da Inglaterra, relembra Eduardo Lourenço em *Nós e a Europa*, todas as grandes culturas europeias e depois as não europeias, “mediram sempre, até tempos recentes, aquilo que era ‘europeu’ – em sentido positivo ou negativo – através da mediação explícita do ‘modelo francês’”. E Eduardo Lourenço conclui por dizer que este jogo de espelhos em Portugal e Espanha “foi mais que um jogo, assumiu por vezes foro de autêntica crise de identidade cultural”, pela força desse modelo que o ensaísta reconhece ter sido “simultaneamente ‘religioso’, cultural, científico e civilizacional”.

Portanto, sentir-se europeu era poder estar o mas próximo possível desse modelo, constituir-se um “eco” de Paris, “capital dos povos”, como consta da primeira carta que Eça enviou para a *Gazeta de Notícias*, em 1880, aspiração que se nota também no padrão francês que o Rio de Janeiro configura, já desde a própria corte, como bem mostrou Gilberto Passos no livro publicado em 1996, *A Poética do Legado: presença francesa em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”*.

Quando Eça, em 18 de janeiro de 1892 escreve o texto inaugural do Suplemento Literário da *Gazeta*, que traz por título “A Europa em

resumo”, começando por dizer “De todas as cinco partes do mundo a Europa, apesar de tão gasta, permanece incontestavelmente a mais interessante: – e só ela, entre todos os continentes, constitui na realidade um continente geral de instrução e recreio” é de Paris que fala, daquele centro que tudo reúne e em que tem os olhos postos. Se para Eça, como para os de sua geração, o tom predominante havia sido sempre o de admiração, principalmente pela cultura, pela “civilização”, e a França, retomando Eduardo Lourenço, era a “Europa por excelência”, Maria Helena Santana, que estudou as *Imagens da França nas crônicas de Eça de Queirós*, relembra que

As crônicas dos anos 90 vêm reafirmar, de acordo com a sua especificidade e contextos, a afirmação de independência face à mãe latina anunciada já em textos anteriores à chegada do escritor a Paris, como “O Francesismo”. Não se trata de negar todo o valor à França – o que seria pouco verossímil num correspondente de Paris – mas de relativizar a sua importância como mito cultural do Ocidente.(...) Seria abusivo afirmar que Eça deixou de admirar e mesmo de amar a França. O que sucede é que a imagem globalmente negativa transmitida nas crônicas de Paris dialoga com uma outra imagem, cristalizada, anterior. (...) As imagens míticas, produto de uma seleção cultural, condicionaram de forma negativa a imagem do presente, captada na sua aparência heterogênea, ou seja, ainda em construção. Por outro lado, paralelamente à desvalorização da França, assistimos a uma reformulação da imagem de Portugal, em sentido inverso. (...) Um Portugal rural, primitivo, alegre e genuíno.³

Da mesma forma que podemos ver projetada desse triângulo formado por Guilherme de Azevedo, Mariano Pina e Eça de Queirós uma imagem da França para o Brasil, a aproximação de Eça, nas páginas da *Gazeta*, nos anos de 1880 a 1882, com Oliveira Martins, no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, no último trimestre de 1892, nos conduz à apreensão de um perfil da Inglaterra que se oferece aos leitores brasileiros, nesses anos do século XIX. Mas, ao percebermos o “observado”, entreveremos também os “observadores”. E é nesse sentido que as imagens que Eça e Oliveira Martins elaboram e projetam da Inglaterra participam também de uma construção de identidade portuguesa, e nos advertem,

³ Univ. de Coimbra, Dissertação de Mestrado, mimeo., p.240-2.

de um modo exemplar, sobre “modos como as culturas se olham e olham as outras”.⁴

E o Novo Mundo Brasil? Que imagem de nós se projeta nessa multifacetada colaboração de autores portugueses na imprensa brasileira? No exame desse jogo de olhares e de imagens deles decorrentes, vamos nos centrar exclusivamente em Eça de Queirós.

Antes, algumas observações de caráter mais geral sobre esses textos de imprensa publicados no Rio de Janeiro.

Tais textos, que se vêem nomeados pela crítica, em oscilação indiscriminada, como “folhetins”, “cartas”, “crônicas”, “artigos”, constituem o que se pode considerar a obra jornalística de Eça, pensada e elaborada tendo em vista o público brasileiro, por meio de um mesmo e único veículo – a *Gazeta de Notícias*.

Ao longo dos anos, as colaborações de Eça na *Gazeta de Notícias* integraram seções com diversos títulos (por exemplo, as seções “Notas contemporâneas”, “Colaboração européia”, “Bilhetes d'aquém mar”, apareceram cada uma, apenas uma única vez. O mesmo já não aconteceu com “Cartas de Inglaterra”, “Ecos de Paris”, “Cartas Familiares de Paris”, “Bilhetes de Paris”). Estas seções quase que exclusivamente são publicadas na página 1, ou então, inscrevem-se no rodapé da mesma página 1, no espaço do folhetim, como é o caso de “Cartas de Inglaterra”. Abaixo do nome da seção, comparece, ou não, o título da matéria que ali se publica naquela data. Mas há também aquelas, como é o caso, por exemplo, de “Cozinha Arqueológica”, “Positivismo e idealismo” ou “As rosas”, que vieram depois a integrar em livro o volume *Notas Contemporâneas*, que comparecem no jornal como matérias independentes, de que apenas constam título e assinatura do autor.

Retomando: são cartas, crônicas, artigos, folhetins? Vamos um pouco nessa direção.

Manuel Carlos Chaparro, que se propôs a desenvolver uma proposta teórica para a conceptualização de gêneros no jornalismo contemporâneo,

⁴ V. MINÉ, Elza. “Eça de Queirós e Oliveira Martins: dois olhares sobre o mesmo objeto”. In: *Páginas Flutuantes: Eça de queirós e o jornalismo no século XIX*. São Paulo, Ateliê Editorial/Instituto Camões, 2000. p.109-117.

em *Sotaques daqui e d'além mar*, lembra que “as ações jornalísticas são duas: relatar a atualidade; comentar a atualidade. Com opinião e informação. Nada além disso.” Uma e outra, no entanto, não se opõem, mas se complementam. Chega, assim, à grade classificativa que supõe dois gêneros básicos: comentário e relato. No primeiro, inclui o artigo, a crônica, a carta, a coluna; no segundo, a reportagem, a notícia, a entrevista, a coluna. Considerando “a coluna uma espécie marcante na identidade discursiva do jornalismo”, acentua-lhe o caráter híbrido – “tão eficaz para a argumentação (comentário da atualidade) quanto para a narração (relato da atualidade)” – e aponta, entre as características da coluna, a relevância de sua capacidade de potencializar a credibilidade dos conteúdos.⁵

Nesse sentido, portanto, podemos, sem dúvida, considerar Eça de Queirós um dos grandes “colunistas” da *Gazeta de Notícias*, notabilizando-se entre aqueles que, no Brasil, detêm o mesmo estatuto, com nível e brilho, como é o caso de um Machado de Assis e de um Olavo Bilac.

Apenas ainda para situar-nos, algumas marcas temporais.

A primeira colaboração do jornalista Eça de Queirós para a *Gazeta de Notícias* vem publicada no dia 24 de julho de 1880, repetindo-se, mensalmente, até fevereiro de 1882. Prossegue, ainda, com intervalos maiores, até 24 de outubro do mesmo ano.

Nos anos de 83 a 86, a *Gazeta* nada publica firmado por Eça.

Em 1887, rompe-se o silêncio, com a publicação de *A Relíquia* e, em 88, com a transcrição do capítulo final de *Os Maias* e, de Fradique Mendes, a publicação das “Notas e recordações” e das cartas: “Ao Visconde de A. T.”, “A Mme de Jouarre, II”, “A Oliveira Martins”.

Novo silêncio de 1889 a 1891.

Em janeiro de 92 a *Gazeta* publica o primeiro número de seu “Suplemento Literário”, 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”. Reinstaura-se, assim, uma presença que se irá manter até setembro de 1897, e que, além dos textos de imprensa, se concretiza através da publicação de outras cartas de Fradique Mendes (“A Clara”, I,

⁵ CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aqui e d'além mar*. Percursos e Géneros do Jornalismo Português e Brasileiro. Santarém: Edições Jortejo, 2000.

II, III, IV) e dos contos: “Civilização”, “As histórias: Frei Genebro”, “O defunto”, “As histórias: O tesouro”.

Imagens do Novo Mundo

Já muito se apontou que sobre o modo de Eça pensar o Brasil teriam fatalmente influído seus amigos brasileiros de Paris, freqüentadores assíduos de sua casa de Neuilly, como também sucedeu com Batalha Reis, com a “colônia” de brasileiros com quem conviveu em Londres, nos fins do século XIX.⁶

Um dos mais próximos de Eça, ou o mais próximo, segundo Otávio Tarquínio de Sousa,⁷ Eduardo Prado, foi, na verdade, um anti-republicano militante e, como se sabe, é da *Revista de Portugal* que partiu a cruzada. Por isso mesmo, ao procurarmos delinear os traços que compõem um perfil finissecular do Brasil nos textos jornalísticos de Eça enviados para a *Gazeta*, tendo por base a última fase da colaboração queirosiana (ou seja, de janeiro de 1892 até setembro de 1897), recuamos um pouco no tempo e tomamos como ponto de partida, em primeiro lugar, uma carta de Fradique Mendes, datada de 1888, que ficara inédita e fora depois publicada em *Últimas Páginas*, com o título de “Última carta de Fradique Mendes” e dirigida a Eduardo Prado (“Meu caro Prado”), onde se lê:

Intelectualmente o Brasil é ainda uma colônia – uma colônia do Boulevard. Letras, ciências, costumes, instituições, nada disso é nacional; – tudo vem de fora em caixotes, pelo pacote de Bordéus, de sorte que esse mundo, que orgulhosamente se chama novo, o Novo-Mundo, é na realidade um mundo velhíssimo, e vincado de rugas, dessas rugas doentias, que nos deram, a nós, vinte séculos de literatura.

Este juízo vem motivado – e justificado – pela situação criada no início da carta, que passo a citar:

⁶ V. BATALHA REIS, Jaime. *O descobrimento do Brasil intelectual pelos Portugueses do século XX*. Estudo introdutório, edição e notas de Elza Miné. Lisboa: D. Quixote, 1988.

⁷ SOUSA, Otávio Tarquínio de. “Amigos brasileiros de Eça de Queirós”. In: *Livro do Centenário de Eça de Queirós*. Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reys, org., Portugal-Brasil, Edições Novo Mundo, 1945. p.231-269.

(...) complicado é que eu lhe dê (como você reclama tão azafamadamente) a minha opinião sobre o seu Brasil... E V., menos cético que Pilatos, exige a verdade, a nua Verdade, sem *chauvinismo* e sem enfeites... Onde a tenho eu, a verdade? Não é, infelizmente, na Quinta da Saragoça, que se esconde, sob o cipreste e o louro, o poço divino onde ela habita. Só lhe posso comunicar uma impressão de homem, que passou e olhou. E a minha impressão é que os Brasileiros, desde o Imperador ao trabalhador, andam a desfazer e, portanto, a estragar o Brasil.

Advogando a vocação rural para o Brasil, censura-lhe o

ter mandado vir pelo pacote o Positivismo e a Ópera Buffa. Foi uma tremenda orgia: ensinou-se aos sabiás a gorgear Madame Angot, e vendedores de retalho citavam Augusto Comte... Para que prolongar o inventário doloroso? Bem cedo, do Brasil, do generoso e velho Brasil, nada restou: nem sequer brasileiros, porque só havia doutores – o que são entidades diferentes. A Nação inteira se doutorou. (...)

São estes doutores brasileiros que “com teima doutoral”, “enfardelam [o país] numa fatiota européia feita de francesismo, com remendos de vago inglesismo e de vago germanismo”...

Mas consegue ver ainda “uma chance para o Brasil reentrar numa vida social e só brasileira:

Quando o Império tiver desaparecido, perante a Revolução jacobino-positivista que já lateja nas escolas, e que os doutores de pena hão de necessariamente fazer de parceria com os doutores de espada; quando, por seu turno, essa República murchar como planta colocada artificialmente sobre o solo e sem raízes nele, e desaparecer de todo uma manhã, levada pelo vento europeu e doutoral que a trouxe; e quando, de novo, sem luta, e por uma mera conclusão lógica surgir no Paço de S. Cristóvão, um novo Imperador ou Rei ... que ame a natureza, e deteste o livro...

Chamando bem a atenção de todos para esse “de novo, sem luta”, o que claramente indicia a data, Paris, 1888, como um recurso ficcional, passemos ao segundo recuo antes anunciado e que é o artigo assinado com o pseudônimo de João Gomes, sob o título “Notas do Mês” e publicado não na *Gazeta*, mas na *Revista de Portugal* de 6 de dezembro de 1889, vinte dias após a nossa proclamação da República, ocorrida a 15

de novembro. (Aliás, nos anos de 1889 a 1891, como já mencionamos, Eça nada envia para o jornal de Ferreira de Araujo).

Terminando o referido artigo com a previsão, não confirmada historicamente, de que “A América do Sul ficará toda coberta com os cacodum grande Império”, Eça, já aí, referindo-se às “inteligências tropicalmente entusiásticas e crédulas” dos brasileiros, ainda que se resguardando um pouco, e ambigualmente, acentua e ironiza o aspecto *sui generis* de nossa proclamação da República: “Se os telegramas pois são fiéis, esta revolução é simultaneamente grandiosa – e divertida”.

E é justamente a construção da transição da Monarquia para a República no parágrafo inicial do referido artigo – reitero: o fato feito linguagem – que não consigo deixar de citar, pelo menos parcialmente:

A revolução do Brasil (tal como a contam os telegramas passados através da censura republicana) é menos uma revolução do que uma transformação – como nas mágicas.

O marechal Deodoro da Fonseca dá um sinal com a espada: imediatamente, sem choque, sem ruído, como cenas pintadas que deslizam, a Monarquia, o Monarca, o pessoal monárquico, as instituições monárquicas desaparecem; – e, ante a vista assombrada, surge uma República, toda completa, apetrechada, já provida de bandeira, hino, de selos de correio, e da bênção do arcebispo Lacerda. Sem atritos, sem confusão, esta República começa logo a funcionar.

Note-se que a exploração do aspecto teatral dos fatos políticos – cenas pintadas que deslizam –, as aproximações mundo/teatro, políticos/atores, são recursos de que o jornalista Eça de Queirós, ao explorar fatos e questões, as mais diversas, reiteradamente se utiliza.

Dialogando diretamente com este texto que acabamos de citar, um outro, este enviado para a *Gazeta de Notícias* em 14 de janeiro de 1894, aludindo a *Les rois*, uma peça de Jules Lemaître, começa por dizer:

Este drama, tão esperado, tão louvado, começa com efeito por uma história da revolução do Brasil. Exatamente como lhes conto! Por uma história da revolução do Brasil – da outra, da antiga, da que derrubou o Império.

E é Alvarez, ministro do Brasil – que tem o nome de República das Cordilheiras – no reino de Alfania, onde se passa a peça, que está há dois meses sem conseguir que o velho rei Cristiano XVI reconheça a República

do Brasil, por não compreender “que o povo da Cordilheira expulsasse um velho imperador tão magnânimo e paternal”.

Eça, depois de evocar pormenores daquele “ato de bom senso político ... feito com toda a delicadeza, todo o respeito, toda a bonomia”, e de relatar que “a República surgiu uma madrugada serenamente, e naturalmente, como o Sol”, de presentificar a cena do vapor com a família imperial e os lenços brancos da despedida, ironicamente enfatiza ser inaceitável que o rei de Alfania não reconheça “uma república, tão cortês, tão amável – e no fundo tão monárquica”...

Aliás, a figura de Pedro II, “sempre em França a esmiuçar raízes hebraicas”, que foi também alvo de implacável crítica de Rafael Bordalo Pinheiro (*Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca viagem do Imperador de Rasilb pela Europa*, Lisboa, 1872)⁸ é novamente evocada, com a pena da galhofa, mas sem a tinta da melancolia, quando na *Gazeta de Notícias*, em 14 de julho de 1893, Eça comenta:

Aí no Rio, segundo me afirmam, mesmo no Verão, se anda de sobrecasaca de pano. É um lamentável excesso de decoro social. Ainda se compreende no tempo do Império, quando a constante sobrecasaca preta do Imperador dominava nas instituições, e portanto determinava os costumes. Hoje a República devia apagar esse verdadeiro vestígio do velho regime, e derrubar a tirania do pano e do chapéu alto. Estou convencido mesmo que essa grande reforma influiria vantajosamente no estado dos espíritos. Um povo que com quarenta graus de calor, anda entalado em casimiras sombrias, e sobrecarregado com um chapéu alto de cerimônia, é necessariamente um povo constrangido, cheio de vago mal-estar, propenso à melancolia e ao descontentamento político.

Aliás, esta questão da inadequação quer da moda, quer da decoração das casas com relação ao nosso clima tropical, já aparecia na carta de Fradique Mendes a Eduardo Prado:

Os velhos e simples costumes foram abandonados com desdém: cada homem procurou para sua cabeça uma coroa de barão e, com 47 graus

⁸ Edição fac-similar desta primeira edição, numa tiragem de 1000 exemplares enumerados manualmente foi feita em comemoração aos 150 anos do nascimento de Rafael Bordalo Pinheiro e da Exposição “O Português Tal e Qual – da caricatura à cerâmica, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em junho de 1996.

de calor à sombra, as senhoras começaram a derreter dentro dos gorgurões e dos veludos ricos. Já nas casas não havia uma honesta cadeira de palhinha, onde, ao fim do dia, o corpo encontrasse repouso e frescura; e começavam os damascos de cores fortes, os móveis de pés dourados, os reposteiros de grossas borlas, todo o pesadume de decoração estofada com que Paris e Londres se defendem da neve e onde triunfa o micróbio.

Se o Brasil do Império, parte de Portugal, ofereceu ao jornalista Eça de Queirós deixas para atacar sua pátria, como é bem o caso do “Brasil e Portugal”, constante de *Cartas de Inglaterra*, na última fase da *Gazeta de Notícias*, Portugal um pouco se esfuma, e comparece, por exemplo, na rememoração carinhosa de Coimbra, no texto sobre os estudantes brasileiros e Sarah Bernhardt, em sentido inverso ao da colaboração que antes citamos. Agora é Portugal que funciona como o outro pólo no contraste jocosamente construído.

Proclamada a República, além da representação repassada de ironia e portanto crítica que deste fato político nos oferece, já antes focalizada, o Brasil que se projeta nas páginas da *Gazeta de Notícias* é um Brasil de que em Paris se recebem “notícias tão truncadas, tão vagas, tão discor-dantes, que nem sabemos ainda se são simplesmente pessoas, se são verdadeiramente princípios que aí se combatem” (*Gazeta de Notícias*, 26 de novembro de 1893). Trata-se da Revolta da Armada, de 1893 que, nem entre “os casos curiosos do mundo” a que a imprensa parisiense “reserva sempre algumas linhas, vinte ou trinta”, merece atenção. E continua Eça:

Debalde, porém se procura agora uma notícia, mesmo falsa, sobre o Brasil. Nada! É como se o almirante Melo e os seus couraçados se tivessem sumido para sempre nas brumas atlânticas. Que digo? É como se o Brasil tivesse desaparecido – ou antes tivesse entrado naquela era de felicidade, classicamente conhecida, em que os povos deixam de ter história. E assim parece ser, pois que o único rastro do Brasil se encontra nalgum boletim financeiro, onde se dizem os sacos de café vendidos e a cotação do câmbio ...

Un silence parfait règne dans cette histoire – como diz Musset. É de bom prenúncio este silêncio, é de mau prenúncio? Em todo caso, é único na história das revoluções. Havia tiros, sangue, cólera, tumulto. De repente tudo se cala, tudo se some – e aqui ficamos na Europa boquiabertos, diante de uma forte revolta que se esvaiu no ar, como uma visão de mágica. Onde estão os regimentos? Não há nada – não se entrevê um vulto, não se escuta um rumor. Decerto aí no Rio, se

estimaria saber a impressão que se tem aqui em Paris dessa luta desoladora. Pois a impressão é esta, não outra, há uma longa, vagarosa semana. O pasmo diante de uma coisa real e terrível, que troava e flamejava, e que de repente desaparece, se funde na mudez e na sombra. E aqui estamos espantados, arregalando os olhos para o Brasil – tendo apenas a vaga consciência de que lá se continua pacificamente a vender café.

Um Brasil onde a imigração chinesa, deplorada por Eça, “não traria senão um ligeiro acréscimo de confusão”... afirmando a seguir:

Talvez a influência ambiente do confucionismo infiltre, enfim, e derrame no país os princípios salutareos da doutrina perfeita – o amor da disciplina, do respeito, da tolerância, da ordem e da paz laboriosa. (*Gazeta de Notícias*, 6 de dezembro de 1894)

O que na verdade se nota em todas essas referências ao Brasil, aqui pinçadas, são índices de uma atitude de distanciada complacência de europeu que nos vê como “tropicais pouco adequados a essa condição, mas cuja *qualité maitresse* seria a bondade” (como o sublinha também Batalha Reis).

Uma exemplificação exaustiva retirada dos dados levantados confirmaria ainda o recorte taineano na caracterização do Brasil, do brasileiro e dos outros povos latino-americanos referidos.

Deixamos de analisar a longa colaboração de *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris* – “A propósito da Doutrina de Monroe e do Nativismo” – publicada em 7 dias, de 30 de março a 5 de abril de 1894, que embora importante, não caberia nos limites desta exposição, mas que provocou viva reação em Manuel Bandeira em seu importante artigo “Correspondência de Eça de Queirós para a imprensa brasileira”, constante do *Livro do Centenário* organizado por Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis.

Ao concluir, gostaria, finalmente, de chamar a atenção para o fato de que os textos de imprensa de Eça – se os compararmos com parte significativa do jornalismo brasileiro contemporâneo –, oferecem-nos também o ensejo de contactar com um jornalismo ainda não intencionalmente fragmentário e fragmentador, que, em nome de uma presunção de público leitor, em nome de uma maior simplificação da informação, ou de uma pretensa objetividade, mascara nuances, desconhece matizes, baralha fontes, mostrando-se, tantas vezes, pouco ou nada interpretativo

e de investigação. Tudo, enfim, que o “nosso” Eça nunca deixou de fazer. “Nosso Eça”, para usar a expressão de Gilberto Freire, cujo centenário de nascimento este ano se comemora.⁹

⁹ Este texto foi apresentado no Congresso de Estudos Queirosianos (IV Encontro Internacional de Queirosianos), realizado na Universidade de Coimbra entre 6 e 8 de setembro de 2000.

António Nobre, poeta do texto

E. M. de Melo e Castro

António Nobre passa freqüentes vezes, para muitos leitores quer portugueses quer brasileiros, por ser o poeta lagrimejante e diminutivo de um suposto sentimento lírico português... sendo o seu caso verdadeiramente sintomático de uma certa cegueira que ainda predomina na leitura da poesia, persistindo em não ver o que os poetas de fato escrevem e como escrevem.

Pois bem, com os nossos olhos do fim do século XX e após as inúmeras aventuras textuais da produção poética e da crítica contemporâneas, penso que uma outra leitura da sua poesia se torna possível e até necessária. Nela leremos agora um profundo conhecimento da construção do poema e até um certo pendor textualmente inovador e transgressivo, evidenciando nos poemas práticas e estruturas poemáticas invulgares no seu tempo e mesmo até posteriormente.

É certo que a poesia de António Nobre, quase toda escrita na primeira pessoa do singular, está repleta de biografemas e de emossemas, isto é de unidades semânticas de alto teor emotivo, o que apela para uma leitura

imediate predominantemente no nível dos significados, levando o leitor a auto-embalar-se numa espiral de recordações e sentimentos pungentes. No entanto penso que não é aí que reside o fulcro do interesse que nos pode levar hoje a reler esta poesia com a atenção que ela de fato nos merece.

É o que procurarei mostrar nos sete exemplos de poemas de António Nobre, do livro “SÓ”, livro esse que todo ele é um exemplo da atenção textual rigorosa e precisa que o poeta usava na sua escrita: evidenciando, quanto a mim, uma escritura premonitivamente moderna.

O primeiro exemplo é o primeiro poema do livro: MEMÓRIA A MINHA MÃE / AO MEU PAE.

MEMORIA
Á MINHA MÃE
AO
MEU PAE

Aquelle que partiu no brigue *Boa Nova*
E na barca *Oliveira*, annos depois, voltou;
Aquelle santo (que é velhinho e já corcova)
Uma vez, uma vez, linda menina amou:

Tempos depois, por uma certa lua-nova,
Nasci eu... O velhinho ainda cá ficou,
Mas ella disse: – “Vou, alli adiante, á *Cova*,
Antonio, e volto já...”, E ainda não voltou!

Antonio é vosso. Tomae lá a vossa obra!
“Só,, é o poeta-nato, o *lua*, o santo, a cobra!”
Trouxe-o d’um ventre: não fiz mais do que o escrever...

Lede-o e vereis surgir do poente as idas magoas,
Como quem vê o sol sumir-se, pelas agoas,
E sobe aos alcantis para o tornar a ver!

SÓ

Figura 1

É este poema, um soneto, que verdadeiramente inaugura o tom autobiográfico do livro, mas o primeiro terceto desloca o sentido, do autor para a obra: “Só” é o poeta nato, o lua, o santo, a cobra! / Trouxe-o d’um

ventre: não fiz mais do que o escrever...” Mas este “Só” afigura-se-me como ambíguo: ele refere-se tanto ao livro como ao autor, enquanto o autor declara que não fez mais que escrever o livro... Assim se realiza um dos primeiros exemplos de metapoesia, em pleno século XIX.

Observe-se ainda que o poema não termina no fim do décimo quarto verso, pois a palavra SÓ se destaca um pouco para a direita e algumas linhas abaixo, num tipo muito maior e em maiúsculas, podendo ser considerada como uma variante transgressiva de um estrambote. Verifique-se também a posição de simetria diagonal da palavra SÓ em relação à posição superior e à esquerda, do título/dedicatória do poema. Tal distribuição na página, dos elementos gráficos que constituem o texto, autoriza-nos a considerar que eles são uma unidade poemática de clara intencionalidade visual, construída pelo autor. Creio ser significativo referir que esta organização espacial aparece na segunda edição do livro de António Nobre, por ele cuidadosamente corrigida e aperfeiçoada, já que na primeira edição a posição do título/dedicatória não era à esquerda mas sim no centro da linha, como é usual.

O segundo exemplo é o da montagem de dois fluxos verbais diferentes, no texto de um só poema, que se podem considerar como dois discursos constituindo um hiperdiscurso, mesmo um hipertexto. Tal acontece em vários poemas, como por exemplo em “ANTÓNIO” (1891), “OS FIGOS PRETOS” (1889), “POENTES DE FRANÇA” (1891), “MESES DEPOIS NUM CEMITÉRIO” (1891).

Antonio

Que noite de inverno! Que frio, que frio!
Gelou meu carvão:
Mas boto-o á lareira, tal qual pelo estio,
Faz sol de verão!

Nasci, n'um Reino d'Oiro e amores,
Á beira-mar.

Ó velha Carlota! tivesse-te ao lado,
Contavas-me histórias:
Assim... desenterro, do Val do Passado,
As minhas Memórias.

Sou neto de Navegadores,
Heroes, Lobos d'agoa, Senhores
Da India, d'Aquém e d'Além-mar!

Moreno coveiro, tocando viola,
A rir e a cantar!
Empresta, bom homeni, a tua sachola,
Eu quero cavar:

E o Vento mia! e o Vento mia!
Que irá no Mar!

Figura 2

Tal prática textual só a iremos encontrar, em meados do século XX, na poesia de José Gomes Ferreira (em que na seqüência dos versos são intercalados comentários em prosa impressos em tipo menor) e em alguns poemas de Alexandre O'Neil. Mas deve ser notado que Eugénio de Castro no poema "A APIFANIA DOS LICORNES" publicado em *HORAS*, (1891) pratica uma montagem textual semelhante de dois fluxos textuais, um em verso e outro em prosa, criando um esboço de uma relação dialógica que no entanto em António Nobre aparece muito mais explicitamente desenvolvida e assumida.

Mas a técnica da montagem não fica por aqui, já que sobretudo em "LUZITÂNIA NO BAIRRO-LATINO" a seqüência narrativa dos elementos evocativos e invocados se faz segundo uma noção de justaposição transformativa, muito próxima da noção de montagem cinematográfica desenvolvida cerca de 30 anos depois, por Eisenstein. Para este cineasta

montagem é um discurso regido pela sintaxe da descontinuidade – exige a intervenção de uma consciência que interprete os signos justapostos: só assim o significante (representação) assume o valor de significado (imagem)...o conceito de montagem, uma vez que não se restringe ao cinema, propõe-se, em termos muito modernos, como uma verdadeira sintaxe da arte.

É precisamene o que acontece no referido poema de António Nobre, principalmente na segunda parte, na seqüência da passagem da procissão marítima, de fortíssima visualidade fragmentar, que se propõe como um todo imagético cheio de significado evocativo. Este poema é tal e qual um guião cinematográfico, escrito em 1891-92! A nossa tarefa de leitores é criar esse filme na nossa representação visual-mental.

Os três exemplos seguintes dizem respeito ao uso criativo e expressivo da pontuação.

Luzitania no Bairro-Latino

I

..... Só!!

Ai do Luziada, coitado,
Que vem de tão longe, coberto de pó,
Que não ama, nem é amado,
Lugubre Outomno, no mez d'Abrill!
Que triste foi o seu fado!
Antes fosse p'ra soldado,
Antes fosse p'r'o Brazil...

ERRATAS

Pag.	
22 - Só!.....	
34 - Entre Douro-e-Minho	

As pequenas correções que se fizeram nesta edição encontram-se no exemplar do Só que pertenceu ao autor.

Figura 3

A primeira linha de "LUZITÂNIA NO BAIRRO-LATINO", na edição de "Só" que estou utilizando, a 4ª, de 1921, é constituída por uma seqüência de pontos terminando com a palavra "Só" seguida de um ponto de exclamação. Mas uma errata no fim do volume indica que segundo o exemplar que pertenceu ao Autor a palavra "Só!" deve estar no início, seguindo-se uma extensa linha de reticências. No primeiro caso, 'Só!' será uma conclusão a que se chega depois de considerações não explícitas deixadas à imaginação do leitor. No segundo caso 'Só!' é uma verificação exclamativa de um estado de solidão vivido pelo poeta, a que se seguem emoções não explícitas... introduzindo o início do poema.

Certamente a hesitação entre estas duas possibilidades significativas denota a importância que António Nobre dava às questões do uso da pontuação, como grafemas estruturais do poema.

Albino Forjaz de Sampaio, o acadêmico português, que escreveu uma terrível diatribe contra António Nobre e a sua poesia, em 1918, na sua insensibilidade e ignorância, atribui as numerosas emendas que o poeta fez na segunda edição do "Só" à "*falta de espontaneidade e uma prova da falta de sinceridade em todas aquelas dores.*" sic! No entanto nós hoje sabemos, com Mallarmé, por exemplo, que o trabalho minucioso do texto é parte fundamental do processo de invenção poética. Mas Forjaz de Sampaio prestou-nos um serviço valioso ao inventariar todas essas variantes (que no entanto deverão hoje ser rigorosamente verificadas...) no afã destrutivo de demonstrar a ruindade do poeta! Assim, no caso vertente da primeira linha de "LUZITANIA NO BAIRRO LATINO", verifica-se que na primeira edição não existiam nem os pontos nem as reticências, estava apenas a palavra 'Só!' com ponto de exclamação, enquanto que na segunda edição aparece uma linha de pontos precedendo a palavra 'Só!' (como na quarta). No entanto o poeta optou pela outra versão indicada na errata, como referi.

Mas o uso do sistema de pontuação como significante expressivo pode ser observado, por exemplo, no primeiro terceto do soneto 12, o que nos sugere a comparação com os poemas de Ângelo de Lima, poeta contemporâneo de Fernando Pessoa e por ele publicado no segundo número de Orpheu (Lisboa, 1916). Ângelo de Lima dizia que usava maiúsculas e sinais de pontuação em abundância porque "*eles brotavam do bico da pena no seu mais alto valor expressional.*"

12

Não repararam nunca? Pela aldeia,
Nos fios telegraphicos da estrada,
Cantam as aves, desde que o Sol nada,
E, á noite, se faz sol a Lua cheia.

No entanto, pelo arame que as tenteia,
Quanta tortura vae, n'uma ancia alada!
O Ministro que joga uma cartada,
Alma que, ás vezes, d'Além-Mar aneia:

– Revolução! – Inutil. – Cem feridos,
Setenta mortos. – Beijo-te! – Perdidos!
– Emfim, feliz! – ? – ! – Desesperado. – Vem

E as boas aves, bem se importam ellas!
Continuam cantando, tagarellas:
Assim, Antonio! deves ser tambem.

Colonia, 1891.

Figura 4

Tal recurso escritural foi usado conscientemente por António Nobre cerca de 20 anos antes. O que em Ângelo de Lima pode ser interpretado como pós-simbolismo, em Nobre deverá ser entendido como para-simbolismo? – Deixo a questão para os especialistas em escolas e diacronias... mas citando a observação do seu grande crítico e biógrafo, Guilherme de Castilho:

À teorização do simbolismo foi António Nobre buscar apenas o que nela sentiu adequado ao que em si procurava expressão : aquela ampla liberdade de ritmo e de rima, que fez com que a sua poesia ganhasse maleabilidade e variedade.

Aquilo a que eu gosto de chamar o uso criativo da pontuação, creio que pode ser incluído nesta observação pertinente de Guilherme de Castilho.

Regressando agora propriamente ao soneto 12, não deixarei de chamar a atenção para o carácter fragmentar desse seu primeiro terceto, a par do fato de todo o poema tratar da questão da comunicação na sociedade moderna por um meio tecnológico, o telégrafo, formulando uma crítica de tipo ecológico (já nesse tempo...), mas de fuga ainda bucólica, aos efeitos deletérios da fragmentação da percepção e da aceleração da informação! Tema este que, sob a forma da contradição entre 'campo' e 'cidade' ou entre bucolismo e civilização, virá a ocupar um espaço importante nas correntes realistas da prosa e do verso em português, mesmo na primeira metade do século XX.

Um outro exemplo é do título do poema Ca(ro) Da(ta) Ver(mibus) em que, pelo uso dos parêntesis se cria uma ambigüidade textual podendo ler-se simultaneamente a palavra portuguesa 'GADAVER' e em latim 'CARO DATA VERMIBUS' ou seja 'came podre dada aos vermes'. Significados que

de fato se equivalem mas que detêm um valor significante e escritural diferenciado.

Ca (ro) Da (ta) Ver (mibus)

Memoria
A J. d'Oliveira Macedo
Eduardo Coimbra, Antonio Fogaça

Às horas do crepusculo, ao *Bemdito*,
Quando a Lua, formosa leiteirinha,
Vae dar o leite às cazas do Infinito;

Às horas das *Trindades*, á noitinha,
Quando ha milagres e sublimes Couzas
E concebe seus filhos a andorinha...

António Nobre, "SÓ" (1885)

Figura 5

Tal uso dos parêntesis, como forma de intervenção criativa na estrutura da escrita, é uma prática de origem barroca mas que foi recuperada e desenvolvida pelos poetas experimentais dos anos 50 e 60 do século XX, tanto em Portugal como no Brasil, e também pelo norte-americano E.E. Cummings.

Mas tal procedimento que António Nobre realizou em 1885, descobrindo palavras dentro das palavras ou sob as palavras, não pode deixar de nos invocar, a nós leitores de hoje, a pesquisa iniciada em 1906 por Ferdinand de Saussure e nunca concluída, sobre os anagramas e hipogramas nos textos dos poetas antigos gregos e latinos e que Jean Starobinski em 1971 nos revelou, enriquecendo assim o nosso repertório de procedimentos interpretativos do trabalho dos poetas.

De natureza bem diferente é o próximo poema que consideraremos, de título

"Falla ao Coração" de 1888. Composto por vinte versos seguidos, ele causa-nos uma sensação de complexo e estranho desalento existencial. Mas uma leitura mais minuciosa logo nos revelará que grande parte dessa sensação de complexidade resulta da repetição sistemática de alguns

versos e que os versos repetidos são os terceiros versos dos quatro quartetos ou quadras que constituem a estrutura do poema. O esquema dos versos é o seguinte: 1, 2, 3, 3, 4. Trata-se pois de usar de um modo diferente a técnica do paralelismo que remonta às 'cantigas de amigo' medievais e que sempre contribuiu para aumentar a dramaticidade expressional dos textos poéticos.

Falla ao Coração

Meu Coração, não batas, pára!
Meu Coração, vae-te deitar!
A nossa dôr, bem sei, é amara,
A nossa dôr, bem sei, é amara:
Meu Coração, vamos sonhar...
Ao Mundo vim, mas enganado.
Sinto-me farto de viver:
Vi o que elle era, estou massado,
Vi o que elle era, estou massado.
Não batas mais! vamos morrer...
Bati á porta da Ventura
Ninguem ma abriu, bati em vão:
Vamos a ver se a sepultura,
Vamos a ver se a sepultura,
Nos faz o mesmo, Coração!
Adeus, Planeta! adeus, ó Lama!
Que a ambos nós vaes digerir.
Meu Coração, a *Velha* chama,
Meu Coração, a *Velha* chama:
Basta, por Deus! vamos dormir...

Coimbra, 1888.

Figura 6

Assinale-se que Camilo Pessanha, o grande simbolista português, escreve o poema "Branco e Vermelho" (não incluído em "CLEPSIDRA" e só publicado em 1929) de intensa dramaticidade visual e sinestésica, usando um procedimento textual semelhante, ou seja o desdobramento do primeiro e do terceiro versos de uma seqüência de dez quartetos, segundo o seguinte esquema rímico: AAABAAAB. Esses versos desdobram-se, cada um, em três, com a mesma rima, na maior parte dos casos

de fato a mesma palavra, o que transforma o poema numa seqüência de dez oitavas (total de oitenta versos) cujo efeito estético é o de uma extensa e interminável ladaíinha ou mesmo 'mantra'.

O uso da repetição serial de rimas e de versos inteiros vem posteriormente a tornar-se uma prática característica das vanguardas da poesia de língua portuguesa nos anos 50 e 60. Para os surrealistas portugueses essa seriação será essencialmente 'automática' e 'caótica'; para os experimentais quer brasileiros quer portugueses, a seriação será de natureza matemática e combinatória, cujo efeito estético é intensamente verbivocovisual.

O último exemplo desta comunicação é um caso único no livro "Só" e penso que na poesia portuguesa do século XIX. Trata-se do poema 'À Toa' de 1885: um diálogo dramático em que, como diria Fernando Pessoa a propósito do seu drama estático 'O Marinheiro', 'nada acontece'!

À Toa

O PRIMEIRO HOMEM

Que grande é o Mundo! E eu só! Que tortura tamanha!
Ninguém! Meu pae é o Céu. Minha mãe é a Montanha.

A MONTANHIA

Os meus cabellos são os pinheirões sombrios
E veias do meu corpo os azulados Rios.

OS RIOS

Nós somos o suor que o Estio asperge e sua,
Nós somos, em Janeiro, a agoa-benta da Lua!

A LUA

Eu sou a bala, no Ar detida, d'essa guerra
Que teve contra Deus, em seu princípio, a Terra...

A TERRA

E eu uma as maçãs, entre outras a primeira,
Que certo Virgem viu cair d'uma macieira!

A MACIEIRA

Tantas ainda por cair! Vinde colhel-as,
Abanae a macieira e cairão estrellas!

AS ESTRELLAS

No Mar, á noite, reflectimo-nos, a olhar,
E formamos, assim, as *Estrellas do-mar*...

O MAR

Sou padre. São d'agoa meus Santos-Evangelhos:
Accendei meu altar, relampagos vermelhos!

OS RELAMPAGOS

Nós somos (o contrario, embora, seja escripto)
Os fogos-fátuos d'esta cova do Infinito.

O INFINITO

Sou o mar sem borrasca, onde emfim se descança.
Aqui, vem desagoar o rio da Esperança...

A ESPERANÇA

Morri, irmãos! mas lá ficaram minhas vestes,
No vosso mundo: dei-as dadas aos cyprestes.

OS CYPRESTES

Para apontar os Céus, como dedos funereos,
Plantaram-nos no pó dos mudos Cemiterios...

OS CEMITERIOS

Porão, beliches, tudo cheio!... Os Céus absortos!
Não cabe em Josaphat esta leva de mortos!

OS MORTOS

Seculos tombam uns sobre outros, como blocos,
E nós dormindo sempre, eternos dorminhocos!

Porto, 1885.

Figura 7

Pode portanto dizer-se que se trata de um pequeno drama estático em que as sucessivas vozes surgem inesperadamente, como por um passe mágico de 'leixa-prene', da última palavra da fala anterior. Isto é, os personagens são gerados pelo próprio texto, o que nos pode dar a ilusão de um procedimento puramente casual, ou seja 'à toa'!...

Esta idéia de acaso a resultar de uma prática textual e até o próprio desenvolvimento dialógico do poema, na sua incongruente não conclusão, parece-me de uma clara e patente modernidade, como se se tratasse duma 'obra aberta', a ser continuada pelo leitor até ao infinito, para lá da morte... com as falas dos 'eternos dorminhocos'... (última referência do último verso do texto de Nobre).

Para terminar não posso deixar de enfatizar a intensa estrutura dialógica presente em todo o "SÓ" de António Nobre, cujos poemas são escritos na sua grande maioria, na primeira pessoa, (como não deixei de notar logo no início desta comunicação) mas, primeira pessoa essa que convoca, invoca e interpela outras variadas pessoas, ao modo de um diálogo interior corporizado no texto dos poemas: "*Georges! anda ver o meu paiz de marinheiros...*" como se de uma pequena 'ODE MARÍTIMA' se tratasse, prevendo o Álvaro de Campos dos anos 15 do século XX!

Mas, trata-se de monólogo interior ou de diálogo interior? O poeta António Nobre fala consigo próprio ou com outras pessoas por ele imaginadas ou corporizadas no texto?

Parece claro que nas seqüências de rememoração autobiográfica o poeta fala consigo próprio, mas também parece igualmente claro que, de um modo geral, o poeta tem o leitor como alvo preferencial da sua escrita. Trata-se pois de um dialogismo claramente ambíguo que se estabelece primeiro entre o autor, ele próprio e os seus personagens, mas que, no leitor tem um terceiro participante que o poeta muitas vezes interpela diretamente: "*Ouvi estes carmes que eu compuz no exílio, / Ouvi-vos vós todos, meus bons portugueses! / Pelo cair das folhas, o melhor dos meses. / Mas, tende cautela, não vos faça mal... / Que é o livro mais triste que há em Portugal.*"

Por outro lado, urge perguntar que eu é esse que é o eu do texto? Será mesmo somente o eu do poeta? Se nalguns casos o é, noutras é um eu coletivo por quem o poeta fala (*ouvi-vos vós todos*) ou é um eu do texto (*Que é o livro mais triste...*) portanto um eu metatextual.

Tal é a polifonia dialógica que António Nobre nos propõe, embora Mikhail Bakhtin nos advirta que polifonia e dialogismo são "*alheios ao estilo poético*" já que

nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literalmente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer "olhar" para o discurso alheio.

Tal é de fato a especificidade do discurso ou estilo poético, tornando-se possível em poesia, ainda segundo Batkhtin

a idéia de uma linguagem poética especial, de uma linguagem dos deuses, de uma linguagem sacerdotal da poesia... a linguagem da poesia, criada artificialmente, será diretamente intencional, peremptória, única e singular... A idéia de uma linguagem da poesia, única e especial é um filosofema utópico característico do discurso poético.

É precisamente esse filosofema utópico que perpassa em toda a poesia de António Nobre sob a capa daquilo a que chamámos polifonia dialogal. Trata-se então de um simulacro de comunicação, pois o poeta sabe que o texto é apenas um mediador mas que é com o texto que o leitor se vai bater e debater, não com ele próprio autor, apenas presente no trabalho que realizou para escrever a escrita que escreveu:

"não fiz mais do que o escrever"

como lucidamente escreveu António Nobre... para que nós o lêssemos utopicamente, um século depois da sua morte.

Referências Bibliográficas

- BATHKIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética e teoria do romance*. São Paulo: Unesp Editora, 1998.
- CASTILHO, Guilherme de. *António Nobre, a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1997.
- NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- NOBRE, António. *Só*. 4.ed. Porto: Tipografia de "A Tribuna", 1921.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Os bárbaros, I – António Nobre*. Lisboa: Guimarães & Ca. Editores, 1918.
- STAROBINSKY, Jean. *As palavras sob as palavras, os anagramas de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

Deambulações de António Nobre

Ida Maria Santos Ferreira Alves

Mas todas as escritas explicam mais de quem as lavrou do que quem as lavrou alguma vez supõe explicar através delas.¹

Mário Cláudio

É bem freqüente nos estudos sobre a obra de António Nobre tomar-se impulso de leitura a partir de versos que parecem ser a síntese de sua escrita. Versos tão carregados de emoção que atraem o leitor irremediavelmente, instituindo desde o início um pacto de solidariedade. Como não escutar o pedido e o aviso?

Ouvi estes carmes que eu compus no exílio,
Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses!
[...]
Mas, tende cautela, não vos faça mal...
que é o livro mais triste que há em Portugal.²

Começamos também nossa leitura a partir desses versos, prestando atenção na rima *mal e Portugal*, por suspeitar que, desde aí, o poeta institui

¹ NOBRE, 1983. p.12.

² NOBRE, 1974. p.10.

um projeto de escrita muito mais da ordem da ironia do que do drama que se tornou sua sina e imagem. Mas não adiantemos nossa conclusão

Antes, acompanhemos o modo ativo como o sujeito lírico vê o mundo e se vê nele e como esse modo de ver se torna possível pelo espírito deambulador que marca o poeta e sua história biográfica. Nãotoa os dois poemas iniciais de *Só* (*Memória à Minha Mãe, ao Meu Pai*, *Memória*) narram exatamente partidas, voltas, encontros e desencontros: a unir o pai, emigrante para o Brasil em jovem, um “torna-viagem” vinte anos depois, e sua mãe, que viria a falecer cedo. A leitura desses poemas por mais descompromissada, não deixa de notar a ênfase em formas verbais de movimento no espaço e no tempo:

Aquele que partiu no brigue *Boa Nova*
E na barca *Oliveira*, anos depois, voltou³

Levou-o o Destino pra longe da terra.
Passaram os anos, a Borba voltou,
[...]
Sucedo, no entanto, que o Outono veio
E, um dia, ela resolve ir dar um passeio.
[...]
'Vou ali adiante, à Cova, em berlinda,
Antônio, e já volto...' E não voltou ainda!
'Vai o Esposo, vendo que ela não voltava,
Vai lá ter com ela,[...]
[...]
Em vão corri mundos, não vos encontrei
Por vales que fora, por eles voltei. [...]⁴

Da história paterna, emigrante que volta à terra e nela se fica; da figura materna que logo parte da vida; desse casal que se encontrou e desencontrou, nasce um poeta marcado pela sina da errância, sem lugar definitivo no mundo, criador de um livro de solidão, talvez de excessiva solidão: “E assim se criou um anjo, o Diabo, o lua; / Ai corre o seu face a culpa não é sua!”⁵

³ NOBRE, 1974. p.7.

⁴ NOBRE, 1974. p.9-10.

⁵ NOBRE, 1974. p.10.

Como todos sabemos, *Só* é o único livro que António Nobre publicou em vida, numa primeira edição francesa de 1892, quando o poeta estava a estudar em Paris para tirar o curso de Direito, intento que, em Coimbra, não conseguira realizar.⁶ Como um diário, os poemas vão guardando a memória de lugares e tempos (os textos são datados e localizados) e nos apresentam um sujeito caminhante por paisagens diversas a compor sua biografia sentimental. Texto a texto, vai se configurando um personagem, *António/Anto*, que não encontra fora do espaço poemático pouso e harmonia. Esse espaço se constitui circularmente em torno do sujeito lírico, centro de toda a atenção, na medida em que é a partir dele que se lançam os caminhos e é para ele que retornam. Determinando essa escrita circular, logo após os dois poemas dedicados aos pais, temos o longo poema *António* e, ao final do livro, o conjunto de poemas intitulado *Males de Anto*. No primeiro, o *eu* se compraz em contar sua história e em apresentar o *seu* sofrimento:

[...]

Lá vem a Carlota que embala uma aurora
nos braços, e diz:
"Meu lindo Menino, que Nossa Senhora
O faça feliz!"

Ao Mundo vim em terça-feira
Um sino ouvia-se dobrar!

E António crescendo, saozinho e perfeito,
Feliz que vivia!
(E a Dor, que morava com ele no peito,
Com ele crescia...)

Vim a subir pela ladeira
E, numa certa terça-feira,
Estive já pra me matar...

Mas foi a uma festa, vestido de anjinho,
Que fado cruel!
E a António calhou-lhe levar, coitadinho!
A Esponja do Fel...⁷

⁶ Em 15 de outubro de 1888, começa a freqüentar a Faculdade de Direito de Coimbra, mas é reprovado duas vezes. Em 22 de outubro de 1890, parte para Paris.

⁷ NOBRE, 1974. p.13-14.

No segundo, é feito o balanço dessa vida errante e infortunada, procurando o lugar final de repouso, nos braços da “velha Morte”. O *eu* é só ficção e se desdobra em sujeito que se confessa e em sujeito que observa, construindo, na relação entre enunciado e enunciação, o drama de sua existência:

1

Quando cheguei, aqui, Santo Deus! como eu vinha!
Nem mesmo sei dizer que doença era a minha,
Porque eram todas, eu sei lá! Desde o Ódio ao Tédio.
Moléstias de Alma para as quais não há remédio.
Nada compunha! Nada, nada. Que tormento!
[...]

Jesus! Jesus! Jesus!

Ah quanto foi bem pior que a tua a minha cruz!
Quanto sofri, meu Deus” Ah quanto eu soffro ainda!
[...]
Médicos? Para quê... a doença era de Alma.
[...]

2

[Meses depois, num cemitério]

Anto

Olha, bom velho! é aqui o Hotel da Cova,
Tens algum quarto ainda para alugar?
Simplex que seja, basta-me uma alcova...
(Como eu estou molhado! é do luar...)

[...]

Vamos! depressa! Vem, faze-me a cama,
Que eu tenho sono, quero-me deitar!
Ó velha Morte, minha outra ama!
Para eu dormir, vem dar-me de mamar...

O coveiro

Aqui. Fica melhor do que em 1^a:
Colchão assim não acha em parte alguma!
Os outros são de chumbo, de madeira,
Mas este, veja bem, é sumaúma...

[...]

Anto

Mais nada. Boas-noites. Fecha a porta:
(que linda noite! Os cravos vão a abrir...
Faz tanto frio!) Apaga a luz! (Que importa?
A roupa chega para me cobrir...)

A Mãe de Anto

Aqui, espero-te, há que tempo enorme!
Tens o lugar quentinho...

Toma lá para ti, guarda. E ouve: na hora
Final, quando a Trombeta além se ouvir,
Tu não me venhas acordar, embora
Chamem... Ah deixa-me dormir, dormir!

Deus

Dorme, dorme.*

Assim, de *Antônio* a *Anto*, narra-se uma história de desejos, delusões, memórias e lugares vivenciados “à flor da pele”, elaborando-se o jogo do poético entre o viver e o fingir, entre autor e poeta, este, claramente, um personagem da escrita. Lemos um sujeito-drama, um sujeito ficcionalmente biográfico,⁹ carregado de dores, tristezas e mal-estar existencial, o *spleen* do final do século XIX. Por demais centrado em si, esse sujeito é um solitário por entre a gente, a consumir-se em cismas e abstrações.

* NOBRE, 1974. p.197 e 211.

⁹ Cf. CASTILHO, 1988. p.20: “[...] Mas como libertar-se da sua impessoalizada e incaracterística existência para se transportar a um mundo onde fosse possível cumprir-se? Transformando a sua “biografia” em “mitologia”; criando à sua volta um mundo de entidades míticas dentro do qual inclui – como peça fundamental – a sua própria existência pessoal.”

Fora melhor não ter nascido, fora,
Do que andar, como eu ando, degredado
Por esta Costa de África da Vida.¹⁰

ou

Onde vou eu? Meu fado onde me leva?
António, onde vais tu, doido rapaz?
Não sei. Mas o Vapor, quando se eleva,
Lembra o meu coração, na ânsia em que jaz.¹¹

António Nobre, em anotações manuscritas, material legado à Biblioteca Municipal de Matosinhos pelo irmão Augusto Nobre e dado à publicação por Mário Cláudio,¹² registra: "Títulos do livro: Eu, Planícies, Árvores, Chorões, Antonio, Valle de Lágrimas, Valle de Dores, Vida, Elegia, Ladainhas, Só."¹³ Títulos que claramente evidenciam um sujeito obcecado pelo *eu* e pelo mal da existência. A escolha da última opção, *Só*, não apenas parece revelar o cuidado do poeta com a força sonora e semântica de um adjetivo tão presente nas obra de alguns dos escritores mais admirados por Nobre,¹⁴ como define uma forma de sentir, viver e escrever: só, solidão, singularidade, uma sensibilidade diferente no contexto poético finissecular português.

E é exatamente aí, nessa diferença estética, que lemos a poesia de António Nobre. É fácil cair na armadilha do biográfico e encontrar nos versos a infância, as decepções coimbrãs e amorosas, o medo, a experiência do exílio por vontade própria, a ânsia de concretizar projetos de vida, a previsão da morte próxima, a angústia cotidiana e as impossibilidades diversas que o autor vivenciou. É fácil acompanhá-lo em suas deambulações por paisagens geográficas e temporais definidas, entre Douro e Minho, reconhecendo nas cenas pintadas com as cores da melancolia as cenas familiares da sua biografia real. É fácil acompanhar o "era uma vez" do sujeito, em busca de um passado idealizado,

¹⁰ CASTILHO, 1988. p.156.

¹¹ CASTILHO, 1988. p.160.

¹² Ver NOBRE, 1983.

¹³ NOBRE, 1983. p.133.

¹⁴ A respeito, leia-se LOPES, 1990. p.99-100.

Ah pudesse eu voltar à minha infância!
Lar adorado, em fumos, a distância,
Ao pé de minha Irmã, vendo-a bordar:

Minha velha Aia! conta-me essa história
Que principiava, tenho-a na memória,
“Era uma vez...”.

Ah deixem-me chorar!¹⁵

em busca da simplicidade do povo a acarinhar o menino, agora sujeito inadaptado ao mundo, somente voz de saudade, cheia de desalento e amargura. Mas, será justo continuar a lê-lo nessa direção apenas? Poeta neogarretiano, neo-romântico, ou decadentista, ou, muito simplesmente, um menino grande, triste e desiludido com o seu fado, com uma “temperamental concepção romântica da vida e do mundo”?¹⁶ Parece-nos que *O livro mais triste de Portugal* é, de forma inesperada, um jogo de sentimentos, um exercício lúdico de construção de sujeitos e conteúdos (escritor/leitor; homem/personagem; vida/ficção). É um modo teatralizado de se constituir poeta e de experimentar a linguagem poética num tempo-limite que foi o seu. Todo o comportamento social do poeta descrito por contemporâneos, as anotações que deixou, a correspondência que trocou com amigos, mostram-nos que António Nobre criou-se a si próprio como *seu* mais importante personagem e fez isso sem a ingenuidade que seus versos querem aparentar. A escrita cotidiana desse autor revela um sujeito perspicaz, crítico, narcísico e despudoradamente hiperbólico no dizer das emoções, irônico o suficiente para fingir a sinceridade. Vale a pena ler alguns trechos de uma carta sua enviada ao grande amigo Alberto de Oliveira e notar nos parênteses, que são uma constante em sua correspondência, um voz contrastante a mirar o que escreve e o efeito que provoca:

[...] Não me compreendes, numa palavra. Agora os motivos, os sérios motivos (e rapidamente, que já começo a afligir-me), ouve: na segunda-feira recebi um teu bilhete (por sinal escrito em tinta azul) e esse bilhete era o de resposta àqueles dolorosíssimos bilhetes em que te dizia que

¹⁵ NOBRE, 1983. p.162.

¹⁶ CASTILHO, 1988. p.53.

andei em soluços e falando alto pelas ruas de Paris, (dou-te a minha Palavra-de-Honra, Incrédulo!) em que te afirmava que a Fome, a Penitenciária, os horrores da calúnia, a morte dos meus Amigos, as minhas catástrofes coimbrãs (enfim: relê-los), – tudo isso não me fora, nem seria mais doloroso do que a Dor, a Dor-Infinita, a Dor-que-não-se-descreve que uns certos teus bilhetes me infligiram[?] Pois bem. E tu, que me respondeste? Ó... António – Não te aflijas – Sossega. Mais um minuto. Tu... nem uma palavra de Dor. Meu Deus! [...] Ah, é de mais! Portanto que devo eu concluir daqui? Uma das duas, (vá sem adjectivos): ou não sentes o que eu sinto, tens a insensibilidade da Pedra em frente aos meus soluços, ou não acreditaste naquelas palavras e as tomaste por retórica, por mentiras, por efeitos emocionais, convencido de que eu “jouais la comédie”.¹⁷

Eduardo Lourenço escreveu que Portugal não se soube olhar de fora até Eça de Queirós, mas, talvez, António Nobre tenha sabido mostrar até o exagero o que o ensaísta diz ser um Portugal a viver “por dentro” numa espécie de isolamento sublimado”.¹⁸ Se, em Coimbra, para o jovem e desiludido estudante, Paris é a quimera do progresso e da modernidade, na capital francesa, o poeta perde as ilusões, e busca reencontrar seu país,¹⁹ descrevendo-o ora com saudade, ora com mordacidade, ora com risonha complacência, ora com mal oculto desprezo. Por isso, *o livro mais triste de Portugal* registra inúmeras passagens de humor e ironia de um sujeito que se contempla na escrita de sua cultura, obrigando-nos a prestar atenção às paisagens textuais que se delineiam em sua obra, pois António Nobre é também um deambulador pelos textos alheios e “modernamente” constrói seu próprio “mosaico de citações”. Novamente seu caderno de anotações nos auxilia para indicar seus interesses de leitura, os contatos com alguns escritores franceses, e sua correspondência vai registrando opiniões críticas sobre tudo. É, por exemplo, por meio de uma carta de 1896 dirigida a Justino de Montalvão que sabemos seu entusiasmo pela

¹⁷ CASTILHO, 1988. p.48.

¹⁸ LOURENÇO, 1999. p.10.

¹⁹ A caminho de França, António Nobre escreve a Alberto de Oliveira: “[...] a impressão que estou sentindo ao ausentar-me de lá, ao ver-me perto de Paris é realmente formidável. Tu a experimentarás um dia, se alguma vez te expatriares: de nada vale o ódio pela Pátria, sempre no fundo dela há alguma coisa que nos chama.”

leitura de *Os Lusíadas* e *D. Quixote*: “Não sabe decerto (porque eu ainda não lho disse) que sou agora doido pelo velho Luís.”²⁰ Em sua poesia, estão explícitos os resultados dessas leituras, os “lugares literários” que visita para compor suas cenas poéticas, como o *romanceiro popular*, o *Menina e Moça* de Bernadim Ribeiro, *As Viagens na Minha Terra* de Garrett, o pessimismo, a solidão e desamparo de Antero de Quental, a retórica poética de Guerra Junqueiro, os impasses da vida dramatizados por Shakespeare e a presença recorrente de Camões e seu *Livro*. Retoma motivos literários, fazendo do ato de citação uma forma de deambular pela linguagem, re-encenando modos literários de ser e escrever, metaforizando a realidade portuguesa de seu tempo.²¹ É desse modo que podemos ler, por exemplo, poemas como *Lusitânia no Bairro Latino*, *Purinba*, *Carta a Manuel* e *Viagens na Minha Terra*.

É essa deambulação pela linguagem e seus efeitos que permitem ao poeta o afastamento do drama, valendo-se do humor e da ironia para controlar o discurso poético. Já Óscar Lopes apontou na oralidade da escrita de António Nobre, no domínio da melodia frásica e nos contrapontos rítmicos, uma forma de efetivar “uma penetrante e subtil ironia”.²² Os sinais evidentes de emotividade, subjetividade e centramento narcísico ganham outra coloração por esse tom de humor / ironia que contrasta com a pincelada carregada de dramatismo, como se pode observar no poema *A Vida*:

[...]

Olha essas rugas que têm certos diplomatas!
Olha esse olhar que têm os homens da Política!
Olha um artista a ler, soluçando, uma crítica...
Olha esse que não tem talento e o julga ter
E aquele outro que o tem... mas não sabe escrever!
Olha, acolá, tantos Estúpidos, meus Deus!
(morrendo, diz-se, vão para o Reino dos Céus...)
Olha um filho a espancar o pai que tem cem anos!
Olha um moço a chorar seus cruéis desenganos!

²⁰ NOBRE, 1983. p.167.

²¹ Lembremos COMPAGNON, 1996. p.15: “toda citação é ainda – em si mesma ou por acréscimo? – uma metáfora.”

²² Cf. LOPES, 1972. p.272-274.

[...]

Jesus! Jesus! Jesus! o que i vai de aflição!

Ó meu Amor! é para ver tantos abrolhos,
Ó flor sem eles! que tu tens tão lindos olhos!
Ah! foi para isto que te deu leite a tua ama,
Foi para ver, coitada! essa bola de lama
Que pelo Espaço vai, leve como a andorinha,
A Terra!

Ó meu Amor! antes fosses ceguinha...²³

É, assim, uma escrita que se compraz com o excesso dos sentimentos, com a contraposição de imagens positivas e negativas, com a divergência de tom e de intenções, resultando a ironia exatamente desse contraste, da “interrogação dissimulada”²⁴ e realizando aquilo que muito mais tarde Pessoa escreveria: “O poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”. Como Cesário Verde, seu contemporâneo, Nobre não tem mais ilusões, mas ficções do ser e do ver, estabelecendo na poesia o espaço possível de sua existência.

Mas, voltando ao início deste estudo, a mais forte ironia não estará em rimar *mal* e *Portugal* logo no início de *Só*? Não será esse o drama principal que a escrita de Nobre encobre? No exílio que a si mesmo impôs, sentir a perda de um país, a falência do cotidiano, a estreiteza de seus horizontes? Perceber um tempo português sem perspectiva de mudança, portanto, sem futuro? Fala-se da modernidade de António Nobre principalmente em relação ao manejo de uma linguagem coloquial, oralizante, que o poeta soube transformar em matéria poética, mas essa modernidade não está também no jogo que nos propõe de dizer numa direção e exigir-nos uma leitura noutra? Sua correspondência, suas anotações, sua luta contra a morte, quando a tuberculose toma a direção de sua vida, e o faz deambular também por lugares diferentes da Europa e da América do Norte em busca da cura, afirmam um indivíduo muito ativo que não se submete ao destino, que não deixa de fazer planos

²³ NOBRE, 1974. p.127-128.

²⁴ Cf. MOISÉS, 1982. p.294 e ESCARPIT, 1972. p.97.

mesmo enfrentando a morte; curiosamente, comportamento muito diferente do de *Anto* ou *Antônio* na poesia. Entre esses sujeitos, uma semelhança persiste: o de ser só, se isso significa estar além de seu tempo, estar além de si próprio. A ironia final é ter este poeta, considerado por vezes, ao longo do tempo e na flutuação crítica, infantil, ingênuo, mau romântico, ter escrito um livro-resposta a *Os Lusíadas*, ter contado no singular a outra história coletiva que Portugal precisaria ter sabido ler, no final do século passado, para ver sua realidade, reconhecendo o seu rosto deformado, o seu corpo doente, os seus descaminhos, e a obsessão da saudade que, obrigando a parar no passado, entrava o futuro. Em relação a essa perspectiva, *Lusitânia no Bairro Latino* é o resultado mais brilhante desse modo divergente de ver Portugal:

1

[...]

Ai do Lusíada, coitado!

Veio da terra, mailo seu moinho:

Lá, faziam-no andar as águas do Mondego,

Hoje, fazem-no andar águas do Sena...

É negra a sua farinha!

Orai por ele! tende pena!

Pobre Moleiro da Saudade...

[...]

2

Georges! anda ver meu país de Marinheiros,
O meu país das Naus, de esquadras e de frotas!

Oh as lanchas dos poveiros

A saírem a barra, entre ondas de gaivotas!

Que estranho é!

[...]

Ainda lá vejo o Zé da Clara, os Remelgados,

O Jeques, o Pardal, na Nam te perdes,

E das vagas, aos ritmos cadenciados,

As lanchas vão traçando, à flor das águas verdes,

“As armas e os varões assinalados...”

Georges! anda ver meu país de romarias
 E procissões!
 Olha essas moças, olha estas Marias!
 Caramba! dá-lhes beliscões!
 Os corpos delas, vê! são ourivesarias,
 Gula e luxúria dos Manéis!
 [...]

Passa a procissão

[...]
 Tísicos! Doidos! Nus! Velhos a ler a sina!
 Etnas de carne! Jobs! Flores! Lázaros! Cristos!
 Mártires! Cães! Dálías de pus! Olhos-fechados!
 Reumáticos! Anões! Delíriums-trémens! Quistos!
 Monstros, fenómenos, aflitos, aleijados,
 Talvez lá dentro com perfeitos corações:
 Todos, à uma, magem roucas ladainhas,
 Trágicos, uivam "uma esmolinha plas alminhas
 Das suas obrigações!"
 Pelo nariz corre-lhes pus, gangrena, ranho!
 E, coitadinhos! fedem tanto: é de arrasar...

Qu'ê dos Pintores do meu país estranho,
*Onde estão eles que não vem pintar?*²⁵

Deambulamos também pela escrita do poeta, ouvindo, por trás de tudo, o *Luís* e os seus famosos versos: "Errei todo o discurso de meus anos; / dei causa [a] que a Fortuna cartigasse / as minhas mal fundadas esperanças".²⁶ António Nobre escreveu essa "errância", escreveu/descreveu o que é ser lusiada num tempo sem glória e sem esperança. Cem anos depois de seu silenciar, gostamos de lê-lo assim, precursor, moderno, a brincar com a *Velha Morte*, a dizer que fingiu toda a sua sinceridade, a pintar o seu *estranho país*.

²⁵ NOBRE, 1974. p.27-39.

²⁶ CAMÕES, 1973. p.170.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Maria Theresa Abelha. Com o *Só e bem* acompanhado: reflexões sobre *Noites de Antão* de Mário Cláudio. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, UFRJ, v.5, p.69-83, nov.1993.
- CAMÕES, Luís de. Rimas. [texto estab. e pref. por Álvaro Júlio da Costa Pimpão]. Coimbra: Atlântica, 1973.
- CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. 3.ed. Lisboa: Presença, 1988.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- CRUZ, Gastão. António Nobre o Moderno Discurso Poético Português. In: *A poesia portuguesa hoje*. 2.ed., cor. e aum. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Paris: PUF, 1972.
- LOPES, Óscar. A oralidade de Nobre. In: *Modo de ler – crítica e interpretação literária/2*. 2.ed. rev. e acres. Porto: Inova, 1972.
- LOPES, Óscar. António Nobre ou uma espécie de solidão e O simbolismo no Porto. In: *Cifras do tempo*. Lisboa: Caminho, 1990. p.97-122.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- NOBRE, António. *Só*. 16.ed. Porto: Tavares Martins, 1974.
- NOBRE, António. *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*. [leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio]. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- PEREIRA, José Carlos. António Nobre e o mito lusitanista. In: *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1995. p.175-216.
- VAL, Terezinha de Jesus da Costa. António Nobre triste. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, UFRJ, v.5, p.69-83, nov.1993.

A ilustre casa de Ramires no contexto dos centenários¹

Jorge Fernandes da Silveira

Há muito em ruínas, a casa em que Pedro Álvares Cabral teria vivido os últimos anos de vida e morrido em 1519 ou 1520 acaba de ser restaurada e, transformada em Casa do Brasil, inaugurada pelos Presidentes português, Jorge Sampaio, e brasileiro, Fernando Henrique Cardoso, no dia 9 de março, em Santarém.

Segundo a imprensa portuguesa, onde leio sobre os acontecimentos, "Santarém antecipou ontem em dez dias o feriado municipal para receber os presidentes do Brasil e de Portugal."²

O que leva a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses a mudar o feriado de uma comunidade,

¹ Esta comunicação, que tem como novidade as considerações sobre *Casa-Grande & Senzala*, parte de reflexões desenvolvidas no meu ensaio "O texto com textos. Os 100 anos d'A ilustre casa de Ramires e as comemorações dos 500 anos do Brasil", publicado no livro organizado por Beatriz Berrini *A ilustre Casa de Ramires. Cem anos*. São Paulo: EDUC, 2000.

² NARCISO, 2000.

antecipando-o em 10 dias, para, no dia anterior à nova data marcada, promover a largada do Cruzeiro Oceânico Comemorativo da Viagem de Cabral, acontecimento que, historicamente, ocorrera no dia em que se inaugurava a Casa do Brasil em Santarém? Será que dá para entender? Estamos de fato, parafraseando Roberto Schwarz, com as idéias fora do tempo e do lugar?

Conforme registram os jornais, na manhã do dia 8 de março de 2000, como há 500 anos menos um dia, às margens do Tejo, na varanda da Torre de Belém, os dois Presidentes assistem à partida da frota de Cabral rumo ao Oceano Atlântico, em que se destaca a nau capitânia “Boa Esperança”, réplica daquela que Cabral comandou na partida para a viagem do nosso achamento.

Tudo leva a crer que uma visita ao Parlamento português, na tarde do dia 8, seja a causa das mudanças. Afinal, a Assembléia da República fica quase “ao pé” do rio.

É lá que o Presidente do Brasil faz um dos discursos mais reveladores das suas idéias atuais sobre a teoria da dependência e ouve do Presidente do Parlamento, Almeida Santos, um elogio francamente liberal que corrobora os seus pontos de vista.

“Unidade na diversidade”. Eis a questão central do discurso. “A colonização soube transigir e adaptar-se às culturas indígena e africana e isso moldou os povos.”³ Nesse março de 2000, quando, significativa coincidência, se comemora o centenário de nascimento do autor de *Casa-Grande & Senzala* (1933), Gilberto Freyre (1900-1987), o discurso do Presidente do Brasil repete a tese da democracia racial brasileira em que, reza o sociólogo da “ilustre casa” de Apipucos, as relações antagônicas de classe são amolecidas pelo jeitinho tropical, herança portuguesa, que a todos nos irmana, já que somos “mais que nunca híbridos, lusitanamente híbridos”.

Na varanda da Torre ou no plenário do Parlamento o que se observa é ainda um olho saudosista de Oriente fixado num quadro de espantosa mesmidade, de costas sobretudo para o trágico processo da descolonização. A esse respeito dois acontecimentos são exemplares.

O primeiro, a comparação do Presidente com o Infante D. Henrique feita pelo Presidente do Parlamento português: “Se o Infante [D. Henrique]

³ LOURENÇO e RATO, 2000.

esteve na origem do Brasil do passado, vossa excelência é o Infante do Brasil do futuro.”⁴

Na longa tarde do dia 8 de março, ao inaugurar, na estação do metrô dos Restauradores, um painel de azulejos do seu amigo de infância, Luiz Ventura, rememora, animado pelas imagens que retratam a tradição brasileira, a resposta – segundo acontecimento exemplar – que dera a uma pergunta que certa vez lhe fizeram: “E os índios? Os índios somos nós, nesse sentido amplo, que estamos aqui.”⁵

“O Infante do Brasil do futuro” resume-se, nos consumando, nessa alternância imprópria de nomes. A pretexto de aniversários, nesse contexto centenário de comemorações de datas trocadas e de comparações (para usar um termo eciano) bacocas não pode, portanto, causar estranhamento a vontade de entender as relações contemporâneas entre Brasil e Portugal através dessas repetições por entre coincidências.

Imaginar de maneira sucinta, através de um dos seus textos, a versão crítica que Eça de Queirós já teria, por antecipação, proposto dos recentes acontecimentos do Portugal contemporâneo talvez não seja tarefa das mais difíceis, numa comunicação a partir dum ensaio cujo interesse maior era o de participar das comemorações dos 100 anos do livro que veio a lume no mesmo ano em que morria o seu autor: *A Ilustre Casa de Ramires*.

Para iniciar, uma necessariamente arbitrária questão de perspectiva: projetar em confluência as figuras dos Presidentes do Brasil e de Portugal na varanda da Torre de Belém, fitando a réplica da caravela de Cabral na direção do Novo Mundo, com a figura do Fidalgo da Torre, Gonçalo Mendes Ramires, na sua mesa de trabalho junto à janela da varanda, de olhos fitos no presente, escrevendo *A Torre de D. Ramires*, réplica ficcional da “falada Honra de Santa Ireneia, solar dos Mendes Ramires desde os meados do século X.”⁶

Estabelecido hipoteticamente um ponto ótimo de visão,⁷ típicas do universo romanesco eciano, em geral, e do romance em apreço, em

⁴ LOURENÇO e RATO, 2000.

⁵ LOURENÇO e RATO, 2000.

⁶ QUEIRÓS, 1999. p.74.

⁷ Uma das inúmeras revisões deste ensaio coincidiu com a leitura de texto de Isabel Pires de Lima, *Nomadismos queirozianos*, do qual cito passagem que interessa ao meu ponto de vista: O título “Eça de Queirós entre milénios: pontos de olhar” que o Instituto Camões

particular, são algumas das situações em que participam os principais personagens das comemorações dos 500 anos do Brasil. Percebê-los através dessa ótica implica de saída enfatizar a coincidência tópica: Torre. É ela, no presente, o centro propagador de uma ação que subordina as dimensões do tempo e do espaço a valores políticos e pessoais.

Num brevíssimo resumo dessas cenas comuns ao universo de Eça, três coisas chamam a atenção.

A primeira delas, a farsa por trás da construção da réplica ou da restauração de um objeto como forma de recuperar um bem passado.

É sempre surpreendente o início desta narrativa em que “O Fidalgo da Torre trabalhava.”⁸ Surpresa que sugere pela contradição a citação desta passagem de *Casa-Grande & Senzala* (1933): “Concorreram os judeus em Portugal, e em partes da Espanha, para o horror à atividade manual e para o regime de trabalho escravo – tão característico de Espanha e de Portugal”.⁹ No contexto dessas comemorações, porém, comparável à restauração da Casa de Cabral, transformada em centro de cultura com a finalidade de administrar a memória do descobrimento do Brasil, pode ser a “regeneração” da Casa de Ramires projetada por Gonçalves, ao escrever a novela histórica sobre os seus ancestrais para, depois, transformado em personalidade política, alcançar nova identidade social, cujo futuro acaba sendo uma anunciada – mas nem por isso menos inesperada – passagem para a África do já agora deputado e marquês Gonçalves Mendes Ramires, como se embarcado em si mesmo, quero dizer, a bordo do pacote chamado Portugal. Fica, portanto, como imagem globalizante entre as Casas, esse desejo de retorno a um tempo mítico, já que a comemoração da origem insiste numa viagem de regresso ao caminho marítimo para as Índias já descobertas. Que novas Índias ainda restam por achar? E, mais uma vez, Freyre pode estar na versão conservadora dessas questões de ter ou não ter o que fazer com a vida do outro:

(IC) escolheu para a vasta ação que desencadeou para comemorar o centenário visa ressaltar este entrecruzamento de pontos de olhar a que Eça procedeu: de Portugal para o mundo e do mundo para Portugal. Pontos de olhar seus sobre o mundo que têm gerado pontos de olhar críticos ou pura fruição estética do mundo sobre ele. (LIMA, 2000)

⁸ QUEIRÓS, 1999. p.73.

⁹ FREYRE, 1997. p.230.

Tenhamos a honestidade de reconhecer que só a colonização latifundiária e escravocrata teria sido capaz de resistir aos obstáculos enormes que se levantaram à civilização do Brasil pelo europeu. Só a casa-grande e a senzala. O senhor de engenho rico e o negro capaz de esforço agrícola e a ele obrigado pelo regime de trabalho escravo.¹⁰

Logo, a julgar pelo discurso do Presidente do Brasil, permanece, ainda como “honesta” predestinação na busca de solução para as contradições do presente, uma experiência civilizadora calcada num projeto de equilíbrio cruel entre relações arcaicas de dominação rural e práticas cosmopolitas de cidadania.

A segunda coisa que chama a atenção é a comparação que ironiza a personalidade de um sujeito como síntese das contradições do próprio país.

Menos surpreendente do que o início, mas igualmente famoso, é o final da narrativa, em que o Fidalgo da Torre é comparado a Portugal. Isto porque, segundo o seu autor, Gouveia, o administrador do Concelho

...Até aquela antiguidade de raça, aqui pegada à sua velha Torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra?¹¹

Sim, já o sabemos. O que poderíamos vir a saber, aceito o regime de equivalências em jogo, é que princípio comum une esta comparação a duas outras. A primeira, aquela em que o Presidente do Parlamento português chama Fernando Henrique Cardoso de “Infante do Brasil futuro”, comparando-o com D. Henrique, o Navegador. A segunda, a auto-identificação do Presidente do Brasil com o índio que todos nós somos. Considerando que uma hipótese de resposta passa pela temática das descobertas marítimas – pela questão africana, em suma – levantada por Eça e atual até hoje como sugere a permanência do pensamento do sociólogo pernambucano, talvez seja mais produtivo apontar agora a terceira coisa característica do universo ficcional do nosso romancista, a mover um *texto com textos* como este.

Trata-se da paródia do discurso do político que diz comemorar a origem da nacionalidade, reconhecendo-a em si mesmo.

¹⁰ FREYRE, 1997. p.244.

¹¹ QUEIRÓS, 1999. p.456.

O que se vê quando se olha o mundo da Torre de Belém é semelhante ao que se vê quando se olha para a Torre de Ramires para ver o mundo?

No discurso que profereria nas Cortes, caso eleito deputado, o Fidalgo da Torre

lançaria então um brado à Nação, que a despertasse, lhe arrastasse as energias para essa África portentosa, onde cumpria, como glória suprema e suprema riqueza, edificar de costa a costa um Portugal maior...¹²

A origem, o índio ou o negro, como moeda das mais valiosas, quer no sentido literal, quer no sentido simbólico, insiste na economia da linguagem desses discursos. Aos quais são anexadas partes de *Casa-Grande & Senzala*.

A partir destas questões, como interpretar a representação da África ou das Índias, do negro ou do índio, no imaginário “lusobrasileiro” presente nas Comemorações das Descobertas, quando mediadas por *Casa-Grande & Senzala*, e n’*A Ilustre Casa de Ramires*?

Há uma resposta possivelmente coerente. Antes de enunciá-la, interessa registrar uma informação importante na Introdução à edição crítica recém lançada por Elena Losada Soler a respeito do papel da África na Casa Ilustre de novecentos:

A segunda redação d’*A Ilustre Casa de Ramires* estava quase completa em 1893, quando o fragor suscitado pelo Ultimatum inglês ainda não havia terminado (...). Definitivamente, a inclusão da matéria africana é a alteração mais profunda, e de maior alcance simbólico-ideológico, que se produz entre as duas versões de 1897 e 1900.¹³

A representação das ex-colônias portuguesas nessas comemorações de hoje não chega a ser distinta do imaginário do antigo colonizador sobre o seu império, no tempo de Eça. A África é ainda um efeito de discurso, de expansão discursiva em oposições binárias, para além do sentido preciso de diferentes versões, já que sugere novas interpretações; é matéria de exploração retórica na ideologia colonialista que a encerra. No último

¹² QUEIRÓS, 1999. p.237.

¹³ QUEIRÓS, 1999. p.33.

capítulo do romance, a África é a notícia da África que vem numa carta sobre um torna-viagem, num relato de aventuras em que o herói – recebido em Lisboa com comemorações semelhantes às de hoje, pois davam a impressão de “que chegava El-Rei”¹⁴ – não sofreu as influências do meio, ou, parafraseando um político em campanha alegre, não meteu o pé na cozinha, mantendo a sua exemplar “unidade na diversidade”.

Resumindo: em todo o romance, a África é representada como um lugar de acumulação, ou seja, um termo de comparação onde se acumulam as relações de amor e ódio, de perda e lucro, de humilhação e de regeneração entre o bom povo português e a pátria aventureira.

Ora, se de fato a visão regeneradora da África em Eça de Queirós está cravada na impressão disfórica trazida pelo *Ultimatum*, a representação eufórica da História dos Descobrimentos presente nas comemorações em curso pode vir a estar calcada no princípio comum que volta a unir Brasil e Portugal. Este princípio que o Presidente do Brasil chama “unidade na diversidade” outro pode chamar economia de mercado, o que, em síntese radical, significa uma aliança entre o representante da União Européia, Portugal, e o Brasil, representante do Mercosul.

Para horror de algum desconstrucionista que porventura esteja me ouvindo, a imagem desse Gonçalo português colonizador que leio, ou (re)construo, poderia ter saído de páginas de *Casa-Grande & Senzala*, em síntese do próprio autor, um tratado de antropologia social acerca da “formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal” que, retrospectivamente por sua vez, apresenta um conjunto de linhas mestras cuja busca do traçado original poderia levar o interessado, circularmente, até às páginas d’*A Ilustre Casa de Ramires*, romance em que se lê – de forma crítica em que não faltam humor e mordacidade, sublinhe-se – a novela da reconquista de uma identidade patriarcal perdida. Interessa ainda mencionar que na trilogia elaborada por Freyre *Sobrados e Mucambos* (1936) tem o subtítulo “Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano”.

Estudiosos apaixonados e críticos severos, argumentos em punho, estão a postos no ano do centenário de nascimento do fundador da nossa casa-grande imaginária. Não é o meu caso, seja por incompetência ou

¹⁴ QUEIRÓS, 1999. p.450.

senso de responsabilidade. Interessa, aqui, motivado pelo discurso imaginado por Gonçalo nas Cortes, apontar no pronunciamento oficial do Presidente brasileiro no Parlamento português resíduos de uma retórica vazia de conteúdos originais e, logo, carregada de lugares-comuns justa ou injustamente atribuídos ao autor de *Ordem e Progresso* (1956). Refiro-me aos já *slogans*, aos chavões acerca da harmonia na relação entre grupos étnicos e culturais diferentes no paraíso luso-tropical Brasil: a miscigenação, o hibridismo, o sincretismo, a assimilação, numa palavra, a democracia racial, expressão que, curiosamente, segundo um dos seus jovens exegetas, não é encontrada uma vez sequer em *Casa-Grande & Senzala*.¹⁵ Note-se, com ênfase aliás, que em recente entrevista, negando que haja mudança no seu pensamento, Fernando Henrique Cardoso responde:

O que tem que ser criticado – eu continuo criticando – é a tese da democracia racial. E o que eu acho que é valioso, ressaltai nas poucas coisas que escrevi sobre o Gilberto. (...) Sempre me opus à tese da democracia racial. Mas, de qualquer maneira, não há essa contradição entre o presidente e o sociólogo. Aqui, de novo, é o pensamento, como diria Lévi-Strauss, selvagem. Usa-se sempre uma oposição, uma oposição binária. E essa oposição binária se encarna em pessoas. No caso, aqui, a dificuldade que existe é que a pessoa é a mesma, que sou eu.¹⁶

É como se já tenha adquirido, sobretudo nos pronunciamentos públicos, o hábito de falar com uma boca política que desmente uma outra intelectual anterior, no seu caso, a do sociólogo. Resumindo o Brasil numa equação autoritária, quer pela comparação redutora com o sujeito primitivo, o índio, quer pelo jogo de oposições binárias e irredutíveis entre o senhor branco e o negro escravo, o Presidente em Portugal inaugurou a temporada das interpretações oficiais dos 500 anos do Brasil 2000.

Na *Torre de D. Ramires*, Gonçalo narra os feitos heróicos dos seus antepassados fundadores do Reino em busca do modelo exemplar que o regenere da falência financeira, já que a moral parece perdida, ou “alterada”. Mais uma vez a história parece repetir-se. Por motivos econô-

¹⁵ VIANNA, 2000.

¹⁶ CARVALHO, 2000. p.10.

micos – não necessariamente negativos – o Brasil volta a interessar Portugal. E o Brasil tem interesses nessa nova viagem ultramarina. “Grande panorama!”,¹⁷ diria, se acaso estivesse outra vez a ver navios sobre o Tejo, o personagem padrão do ultraconservadorismo intelectual e político em Eça. Espera-se, vivamente contudo, que a carta do novo achamento não venha a ser escrita por ele, a caricatura do “formalismo oficial”,¹⁸ o Conselheiro Acácio.

Referências Bibliográficas

- CARVALHO, Mario Cesar. FHC fala sobre Gilberto Freyre. *Folha de S. Paulo*, n.422, 12 mar 2000. Mais!
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 32.ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- LIMA, Isabel Pires de. Nomadismos queirosianos. *Público*, Lisboa, 16 ago. 2000. Online.
- LOURENÇO, Eunice e RATO, Vanessa. Lusitanamente híbridos. *Público*, Lisboa, 09 mar. 2000. Online.
- NARCISO, João Paulo. E Pedro Álvares Cabral foi a Santarém. *Público*, Lisboa, 10 mar. 2000. Online.
- QUEIRÓS, Eça de. *A Ilustre Casa de Ramires*. Edição crítica de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão, 1980.
- REIS, Carlos. Ilustres personagens. *Revista. Expresso*, Lisboa, 12 ago. 2000. Online.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VIANNA, Hermano. Equilíbrio de antagonismos. *Folha de S. Paulo*, n. 422, 12 mar 2000. Mais!

¹⁷ QUEIRÓS, 1980. p.261.

¹⁸ REIS, 2000.

Homossociabilidade masculina e homoerotismo na ficção de Eça de Queirós

José Carlos Barcellos

Para Laura Cavalcante Padilha

Um dos méritos dos Estudos Gays e Lésbicos – que há cerca de vinte anos vêm se desenvolvendo, de maneira cada vez mais sistemática, sobretudo em centros universitários de países de língua inglesa – tem sido o de superar paulatinamente o estatuto de um discurso marcado por um viés identitário e periférico, um discurso de, sobre e para minorias, para aplicar ao estudo da história, da sociedade e da cultura, em geral, algumas das mais produtivas perspectivas teórico-metodológicas que, de modo tão instigante e inovador, vêm sendo construídas no âmbito de suas linhas de investigação.

Essa tendência ficou bastante clara no Colóquio realizado em junho de 1997, no Centro Georges Pompidou, em Paris, cuja finalidade explícita era propiciar ao público francês um contacto mais próximo com o que se vem fazendo nessa área de pesquisa no mundo acadêmico anglo-saxão. Boa parte dos intervenientes ressaltou precisamente o caráter central dos estudos sobre o homoerotismo para a interpretação da cultura moderna do Ocidente e enfatizou a necessidade de se superar, a esse respeito, o

que há de restritivo numa visão identitária e numa política de minorias. Essa abertura de perspectivas políticas e epistemológicas universalizantes pode ser sintetizada pelas palavras de Didier Eribon, segundo as quais,

Il faut vraiment n'avoir aucune idée de ce qui se fait dans le domaine des *Gay and Lesbian Studies* pour imaginer que leur intention serait de réduire des écrivains à leur homosexualité, alors qu'il s'agit d'essayer de voir comment, dans les textes littéraires, opèrent les catégories de la sexualité et comment elles sont liées aux autres registres (culturels, idéologiques et politiques).¹

Em obra posterior, esse mesmo autor retomaria essa idéia em tom menos polêmico, mas numa formulação talvez mais incisiva, ao afirmar que os Estudos Gays e Lésbicos não são uma disciplina nova, mas sim a abertura de "l'ensemble des disciplines à des approches nouvelles et à des objets nouveaux".²

No que diz respeito à literatura, cabe lembrar ainda, com Gregory Woods, que o homoerotismo masculino não pode de forma alguma ser considerado um elemento marginal em relação à literatura canônica. Pelo contrário, ele constitui inequivocamente um dos eixos centrais da literatura ocidental, conforme se pode comprovar pela mera citação de nomes como Virgílio, Shakespeare, Proust, Whitman, Gide ou Thomas Mann, por exemplo.³

Mais ainda, o estudo do homoerotismo e, em particular, o questionamento tanto da noção de "homossexualidade" quanto da própria noção de "orientação sexual" vêm demonstrando a necessidade de se pensar de maneira coerente, para cada contexto cultural, a totalidade do sistema de gênero, cujo caráter relacional se evidencia cada vez mais.⁴ Assim, o estudo da "homossexualidade" mostra-se indissociável do estudo da "heteros-

¹ ERIBON, 1998. p.13 n.1.

² ERIBON, 1999. p.23.

³ WOODS, 1998. p.16.

⁴ "Tendo apenas uma existência *relacional*, cada um dos dois gêneros é produto do trabalho de construção diacrítica, ao mesmo tempo teórica e prática, que é necessário à sua produção como *corpo socialmente diferenciado* do gênero oposto (sob todos os pontos de vista culturalmente pertinentes), isto é, como *habitus* viril, e portanto não feminino, ou feminino, e portanto não masculino." BOURDIEU, 1999. p.34 (Os grifos são do original).

sexualidade” e, para além de ambas, do estudo abrangente do masculino e do feminino – sem esquecer suas relações com as classes e as etnias –, o que reconfigura radicalmente determinadas questões e problemas. Nessa perspectiva, por exemplo, não nos surpreendemos com a afirmação de George Chauncey de que “le contrôle de l’homosexualité n’est qu’un aspect du contrôle de l’hétérosexualité”⁵ ou ainda com as seguintes palavras de Eve Kosofsky Sedgwick acerca do contexto cultural do séc. XIX:

(...) the emerging pattern of male friendship, mentorship, entitlement, rivalry, and hetero and homosexuality was in an intimate and shifting relation to class; and (...) no element of that pattern can be understood outside of its relation to women and the gender system as a whole.⁶

De fato, estudos recentes sobre o masculino vêm confirmar de maneira muito clara as posições pioneiras de pesquisadores como Chauncey ou Sedgwick. Assim, o professor George L. Mosse, da Universidade Hebraica de Jerusalém, chama a atenção para o fato de que o conceito moderno de masculinidade se disseminou de tal maneira na cultura ocidental nos sécs. XIX e XX, que se tornou praticamente invisível para historiadores e outros estudiosos. Enfatiza ainda o fato de que o apelo a um ideal de masculinidade tornou-se um verdadeiro lugar-comum da cultura moderna, endossado pelas mais diversas correntes políticas, científicas e pedagógicas, num amplo espectro sócio-cultural, não obstante diferenças étnicas ou sociais:

The ideal of masculinity was invoked on all sides as a symbol of personal and national regeneration, but also as basic to the self-definition of modern society. Manliness was supposed to safeguard the existing order against the perils of modernity, but it was also regarded as an indispensable attribute of those who wanted change.⁷

Nesse sentido, pode-se mesmo dizer que, no contexto de uma cultura secularizada, em que a referência a Deus perde boa parte – se não a totalidade – de sua eficácia simbólica, é a idéia de um “eu autêntico”, construído fundamentalmente em torno da identidade de gênero (e, em

⁵ CHAUNCEY, 1998. p.107.

⁶ SEDGWICK, [s.d.]. p.1.

⁷ MOSSE, 1996. p.3.

muitos contextos, da identidade nacional), que passa a ocupar o *locus* privilegiado de árbitro do que é verdadeiro, do que é real (e/ou natural) e do que é moralmente legítimo, conforme nos lembra Jonathan Dollimore.⁸

A esse respeito, cabe ainda sublinhar dois aspectos centrais a todo o debate. Por um lado, o pressuposto, amplamente compartilhado no espaço cultural da modernidade, de que é a sexualidade que define “a verdade interior” dos indivíduos, consoante a intuição seminal de Foucault, sempre retomada por outros estudiosos;⁹ por outro, a notável estabilidade das identidades de gênero que os indivíduos assumem como expressão fidedigna dessa sua suposta “verdade interior”, não obstante a patente arbitrariedade das mesmas, conforme se evidencia em qualquer estudo intercultural.¹⁰

Essa hipertrofia da identidade de gênero como núcleo estável da identidade social e lugar por excelência da verdade e autenticidade do sujeito deve ser analisada, a nosso ver, no quadro maior da percepção muito aguda que a modernidade tem de si mesma *inversamente* como perda da autenticidade e crise dos fundamentos. Acreditamos que o estudo da obra ficcional de Eça de Queirós possa ser ocasião para uma comprovação cabal da rentabilidade analítica dessa aproximação.

De fato, a questão formulada por Nicolás Casullo “Por qué la modernización occidental fue sentida y leída (...) como pérdida de la experiencia humana, de lo ético, de lo sensible, de lo virtuoso, de la autenticidad del ser consigo mismo?”¹¹ – pode nos servir precisamente como chave de leitura para a totalidade da obra romanesca queirosiana. Nesta, a inautenticidade do mundo moderno – e da sociedade portuguesa, em particular – é pensada e explorada com notável coerência, ao longo dos vários romances, como sendo sobretudo uma crise do masculino e de um conjunto de valores e práticas a ele ligados.

⁸ DOLLIMORE, 1996. p.39.

⁹ Cf. HEILBORN, 1996. p.137s; ERIBON, 1999. p.177.

¹⁰ “De otro lado, la deconstrucción de los discursos y representaciones de género vigentes en la cultura occidental (y otras) han evidenciado la arbitrariedad inherente a tales construcciones pero no han conseguido explicar cómo estas devienen identidades estables.” FULLER, 1997. p.13.

¹¹ CASULLO, 1998. p.77.

Nossa hipótese é a de que Eça de Queirós trabalha de maneira sistemática a "sexualização" de papéis e posições sociais em termos de identidade de gênero, concentrando sua atenção num ideal de masculinidade, do qual faz depender toda esperança de regeneração pessoal e nacional. Toda a sua obra romanesca, desde *O Crime do Padre Amaro* até *A Ilustre Casa de Ramires* ou de *Os Maias* até *A Correspondência de Fradique Mendes*, parece-nos poder ser lida coerentemente e produtivamente por esse ângulo.

Se aceitarmos, com Antony Easthope, que a transição do paradigma dos estudos literários para o dos estudos culturais se dá a partir do apagamento da distinção entre o que é literatura e o que não é, da dissolução de uma pretensa unidade dos textos literários e da relativização da questão do valor dos mesmos,¹² não há dúvida de que este trabalho está inteiramente moldado pelo antigo paradigma dos estudos literários, a nosso ver apressadamente descartado. De fato, desconfiamos de antemão da perspectiva fragmentadora e desagregadora que preside ao projeto dos estudos culturais e ao multiculturalismo que ele advoga e legítima, pois entendemos com Eduardo Grüner, na esteira de Jameson e de Žizek, que

La insistencia excluyente en los movimientos sociales y el multiculturalismo (...) entraña el peligro de um desarmante descuido del análisis del "sistema" como *totalidad articulada* (...). Por otra parte, tal insistencia en el multiculturalismo – entendido como la coexistencia híbrida y mutuamente "intraducible" de diversos "mundos de vida" culturales – puede interpretarse también "sintomáticamente" (...) como la forma negativa de la emergencia de su opuesto, de la presencia masiva del capitalismo como sistema mundial universal.¹³

Assim, o estudo da homosociabilidade masculina e do homoerotismo em Eça de Queirós não deve ser visto como uma opção mais ou menos criativa por um tema insólito ou pouco freqüentado, mas sim como um ato revelador de uma profunda convicção acerca do poder que a grande literatura tem de trazer à luz os mais recônditos processos históricos, sociais e culturais, ensejando assim um projeto crítico em cujo cerne se encontra uma postura que se pretende lucidamente humanista.

¹² Cf. EASTHOPE, 1996.

¹³ GRÜNER, 1998. p.38s. (os grifos são do original).

Aspectos da construção do masculino

Se, na esteira de Foucault, aceitarmos que o masculino “debe entenderse como un discurso, como una particular articulación de cuerpo, saber y poder”,¹⁴ deparamo-nos imediatamente com o complexo problema das relações entre os discursos da identidade de gênero e da identidade sexual, em cada contexto cultural específico. A abordagem desse problema tem o mérito de pôr à mostra tanto o caráter compósito do conceito de “identidade sexual” quanto a sua fragilidade como instrumento analítico.¹⁵ Revela, por outro lado, que ambos os discursos não são homólogos, apesar de serem passíveis de variadas formas de articulação entre si.

Ao estudar as práticas sexuais das classes trabalhadoras de Nova York na passagem do séc. XIX para o séc. XX, George Chauncey deparou-se com um padrão de articulação bastante distinto do que vigora atualmente nas sociedades européias e norte-americana, mas que apresenta muitas afinidades com práticas vigentes ainda hoje em alguns meios sociais da América Latina – e do Brasil, em particular¹⁶ –, a saber, a preponderância da identidade de gênero sobre a (algumas vezes até inexistente) identidade sexual:

Au tournant du siècle, dans le système culturel dominant qui gouvernait l'interprétation des comportements homosexuels, tout particulièrement dans la classe ouvrière, les individus avaient une identité de genre plutôt qu'une identité sexuelle ou même une sexualité, et l'on pensait que le comportement sexuel de quelqu'un était nécessairement déterminé par son identité de *genre* ([...] on avait une identité fondée sur son “sexe” plutôt que sur sa “sexualité”, qui n'était pas conçue comme un aspect particulier de la personnalité mais comme un ensemble de pratiques et de désirs découlant obligatoirement de la féminité ou de la masculinité de la personne).¹⁷

Assim, um procedimento metodológico que se impõe para o estudo de determinados contextos culturais, e que estamos assumindo neste texto,

¹⁴ FULLER, 1997. p.17.

¹⁵ Cf. SEDGWICK, 1998. p.112 ss.

¹⁶ Cf. PARKER, 1998. p.107 ss.

¹⁷ CHAUNCEY, 1998. p.101 s.

é o de se pensar a questão da identidade sexual – quando esta se coloca e nos termos em que se coloca –, *em função da* identidade de gênero. Por outras palavras, ao estudar Eça de Queirós, buscamos pensar a homossexualidade e a heterossexualidade como aspectos subsidiários, complementares e constitutivos da identidade masculina, que, esta sim, é o centro das preocupações de nosso autor.

A masculinidade moderna é, antes de tudo, um fenômeno ligado ao surgimento das classes médias e à sua visão de mundo, que se pretende a um tempo individualista e democrática. Em boa parte, trata-se de uma adaptação à sensibilidade da classe média e às exigências da vida moderna de elementos provenientes de modelos anteriores (como a coragem, a força, o sangue-frio e a generosidade, da aristocracia; a ética do trabalho e as virtudes familiares, da burguesia; e a estética corporal da Antiguidade clássica, tal qual recuperada e interpretada pelo séc. XVIII). Seu traço distintivo, porém, é o valor simbólico atribuído ao corpo e, nesse sentido de correspondência entre a aparência do corpo e a qualidade da alma, pode ser considerada um estereótipo.¹⁸ Como escreve George L. Mosse,

(...) physical appearance would now assume an importance it did not have earlier; not only comportment but looks mattered. Such an aesthetic of masculinity was crucial to the formation of a stereotype that (...) must be based upon visually-oriented perceptions.¹⁹

Assim, um elemento fundamental da masculinidade moderna, e que a opõe com nitidez aos antigos ideais aristocráticos, é fazer repousar no próprio corpo, e não em elementos exteriores a ele, como roupas ou outras insígnias, o caráter distintivo de sua manifestação. Nisso, revela-se em parte sua vinculação com um certo ideal democrático, na medida em que de alguma forma “nivela” outras diferenças – de nascimento, posição, riqueza, poder, cultura etc. –, que passam a ser percebidas como secundárias diante da comunidade que se estabelece em função do caráter masculino compartilhado socialmente. Nesse sentido, ainda que a masculinidade seja fundamentalmente uma linguagem de dominação, ela apresenta mecanismos que têm o poder de “descentralizar las reglas autoritarias y recentralizar los sentimientos igualitarios elementales”.²⁰

¹⁸ MOSSE, 1996. p.5 ss e 192.

¹⁹ MOSSE, 1996. p.19.

²⁰ ARCHETTI, 1998. p.302.

Eça de Queirós recebe abertamente esse ideal de masculinidade. Pode-se dizer que há em sua obra, não obstante a ironia que a perpassa, uma verdadeira fascinação pelo masculino, inclusive em relação à beleza física, num perfeito testemunho da mencionada imbricação entre corpo e espírito. É o que se vê, por exemplo, no retrato do protagonista feito pelo narrador, àquela altura ingênuo e embasbacado, de *A Correspondência de Fradique Mendes*:

O que me seduziu logo foi a sua esplêndida solidez, a sã e viril proporção dos membros rijos, o aspecto calmo de poderosa estabilidade com que parecia assentar na vida, tão livremente e tão firmemente como sobre aquele chão de ladrilhos onde pousavam os seus largos sapatos de verniz resplandecendo sob polainas de linho. (...) Não sei se as mulheres o considerariam *belo*. Eu achei-o um varão magnífico – dominando sobretudo por uma graça clara que saía de toda a sua força máscula. Era o seu viço que deslumbrava.²¹

O aspecto físico do homem manifesta, pois, uma série de atributos morais que se reputa estarem ligados à masculinidade, tais como segurança, liberdade, tranquilidade, dinamismo e ordem, atributos estes cujas incidências sociais e políticas seria ocioso sublinhar.

Assim, não é de estranhar que se insinue um elemento não-masculino na descrição de Tancredo, o suposto príncipe italiano com quem foge Maria Monforte, mulher de seu amigo Pedro da Maia, o que leva este último ao suicídio e desencadeia todo o drama em *Os Maias*:

Era um homem esplêndido, feito um Apolo, de uma palidez de mármore rico: a sua barba curta e frisada, os seus longos cabelos castanhos, *cabelos de mulher*, ondeados e com reflexos de ouro, apartados à nazarena – davam-lhe realmente, como dizia a arlesiana, uma fisionomia de belo Cristo.²²

Nesse caso, não obstante o encanto que provoca nas mulheres, a beleza masculina de Tancredo não é genuína, está como que contaminada por um elemento que lhe rouba a autenticidade, como ficará patente na traição à amizade e à confiança de Pedro.

²¹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.II, p.65 s. (O grifo é do original).

²² EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.1067. (Grifo nosso).

Um dos aspectos mais curiosos da masculinidade moderna decorre precisamente dessa dimensão corporal que lhe é inerente: por um lado, ela se pretende espontânea e instintiva, como se brotasse pronta e acabada da própria natureza, por outro, ela é claramente objeto de uma construção cultural elaborada através de um sofisticado processo pedagógico. Ambas as dimensões aparecem com nitidez na obra de Eça.

O exemplo mais completo da visão pedagógica da masculinidade temos na contraposição entre Carlos da Maia e Eusebiozinho, n' *Os Maias*. Enquanto o primeiro recebe, sob a supervisão de um preceptor inglês, uma educação moderna, baseada em exercícios físicos e numa rígida disciplina corporal, o segundo é educado à portuguesa, no contexto de um catolicismo piegas e sentimental e de uma cultura simultaneamente superficial, livresca e desatualizada. A masculinidade de Carlos e o afeminamento do Eusebiozinho aparecem assim, como conseqüências previsíveis da educação a que foram submetidos.

No entanto, n' *A Relíquia*, temos um processo inverso, que poderia ser descrito como uma "saudável reação da natureza". Apesar da educação recebida em casa da tia e da ligação homoerótica que mantivera com um colega de escola, o Crispim, na qual parecia ocupar uma posição feminizante, Teodorico tem uma reação – bastante inesperada, no contexto da narrativa – que fixa de maneira definitiva e inequívoca sua masculinidade, tanto para si quanto para os outros:

Um dia, um rapaz já de buço chamou-me no recreio *lambisgóia*. Desafiei-o para as latrinas, ensangüentei-lhe lá a face toda, com um murro bestial. Fui temido. Fumei cigarros. O Crispim saíra dos Isidoros; eu ambicionava saber jogar a espada.²³

Essa atitude daquele que mais tarde seria conhecido como o Raposo aponta para um aspecto central da masculinidade moderna, que torna patente o caráter relacional da mesma: a masculinidade de um homem requer para se afirmar, antes de tudo, o reconhecimento *dos outros homens*. Daí a freqüência com que, de maneira formal ou informal, são-lhe exigidas provas mais ou menos iniciáticas. Essas provas dramatizam precisamente a superação do *outro* da masculinidade, isto é, o feminino

²³ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.1, p.856. (Grifo do original).

e seu poder corrosivo sobre a identidade masculina, e cumprem a função de tecer complicitades entre os homens que, assim, *se reconhecem* mutuamente.

Pesquisas recentes vêm sublinhando o caráter constitutivo da exclusão do feminino e do seu repúdio na construção da masculinidade. Na esteira de Judith Butler, escreve Norma Fuller:

(...) el sujeto se constituye a través de las fuerzas de exclusión y abyección. La primera produce un afuera constituyente del sujeto un afuera abyecto que sin embargo está dentro del sujeto como su propio repudio fundante. Esta no es una identificación enterrada dejada atrás en un pasado olvidado, sino una identificación que debe ser nivelada y enterrada una y outra vez, el repudio compulsivo por el cual el sujeto incesantemente sostiene su frontera.²¹

Eis por que a identidade masculina é sempre percebida como ameaçada internamente, como algo sempre em perigo, que, por isso mesmo, precisa exorcizar continuamente o afeminamento como abjeção, num processo constante de repúdio.

Não há dúvida de que a contraposição entre masculinidade e afeminamento é uma das constantes temáticas da obra de Eça de Queirós. N' *A Relíquia*, o humor eciano contrapõe a ridícula e interesseira afetação de afeminamento por parte do Raposão, no espaço doméstico da casa da titi, a sua "verdadeira" masculinidade, que só pode ser extravasada e vivida no espaço público. Em *A Cidade e as Serras* e, mais abertamente, n' *A Ilustre Casa de Ramires*, temos a passagem de um estilo de vida afeminado a outro inequivocamente masculino, como processo de regeneração pessoal e nacional encarnado pelos protagonistas respectivos, Jacinto e Gonçalo. No entanto, ao lado de *A Ilustre Casa de Ramires*, é em *O Crime do Padre Amaro* e n' *Os Maias* que Eça explora de maneira mais sistemática e complexa essa contraposição.

Em ambas as obras, o afeminamento aparece apenas incidentalmente ligado à homossexualidade, através respectivamente dos personagens Libaninho e Charlie, o filho da Condessa de Gouvarinho. Cabe notar que, de maneira muito significativa, a homossexualidade de ambos é revelada apenas no final dos romances, através de conversa entre

²¹ FULLER, 1997. p.22.

dois personagens heterossexuais: o padre Amaro e o cônego Dias, num caso, Carlos da Maia e João da Ega, no outro.

Muito mais importante, na perspectiva dos romances, é o afeminamento de homens heterossexuais, como o próprio padre Amaro, Pedro da Maia, Dâmaso ou Eusebiozinho. Aí está o problema e a fonte tanto de conflitos dramáticos, como nos dois primeiros casos, quanto de cenas cômicas ou patéticas, nos dois últimos.

N' *O Crime do Padre Amaro*, se o comportamento do Libaninho – seu modo de falar, de andar, sua gestualidade, seus gostos e interesses – são sempre apresentados como ridiculamente afeminados, na verdade o objeto de denúncia da obra é o caráter de Amaro – sua “natureza efeminada” – que se manifesta numa moralidade duvidosa, caráter este que fora desenvolvido pela educação no seminário e mantido pelos hábitos clericais.²⁵ Em contraposição a Amaro, temos, como exemplo de uma masculinidade menos corrompida, ainda que não isenta de defeitos, o João Eduardo. O drama do romance consiste precisamente em que Amaro suplante João Eduardo na disputa pelo afeto de Amélia: num certo sentido, Eça está denunciando a vitória do poder corruptor do afeminamento, sob o patrocínio obscurantista da Igreja, sobre o caráter virtuoso e moralizador da masculinidade moderna, como esteio de uma ordem social e cultural laica e progressista. Esse conflito, cabe lembrar, dá-se inteiramente dentro de um padrão heterossexual.

Já n' *Os Maias* a perspectiva regeneradora do romance repousa toda na esperança de que Carlos da Maia venha a ser efetivamente “muito mais homem” do que o seu pai, Pedro, consoante o voto formulado pelo Vilaça ao velho Afonso da Maia.²⁶ Em função disso, é que este último programa todo um esforço pedagógico, nos moldes do que se fazia à época na Inglaterra e em outros países do centro e do norte da Europa:

O primeiro dever do homem é viver. E para isso é necessário ser sã, e ser forte. Toda a educação sensata consiste nisto: criar a saúde, a força e os seus hábitos, desenvolver exclusivamente o animal, armá-lo duma grande superioridade física. Tal qual como se não tivesse alma. A alma vem depois... A alma é outro luxo. É um luxo de gente grande...²⁷

²⁵ Cf. EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.117.

²⁶ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.1076.

²⁷ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.1082.

A despeito de sua formulação aparentemente antitética, essa visão pedagógica de Afonso da Maia – que é, ele próprio, diga-se de passagem, um modelo de masculinidade, supostamente afim dos “varões esforçados das idades heróicas”²⁸ – corresponde, na verdade, ao mesmo ideal masculino que encontramos n’*A Correspondência de Fradique Mendes*: “uma alma extremamente sensível, servida por um corpo extremamente forte”,²⁹ o que, segundo o narrador d’*A Correspondência*, constitui um grande atrativo... para as mulheres.

A perspectivação do afeminamento na obra de Eça, massivamente num contexto heterossexual, é um curioso indício do fenômeno apontado e estudado por Joseph Bristow, segundo o qual somente a partir do processo de Oscar Wilde, em 1895, é que se impôs ao senso comum a conexão entre comportamento afeminado e desejo homoerótico.³⁰

Por outro lado, acerca de um comportamento especificamente homossexual, é também muito curioso observar que, em pelo menos dois lugares de sua obra, Eça mostra personagens, cuja heterossexualidade exclusiva é inequívoca, serem acusados de homossexualidade.

N’*Os Maias*, quando João da Ega, endividado, resolve abandonar a vila Balzac e recolher-se à província, acaba sendo vítima de chantagem por parte de um policial que era amante da mãe do pajem que o servia. Segundo o policial, “seria fácil provar como na *villa* Balzac se passavam ‘coisas contra a natureza’, e que o pajem não era só para servir à mesa...”.³¹ Assim também, em *O Conde de Abranbos*, num momento em que Alípio se indis põe politicamente com o governo, é vítima de várias acusações, entre as quais a de que “era dado em Coimbra a deboches contra a natureza”.³²

O registro desse tipo de calúnia em dois romances aponta para pelo menos três aspectos de vital importância para a temática que estamos estudando: em primeiro lugar, mostra a emergência da idéia de heterossexualidade exclusiva como traço distintivo da masculinidade no contexto

²⁸ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.1046.

²⁹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.II, p.104.

³⁰ Cf. BRISTOW, 1995. p.2.

³¹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.1239.

³² EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.II, p.1013.

das classes médias européias no séc. XIX;³³ indica ainda a consciência da instabilidade inerente à identidade masculina assim definida, de tal sorte que nenhum homem está ao abrigo de se ver “acusado” de homossexualidade com aparente verossimilhança; finalmente, essa mesma possibilidade aponta para a especificidade da discriminação anti-homossexual, por isso mesmo que se trata, ao contrário de todas ou quase todas as outras formas de discriminação, de um preconceito contra uma forma de comportamento que, portanto, é passível tanto de ser dissimulada quanto de ser desmascarada. Como escreve Leo Bersani, “a diferencia del racismo, la homofobia es en su totalidad una respuesta a una posibilidad interna”.³⁴ Em síntese, essas calúnias assacadas contra João da Ega e Alípio Abranhos mostram o quanto a repressão à homossexualidade é, na verdade, uma forma de controle de todo o sistema de gênero e, através dele, de todo o corpo social, conforme vimos com Chauncey e Sedgwick.

Finalmente, cumpre atentarmos para uma cena de *A Capital*, que é o momento de mais clara explicitação do desejo homoerótico masculino em toda a obra de Eça de Queirós. No rol de suas sucessivas decepções com a vida lisboeta, não faltou a Artur Curvelo, num café do Rossio, a experiência de uma abordagem homossexual:

Um pigarro pertinaz, numa mesa do lado, fê-lo reparar num sujeito, que tomava um cabaz: era pequeno e grosso, trazia um xale-manta aos ombros, e a sua face redonda, barbeada, mole, tinha uma cor de pele de galinha: no seu olhar embaciado havia um langor mórbido e grotesco: sorriu para Artur, disse-lhe com vozinha fina:

– Má noite!

– Muito má.

O indivíduo, imediatamente, arrastou-se pela banquetta de palhinha, até junto de Artur, com um movimento derreado dos quadris, os olhos revirados, numa ternura chorosa.

– É servidinho dum cabaz?

Artur recusou. Aquela proximidade do velho embarçava-o; tinha um hálito mau, alguma coisa de pegajoso na pele, um roliço de pernas efeminado, – e nos seus olhos, duma cor indecisa que não deixavam Artur, errava uma luxúria turva, equívoca, flácida.

³³ Cf. CHAUNCEY, 1998. p.103.

³⁴ BERSANI, 1998. p.41.

– Então por que não vai um cabazinho? – disse o homem mais baixo, chegando-se, roçando-se.

Artur, instintivamente, recusou, com nojo. O outro, teve um gestinho de quadris, tocou-lhe no joelho, e muito canhalmente:

– Não tenha medo, menino!

Artur compreendeu, ergueu-se, e com os punhos cerrados:

– Seu mariola!

– Então, menino, então! – dizia o outro tranqüilamente.

Artur berrou pelo criado, atirou uma placa para a mesa, saiu furioso.³⁵

A descrição do velho é notável na acumulação de traços repulsivos, em que o físico e o moral se correspondem, como se o narrador de *A Capital* pretendesse nos dar nesse retrato decadente a antítese mesma do ideal de masculinidade que vimos nos outros romances, como uma imagem cristalizada do ambiente corrupto e degradado com que Artur Curvelo se depara em Lisboa.

Apesar do tom avassaladoramente negativo e homofóbico que apresenta, essa cena é muito importante, na medida em que é o único momento da obra queirosiana no qual o homoerotismo masculino aparece diretamente como uma forma de sexualidade. A singularidade dessa cena pode ser lida como um sintoma do processo paulatino de incorporação da heterossexualidade como traço dominante do ideal masculino, o que acarreta a necessidade correspondente de construção sistemática e especular – também em termos de sexualidade – do *outro* que esse ideal repudia, mas do qual depende intrinsecamente para manter seus próprios contornos.

Limites e ambigüidades do desejo homosocial

A partir de um texto seminal de Eve Kosofsky Sedgwick,³⁶ cuja publicação original data de 1985, o conceito de homosociabilidade se impôs como instrumento indispensável à análise da masculinidade e do homoerotismo masculino, particularmente no campo dos estudos literários. Com esse conceito, pretende-se nomear e articular num todo coerente toda a extensa rede de práticas sociais intragenéricas, através das

³⁵ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.II, p.794.

³⁶ SEDGWICK, [s.d.].

quais se mantêm e se regulam os laços de solidariedade e colaboração, por um lado, ou de rivalidade e competição, por outro, entre aqueles indivíduos que se identificam como pertencentes ao mesmo gênero. De uma forma ou de outra, as relações homosociais sempre pressupõem e reforçam uma cumplicidade básica entre homens ou mulheres que, no contexto da teoria lésbica feminista que informa o pensamento de Sedgwick, será interpretada respectivamente em termos de manutenção ou resistência à dominação heteropatriarcal.

No âmbito dos estudos literários, o recurso ao conceito de homosociabilidade masculina é particularmente rentável, na medida em que ajuda a superar as numerosas aporias a que a (falsa) dicotomia entre as noções de amizade e de homossexualidade leva na análise de textos literários.³⁷ Os conceitos de homosociabilidade e de desejo homosocial, pelo contrário, enfatizam a *continuidade* básica entre os laços de solidariedade ou rivalidade entre homens e o homoerotismo, a despeito da negação enfática dessa continuidade em contextos culturais específicos. A esse respeito, cremos que os romances de Eça são particularmente ricos e reveladores das estratégias e ambigüidades da homosociabilidade masculina e de suas conexões possíveis com o homoerotismo.

De fato, mesmo numa leitura superficial da obra queirosiana, fica patente o papel central que determinadas duplas de amigos ou de rivais têm na estruturação do universo dos romances. Amaro e João Eduardo, Amaro e o cônego Dias, n' *O Crime do Padre Amaro*; Jorge e Sebastião, Basílio e Reinaldo, em *O Primo Basílio*; Carlos da Maia e João da Ega, Carlos da Maia e Dâmaso, em *Os Maias*; José Fernandes e Jacinto, em *A Cidade e as Serras*; Gonçalo e Titó, n' *A Ilustre Casa de Ramires*; Alves e Machado em *Alves & Cia.*; ou o narrador e Fradique Mendes, n' *A Correspondência de Fradique Mendes* – todos esses pares de homens são muito importantes para o estudo da construção do masculino e de suas implicações. Na impossibilidade de uma análise exaustiva, limitar-nos-emos a apontar alguns elementos mais relevantes.

A relação entre Amaro e o cônego Dias é um exemplo clássico de homosociabilidade como estratégia política de perpetuação do poder masculino sobre as mulheres, reduzidas estas à condição de moeda de

³⁷ Cf. POPP, 1992. p.53 ss.

troca, em função da consecução dos objetivos e dos interesses dos homens. Quando o cônego Dias toma conhecimento da ligação entre Amaro e Amélia vai tirar satisfações com o rapaz, mas acaba tendo que se acomodar e aceitar a situação, uma vez que o jovem pároco da Sé também se mostra ciente do relacionamento que o cônego mantinha com a S. Joaneira, mãe de Amélia. A disputa inicial acaba dando lugar a uma aliança que reforça ainda mais os laços de amizade entre os dois homens. É significativo que a homossexualidade do Libaninho seja motivo de pilhéria entre ambos, numa caracterização perfeita da homosociabilidade masculina como relação de poder que se constrói a partir da exclusão e interdição do homoerotismo e da sujeição das mulheres.

Já a relação entre Amaro e João Eduardo desnuda um outro aspecto do desejo homosocial. Como relação de rivalidade entre ambos, ela põe à mostra toda a admiração e inveja de Amaro pelos atributos físicos e sociais masculinos de João Eduardo, num contexto que não está isento de uma forte conotação erótica:

Comparou-se instintivamente com o outro que tinha um bigode, o seu cabelo todo, a sua liberdade! (...) O outro era um marido; podia dar-lhe o seu nome, uma casa, a maternidade; ele só poderia dar-lhe sensações criminosas, depois os terrores do pecado!³⁸

João Eduardo por fim era um homem; tinha a força dos vinte e seis anos, os atrativos dum belo bigode. Ela teria nos braços dele o mesmo delírio que tinha nos seus...³⁹

A relação entre Dâmaso e Carlos da Maia, que transita da amizade e admiração para a rivalidade aberta, também apresenta um componente profundo de desejo que, se não chega a exprimir-se tão claramente em termos eróticos, nem por isso é menos intenso. Dâmaso admira Carlos, dedica-se a ele, quer ser como ele. O dia em que, pela primeira vez, foi recebido no Ramalhete pareceu-lhe belo “como se fosse feito de azul e ouro. Mas melhor ainda foi a manhã em que Carlos, um pouco incomodado e ainda deitado, o recebeu no quarto, como entre rapazes...”.⁴⁰ Seu

³⁸ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.1, p.164.

³⁹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.1, p.350.

⁴⁰ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.1, p.1170.

próprio quarto tem várias marcas da amizade que o unia ao neto de Afonso da Maia, inclusive um retrato dele a cavalo, e deixa patente o sentimento de emulação que ele lhe inspirava.

Esse mesmo tipo de admiração e devotamento vamos encontrar entre o narrador e o personagem central de *A Correspondência de Fradique Mendes*. Nesse caso, o caráter erótico da atração do narrador por Fradique é expresso várias vezes com o recurso à interposição de uma figura feminina mais ou menos abstrata:

Gastei a noite preparando frases, cheias de profundidade e beleza, para lançar a Fradique Mendes! (...) E lembro-me de ter, com amoroso cuidado, burilado e repolido esta: "A forma de V. Ex^a é um mármore divino com estremecimentos humanos!"

De manhã apurei requintadamente a minha *toilette* como se, em vez de Fradique, fosse encontrar Ana de León (...).⁴¹

Num registro igualmente galhofeiro, vemos o homoerotismo insinuar-se também na relação entre Basílio e Reinaldo. Ao voltarem a Lisboa e chegarem ao hotel muito tarde, deparam-se com a situação de haver apenas um quarto disponível. Diante da tímida oferta do criado, Reinaldo exclama: "— Então havemos de dormir no mesmo quarto? Você pensa que o sr. d. Basílio é meu amante, seu devasso?"⁴²

No entanto, a dupla de amigos em que fica patente de maneira mais clara a continuidade fundamental entre a homossociabilidade e o homoerotismo talvez seja a de Jorge e Sebastião, em *O Primo Basílio*. Ambos vivem uma profunda amizade, que se iniciou na infância e não foi abalada sequer pelo casamento de Jorge e Luísa, não obstante o sofrimento que isso trouxe a Sebastião:

Cresceram. E aquela amizade sempre igual, sem amuos, tornou-se na vida de ambos um interesse essencial e permanente. Quando a mãe de Jorge morreu, pensaram mesmo em viver juntos, habitariam a casa de Sebastião, mais larga e que tinha quintal; Jorge queria comprar um cavalo; mas conheceu Luísa no Passeio, e daí a dois meses passava quase todo o seu dia na rua da Madalena.

⁴¹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.II, p.64.

⁴² EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.762.

Todo aquele plano jovial da *Sociedade Sebastião e Jorge* – chamavam-lhe assim, rindo – desabou, como um castelo de cartas. Sebastião teve um grande pesar.⁴³

Um aspecto importante a ressaltar é o silêncio do romance acerca da vida afetiva e sexual de Sebastião. Além dessa amizade com Jorge, nada mais se diz a esse respeito, ao passo que sobre o próprio Jorge, que nos é descrito como “robusto, de hábitos viris”,⁴⁴ sabemos que, antes de casar-se com Luísa, mantinha uma relação regular com uma costureira, a Eufrásia.

Ora, a análise de um personagem como Sebastião que, diga-se de passagem, aparece sempre como extremamente digno e moralmente irrepreensível, levanta sérios e complexos problemas de ordem teórico-metodológica. De fato, que sentido haveria em atribuímos a ele uma identidade, um comportamento ou um desejo homossexuais, unicamente com base em sua amizade por Jorge e no silêncio acerca de sua vida afetiva e sexual? Não estaríamos assim mimetizando a opressão homofóbica, que vê a (homo)sexualidade como um segredo que precisa ser revelado e exposto à curiosidade geral?⁴⁵ De que natureza seria essa “verdade” do texto, afinal supostamente revelada, e o que ela acrescentaria à leitura de *O Primo Basílio*? Que tipo de saber se estaria produzindo? Como nos adverte Dennis Allen, a crítica literária freqüentemente confunde operações retóricas com procedimentos hermenêuticos, o que é particularmente verdadeiro nos estudos sobre literatura e homoerotismo.⁴⁶

A partir do conceito de homosociabilidade e de sua continuidade básica com o homoerotismo, podemos nos limitar, mais discretamente, a chamar a atenção para o fato de que o pressuposto da masculinidade heterossexual – de que os homens devem necessariamente se identificar com os outros homens em tudo, mas desejar apenas as mulheres – é menos absoluto e vinculante do que pode parecer à primeira vista, inclusive no contexto de amizades e rivalidades entre homens heteros-

⁴³ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.1, p.531. (Grifo do original).

⁴⁴ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.1, p.456.

⁴⁵ Cf. SEDGWICK, 1990. p.67 ss.

⁴⁶ Cf. ALLEN, 1994. p.23.

sexuais, conforme a obra de Eça de Queirós se compraz fartamente em nos mostrar.⁴⁷

Masculinidade, nacionalismo, colonialismo

Um dos aspectos centrais a toda a teorização sobre a masculinidade moderna e sobre a homossociabilidade consiste no estabelecimento de vínculos estreitos entre os discursos de identidade de gênero e de identidade sexual, por um lado, e as relações de poder, por outro, especialmente no contexto do nacionalismo e do colonialismo do séc. XIX e da primeira metade do séc. XX.

De fato, como escreve Robert W. Connell,

Dado que las formas de masculinidad son, en gran medida, un fenómeno colectivo, debemos reconocer el proceso indirecto pero poderoso de reorganización del sistema de género representado por la estructura institucional del imperialismo y el neocolonialismo. (...) La formación de las distintas expresiones de masculinidad y el significado del cuerpo de los hombres está tenazmente relacionada con la división racial de la sociedad global. La "raza" se entendía, y en gran medida se sigue entendiendo como una jerarquía de cuerpos, hecho que ha quedado inextricablemente combinado con la jerarquía de las distintas formas de masculinidad.⁴⁸

Assim, o acesso à masculinidade moderna não implica apenas a incorporação de um estereótipo ou a assunção de uma identidade, mas é também *necessariamente* inserção numa estrutura hierárquica de prestígio e poder. Essa relação íntima entre masculinidade e prestígio torna-se patente, por exemplo, no uso sistematizado de metáforas cruzadas entre ambos os discursos.⁴⁹ Não é casual, por exemplo, o fato de, em várias línguas, o modelo acabado de masculinidade *heterossexual* poder ser

⁴⁷ O mesmo raciocínio seria válido em relação a "José Matias", um dos mais interessantes contos de Eça de Queirós, no qual o protagonista supostamente dedica uma intensa e funesta paixão a uma mulher casada, recusando-se peremptoriamente, porém, a unir-se a ela quando de sua viuvez, e acaba desenvolvendo um interesse equívoco pelo jovem e viril amante que ela vem a tomar depois de seu segundo casamento

⁴⁸ CONNELL, 1998. p.82 s.

⁴⁹ Cf. ORTNER, WHITEHEAD, 1997. p.151 ss.

expresso vulgarmente como penetração (real) das mulheres, no âmbito privado, e, simultaneamente, penetração (metafórica) dos outros homens, no âmbito público.⁵⁰

Dessa forma, a construção da própria masculinidade requer algum tipo de desvalorização da masculinidade dos outros. Como escreve Michael S. Kimmel, no séc. XIX

(...) la principal forma en la cual los hombres intentaban demostrar que habían tenido éxito en lograr la masculinidad era mediante la problematización de otras formas de masculinidad, el posicionamiento de lo hegemónico contra lo subalterno, la creación del otro.⁵¹

Esse “outro” é não apenas o homem afeminado e o homossexual, como vimos, mas também o membro de outra classe social, o estrangeiro, o judeu e *last but not least* o colonizado.⁵² Em alguns casos, pode ser até o adepto de outra religião.⁵³ Sobre todos eles pode incidir a pecha de afeminamento e, às vezes, a suspeita de homossexualidade.

Uma vez mais, encontramos na obra de Eça de Queirós um painel bastante diversificado e complexo desse processo. Acerca do caráter feminizante do catolicismo português, podemos dispensar qualquer exemplificação, tamanha é a disseminação dessa idéia ao longo dos diferentes romances. Mais fácil é apontar um contra-exemplo de dignidade masculina num sacerdote: o abade Ferrão, de *O Crime do Padre Amaro*.

No que tange às diferenças étnicas, chama a atenção a caracterização de um personagem judeu de *Os Maias*, o velho comerciante Abraão. Além do aspecto físico repulsivo (desdentado, barrete sujo), ele se mostra subserviente ao extremo, tanto na linguagem quanto na postura física (“curvado em dois”) ao cumprimentar e ao despedir-se de Carlos da Maia,⁵⁴ abrindo mão assim da postura ereta e altiva que é uma das características básicas do comportamento masculino, segundo o modelo hegemônico. No mesmo romance, cabe observar ainda o fato de, pelo menos duas

⁵⁰ Cf. DOLLIMORE, 1996. p.303.

⁵¹ KIMMEL, 1998. p.215.

⁵² Para toda essa questão, cf. MOSSE, 1996.

⁵³ Cf. HILLIARD, 1982.

⁵⁴ Cf. EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.1145.

vezes, se atribuírem a Pedro da Maia – que, como vimos, é apresentado como fraco, covarde, pouco homem – “olhos de árabe, negros e lânguidos”.⁵⁵

A relação com a identidade nacional portuguesa e com os outros povos europeus requer uma abordagem mais nuançada, uma vez que recebe tratamentos distintos de uma obra a outra. N' *Os Maias*, os ingleses – “aquela raça tão séria e tão forte”⁵⁶ – são indubitavelmente o grande modelo da masculinidade moderna e de todas as virtudes a ela ligadas, modelo este que Portugal deveria imitar. Já em *A Cidade e as Serras*, inversamente, Jacinto alcança a plenitude da identidade masculina ao abandonar o ambiente corrupto da vida moderna de Paris, em prol dos valores portugueses tradicionais. O percurso desse personagem é bastante significativo, na medida em que se desenvolve sempre dentro do âmbito da heterossexualidade: trata-se da passagem de uma vida algo dissoluta aos valores do matrimônio e da família. No final do romance, ao ver que José Fernandes trazia da França “uma papelada (...) toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas, de parisiânismo, de erotismo”, Jacinto lhe diz: “– Deita isso fora!”,⁵⁷ naquela que é uma cena emblemática não apenas como síntese de todo o enredo do romance, mas ainda como cristalização de um modelo regenerador de masculinidade.

Finalmente, temos a perspectiva de *A Ilustre Casa de Ramires*. Se n' *Os Maias* a regeneração nacional passa pela assimilação dos valores masculinos dos ingleses e, em *A Cidade e as Serras*, pela volta aos modelos portugueses tradicionais, n' *A Ilustre Casa de Ramires* ela passa pela renovação da empresa colonial, como forma de inserção vital no dinamismo interno da história portuguesa. E esse processo é inequivocamente o de superar a castração e assumir o falo, conforme mostrou Laura Cavalcante Padilha.⁵⁸ Nos termos com que vimos trabalhando, trata-se de ascender à plenitude de um estatuto masculino através de uma prova de valor que culmina no exercício da dominação colonial, no domínio sobre *outros* homens.

⁵⁵ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.1051 e 1366.

⁵⁶ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.I, p.1047.

⁵⁷ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.II, p.634 s.

⁵⁸ PADILHA, 1989. p.26 ss.

Quando Gonçalo volta da África, o resultado desse esforço torna-se manifesto aos olhos de Gracinha: “Não imaginas como vem... ótimo! Até mais bonito, e sobretudo mais homem. A África nem de leve lhe tostou a pele. Sempre a mesma brancura”.⁵⁹ Ao engajar-se no projeto colonialista, Gonçalo alcança assim um novo patamar de masculinidade, que reforça ao mesmo tempo a pureza e a inteireza de sua identidade étnica e nacional – “sempre a mesma brancura” –, o que exemplifica e justifica a hierarquia de corpos de que acima se falou.

Todo esse processo de imbricação entre identidade de gênero, identidade sexual e identidade nacional, em complexas correspondências em torno da idéia de masculinidade, que escolhemos como chave de leitura para a obra de Eça de Queirós, encontra uma expressão lapidar numa idéia de Fradique Mendes que, não obstante a ironia de que vai impregnada, podemos considerar como um verdadeiro núcleo ideológico do universo queiroso: “Os homens nasceram para trabalhar, as mulheres para chorar, e nós, os fortes, para passar friamente através!...”⁶⁰

Referências Bibliográficas

- ALLEN, Dennis. Homosexualité et littérature. *Franco-Italica*, serie contemporanea, Alessandria, n.6, p.11-27, 1994.
- ARCHETTI, Eduardo P. Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina. In: BALDERSTON, Daniel, GUY, Donna J. (Eds.). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 1998.
- BERSANI, Leo. *Homos*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRISTOW, Joseph. *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*. Nova York: Columbia University Press, 1995.

⁵⁹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.II, p.464.

⁶⁰ EÇA DE QUEIRÓS, 1997. v.II, p.104.

- CASULLO, Nicolás. *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998.
- CHAUNCEY, George. Genres, identités sexuelles et conscience homosexuelle dans l'Amérique du XX siècle. In: ERIBON, Didier (Ed.). *Les études gay et lesbiennes*. Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998, p.97-107.
- CONNELL, Robert W. "El imperialismo y el cuerpo de los hombres". In: VALDÉS, Teresa, OLAVARRÍA, José (Eds.). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago do Chile: FLACSO- Chile, 1998. p.76-89.
- DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- EASTHOPE, Antony. *Literary into Cultural Studies*. Londres/Nova York: Routledge, 1996.
- EÇA DE QUEIRÓS, José Maria d'. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 2 v.
- ERIBON, Didier. Traverser les frontières. In: *Les études gay et lesbiennes*: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998. p.11-25.
- ERIBON, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Paris: Fayard, 1999.
- FULLER, Norma. El pensamiento feminista y los estudios sobre identidad de género masculina. *Anuario de Hojas de Warmi*, Barcelona, n. 8, p.13-24, 1997.
- GRÜNER, Eduardo. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek. In: JAMESON, Frederic, ZIZEK, Slavoj. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 1998. p.11-64.
- HEILBORN, Maria Luiza. Ser ou estar homossexual: dilemas de construção de identidade social. In: PARKER, Richard, BARBOSA, Regina Maria (Orgs.). *Sexualidades brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p.136-145.
- HILLIARD, David. UnEnglish and Unmanly: Anglo-Catholicism and Homosexuality. *Victorian Studies*, v.25, n.2, p.181-210, 1982.
- KIMMEL, Michael S. El desarrollo (de género) del subdesarrollo (de género): la producción simultánea de masculinidades hegemónicas y dependientes en Europa y Estados Unidos. In: VALDÉS, Teresa, OLAVARRÍA, José (Eds.). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago do Chile: FLACSO-Chile, 1998. p.207-217.

- MOSSE, George L. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford/ Nova York: Oxford University Press, 1996.
- ORTNER, Sherry B., WHITEHEAD, Harriet. Indagaciones acerca de los significados sexuales. In: LAMAS, Marta (Ed.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM-PUEG, 1997. p.127-179.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *O espaço do desejo: uma leitura de A Ilustre Casa de Ramires de Eça de Queirós*. Niterói/ Brasília: EDUFF/ Editora da Universidade de Brasília, 1989.
- PARKER, Richard. Hacia una economía política del cuerpo: construcción de la masculinidad y la homosexualidad masculina en Brasil. In: VALDÉS, Teresa, OLAVARRÍA, José (Eds.). *Masculini-dades y equidad de género en América Latina*. Santiago do Chile: FLACSO-Chile, 1998. p.106-127.
- POPP, Wolfgang. *Männertliebe: Homosexualität und Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1992.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nova York: Columbia University Press, [s.d.].
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1990.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Construire des significations queer. In: ERIBON, Didier (Ed.). *Les études gay et lesbiennes: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998. p.109-116.
- WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1998.

A secreta presença de Gilberto Freire no imaginário de J. G. Rosa

Kathrin H. Rosenfield

O impacto que Gilberto Freire exerceu sobre o público tem algo de paradoxal. Num primeiro momento, ele “obté[m] ressonância nacional, através de um livro que permanece até hoje – e provavelmente permanecerá indefinidamente – como um dos documentos básicos da vida intelectual brasileira: *Casa grande & senzala*, publicado em 1933”.¹ No entanto, apesar desta “permanência indefinida” prognosticada por Dante Moreira Leite, essa obra será rapidamente colocada numa espécie de quarentena intelectual, num vácuo que a corta de uma circulação frutífera e discussão estimulante. Moreira Leite, crítico rico em pinceladas esclarecedoras, resume da seguinte maneira o encapsular-se precoce do ensaísmo de Gilberto Freire:

...em 1933 o livro foi interpretado como uma afirmação corajosa de *crença no Brasil*, no mestiço e no negro, sobretudo se pensamos no prestígio de um escritor como Oliveira Vianna e no predomínio das

¹ Cf. LEITE, 1969. p.270.

doutrinas racistas que dariam base ideológica ao nazismo. Hoje, com a independência dos povos africanos e com a luta dos negros norte-americanos pelos seus direitos civis, a posição de Gilberto Freyre parece inevitavelmente datada e anacrônica. Finalmente, as posições políticas de Gilberto Freyre – tanto no Brasil como em relação ao colonialismo português na África – contribuíram para *identificá-lo com os grupos mais conservadores* dos países de língua portuguesa e para afastá-lo dos intelectuais mais criadores. Disso resulta que Gilberto Freyre é hoje, pelo menos no Brasil, um *intelectual de direita, aceito pelos grupos no poder, mas não pelos jovens intelectuais*.²

A análise de Moreira Leite é duplamente interessante. Primeiro, porque assinala o peso da polarização ideológica (direita conservadora vs. esquerda progressista) na recepção e na discussão intelectual. Segundo, porque Moreira Leite assinala – sem crítica negativa – a dimensão estilística que esboça uma dimensão poética (condensação e ambigüidade) do ensaio *Casa grande & senzala*. Moreira Leite fala da “reconstrução literária – por isso mesmo ambígua, polivalente e imperecível”;³ e concebe esta como uma qualidade que distingue *Casa grande & senzala* da obra ulterior que “contribui apenas para banalizar as suas teses”.⁴ Mostra com clareza onde ocorrem os deslizamentos de excelentes intuições analíticas para interpretações tendenciosas e preconceituosas, mantendo sempre em evidência os méritos e, às vezes, aquelas perspectivas implícitas que se abrem para além das idéias conscientes do autor. Não há nada aí do leve escárnio e ressentimento que despontará na avaliação de Carlos Guilherme Mota⁵ que desqualifica o “estilo corrente” e o “eruditismo” de *Casa grande & senzala*, como se o “bem escrever” desmerecesse as idéias.⁶

² LEITE, 1969. p.271.

³ LEITE, 1969. p.270.

⁴ LEITE, 1969. p.271.

⁵ MOTA, 1977. p.29.

⁶ Para Mota a obra de Gilberto Freyre – em particular, suas teses sobre relações raciais, sexuais e familiares tornaram-se suspeitas devido a noções como “eugenia, branquidão, morenidade”. Estas expressões suscitam, na opinião de Emília Viotti da Costa, a dúvida de se ele não afirma negativamente os critérios racistas de autores anteriores como Oliveira Vianna, cujo prestígio e doutrinas racistas foram, num primeiro momento, ofuscados pela publicação de *Casa grande & senzala*. Dúvidas e suspeitas deste tipo (corroboradas pelos passos e tropeços de Gilberto Freyre na vida pública) atingirão, apesar de tudo, o brilho não tão “imperecível” de *Casa grande & senzala*. (Cf. Anais do I Seminário de Estudos Brasileiros, 2 v., p.55, apud Mota, 1977. p.29, nota 11).

Para além das decepções e dos terrores da repressão, os acontecimentos políticos dos anos 60 trouxeram interesses ideológicos e metodológicos (marxismo e estruturalismo) que ergueram barreiras entre a obra de Gilberto Freire e a intelectualidade brasileira. Com isto, ficou abafada uma discussão sobre a importância do estilo na produção ensaística.⁷ O estilo não pode ser considerado como simples meio (de sedução, de manipulação). Precisamente porque se trata de uma forma de expressão intuitiva, apaixonada, mais ou menos partidária de premissas tácitas, essa retórica, fascinante pela sua polivalência e ambigüidade, mereceria considerações mais demoradas – o recente livro de Ricardo Benzaquen abre novas perspectivas neste sentido.⁸ Os raciocínios inconseqüentes, as deduções nem sempre impecáveis e a falta de conclusão (que a crítica dos anos 60 começa a destacar), dão a entender que esse texto fala num registro que não se oferece (pelo menos não exclusivamente) ao juízo científico, mas tem (apesar do “eruditismo”) algo do segredo e da densidade do texto poético. Embora o texto manipule dados, deslize e ofusque; embora contenha erros, imprecisões e preconceitos, ele, ainda assim, nos atinge, atrai, cria adesão. Ele tem “algo” que escapa a uma análise objetiva. Moreira Leite assinala isto implicitamente ao dizer que foram as obras posteriores que “banalizaram” as teses iniciais, em vez de esclarecê-las e ampliá-las. É neste registro da densidade poética, da ambigüidade e do paradoxo, que *Casa grande & senzala* tem vasos comunicantes (para não dizer “influência”) insuspeitados – por exemplo, com J. G. Rosa. A tentativa de abordar a identidade cultural e o caráter brasileiros pelo avesso – isto é, pelos pequenos detalhes da vida cotidiana, combinando “história” com “estória” – é um dos elos fortes entre o ensaísta e o romancista.

⁷ Cf. a discussão deste aspecto no meu ensaio sobre *Os Sertões* de Euclides da Cunha (*Os Sertões* entre ciência e ficção, entre cordialidade e intolerância), Rio de Janeiro, *Palimpsesto*, n.1, 1999.

⁸ BENZAQUEN, 1994.

⁹ Cf. Peter Burke, *Mais*, 15/10/2000, 18: “Em português moderno (e em inglês), tal como em grego antigo, a palavra história é derivada da palavra “estória”. Porém, quarenta anos atrás, [...] nós, radicais, queríamos negar, ou pelos menos minimizar esse vínculo. Seguindo Marx e Braudel, entre outros, sustentávamos que o modo correto de compreender tanto o passado quanto o presente era analisar estruturas profundas, em vez de narrar “meros” eventos “superficiais”. A narrativa era para romancistas e jornalistas.” É claro que além do desgosto político e ideológico, Freire tornou-se duvidoso também pelo seu método híbrido e “manipulador”.

Uma das qualidades de Gilberto Freire é a ousadia de interpretar os fatos da grande *história* (da colonização) com os pequenos fatos da vida caseira, das *estórias* insignificantes. Ele é um dos primeiros a elaborar estruturas imaginárias (voltadas para a cultura e o “caráter brasileiro”) a partir da descrição das miudezas populares e plebéias, grosseiras, rudes e rústicas.

Ele traz à tona o sabor particular de certos ritos especificamente brasileiros, de práticas e gestos, das nuances de atitudes que sobre-determinam os fatos objetivos e mudam-lhes o significado e valor. (Com isto não queremos dizer que o passar do tempo não tenha evidenciado que o ponto de vista implícito de Gilberto Freire não tem a mesma isenção, nem a mesma polifonia e simpatia quanto aquele que caracteriza os narradores roseanos.)

Ora, esta qualidade – elogiada por Fernand Braudel – que antecipa tendências atuais da sociologia e da historiografia (da vida cotidiana...) tornou-se um dos alvos da crítica ideológica e metodológica dos anos 60 e 70, isto é, de uma crítica fortemente influenciada pelo marxismo e o estruturalismo,¹⁰ com seu conhecido desgosto pelas marcas pessoais “impressionistas” (estilísticas, retóricas e literárias).

No entanto, a qualidade literária aliada ao ponto de vista “patriarcal” e à dubiedade política do autor¹¹ provavelmente explicam a desconfiança e o cuidadoso silêncio com que os intelectuais dos anos 50 e 60 isolaram *Casa grande & senzala*, deixando sem comentário certas analogias do ensaio de Gilberto Freire com a obra de GR, autor não comprometido ideológica e politicamente. Apesar do entusiasmo de Antônio Candido pela primeira obra de Gilberto Freire,¹² a intelectualidade jovem cria um cordão sanitário em torno não só do autor, mas também de sua obra. Costa Lima, na sua introdução ao livro de Ricardo Benzaquen,¹³ compara a frieza dos jovens com o entusiasmo – para eles incompreensível – de Antônio Cândido:

¹⁰ Cf. nota 6, as observações de Peter Burke.

¹¹ Nos anos 50 têm lugar as aproximações do autor com Salazar e com Getúlio Vargas.

¹² Em 1969, Antonio Candido faz uma avaliação crítica muito ponderada de *Casa grande & senzala*. Mas isto não muda muito a frieza que os intelectuais mais jovens reservam a esta obra. Cf. *Literatura e sociedade*, São Paulo: Ecl. Tao, 2000.

¹³ *Ibid.* p.7-12.

Assim, quando li [Freyre] pela primeira vez, não só não sentia o entusiasmo a que Candido se refere, como não conseguia sequer entender a admiração que cercara o primeiro Gilberto Freire. Dentro da ilusão própria dos jovens, era-se levado a crer que o país tanto mudara que o mito construído em torno de *Casa-Grande* por si se desfizera. ...pobre de mim, que tanto me iludia." Em outras palavras, a principal barreira contra Freyre era ideológica, uma desconfiança induzida por razões políticas, que via em Freyre apenas um proponente da "lusotropicologia" [que] nos parecia de um oportunismo descarado, cujas vantagens eram asseguradas pelo Portugal salazarista. Aparecia-nos pois como o representante de um Brasil de conchavos que sempre terminavam por mantê-lo atrasado.

Cito tão extensamente estas ponderações porque são relevantes para o modo insólito como o Brasil das últimas décadas conviveu com as idéias de Gilberto Freire, ignorando-o e sendo repentinamente surpreendido pela pertinência de algumas das qualidades, idéias ou articulações que se impõem, apesar das reservas que inspira seu autor. Freire, sem dúvida, exerceu aquilo que Freud chama de "criptomnésia", isto é, uma forma sorrateira e oculta de transmissão de seus pensamentos, que se infiltraram em toda parte, agindo à revelia dos julgamentos com os quais reagimos conscientemente contra seu autor. É de modo silencioso e oculto que a visão freireana do Brasil está presente num autor como G. Rosa – apesar de que a crítica literária jamais mencione qualquer relação. Com isto, não quero desconsiderar levemente a distinção entre as atitudes e visões dos dois autores.

É evidente que o apreço dos mais finos leitores de J. G. Rosa repousa tanto em sua qualidade estética como no olhar aberto dos narradores que animam as histórias roseanas. O humor e a empatia, o carinho e a ironia, que se expressam nos olhares múltiplos, nunca são partidários, não expressam preferências de uma classe social, nem camuflam os (pre)conceitos de um contexto social ou geográfico, étnico ou cultural. Rosa desfaz o viés partidário que se aloja em certas formulações de *Casa grande & senzala* e que terminam por edulcorar o passado, justificando as formas de dominação de antanho. Sob esse prisma, é perfeitamente compreensível que a crítica roseana jamais mencione qualquer possível influência de Freire sobre Rosa, isolando com um púdico silêncio qualquer paralelo e analogia que possa haver entre as visões destes dois autores. Quando Rosa fala do sertanejo, do negro, do índio e do estrangeiro, ele sempre adota

perspectivas que são – ou poderiam ser – deles. Ele faz ver – de dentro da mente ou da cultura alheia – o que há de valioso – e de universal – no miúdo, no popular. Raramente isto o faz cair na sentimentalidade e ele tampouco perde de vista certo distanciamento irônico que deixa subsistir o irrisório e o grotesco, o vil e o cômico destes pequenos mundos feitos de “Tutaméias”.

E isto muda significativamente o sabor da recuperação do popular e do “inferior” nos dois autores. As obras de Gilberto Freire e de G. Rosa são freqüentemente comparadas com a busca proustiana.¹⁴ Mesmo assim há uma diferença fundamental na reconstituição dos “aspectos mais íntimos” do passado nacional e do caráter brasileiro. Jamais encontramos em Rosa as frases dissonantes que irritam pela sua arrogância nos escritos de Gilberto Freire. Não é por acaso que C.G. Mota assinala como Freire, apesar de sua visão inovadora da miscigenação que valoriza os negros e indígenas, “se arroga o direito de sugerir ‘melhor aproveitamento da cultura e da gente indígenas...’”¹⁵ – distanciamento e dessolidarização que nunca ocorrem na obra roseana, nem nas entrevistas.

A partir dos anos 60, Gilberto Freire veio a ser considerado, cada vez mais, como o ensaísta de uma certa ideologia da cultura brasileira, suspeito de um nacionalismo e, até, de um racismo velados que caracterizariam a “classe dominante”. No mesmo período, Guimarães Rosa, ao contrário, é descoberto como autor “antinacionalista” e “antiracista” que nos conta a “fábula da aculturação às avessas”. Esta diferença entre Rosa e Freire faz, até hoje, *toda diferença*, como se percebe num artigo recente de Walnice Nogueira Galvão,¹⁶ que homenageia a flexibilidade generosa do imaginário roseano, sua arte capaz de valorizar múltiplas formas de alteridade, o olhar aberto a valores plurais, abrindo caminhos de ida e volta entre o alheio e o próprio:

Como se vê, antinacionalista e graciosamente anti-racista, o conto [“Orientação”] considera que a miscigenação com o elemento

¹⁴ Assinalada, no que diz respeito a *Casa grande & senzala*, por Moreira Leite em 1968/1976, p.268 e por C. G. Mota, 1977. p.58.

¹⁵ MOTA, 1977. p.58.

¹⁶ Trata-se da análise do conto “Orientação”, *Folha de São Paulo, Mais*, 1/10/2000. p.17.

alienígena não-branco, isto é, “amarelo”, nos melhora. E assim termina essa fábula de aculturação às avessas.

Com efeito, a visão roseana do sertão (geográfico e psíquico) parece ter-se tornado uma espécie de antídoto contra o *parti pris* oculto que se insinuava no modo (patriarcal e preconceituoso) como Freire enfocava a mistura da cultura popular com a da casa grande. A tese da miscigenação de Gilberto Freire tornou-se criticável, porque foi “escrita e interpretada do ponto de vista da classe dominante... reveladora dos preconceitos mais conservadores e mais arraigados na classe dominante brasileira.”¹⁷ No entanto, ressalta Moreira Leite,

seria injusto interpretar Gilberto Freyre apenas sob esse aspecto [isto é, como mero idealizador que edulcora o passado]. [...] como tênue justificativa ideológica desse domínio. Apesar disso, Gilberto Freyre sob mais de um aspecto prenuncia de uma outra perspectiva para a análise de nossa história.” (p.283)¹⁸

Neste sentido, Rosa pode ser visto como um autor que modulou e aprofundou de modo ficcional algumas destas perspectivas implícitas. Assinalemos apenas a presença-em-ausência da autoridade paterna que é o *telos* da busca riobaldiana; a dimensão dionisiaca, sensual, carnal da religiosidade brasileira que evolui, em Rosa, para uma contemplação metafísica salpicada de reminiscências extremamente sensuais (tanto no nível erótico como pela presença de uma corporeidade sensível e de uma ampla gama de materialidades – vegetais, animais, excrementais, etc...) Também a oscilação festiva-e-bélica assinalada nas análises feireanas encontra, em *Grande sertão: veredas*, uma elaboração romanesca particularmente feliz e densa. Além disto, Rosa retoma também alguns tópicos menores (o pendor sádico e a difusa proliferação de certas perversões toleradas na cultura brasileira que são detalhes sempre presentes nas narrativas roseanas). Do ponto de vista formal, prevalece, tanto em Freire como em Rosa, o modo de apresentação paradoxal e

¹⁷ LEITE, 1969. p.281.

¹⁸ O autor continua: “É verdade que, como outros ideólogos do caráter nacional, Gilberto Freire tenta explicar nossa história através de características psicológicas; é verdade, também, que sua história social foi escrita de acordo com o ponto de vista da classe dominante e podia servir, e tem servido, como tênue justificativa ideológica desse domínio.”

antagônico de tais particularidades. Nunca encontramos o retrato ou a análise de um fenômeno isolado, mas o desdobramento de um dinamismo de múltiplos fatores. O que Freire chama de “luxo de antagonismos” reaparece, no romance de G. Rosa, em certas constelações poéticas complexas que conjugam aspectos religiosos e metafísicos com problemas políticos, sociais e particularidades geográficas, culturais e psíquicas que se vinculam e se sobredeterminam. Se Freire parte da casa grande como centro que estabiliza um universo precário, Rosa parte do sertão caótico que gira em torno de (melhor converge para) um centro ou uma autoridade (ausente ou invisível) que possa estabilizá-lo.

De fato, há um forte antagonismo entre a estabilidade que a vida patriarcal da casa grande introduz no “luxo de antagonismos” da colonização e a precariedade da vida sertaneja que anima a obra roseana. O jagunço, tal como Riobaldo o descreve, é um desgarrado: “Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas.” (*Grande sertão: veredas*. p.35) Aquelas pequenas vidas instáveis, à deriva, precárias e provisórias são o contrário – porém o contrário complementar – do núcleo da análise de Freire. Este vê o Brasil “desenvolvendo-se patriarcal e aristocraticamente à sombra das grandes plantações de açúcar, *não em grupos a esmo e instáveis*”. No Sertão de Rosa, por sua vez, tudo é instável e “a esmo”. As ações e tramas se formam segundo o princípio da contingência que recebe sua necessidade e coerência apenas num outro nível – no da arte e da estética. A arte roseana faz surgir uma lógica imaginária interior e uma dimensão metafísica que enaltecem e transcendem a transitoriedade insignificante e a instabilidade daquilo que o olhar sociológico identifica como “a plebe rural”. O que à primeira vista parece ser alheio ao princípio revelador da obra de Freire – o da família patriarcal da casa grande que constitui a categoria fundamental que explica o equilíbrio instável e plástico da identidade brasileira – pode ser visto como elaboração e aprofundamento dos núcleos da narrativa “científica” de Freire.

Com efeito, G. Rosa transpõe certos núcleos temáticos e certas estruturas, desenvolvendo-os num registro estético. Rosa é um dos mestres desse árduo trabalho de apropriação daquilo que há de próprio e autêntico através de um desvio pelo estranho.¹⁹ Rosa elaborou artisticamente a

¹⁹ É este trabalho que constitui, na visão de Antônio Cândido, o caminho para a liberdade e a identidade (individual e nacional). No seu famoso ensaio “Literatura e Consciência Nacional”, 1969, Cândido expõe como a consciência nacional é oriunda do transplante da mentalidade

“influência” de *Casa grande & senzala*, tornando os elementos conceituais freireanos novamente acessíveis a uma forma de receptividade específica: à percepção que se situa num nível mais profundo do que a consciência analítica e discursiva, no registro simultaneamente sensível e intelectual da sensibilidade poética. Trata-se, portanto, de reparar não nos conteúdos conceituais explícitos, mas num certo jogo de tensões, que subjaz tanto ao ensaio de Freire como à arte de G. Rosa.

Origens e raízes: o imaginário da bicontinentalidade e da miscigenação

Freire tem em comum com Rosa o pendor pela ambigüidade e por articulações paradoxais que criam uma unidade – surpreendente, improvável – entre termos contrários, senão mutuamente excludentes. Muitos autores já mencionaram que o hábil manejo dos antagonismos, a ambigüidade e a qualidade propriamente literária da obra de Freire despistaram e derrotaram os analistas mais sutis, impedindo uma avaliação crítica. Foi Ricardo Benzaquen que inovou a crítica freireana, recuperando precisamente as significações implícitas que repousam nas articulações ambíguas e paradoxais. Da mesma maneira, na crítica roseana, a análise da ambigüidade é a via de acesso a camadas semânticas latentes, implícitas e não ditas que sobredeterminam o sentido das proposições explícitas.

O ficcionista e o ensaísta trabalham, ambos, com a polaridade entre o estável e o instável, o precário e o duradouro. Por mais que a casa grande patriarcal esteja ausente na obra roseana, por mais provisória que seja a existência do jagunço roseano, no seu mundo há sempre o horizonte da figura paterna e da vida familiar, de uma terra estável e capaz de fixar as vidas agitadas por mil contingências e migrações. Riobaldo é o modelo deste jagunço avesso a e saudoso do convívio ordenado, da comida

e das normas do Ocidente culto para a vida brasileira. Ela é, assim, a consciência que uma fração das classes hegemônicas tem do processo histórico. Nada pode abolir este vínculo placentário e a inevitável dependência de nossa literatura em relação aos códigos europeus. Daí a necessidade do colonizado *interiorizar e refazer* as pressões culturais do colonizador. Desta maneira, ele cria condições de compor uma obra nova, à altura da civilização que o determinou.

cultivada e das trocas regradas que proporciona a casa grande. Seô Ornelas, com suas velhas maneiras do patriarca de antigamente, encarna este “além” que Riobaldo procura e rejeita.²⁰

Apesar das aparências subsiste, na obra roseana, o antagonismo entre a vida jagunça e o imaginário patriarcal da casa grande – Rosa simplesmente inverte a perspectiva, contemplando pelo avesso a lógica da estabilidade precária que analisa Freire. Rosa olha pelo lado das agitações que giram em torno das casas grandes. Na obra freiriana, este antagonismo é visto a partir do ponto de vista da casa grande (a “cultura brasileira” cristaliza-se, na visão de Freire, em torno de três núcleos: o patriarcado, a interpenetração de etnias e culturas e a realidade climática²¹).

A obra de G. Rosa e o imaginário pessoal, a identidade biográfica que o autor se inventa, repousam neste mesmo campo de tensão entre o provisório e o estável, o precário e o firmemente fundado, isto é, sobre um antagonismo paradoxal e um equilíbrio frágil que é também a estrutura fundamental, senão o segredo da explicação freiriana da realidade e da identidade brasileiras. Vejamos a estranha biografia que Rosa se inventa ao modular o esquema da bicontinentalidade de Gilberto Freire:

Sou de Cordisburgo... em Minas Gerais. [...] quando escrevo, ponho-me sempre de volta neste mundo. Cordisburgo: você não acha que isto soa como algo muito longínquo? [...] uma parte de minha família tem nome português, mas este nome é, na verdade, um nome suabo [...] Guimarães era, nos tempos das grandes migrações do primeiro

²⁰ Cf. *Grande sertão: veredas*, p.343, e *Os Descaminhos*, p.147, análise do limite que esta figura paterna impõe ao carnaval bélico de Urutú-Branco.

²¹ Rosa parece fundir e conciliar a descrição freireana do meio tropical com o retrato que Euclides da Cunha nos dá da realidade sertaneja – ambos voltadas para a descrição do paradoxo de um meio natural nem paradisíaco, nem desértico, porém oscilando entre dois excessos opostos. Nos três autores, Euclides, Freire e Rosa, encontramos um elemento de grande importância, a instabilidade da vida material oscilando entre a abundância paradisíaca e a terra deserta: “tudo aqui era desequilíbrio. Grandes excessos e grandes deficiências, as da nova terra. O solo, excetuadas as manchas de terra preta ou roxa, de excepcional fertilidade, estava longe de ser o bom de se plantar nele tudo o que se quisesse, do entusiasmo do primeiro cronista. Em grande parte rebelede à disciplina agrícola. Áspero, intratável. Os rios, outros inimigos da regularidade do esforço agrícola e da estabilidade da vida de família. Enchentes mortíferas e secas esterilizantes – tal o regime de suas águas.” (*Casa grande & senzala*, p.22)

milênio, capital de um estado suabo. Esses suabos eram um povo que, como os celtas, andaram por toda a parte, sem poder fixar-se em nenhum lugar. Este destino que de fato foi legado a Portugal, é provavelmente a razão porque meus antepassados agarraram-se desesperadamente a um pedaço de terra que se chama sertão. Eu também me agarro nisto... (L. p.491).

Rosa se constrói aqui uma identidade oriunda de uma longa história, de uma experiência histórica diacrônica (*longue durée*), baseada em contínuas migrações e na miscigenação (celtas, suabos, portugueses). Cordisburgo é o nome da cidade, da terra, onde a instabilidade e a indefinição das migrações se fixa²² – embora precariamente, já que o autor, seus narradores e personagens sempre se debatem com os movimentos confusos do corpo e da alma. Ora, esta construção modula a descrição e a análise que Freire faz da colonização do Brasil pelos portugueses:

Povo indefinido entre a Europa e a África [...] população moveidica, uma persistente massa de dólicos morenos, cuja cor a África [...] veio avivar de pardo ou de preto. Era como se os sentisse intimamente seus por afinidades remotas apenas empaidecidas; e não os quisesse desvanecidos sob as camadas sobrepostas de nórdicos nem transmutados pela sucessão de culturas europeizantes. Toda a invasão de celtas, germanos, romanos, normandos – o anglo-escandinavo, o H. Europaeus, o feudalismo, o Cristianismo, o Direito Romano, a monogamia (*Casa grande & senzala*, p.5-6)

Para Freire, a colonização portuguesa no Brasil tira sua eficácia e durabilidade da longa experiência da bicontinentalidade, do dualismo de cultura e raça que marca o caráter e os hábitos dos portugueses. É esta longa história que os predispõe à miscigenação com a mulher indígena, criando assim fortes laços que fixam as gerações seguintes à terra.

Freire analisa como sociólogo, evidenciando os interesses que sustentam a “genesia” um tanto desordeira dos portugueses com as índias emprenhadas a esmo pelo primeiros colonizadores:

A escassez de capital-homem, supriram-na os portugueses com extremos de mobilidade e miscibilidade: dominando espaços enormes

²² Imaginária ou miticamente, isto corresponde à fundação da autoctonia através do vínculo com a mulher indígena. Veremos como G. Rosa aproveita este elemento como a base do caráter de seu herói Riobaldo.

onde quer que pousassem, na África ou na América, emprenhando mulheres e fazendo filhos, numa atividade genésica que tanto tinha de violentamente instintiva da parte do indivíduo quanto de política, de calculada, de estimulada por evidentes razões econômicas e políticas da parte do Estado. (*Casa grande & senzala*, p.8)

Rosa, por sua vez, procura fazer sentir como esta experiência, que perpassa gerações, pode reverberar-se numa alma autenticamente brasileira. Riobaldo é um destes filhos de nebulosa origem, mistura de português com uma índia – a Bigrí. Ele conta sua origem, no início do romance, a um Zé-Zim, sertanejo que vaga solto pelo sertão, sem se fixar em lugar nenhum, integrado apenas ao vago sistema da “proteção” brasileira, que Freire analisa em detalhe como forma frouxa de clientelismo. Riobaldo perifraseia esta condição com detalhes geográficos que lhe conferem cor local e identidade particular:

Essa [proteção] não faltou também à minha mãe, quando eu era menino, no sertãozinho de minha terra – baixo da ponta da Serra das Maravilhas, no entre essa e a Serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde que verte no Paracatú (*Grande sertão: veredas*, p.35)

Em seguida, surgem as sensações precisas, que situam esta origem aparentemente paradisíaca e mítica no complicado sistema de tensões que liga os colonizadores, donos de terras e fazendas, aos seres que vivem – e que são explorados – sob sua proteção:

Boa, foi. Me lembro dela com agrado; mas sem saudade. Porque logo sufusa uma aragem dos acasos. Para trás, não há paz. O senhor sabe: a coisa mais alonjada de minha primeira meninice, que eu acho na memória, foi o ódio que tive de um homem chamado Gramacêdo... Gente melhor do lugar eram todos dessa família Guedes, Jidião Guedes; quando saíram de lá, nos trouxeram junto, minha mãe e eu (*Grande sertão: veredas*, p.35).

Estas pinceladas insinuam, de modo quase imperceptível, o regime de poligamia informal dos donos da casa grande, com suas confusões emocionais ecoando em sorrateiros dramas edípicos, em ódios surdos e inexplicáveis. Da mãe amada, o narrador revela apenas o singelo nome – Bigrí – e alguns detalhes, esboçados com magnífica economia, que revelam da figura materna tão somente o segmento apanhado pelo olhar

seletivo do filho, cuja involuntária perspicácia captou a tocante – e aviltante – submissão da mãe desamparada. Doce e crente, ela vive com seu único filho nesta vaga condição de desamparo-e-proteção dos agregados da casa grande, na sombra de um patrão-protetor ardorosamente odiado pelo filho – sem que haja qualquer motivo palpável. O enigmático ódio do menino Riobaldo não tem explicação e nunca mais será mencionado em todo o romance. Seu “sentido” destaca-se tão só do pano de fundo fornecido pelo mito freireano da identidade brasileira que faz com que o leitor logo respire toda a atmosfera de “vago impreciso”, de “simplicidade”, “docilidade”, “volúpia” e “fatalismo” que caracterizam a “genesia” do colonizador português com a mulher índia.

Os fragmentos biográficos do herói Riobaldo parecem ilustrar a análise sociológica de Gilberto Freire, elaborando uma rica gama de sentimentos individuais que fornecem o corolário psíquico e espiritual deste imaginário freireano. Cinquenta páginas após a evocação da meninice, Riobaldo conta os acontecimentos e as novas relações – secretamente carregados de obscuros ressentimentos – que seguem à morte da mãe:

Adiante? Conto. O seguinte é simples. Minha mãe morreu – apenas a Bigrí, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande minha tristeza. Mas uma tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito. De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte. Amanheci mais. De herdado, fiquei com aquelas miserinhas – miséria quase inocente – que não podia fazer questão: lá larguei a outros o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda e um alguidar; somente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores [...] Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade dum saco. Até que um vizinho caridoso cumpriu de me levar, por causa das chuvas numa viagem durada de seis dias, para a Fazenda São Gregório, de meu padrinho Selorico Mendes, na beira da estrada boiadeira, entre o cumo do Curalinho e o do Bagre, onde as serras vão descendo. Tanto que cheguei lá, meu padrinho Selorico Mendes me aceitou com grandes bondades. Ele era rico e somítico, possuía três fazendas-de-gado. Aqui também dele foi, a maior de todas. –“De não ter conhecido você, estes anos todos, purgo meus arrependimentos...” – foi a sincera primeira palavra que ele me disse, me olhando antes. (*Grande sertão: veredas*, p.87)

É admirável a leveza do contista que espalha, sem esforço, o clima das filiações informais analisado por Freire em *Casa grande & senzala*. A menção da mãe – “apenas a Bigrí, era como ela se chamava” a despoja do sobrenome, do patronímico europeizante, aproximando delicadamente a figura materna do mundo dos autóctones, da cultura indígena dos bugres-bigrís, que os homens portugueses como Selorico Mendes empreñham sem caso, aceitando o fruto desta união informal sem repulsa étnica, religiosa ou racial. Vejamos a passagem correspondente na obra de Freire:

Quanto à miscibilidade, nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu ou sequer igualou nesse ponto os portugueses. Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia de ação colonizadora (*Casa grande & senzala*, p.9)

Do ensaio de Freire à narrativa roseana, a visão analítica transforma-se em pura atmosfera. As alusivas “sub e para-citações” pressupõem a familiaridade difusa – a “criptomnésia” – do mito freireano da identidade brasileira. Toda a construção da trama de *Grande sertão: veredas* oferece permanentemente oportunidades para destilar sorrateiros ecos freireanos. Assim, por exemplo, na figura de Riobaldo, cujo nome evoca a *baldanza* dantesca – o “saborear preguiçoso” que tem fortes elos com a ambivalência do caráter nacional oriundo da bicontinentalidade e da miscigenação. Freire capta da seguinte maneira o caráter do colonizador do Brasil: “É um caráter todo de arrojos súbitos que entre um ímpeto e outro se compraz em certa indolência voluptuosa muito oriental, na saudade, no fado, no *lauspe-rene*.” (*Casa grande & senzala*, p.7). O nome é, portanto, dantesco e brasileiríssimo, inscrevendo o herói na indefinição étnica e na maleabilidade cultural, cujos fatores Freire analisa longamente no início de seu ensaio. Ao reler estas páginas, o leitor de *Grande sertão: veredas* repentinamente percebe que o herói predileto de G. Rosa – filho da pobre (índia?) Bigrí no início e herdeiro do rico Selorico Mendes no final, companheiro dos jagunços ao longo do romance – é uma figura à imagem e semelhança daqueles filhos oriundos da “mobilidade e miscibilidade” e da “atividade genésica” do colonizador português.²³ Destacam-se na figura de Riobaldo

²³ *Casa grande & senzala*, p.8. Cf. também p.12 e13 ss.

os principais traços do caráter português que Gilberto Freire lista logo no começo de seu ensaio – o antagonismo entre “apatia e explosões de energia”, entre “fatalismo e rompantes de esforço heróico”, entre “indiferença e fugitivos entusiasmos” (*Casa grande & senzala*, p.7). O jagunço irrefletido e o narrador contemplativo, o chefe terrível Urutú-Branco e o “pobre menino do destino” oferecem o mesmo retrato oscilante, indolente e tenaz, ora intempesti-vamente violento, ora recaindo numa tristeza saudosa, que Gilberto Freire nos dá do caráter português:

A indecisão étnica e cultural [é uma] espécie de bicontinentalidade que correspondesse em população assim vaga e incerta à bissexualidade no indivíduo. E gente mais flutuante que a portuguesa, dificilmente se imagina; o bambo equilíbrio de antagonismos reflete-se em tudo o que é seu, dando-lhe ao comportamento uma fácil e frouxa flexibilidade, às vezes perturbada por dolorosas hesitações, e ao caráter uma especial riqueza de aptidões, ainda que não raro incoerentes e difíceis de se conciliarem para a expressão útil ou para a iniciativa prática.” (*Casa grande & senzala*, p.6)

Freire deduz este “bambo equilíbrio de antagonismos” da longa experiência histórica do “constante estado de guerra (que, entretanto, não excluiu nunca a miscigenação nem a atração sexual entre as duas raças, muito menos o intercurso entre as duas culturas)” (*Casa grande & senzala*, p.7). O romance de G. Rosa transpõe para o sertão – um sertão não só geográfico, porém também metafórico e metafísico – esses fatores constitutivos da identidade brasileira. A análise sociológica, etnológica e psicológica dos anos 30 recebe, na obra roseana, um corolário poético, que procura interiorizar e elaborar imaginariamente as novas perspectivas que o ensaio freiriano abriu sobre a colonização e a identidade brasileiras. Freire é, assim, o pivô da inversão que transforma a descrição objetiva em exploração dos múltiplos efeitos subjetivos que a colonização provocou na alma dos colonizados. Este é um dos fatores que confere um sentido mais amplo à observação aparentemente anódina de Rosa sobre os “contos críticos”²⁴ (e não maravilhosos) que ele escreve. Com efeito, sua arte acompanha uma nova veia crítica que surge nos anos 50 e que Alfredo Bosi comenta da seguinte maneira:

²⁴ Cf. a entrevista com Günther Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*. Tübingen-Basel, Horst Erdmann, 1970. p.497.

Os críticos não se interessam mais apenas pelas andanças do colonizador no Brasil, mas procuram o *modo de interiorização do drama da colonização*. Trata-se de conhecer os efeitos íntimos da condição cativa na qual se gestou a sociedade brasileira. A “sociologia da dependência”, a polêmica entre as “idéias fora de lugar” e as “idéias no seu lugar” e a reavaliação dos movimentos messiânicos populares introduzem uma pluralidade de pontos de vista que flexibiliza e relativiza interpretações anteriores.⁴⁵

Referências Bibliográficas

- BENZAQUEN, Ricardo. *Guerra e Paz. Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freire nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Tao, 2000.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: 1969.
- LORENZ, Günther, *Dialog mit Lateinamerika, Panorama einer Literatur der Zukunft*, Tübingen-Basel, Horst Erdmann, 1970.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Os Descaminhos do demo. Tradição e ruptura em Grande Sertão Veredas*. Imago/EDUSP, 1993.

⁴⁵ Cf. BOSI. In: MOTA, 1977. X-XI; cf. também Ferreira Gullar (*Vanguarda e Subdesenvolvimento*, 1969) e Roberto Schwarz, que analisam a tendência dos artistas e do público brasileiros para a *introjeção antropofágica* (acrítica) dos ideais e das técnicas do poder cultural internacional.

Mercedes Dantas: a busca por uma nova forma de ser

Kátia da Costa Bezerra

Hoje em dia é difícil não se impressionar com a extensa produção literária feminina que surge a partir do século XIX no Brasil. Obras e nomes esquecidos na sua grande maioria até cerca de duas décadas atrás quando teve início um projeto de resgate que tem se empenhado em recuperar e colocar em circulação essas vozes femininas. Nesse sentido, o presente trabalho pretende se inserir nessa vertente, voltando sua atenção para a figura de Mercedes Dantas, ou, para ser mais exata, Mercedes Dantas Itapicuru Coelho.

Nascida em Vila Rica de Bom Jesus, Bahia, em 1900, Mercedes foi jornalista, contista, cronista, conferencista e professora, tendo sido membro de várias associações literárias e culturais, tais como: a Academia de Letras da Bahia, a Academia do Ceará de Letras e a Associação Brasileira de Imprensa, onde foi uma das primeiras mulheres a ocupar um cargo de direção. Nos anos 20, Mercedes publicou dois livros de contos: *Nús* (1925), que recebeu uma menção honrosa da Academia Brasileira de Letras em 1927, e *Adão e Eva* (1928).

Todavia, antes de me deter na leitura dos contos, é importante rever alguns dados que podem ajudar a compreender o contexto sócio-histórico em que ela viveu. Assim, embora na primeira metade do século XIX, tenha-se a presença de Nísia Floresta Brasileira Augusta; somente a partir da segunda metade do século XIX, surgem, em quantidade cada vez mais expressiva, jornais e revistas editados por mulheres que demandam “uma melhor educação e posição para as mulheres, o direito ao voto e sua inserção no mercado de trabalho”.¹

Nesse sentido, os vários discursos e ensaios publicados na época indicam a presença de uma sistemática que procura justificar a luta por direitos mais igualitários, em função da necessidade da mulher ter uma instrução mais apurada para melhor desempenhar seu papel de mãe e esposa. Entretanto, não se deve ter uma falsa impressão, pois em muitos de seus escritos prepondera igualmente o desejo de construir novas formas de perceber os paradigmas masculino e feminino, numa dinâmica marcada por uma forte tensão entre o que desejam e o que lhes é delimitado como a forma correta de ser.

Os contos de Mercedes Dantas não fogem muito dessa sistemática. No caso de *Nís*, alvo do presente estudo, o livro é composto de nove contos em que, como o título e o prefácio do livro já anunciam, prepondera o desejo de desnudar tipos e práticas comuns na sociedade de então. Nesse sentido, a constante referência ao uso de uma câmera fotográfica, com a qual a narradora procura tirar fotos de pessoas com quem se depara no seu dia-a-dia, comprova seu intento de tentar captar um mundo interior que está normalmente oculto. No caso, para construir a sensação do descortinar fotográfico, prepondera nos contos uma linguagem descritiva que vai se caracterizar por um minucioso detalhamento, primeiro do aspecto exterior das personagens, para depois se voltar para o desnudamento do mundo interior de tipos como as Fifis e os Clovis que são os alvos de sua lente.

Mas, quem são essas Fifis e Clovis? Em outras palavras, que tipos povoam seus contos? Segundo, como sua escrita procura problematizar as práticas sociais da época? Ou melhor, que práticas e modelos são problematizados e quais os que são conservados? Finalmente, como seus contos dialogam não só com outros discursos de mulheres que circulavam

¹ HAHNER, 1990, p.41. Para um estudo mais aprofundado ver também FIOLA, 1992.

nessa mesma época, mas com formas de representação que persistiam no desejo de cristalizar uma determinada forma de percepção da mulher? Ora, essas são algumas das perguntas que vão nortear a leitura dos contos. No caso, optei por me ater mais especificamente à análise do conto “Potranca”, trazendo, todavia, fragmentos dos outros contos na tentativa de apreender de forma mais rica os questionamentos presentes na obra.

Bem, o conto relata a vida de uma menina simples e ambiciosa que vai morar com os tios e uma prima mais abastados. Nesse ambiente, ela parte numa busca desenfreada por um casamento que lhe garanta o luxo que sempre desejou. Todavia, embora tenha sempre muitos rapazes ao seu redor, aqueles por quem se interessa nunca a pedem em casamento. No conto, seu modo mais extrovertido de se comportar e vestir contrapõe-se ao da prima que é descrita como uma moça moderada e simples. No fim do conto, no dia do casamento da prima, cansada de esperar por um pedido de casamento que nunca vem, Fifi decide ir morar com um homem casado que lhe promete dar o luxo que sempre desejou.

Retomando os questionamentos que vão direcionar o estudo, a atenção volta-se em primeiro lugar para a galeria de tipos que desfilam em seus contos. No caso, uma análise mais detalhada revela a presença de uma crítica à perda de certos valores e princípios. Por esta razão, suas personagens podem ser enquadradas em duas categorias, ou seja, de um lado predominam personagens fúteis e interesseiras, enquanto que, do outro lado, preponderam as que se deixam guiar por valores e ideais nobres. O ponto interessante nos contos, no entanto, é que esses dois pólos são ocupados ora por mulheres, ora por homens, numa dinâmica que torna muito mais rica a percepção da sociedade e dos indivíduos.

No caso das mulheres, é possível detectar nos contos a presença de componentes tradicionalmente vinculados à imagem feminina. Assim, por um lado, confronta-se com a figura de mulheres bondosas, ternas, abnegadas e com um certo ar de tristeza como a prima no conto “Potranca” que é descrita como uma moça “alta, elegante, triste – companheira benevolente de passeios, alegrias e bailes.” (15-16) Quanto à figura da mãe, tal como acontece nos discursos de tantas mulheres da época, predomina a certeza do seu papel crucial na formação dos filhos. Por isso, nos contos, a mãe é comumente descrita como um ser abnegado, consolador, generoso, meigo e amoroso, que está sempre pronta para sofrer por seus filhos – uma construção que remete para a própria imagem da Virgem Maria.

Em contraposição, depara-se com a presença de mulheres frias, dissimuladas e ambiciosas que só se preocupam com suas próprias necessidades, esquecendo-se de que devem ser um exemplo para os filhos. Nesse caso, pode-se incluir a esposa que, dominada pelo medo de envelhecer, falta não só com seus votos de fidelidade ao marido, mas descuida da educação dos filhos. Não é por acaso que esse conto, “Madame”, vem seguido do conto “Uma viúva” em que a forma contida como a Mãe se porta na morte do marido serve de exemplo para os filhos que, apesar de pobres, se tornam seres “mais dignos, mais honestos do que esses outros que por ahi vemos passar perfumados, empoados, embonecados, sem uma idéia na cabeça, sem um princípio ao menos, sem um nobre ideal no coração”. (160)

Um outro exemplo seria a figura de Fifi, no conto “Potranca”, que, segundo a narradora, sem se prender às convenções, se embrenha avidamente numa corrida desenfreada para se tornar livre, em sua busca de prazer e luxo. Nesse conto em particular, a forma como o tio descreve Fifi, utilizando-se de imagens normalmente associadas a uma égua: “Mulher superior! Puro-sangue de dar volta ao miolo de muita gente sisuda...” (17), opinião que somada à maneira sensual como a narradora a descreve “talhe esculpado numa carnação moça, morena, quente, com pennugens de pecegos macios na bocca, em a nuca, junto das orelhas...” (10) com seus olhos “luminosos” e sua boca “tentadora” remetem para a figura da própria Eva – uma personagem que precisa ser castigada.

Tanto isso é verdade que, nos diversos contos que compõem o livro, as mulheres que rompem com princípios básicos como a fidelidade ao marido, o esmero na educação dos filhos ou que possuem um comportamento muito ávido por prazer e luxo são criticadas e punidas. Tal é o caso de Fifi. No conto, o tom recriminatório da narradora não se restringe ao título e à constante presença de uma imagética que a aproxime de uma égua, mas principalmente pelo final do conto quando, após Fifi ter aceitado ir morar com um senhor casado, a narradora adverte seus leitores: “As Fifis – flores da época – não dizem não; dizem sim, na primeira oportunidade, impacientemente, e este sim é sempre o patamar da grande escada pela qual rolarão até, até...” (27)

Todavia, ao contrário do que parece indicar num primeiro momento, a aceitação dos paradigmas que persistiam em delimitar a forma de percepção da mulher e do homem não se mostra tão simples assim. Em

determinados momentos, a ruptura vai se fazer presente. Neste caso, a semelhança de sua fala com a de outras mulheres que militavam por mais direitos para a mulher pode ser detectada pela forma como a narradora tece uma crítica feroz não só à maneira como o casamento era concebido, ou ao jogo de interesses presente na escolha do futuro parceiro/parceira, mas também à dependência financeira da mulher.

Um exemplo do primeiro caso pode ser encontrado no conto “O sábio equilíbrio” onde a obrigatoriedade de subserviência da mulher ao marido é criticada. Nesse caso, a câmera se volta para a figura de um marido que, advogando seus direitos de homem, não pára em casa, recusando-se a dar satisfação à mulher do que faz. Dessa forma, a diferença em termos de comportamento entre o homem e a mulher – seus direitos e deveres no casamento – são problematizados. Aqui, como em outros contos, esta forma de casamento é percebida como uma prisão para a mulher. Tanto é assim que, a esposa, seguindo os conselhos de uma amiga, opta pelo desquite. Assim, como se vê, o olhar crítico da narradora também se volta para a figura masculina que é criticada quando se recusa a assumir seu papel no jogo social.

Outro ponto que chama a atenção neste conto é a forma como o marido se preocupa em manter a aparência, tentando dar a impressão à vizinhança de ser um homem exemplar. Nesse caso, a forma como o conto procura alertar para a leitura errada que as pessoas fazem baseadas nas aparências fica evidente no trecho abaixo:

Lá fora gosava fóros de homem respeitavel, marido exemplar, distinto, que trabalhava como um moiro para dar conforto á enjoada da mulher. Ninguém o vira falar alto, dizer uma palavra aspera, indelicada. Sempre jovial, amavel, contente da vida. A visinhança é que a tinha como uma grande orgulhosa, a vida toda encerrada em casa, no alto das tamancas porque herdara bons patacos por morte do pae. (61)

E quais são as opções para a mulher? Estudar e ter sua própria renda – alternativas que lhe permitem ter outras preocupações e objetivos além do casamento. Não é por acaso que em diversos contos, as moças casadoiras que dependem toda a sua energia na “caça” de um bom partido são descritas como jovens de cabeça oca. Já no conto “O maitre Renard”, a figura de Teté é bem elucidativa. Esta, cansada de depender do irmão financeiramente, decide estudar, conseguindo uma colocação – fato que a leva a repensar sobre suas prioridades:

Convenceu-se que a vida para ser leve, precisa de nobres preocupações. Suas ambições derivaram. A finalidade da existencia não mais era, essencialmente, o matrimonio. Almejava, é certo, um bom marido mas essa idéa antiga, exclusiva, sobre que repousava o futuro, tomou outro aspecto mais clemente. Não mais temia pelos dias adiante. Se ficasse, por infelicidade, só, no mundo, seria forte, livre, saberia enfrentar as curvas imprevistas da existencia. (44-45)

Desse modo, o universo feminino ganha novas possibilidades e valores tradicionais tidos como sagrados começam a ser questionados. Tanto isso é verdade que personagens como Teté optam por ficarem sozinhas, desiludidas com o comportamento egoísta dos homens. Uma verdadeira reviravolta para a sociedade de então e um alerta para os homens.

Finalmente, um último elemento que é preciso ressaltar diz respeito à forma como, no conto "Potranca", a narradora constrói sua crítica ao comportamento de Fifi, contrapondo seu modo de agir ao de outras moças da época. No caso, a crítica se pauta pelo fato de Fifi teimar em ter um comportamento descontraído que só é permitido no carnaval:

Aquellas jovens quase núas pintadas de "vermeillon", olheiras fundas, desgrenhadas, gargalhando e cantando "cousas"... que te aparecem? Pois são moças de família, honestíssimas que, da banda de cá, ao findar-se o Carnaval, ficam o que são, realmente: moças ajuizadas, detestando a penumbra dos cinemas, moças que saem somente acompanhadas, que têm muito bons e recommendaveis livros, que só flirtam para casar. Ahi está. Não sejas tolo. (18)

Aqui, o carnaval surge como o espaço em que os indivíduos, libertos dos entraves sociais, portam-se de maneira mais descontraída. Nesse sentido, relatos da época comprovam o grau de ousadia que imperava no carnaval, quando senhoras casadas e moças das camadas mais altas deixavam extravasar seus anseios, sua alegria.² Portanto, a inserção dessa descrição no conto provoca uma quebra na maneira simplista e maniqueísta como a mulher vinha sendo retratada até aqui, pois permite que se vislumbre um outro modo de ser que foge, ao menos no espaço da folia, aos padrões de comportamento esperados de moças de família.

² SOIHET, 1995.

Quanto aos contos, depara-se com a presença de alguns detalhes que ajudam a desmistificar visões estereotipadas das mulheres e de seus escritos. Assim, a presença de citações em francês, a referência a Hamlet e o uso do latim apontam para uma educação apurada, jogando a baixo a falácia de que as mulheres eram inferiores intelectualmente ao homem. Segundo, no conto “Uma viúva...”, a forma crítica como a narradora se volta para as mazelas da sociedade brasileira contrapõe-se a uma visão reducionista da escrita feminina que procurou circunscrevê-la a roteiros sentimentais. No caso, a narradora denuncia o alto índice de analfabetismo no país, criticando políticas educacionais duvidosas, concluindo, então, ironicamente:

Analphabetos! Ora bolas! Sempre nos fizemos respeitar lá fóra com nossos oitenta e tantos por cento de não-preparados. Bagatellas – para a extinção das quaes não devemos sacrificar os cofres municipaes e o prestígio da União. Bagatellas em letras de fôrma, que ninguem lê, ninguem comenta. Bagatellas! (152-153)

E quanto à estrutura dos contos? Como estes se organizam ao longo do livro? Bem, em seus contos prepondera uma linguagem objetiva, crítica e irônica, com a presença de um constante diálogo em que a narradora burla com o leitor. No caso, sua burla se concentra na escolha por alternativas que rompem com a expectativa do leitor, num esforço, segundo suas próprias palavras, de ser fiel à realidade que quer retratar. Na verdade, seus contos procuram fugir dos fins açucarados que o leitor estava tão acostumado a encontrar nos folhetins da época. Mas com quem a narradora dialoga? Ora, seus leitores explícitos são os homens, o que torna sua escrita ainda mais subversiva, pois seus comentários e conselhos procuram atuar sobre o modo de ser e agir do homem; embora, logicamente, esta se reporte criticamente tão somente aos homens que fogem ao padrão de comportamento ditado pela sociedade. Da mesma maneira, o que se percebe pela forma como os contos são ordenados e construídos é predominância de um tom didático e moralista que procura, através de exemplos, orientar o comportamento das mulheres e dos homens de seu tempo.

Nesse ínterin, pode-se dizer que os diversos contos que compõem o livro procuram interferir na esfera do simbólico, na medida em que tentam problematizar a forma como certos paradigmas eram construídos

e legitimados.³ Paradigmas que têm servido como princípios estruturais estruturantes da sociedade brasileira, no momento em que têm se esforçado por impor uma determinada leitura do mundo e do indivíduo, delimitando, por conseguinte, os espaços de atuação dos diferentes atores sociais.⁴ Todavia, deve-se ressaltar que a impossibilidade de se incorporar inteiramente a esses modelos permite o surgimento de espaços de tensão que possibilitam a articulação de novas possibilidades de ser.⁵

Na verdade, trata-se de um processo marcado por movimentos de contestação e acomodação que vai provocando, pouco a pouco, a (re)articulação das engrenagens sociais e, concomitantemente, modificações nos universos simbólicos. Nesse sentido, o que se observa nos contos aqui analisados é a presença de uma sistemática marcada por uma dualidade que poderia parecer excludente num primeiro momento, mas que, como advertem Deleuze e Guattari, é própria de todo o ser humano. No caso, a dualidade a que me refiro diz respeito a uma postura que procura romper com elos opressores ao mesmo tempo em que conserva outros.

Nesse contexto, a forma como nos contos de Mercedes Dantas diferentes personagens questionam práticas sociais como o casamento, ou deixam transparecer a insatisfação com o papel que lhes está reservado é bem significativo, pois serve para desmascarar a arbitrariedade de mecanismos sociais que tentam delimitar os tipos de comportamento considerados apropriados para os diferentes indivíduos. Do mesmo modo, a persistência na percepção da figura materna como um ser abnegado e totalmente dedicado aos filhos assim como a presença da esposa fiel e dedicada deixa transparecer a tentativa de harmonizar certos valores tradicionais às novas reivindicações das mulheres. Depara-se, por conseguinte, com uma dinâmica que permite que se perceba como as novas leituras do que é ser mulher procuram se manter dentro de determinados limites impostos por normas sociais, numa dinâmica que alerta para o fato de que as estruturas responsáveis pela delimitação dos significados serem regidas por diferentes graus de abertura.

³ NICHOLSON, 1998. p.187-211.

⁴ BOURDIEU, 1998. p.7-16.

⁵ BUTLER, 1993.

Concluindo, o que se percebe tanto na escrita de Mercedes Dantas como na de outras mulheres de sua época é o afloramento de um tipo de discurso que procura contestar certas formas de apreensão do real tidas como naturais até então e que passam a ser divisadas como estruturas de dominação. Todavia, embora se trate de uma escrita contestadora, esta não problematiza de forma mais profunda esferas como família e sexualidade, por exemplo, que permanecem, de certa maneira, intocadas. No entanto, mesmo sem tratar de questões mais polêmicas, a entrada em cena de vozes como a de Mercedes Dantas, demonstra a coragem com que essas mulheres procuravam lutar contra um contexto social que lhes negava o direito de falar de suas próprias experiências, desejos e angústias. Vozes que, resgatadas de seu espaço de invisibilidade, esforçam-se por contrapor-se a discursos reducionistas que procuravam contê-las em espaços asfixiantes.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- DANTAS, Mercedes. *Nítis*. Rio de Janeiro: Empreza Brasil Editora, 1925.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. 8.ed. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1996.
- FIOLA, Janice Ann. *Development and Gender Stratification in the Labor Force: A Case Study of Brazil*. Ph.D. Thesis, University of Minnesota, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *History of Sexuality*. v.1 New York: Vintage Books, 1980.
- HAHNER, June E. *Emancipating the Female Sex: The Struggle for Women's Rights in Brazil, 1850-1940*. Durham: Duke University Press, 1990.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1978. p.229.
- NICHOLSON, Linda J. Interpreting "gender". In: ZACK, Naomi, SHRAGE, Laurie, SARTWELL, Crispin (Ed.). *Race, class, gender, and sexuality: the big questions*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1998. p.187-211.
- SOIHET, Rachel. A interdição e o transbordamento do desejo: mulher e carnaval no Rio de Janeiro (1890-1945). *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia, v.1/2, p.53-70, jan./dez. 1995.

Travessias do olhar

Laura Cavalcante Padilha

a visão é panorama; pelo buraco dos olhos e do fundo de meu recluso invisível domino o mundo e o encontro lá onde ele está.

Merleau-Ponty

As janelas são o ponto de fuga, por excelência, dos sujeitos ecianos. A seu respeito, Lucette Petit, em *Le Champ du signe* (1987), assim se expressa: “L’importance des fenêtres, dans les appartements où les protagonistes s’étioient, n’est pas négligeable”.¹ A autora considera ainda o valor metonímico de tal espaço, citando Philippe Hamond e sua consideração de que a janela representa sempre uma abertura para um fragmento textual, deixando entrever sua organização paradigmática.

O texto que agora começo por apresentar quer partir da bela leitura da crítica francesa, acrescentando às janelas e semelhantes – varandas, terraços, mirantes, etc. – o suplemento do olhar que as atravessa. Tal travessia se dá em dois sentidos, sempre tomando como referência as personagens centrais do contato: de dentro para fora, tendo o protagonista como único sujeito da ação de olhar e, de fora para dentro, quando ele,

¹ PETIT, 1987. p.20.

ocupando a cena da janela, se transforma em objeto da visão de outros, ao mesmo tempo em que os vê.

Sabemos que, via de regra, os sujeitos queirosianos sofrem de uma extraordinária inapetência pela vida, com freqüência aprisionados em muros que lhes parecem intransponíveis. Esta inapetência atinge mesmo alguns, como Carlos e Jacinto, que padecem do excesso de ter, em detrimento do ser. A ação produtiva como que se eclipsa do universo representado e as personagens são flagradas no exercício da mais absoluta ociosidade, meros objetos de seu destino histórico, ao invés de agentes de uma história pessoal em transformação. Nesse sentido, o espaço por eles habitado parece aprofundar a espécie de prisão anímica em que se encontram, daí porque as janelas ganham força, ao se fazerem pontos de fuga, por sua abertura metonímica.

Não me parece, portanto, mero acaso o fato de tais espaços, sobressaírem desde a instauração dos primeiros passos da narrativa, até seu final. Tomo três exemplos dentre os muitos passíveis de escolha, para começar: *Os Maias*; *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*.

Em *Os Maias* (1888), a primeira e a penúltima descrição do Ramalhete recuperam a mesma imagem das “janelinhas abrigadas à beira do telhado”,² a sugerirem o instável equilíbrio que será a tônica de toda a narrativa na qual as contradições e ambigüidades do sujeito em crise e da sociedade de seu tempo dão o tom principal. Já na última imagem da casa, as janelinhas se fecham, a indiciarem a proximidade do próprio fecho narrativo: “sombrio casarão [...] com as paredes severas, a sua fila de janelinhas fechadas”.³ Em contrapartida, o terraço de Afonso da Maia, com a vista barrada do mar, contrasta com o ar sombrio da casa e o apequenamento das janelas. Tal vista

era como uma tela marinha, encaixilhada em cantarias brancas, suspensa do céu azul em face do terraço, mostrando, nas variedades infinitas de cor e luz, os episódios fugitivos de uma pacata vida de rio.⁴

² EÇA, 1970. v.II. p.15 e 475.

³ EÇA, 1970. v.II. p.480.

⁴ EÇA, 1970. v.II. p.18-19.

Também é uma tela, em *A ilustre casa de Ramires* (1900), – encaixilhada nas “duas janelas da livraria, uma de peitoril e poiais de pedra [...], outra mais rasgada, de varanda, frescamente perfumada pela madressilva, que se enroscava nas grades”⁵ – que se abre aos olhos do leitor, através do olhar da personagem. O quadro tem, como motivo principal, como sabemos,

A Torre, a antiqüíssima Torre, quadrada e negra sobre os limoeiros do pomar [...] com uma pouca de hera no cunhal rachado, as fundas frestas gradeadas de ferro, as ameias e a miradoura bem cortadas no azul de junho.⁶

No final da narrativa, aparece uma outra casa, em tudo diferente do antigo solar e assim descrita na carta da prima Maria: “grande casa, próximo do rio, com vinte janelas e pintada de azul”.⁷ Assim, o horizonte antes barrado se expande, atingindo a amplidão do rio, que é o Zambeze.

O terceiro exemplo pode ser buscado em *A cidade e as serras* (1901), onde, se as janelas não se apresentam nas primeiras cenas narrativas, nem por isso perdem a sua força imagística no contado. Desse modo, àquela “janela rasgada sobre os Campos Elíseos” do 202 e da civilizada Paris, esmagada por uma

portentosa rima de volumes, todos de história religiosa, de exegese religiosa que trepavam montanhosamente até aos últimos vidros, vedando, nas manhãs mais cândidas, o ar e a luz do Senhor.⁸

vão-se opor as “janelas desvidraçadas” do casarão de Tormes, onde começa o processo iniciático, por assim dizer, de Jacinto. A narrativa, então, coloca em cena olhos e olhares que se fazem espectadores de um amplo horizonte, a abrir-se para o ponto cego do infinito ou do universo, para usar uma palavra do texto:

Na cidade (como notou Jacinto) nunca se olham, nem lembram os astros [...]. Mas na serra, [...] um Jacinto, um Zé Fernandes, livres, bem

⁵ EÇA, 1970. v.II. p.485.

⁶ EÇA, 1970. v.II. p.485.

⁷ EÇA, 1970. v.II. p.710.

⁸ EÇA, 1970. v.II. p.733.

jantados, fumando nos poiais de uma janela, olham para os astros e os astros olham para eles.⁹

De certo modo está-se de novo frente a uma cena de descoberta, como já se dera com Gonçalves, quando, vencida a eleição, subira ao eirado de sua torre e, pelo olhar, entrara em interlocução com os astros frente a ele desdobrados. Para ambos, e por estarem no alto, ver se torna saber ou, mais especificamente, começar a saber. Marilena Chauí, a partir do jogo ver/saber, analisa a gama de sentidos de *specio-specto*. Valho-me de parte de suas considerações para pensar que Gonçalves e Jacinto olham “com e por esperança”,¹⁰ ao mesmo tempo do alto e para o alto. Nesse momento, são seres expectantes. Inicia-se, com o gesto, o processo de transformação de suas existências, mesmo que com uma forte dose de ambigüidade, como o desfecho das obras mostrará, ao apontar para a solução ordeiramente apaziguante e apaziguada dada aos destinos de ambos.

Outros textos de Eça reiteram a percepção das janelas como pontos de fuga. É assim com as da Ricoça onde Amélia é fechada para esconder sua gravidez impossível, bem como será assim com aquela que aparece no quarto do adultério do Paraíso, onde Luísa também vai tentar realizar, escondida, sua relação amorosa com o primo Basílio. A abertura cria a tela expressionista onde a triste paisagem da rua sintetiza, por metonimizar, todo o desamparo que a oprime quando se dá conta da degradação do Paraíso, o que a desgosta. Ela encontra fora, duplicando-se, o mesmo abandono, a pobreza e a menos-valia que se projetam em seu próprio interior, sobretudo quando, em jogo especular explícito, a sua janela se abre para uma outra, onde “uma rapariga esguedelhada embalava tristemente no colo uma criança doente que tinha crostas grossas de chagas na sua cabecinha cor de melão”.¹¹

Parando por aqui a análise do primeiro movimento, retomo o segundo, ou seja, o que se dá de fora para dentro, com o protagonista sendo o tema da tela da qual a janela é a moldura. Ele é o objeto do olhar; o espetáculo, não mais o simples espectador que, obviamente, não deixa de ser, já que está à janela. É o que se dá com Juliana, quando se expõe,

⁹ EÇA, 1970. v.II. p.806.

¹⁰ CHAUI, 1988. p.36.

¹¹ EÇA, 1970. v.I. p.675.

em meio corpo, para os passantes da rua, sempre aos domingos. Ela se prepara para ser olhada – ao mesmo tempo em que olha, é claro:

aos domingos, quando não passeava, encostava-se a uma janela, com o lenço sobre o peitoril para não roçar as mangas, e ali estava imóvel, a olhar, com o seu broche de filigrana e a cuiá dos dias santos.¹²

Também a jovem loura, personagem do conto “Singularidades de uma rapariga loura”, igualmente chamada Luísa, se faz tema do quadro aberto ao olhar de Macário. Ela, ou melhor, seu rosto, tão “louro” quanto seus cabelos, na expansão metonímica, espreira e é espreitada pelo futuro sujeito amoroso. Cito trechos que compõem a cena:

A rapariga loura reparou naturalmente em Macário, e naturalmente desceu a vidraça, correndo por trás uma cortina de cassa bordada. [...] A cortina ergueu-se de vagarinho e o rosto louro espreitou. [...] Não a podia ver pela manhã [...] Só pela tarde, a cortina se franzia, se corria a vidraça, e ela, estendendo uma almofadinha no rebordo do peitoril, vinha encostar-se mimosa e fresca com o seu leque.¹³

O movimento da personagem do conto é o mesmo da do romance. O que muda é a beleza e o frescor da segunda, em oposição à figura que sabemos dura e desagradável da outra. O lenço se faz almofada; o peitoril é o mesmo e a cuiá e o broche se transformam no leque, que acena, velado. Ambas são o centro da tela e do espetáculo. Elas obrigam a um olhar para o alto, com relação à rua, mas não com relação a Macário, obviamente.

Também expondo-se no alto de uma janela e olhando, ao mesmo tempo em que é olhada, agora de modo mais impressionista, mas se fazendo igualmente o centro da tela, vamos encontrar Maria da Piedade, protagonista do conto “No moinho”. Logo que o texto se instaura, lemos:

era, para a gente que às tardes ia fazer o giro até ao moinho, um encanto sempre novo vê-la por trás da vidraça, entre as cortinas de cassa, curvada sobre a sua costura, vestida de preto, recolhida e séria.¹⁴

¹² EÇA, 1970. v.I. p.597.

¹³ EÇA, 1947. v.VIII. p.276.

¹⁴ EÇA, 1947. v.VIII. p.315.

Ela também se projeta no que vê, do alto onde está locada: “A mesma paisagem que ela via da janela era tão monótona como a sua vida”.¹⁵ O encanto, por conseguinte, só existe para os que a vêem e não para o que vê, até que ela muda o sentido de sua vida, transformando-se na “Vênus” que esmaga e eclipsa a antiga “Santa”.

Será talvez no conto “José Matias” que a representação imagística dos espaços de olhar atinge seu ápice. Neste texto, tudo são janelas, por assim dizer, e o próprio olho ganha a sua dimensão mais plena, transformando-se na principal e escancarada janela do ser. Há uma chuva de infinitas especularidades, com o olho de José Matias a buscar obsessivamente o de Elisa, nele se refletindo, e vice-versa. Ainda o terraço, espaço onde ela também olha o outro, nos primeiros movimentos do texto, se reduplica na janela do que a olha, em uma projeção abissal. O desejo, marcado pelo sinete da recusa de José Matias, como saberá o leitor adiante, é ricocheteadado pelo de Elisa que se expõe e não se recusa. Assim, terraço e janela se fazem eles também corpos eróticos a se tocarem no delírio do olhar, embora, no plano físico, o ato não se possa consumir, como os dois amantes no inferno de Dante: Paolo e Francesca. Já os jardins, corpos mais próximos um do outro, prolongam o gozo e enlaçam cada vez mais o desejo, a princípio por dez longos anos, desde a primeira noite em que ele a “avistou [...] no terraço à luz da lua!”,¹⁶ e mesmo depois do segundo casamento de Elisa. De acordo com o narrador, um filósofo declarado, entre os amantes de puro olhar, e cito, “rescendiam [...] todas as flores dos dous jardins”.¹⁷

No final da narrativa, quando Elisa, seguindo os passos prediletos das mulheres ecianas, troca a ordem estabelecida pela desordem do desejo físico e de uma relação amorosa proibida, tendo ela também o seu “amante”, José Matias, degradado física, moral e socialmente, desce da janela sobranceira e passa a esconder-se no “portal negro”, onde morrerá. Antes, continuará, por três longos anos a olhar, com seu “olho em brasa”, as varandas da nova casa de Elisa. Ela se deixa contemplar, procurando preservar as regras do jogo por ambos estabelecidas. No escuro da rua e

¹⁵ EÇA, 1947. v.VIII. p.318.

¹⁶ EÇA, 1947. v.VIII. p.473.

¹⁷ EÇA, 1947. v.VIII. p.488.

do portal negro onde José Matias, como diz o texto, “ficava esmagando os olhos turvos na fachada negra [da] casa”, o protagonista, e volto à narrativa, “avivava desesperadamente o lume [do cigarro], como um farol, para guiar na escuridão os amados olhos dela, e lhe mostrar que ali estava, transido, todo seu e fiel”.¹⁸ O paroxismo do olhar atinge assim, no corpo da ficção queirosiana, um de seus ápices.

Servindo, portanto, como ponto de fuga para os olhos ou como moldura da tela onde o sujeito se expõe à contemplação do outro, as janelas e iguais se fazem obsessivas presenças nas narrativas ecianas. Elas se deixam atravessar por olhares expectantes, maçados, atônitos, dispersos, desesperançados, etc. É como se elas fossem cortadas por dois grandes olhos que, por sua abertura, nos levam a pensar que pertencem a sujeitos em crise ou em busca de um lugar no mundo.

Neste ponto, gostaria de lembrar dois ensaios que acabaram por se tornar seminiais para o meu próprio. Eles se encontram na obra *O olhar*, organizada por Aduino Novaes e publicada em 1988. O primeiro é de Marilena Chauí, já aqui citado, *Janela da alma, espelho do mundo*¹⁹ e o segundo, de Sérgio Cardoso, *O olhar dos viajantes*.²⁰ De Chauí, quero retomar a oposição “olho passivo x olho poderoso”,²¹ bem como a idéia de que, e cito-a, “o olho do observador se faz medida do visível e prepara, na filosofia, o advento de um sujeito do conhecimento que se julga capaz de evidência e de intuição”.²² De Cardoso, interessa-me recuperar a noção da diferença que ele, com Merleau-Ponty, estabelece entre ver e olhar:

O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava [...]. Com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura de sua interioridade.²³

¹⁸ EÇA, 1947. v.VIII. p.492-493.

¹⁹ CHAUI, 1988. p.31-66.

²⁰ CARDOSO, 1988. p.347-360.

²¹ CHAUI, 1988. p.33.

²² CHAUI, 1988. p.37.

²³ CARDOSO, 1988. p.348.

Creio haver algum sentido em se afirmar que os olhares que realizam suas travessias por janelas e iguais cumprem o trajeto da passividade para a potência ou do “ver” para o “olhar”. Eles estão na base da representação do processo pelo qual o sujeito caminha da alienação para o conhecimento e atinge, mesmo que às vezes de modo ainda precário, “a espessura de sua interioridade”.

Gonçalo, por exemplo, antes da “visão” do adultério da irmã (pela audição das falas de André e Gracinha) e da vitória na eleição, vê simplesmente o mundo que o cerca. No mirante da Torre, porém, ele passa a olhar, de certo modo aprendendo a ver, pois, como afirma Merleau-Ponty, “ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o *que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo”.²⁴ Assim, caminha para o conhecimento, o mesmo acontecendo com Jacinto que, na serra, tal como o reencontra José Fernandes, é capaz de dar risadas ao ler *D. Quixote* e entender a humana mensagem de Sancho, segundo o amigo.²⁵

Maria da Piedade, por sua vez, passa, depois da cena no moinho e da partida de Adrião, a olhar e a olhar-se, assumindo pouco a pouco seu corpo e sexualidade, em princípio mediatizadamente pela leitura dos romances e, depois, na relação física com o – para o narrador – antipático praticante da botica. Também os olhos trêfegos de Ega, após o conhecimento do incesto, se esgazeiam e ele começa a poder ver o outro lado das coisas de seu “civilizado” mundo e que não fazem apenas parte do passado ou, como pensa, “do tumulto da Meia Idade”²⁶ ou dos “livros onde vêm, como invenções sutis da arte, para dar à alma humana um terror novo”.²⁷ Frente a frente com tal “terror novo”, ele cresce como sujeito, passando a ter um papel decisivo e maduro no palco das ações do romance.

Por fim, penso de novo em José Matias. Talvez a última imagem que dele temos – “arregalou os olhos, exclamou *Oh!* Com grande espanto, e ficou”²⁸ – se justifique pelo fato de ter compreendido a força de sua

²⁴ MERLEAU-PONTY, 1971. p.34.

²⁵ EÇA, 1970. v.II, p.828.

²⁶ EÇA, 1970. v.II, p.418.

²⁷ EÇA, 1970. v.II, p.418.

²⁸ EÇA, 1947. v.VIII. p.495.

inapetência para a ação e que sua contemplação não conseguiu desenvolver toda a potência de seu próprio olhar. Ele ficou aprisionado para sempre no espelho, convexo demais. Volto a Marilena Chauí, para lembrar que “o olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria”.²⁹ A falha trágica de José Matias foi não ter percebido isso a tempo.

Para começar a concluir, pergunto: pode-se falar em um olhar da ficção queirosiana como um todo, a atravessar outras espécies de janelas? Seria lícito, ainda, estender-se para tal ficção a imagem de uma grande janela, sempre a emoldurar quadros onde os sujeitos fora de lugar, de olhos esgazeados e/ou perplexos seriam o motivo da representação pictórica? Tais olhos não estariam tentando alcançar o sentido de um mundo atingido por uma transformação tão rápida que não se deixa aprisionar? A metáfora da perda das malas por Jacinto, que não consegue dar conta da rapidez da mudança de trem, não se poderia estender para a própria organização da ficção como um todo? E o elétrico que Carlos e Ega se esforçam por alcançar?

Talvez a resposta a tais indagações demande um mergulho analítico mais profundo que agora só se pode esboçar. Creio, no entanto, que o grande olho que se vê através dessa extraordinária janela ficcional pode ser pensado como o de alguém a tentar compreender o tempo em transformação acelerada que anula os valores do confortável mundo antigo, nem por isso menos contraditório. As propriedades rurais de Gonçalves, Jacinto e Afonso; a vila de Maria da Piedade com seu moinho que representa “um recanto da natureza digno de Corot”,³⁰ etc, talvez sejam uma forma de o olhar se apaziguar, dentro da clave da nostalgia e mais sereno, mas nem assim mais feliz.

O olhar, portanto, que se deixa surpreender nesta grande janela ficcional aberta aos olhos do leitor, como o do esgazeado anjo de Paul Klee, tão bem analisado por Benjamin, aponta a “ruína sobre a ruína”.³¹ O anjo de Klee, metáfora para Benjamin, parece reproduzir, com “seus olhos escancarados, sua boca dilatada”,³² a própria expressão de Ega, pelo

²⁹ CHAUI, 1988. p.40.

³⁰ EÇA, 1947. v.VIII. p.323.

³¹ BENJAMIN, 1994. p.226.

³² BENJAMIN, 1994. p.226.

jogo onomástico, quase Eça. Por outro lado, aquela janela do 202, rasgada para os Campos Elísios, mas atulhada de livros religiosos, a tapar “o ar e a luz”, pode sintetizar o “amontoado de ruínas” trabalhado por Benjamin. Parece que também Eça de Queiroz se deixa tocar, asas abertas, “rosto [...] dirigido para o passado”, pela tempestade do progresso. O futuro, como o céu de Paris, fica barrado e só a própria janela de sua ficção se faz o ponto de fuga por onde atravessa o seu espantado e, às vezes, mais que nostálgico olhar.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).
- PETTI, Lucette. *Le champ du signe dans le roman queirozian*. Paris: Fondation Calouste Gulbekian/Center Culturel Portugais, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- QUEIROZ, Eça de. *Obras*. Porto: Lello & Irmão, 1947. (v.VIII).
- QUEIROZ, Eça de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1970. 2 v.

Realismo e “ilusão do real”: ambigüidade e ironia em Eça de Queirós

Lélia Parreira Duarte

Em trabalho recente sobre *O conde de Abranhos*,¹ eu recuperava uma crítica de Fernando Pessoa ao criador do primo Basílio, em que o Poeta dos heterônimos acusava Eça de Queirós de não conseguir usar a ironia. Fernando Pessoa lamentava o provincianismo português, que Eça teria exercitado e que o impedira de desenvolver a “largueza de consciência” necessária ao exercício da ironia, vista como a capacidade de “dizer uma coisa para dizer o contrário”. Procurei mostrar nesse trabalho que Eça usa uma refinada ironia em *O conde de Abranhos*, principalmente através da reduplicação e do distanciamento de vozes dentro do texto, pois os elogios feitos pelo secretário, na biografia com que pretende imortalizar o conde, são desmentidos por várias estratégias

¹ “A ironia em *O conde de Abranhos*, ou bom mestre, melhor secretário...” Texto apresentado no “Colóquio Eça de Queirós entre milénios: pontos de olhar”, realizado pelo Instituto Camões na PUC Minas, em setembro de 2000 (a ser publicado em Portugal).

de uma outra voz que se faz presente na narrativa – e que poderíamos nomear como sendo de seu autor implícito.

Desejo agora voltar à mesma questão e, a partir de dois textos teórico/críticos ou não narrativos de Eça de Queirós, pretendo refletir sobre uma ironia ainda mais sutil que julgo presente em várias narrativas do autor cujo centenário de morte aqui comemoramos. Os textos são, respectivamente, “A afirmação do Realismo como nova expressão de Arte”, título com que Eça se refere à sua conferência no Casino Lisbonense, a 12 de junho de 1871, e o “Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arno”, cuja data é curiosamente a mesma, 12 de junho, só que 15 anos depois (1886).²

No primeiro texto, observa-se que Eça preconiza a necessidade do Realismo em Arte, para que a manifestação artística possa servir à Revolução e cumprir o seu fim moral de corrigir e ensinar, ligando-se aos movimentos sociais e à realidade de seu tempo e propiciando a justiça. Para isso deveria a literatura falar da realidade contemporânea e não da apoteose do sentimento, como o Romantismo. Deveria ainda ter o ideal moderno de justiça e de verdade, para atingir o seu objetivo de regenerar os costumes. Como acentuou mais tarde João Gaspar Simões, Eça conciliava, nessa conferência, a teoria determinista de Taine sobre a influência do meio e do momento histórico na criação artística com o princípio moral preconizado por Proudhon, para quem a arte devia ser útil e o artista devia ter um papel social.³

No segundo texto, o “Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arno”, creio que Eça de Queirós acentua a importância dessa função conciliadora da arte, chamando a atenção para o papel fundamental do “como” fazer arte: o que elogia nos contos de Bernardo, o amigo Conde, é a sua “maneira de pintar a verdade, levemente esbatida na névoa dourada e trémula da fantasia, satisfazendo a necessidade de idealismo que todos temos nativamente, e ao mesmo tempo a seca curiosidade do real que nos deram as nossas educações positivas”.⁴

O que parece estar em causa, de certa forma, nos dois textos, é a questão de que a função da arte seria a de criar uma “ilusão de real”, concili-

² QUEIRÓS, [19—]. p.1431-1443.

³ SIMÕES, 1980. p.293-309.

⁴ QUEIRÓS, [19—]. p.1440.

liando assim simbolicamente a imaginação e a realidade, numa arte organizada não em relação direta com o real, mas a partir de uma observação indireta, isto é, do registro de um olhar sobre esse real. Principalmente, o que parece pregar Eça é que a obra literária deve ter uma lógica interna, leis próprias,⁵ convicção que me parece ter-se acentuado cada vez mais, em sua obra, como mostra o romance *A ilustre casa de Ramires*. A problemática percepção/expressão da “ilusão de real” teria sido a base sobre a qual construiu Eça de Queirós o seu ideal de justiça e de verdade, e sobre essa base teria ele tentado cumprir o objetivo de regenerar os costumes através da arte, que realizaria assim o seu papel social.

Creio acertada essa perspectiva principalmente quando percebo que, nos referidos textos, Eça menciona numerosas leituras. Não fala de sua observação da sociedade ou da política de seu tempo, mas de seu olhar sobre obras de arte pictórica e de textos literários que tratam desses assuntos, desde a Idade Média. Refere-se à arte grega, à arte medieval; menciona Rabelais, Beaumarchais, Chateaubriand, Musset e Flaubert; Voltaire e Zola acompanham Cícero, Aristóteles e Horácio; Verlaine e Boileau são apresentados como leitores de Tácito e Catulo. Eça mostra ainda a superioridade de artistas como Aristófanes e Ésquilo, considerados muito mais capazes de fazer a eternidade de um povo que heróis como Leônidas ou Pércles. Tudo isso porque “A Arte é tudo porque só ela tem a duração – e tudo o resto é nada!”⁶

O tão propalado Realismo não consistirá portanto, simplesmente, para o nosso Autor, numa tentativa de reprodução da realidade (em que se incluiriam histórias de heróis), pois a sua função moral será a de contribuir para a elevação social a partir da consciência avançada de que a realidade não existe: existem perspectivas sobre o real. Assumindo a sua visão “realista”, que entreteceria “ilusões de realidade”, o autor poderia então mostrar ironicamente, isto é, sem falar explicitamente dela, a alienação da sociedade, através de pontos de vista defeituosos ou deturpados, entretanto velados pelo véu da fantasia.

⁵ Maria de Lourdes Ferraz lembra que essa questão de ser a narrativa “governada não por uma relação com a realidade mas pela sua lógica e leis internas” foi acentuada desde Aristóteles, firmada por Genette e reiterada prática e teoricamente desde então, por teorias diversas como a de Paul de Mann e Ann Jefferson. (FERRAZ, 1991. p.47).

⁶ QUEIROZ, [19—]. p.1441.

Compreende-se melhor assim o olhar oblíquo e dissimulado com que Eça observa o seu tempo e constrói as personagens de seus livros, cujo principal problema é não saberem distinguir mundo da realidade e mundo da ilusão. Um exemplo seria o de Luísa, de *O primo Basílio* que, alienadamente envolvida com suas leituras românticas, não percebe o fingimento do amante, que simula uma profundidade inexistente de sentimento, já que o seu amor seria apenas um passageiro interesse sexual. Luísa é incapaz de uma leitura realista, daí o seu engano, que é semelhante ao de Zagalo, o secretário do conde de Abranhos que lhe faz a biografia, o qual se torna ridículo porque vê positivamente a atuação política interesseira do conde, assim como a sua vida familiar degradada e preocupada apenas com as aparências. Como Zagalo que só vê o que lhe interessa no conde, Luísa vê em Basílio apenas o que lhe estimula a sensualidade, o que tem como conseqüência a sua prisão nas mãos da esperta Juliana, uma leitora sagaz e maliciosa, entretanto embaraçada nas malhas de sua condição social.

A ironia do realista Eça de Queirós não poderia ser romântica como a de Camilo Castelo Branco, que a cada passo interrompia a narrativa para fazer contato direto com o leitor intra ou extradiegético, tornando presente no texto a sua voz. Afirmando ver e dizer a verdade, mostrava Camilo a artificialidade da narrativa, cujo processo de construção era exibido diante do narratário. Essa diferença se explica, de modo geral, porque a ironia realista camufla a presença do autor, que aparentemente ignora o seu leitor. Apenas aquele receptor especialmente atento poderá assim perceber as piscadelas irônicas que lhe dirige o autor, especialmente através de incongruências que assinalam leituras defeituosas das personagens, que se enganam a si mesmas tomando fantasia, desejo ou imaginação por realidade.

São muitas as personagens através das quais Eça de Queirós tece esse Realismo, mostrando como elas vêem ou, principalmente, não vêem a nudez forte da verdade envolta no manto diáfano da fantasia: já mencionei a emulação de leituras românticas que impediram Luísa de perceber os interesses superficiais de Basílio, o que poderia ser dito também, por exemplo, da Ludovina, de *Alves & Cia*; no mesmo sentido, poder-se-ia focalizar, n' *O primo Basílio*, o amor platônico e a devotada dedicação do amigo Sebastião, de que Luísa nem se dá conta, ou a ausência virtual de Jorge, que não vê a insatisfação da esposa, ou a ilusão com que D.

Felicidade alimenta a sua paixão pela calva luzidia do indiferente Conselheiro Acácio. Tanto Luísa, quanto Jorge ou D. Felicidade, leitores despreparados, estariam sendo criticados por um autor que pretenderia, através deles, educar os leitores extradiegéticos, ao chamar-lhes a atenção para o véu de ilusão que camuflava, diante de seus olhos, a realidade.

Também em seus contos *Eça de Queirós* coloca essa problemática da importância do véu da fantasia na construção da arte: parece por isso elogiar a Elisa, de “José Matias”, que sabe conciliar amores físicos e platônicos, aliando a paixão do amante de bigodes encerados à corte de um enamorado que a adora de longe e se oferece constantemente ao seu olhar, mas não ousa aproximar-se para contatos físicos. Critica, por outro lado, a visão romântica de Macário, de “Singularidades de uma rapariga loira” que, numa percepção idealizada daquela rapariga quase sem voz e sem ação, não percebe os sinais negativos da personalidade da noiva.

A denúncia da mesma incapacidade de ver a realidade existe em outras obras queirosianas. N’ *O crime do padre Amaro*, por exemplo, poder-se-ia falar da miopia com que Amélia vê Amaro, do interesse fechado em si mesmo com que a São Joaneira não percebe os perigos que cria para a própria filha com a educação que lhe dá e com a situação doméstica em que a coloca. Poder-se-ia falar também, entre outros, do olhar incompetente, provocador de admiração babosa, com que as beatas mimam o padre Amaro e aumentam os perigos de desvios de sua função sacerdotal; da falta de discernimento de João Eduardo que, levado pelo ciúme, denuncia os padres e acaba por empurrar Amélia para os braços do sedutor sacerdote, cavando ele mesmo a sepultura de seus projetos de casamento com a filha da São-Joaneira. Trata-se de leituras defeituosas com resultados negativos, de verdades não percebidas sob o véu da fantasia, a que se poderia contrapor o aprendizado de Amaro: mal orientado pelas circunstâncias que lhe definiram o caráter na educação familiar, no seminário e na convivência com os padres de Leiria, aprende a ler nas vicissitudes da vida e cinicamente passa a confessar apenas as casadas, de forma a evitar problemas como os que lhe aconteceram com o relacionamento com Amélia. Transfere para outros assim a sua miopia, adaptando-se ele então à hipocrisia da sociedade, que é, dessa forma irônica, mais eficazmente criticada.

Outro que aprende a ler com a lição dos problemas é Basílio, que lamenta a morte de Luísa e somente depois de receber a reprimenda do

visconde Reinaldo, que lhe mostra ter Luísa sido “um trambolho” que “não tinha espírito, não tinha *toilette*”, conclui: “Para um ou dois meses que eu estivesse em Lisboa... (...) – Que ferro! Podia ter trazido a Alphasine!”.⁷ Realisticamente, aprende Basílio que precisaria no futuro de cuidar melhor das escolhas, para ter mulheres com melhor capacidade de representação e de fingimento, evitando assim a doença e a morte e mantendo a disponibilidade para o prazer. Eça mostra assim, ironicamente, que nessa sociedade vencem tipos como os de Basílio, Amaro ou do conde de Abranhos, vitoriosos porque sabem iludir a realidade com o necessário manto de fantasia.

Já Teodorico, de *A relíquia*, é muito esperto mas na realidade é ingênuo e alienado, fraco e dependente. Teodorico acaba como um perdedor, por não ter notado com clareza e a tempo que, para vencer naquela sociedade hipócrita, naquele meio dominado por uma Titi que representava constantemente, camuflando com uma religiosidade de aparência e uma falsa moral as suas frustrações de mulher insatisfeita, ele teria que ser ainda mais hipócrita que todos os seus rivais do clero, que também desejavam que a fortuna da velha solteirona lhes proporcionasse uma boa vida também depois da sua morte. Teria portanto que aprender a usar o véu de fantasia, isto é, deveria perceber realisticamente a realidade e apresentá-la aos outros de forma camuflada e ilusória, apurando a própria capacidade irônica de fazer crer numa representação infiel ao objeto representado.

Em todas as mencionadas obras Eça constrói, portanto, de modo geral, personagens cuja imaginação desvirtua a realidade, impedindo a correta percepção desta. Isso acontece também, de forma ainda mais elaborada, em *A ilustre casa de Ramires*, em que Gonçalo percebe que a visão que outros têm dele pode desvincular-se ou distanciar-se de sua própria visão: se o valentão das Narcejas o vê como fraco e covarde, os habitantes da região o veneram e maciçamente o elegem para o cargo de deputado. Além disso, a leitura da novela histórica reescrita pela personagem revela a inversão (proposital ou ingênuo) feita por ele na história do herói Trutesindo Mendes Ramires: se este é declaradamente o herói que castiga o Bastardo por ousar desejar-lhe a filha e por matar-

⁷ QUEIROZ, [19—]. p.1173.

lhe o filho, o Bastardo, repetidas vezes chamado de o *Claro Sol*, é pintado com as cores douradas do herói mítico em que Gonçalo o transforma em sua novela.

Em interessante estudo recentemente publicado sobre esse romance, Antonio Candido afirma que “há n’*A Ilustre Casa* um importante segmento do enredo que é latente e produz efeitos sem aparecer na superfície do relato”.⁸ O crítico se refere à cena que Gonçalo não vê (percebe-a apenas pela audição), de Gracinha e Cavaleiro no pavilhão do jardim, de onde saem “murmúrios de súplica e hesitação”. Antonio Candido chama de enredo latente esses elementos implícitos que impulsionam a narrativa e que talvez possam ser vistos, mais uma vez, como a reprodução da realidade através de um filtro fantasista e ilusório – ou pelo menos não realista – criador de uma “ilusão de real” que é entretanto fundamental para o desenvolvimento da narrativa e para a construção da Arte.

Parece ser possível concluir dizendo que, se a preocupação confessa de Eça de Queirós com o Realismo tem às vezes provocado dificuldades na comunicação do Autor com seus leitores, talvez seja porque sua afirmação de que [O Realismo] “É a análise com o fito na verdade absoluta”, integrante de sua conferência no Casino Lisbonense, tem levado a estudos que ignoram outras frases do autor, como: “A arte é tudo porque só ela tem a duração” ou “A arte poetiza singularmente a existência”, o que creio mostrar a importância sempre dada pelo autor à “ilusão do real” que parece envolver questões de leitura presentes em seus textos. Quando falava do “Realismo como nova expressão de arte”, arte que seria “a única esperança que nos resta de não morrermos absolutamente como as couves”,⁹ Eça de Queirós não se referia certamente a uma reprodução direta do real, mas a algo parecido com a leveza de que falaria depois Calvino, e que se resumiria não na recusa dos monstros ou das deturpações que lhe cabia representar, mas na construção de uma arte capaz de reproduzir indiretamente a realidade, cobrindo, como disse o próprio Eça de Queirós, com o manto diáfano da fantasia, a nudez forte da verdade.

⁸ CANDIDO, 2000. p.23.

⁹ QUEIROZ, [19—]. p.1440.

Referências Bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Eça de Queiroz; A ilustre casa de Ramires – cem anos*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000. p.17-26.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. Eça de Queiroz: romantismo e ironia realista. Separata das *Actas do Segundo Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Coimbra, 1991. p.47-61.
- MATOS, A. Campos. Conferências do Casino. In: *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2.ed. Lisboa: Caminho, 1993. p.172-180.
- QUEIRÓS, Eça de. Prefácio dos *Azulejos do Conde de Arnoso*. In: *Notas contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão, [19—]. p.1431-1443.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. *História crítica da Literatura Portuguesa* [Realismo e Naturalismo]. Lisboa: Verbo, 1994.
- SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. 3.ed. Lisboa: Bertrand, 1980.

Eça de Queirós e a tradição luciânica

Marcus Vinicius de Freitas

Em carta a Joaquim de Araújo, datada de Newcastle, 25 de Fevereiro de 1878, texto esse que veio juntar-se às *Notas Contemporâneas* sob o título de “Ramalho Ortigão”, Eça de Queirós tece longa consideração sobre a publicação e os interesses das *Farpas*, para além de pintar sua visão sobre a figura humana e intelectual do co-autor do *Mistério da Estrada de Sintra*. Boa parte da carta-ensaio se sustenta numa discussão sobre a função crítica do riso. Em poucas palavras, sintetiza o autor:

O primeiro fim das *Farpas* foi promover o riso. O riso é a mais antiga e ainda a mais terrível forma de crítica. Passe-se sete vezes uma gargalhada em volta duma instituição, e a instituição alui-se; é a Bíblia que no-lo ensina sob a alegoria, geralmente estimada, das trombetas de Josué, em torno de Jericó.¹

¹ QUEIRÓS, Eça de. “Ramalho Ortigão (Carta a Joaquim de Araújo)”. In: *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão, 1951. p.38.

Em outra passagem do mesmo texto, Eça aponta que, para fazer rir as instituições através do riso, carece um autor de ter coragem, pois "...ir sacudir, incomodar o repouso da velha Tolice Humana, traz desconfortos; vêm as caluniazinhas, os odiozinhos, os sorrisos amarelos, a cicuta de Sócrates às colheres."²

Nas duas passagens, o autor aponta para a existência de uma tradição discursiva do riso, seja pela afirmação explícita de sua antiguidade ("o riso é a mais antiga forma de crítica"), seja pelo recurso à alegoria bíblica, e ainda pelo recurso à figura de Sócrates. Vale lembrar com Mikhail Bakhtin que a ironia socrática é uma forma do riso carnavalesco, e que a própria figura de Sócrates, tal como desenhada por Alcebiades no *Banquete*, de Platão, possui a ambigüidade carnavalesca da mistura de belo e feio.³ Nessa linha de raciocínio, podemos entender então que, vinculando o riso ao filósofo, Eça de Queirós, por extensão, vincula o riso ao próprio diálogo socrático, enquanto forma discursiva e argumentativa, e deixa igualmente entrever a afinidade eletiva de sua prática de escritor com a tradição de escrita que sempre usou o riso enquanto arma filosófica.

Se não há nenhum mérito especial, da parte de Eça, em apontar a existência dessa tradição, o que muitos outros autores, pelo menos desde o Renascimento, já haviam feito (ou seja, Eça não está ali inventando nenhuma roda), cabe chamar a atenção para o fato mesmo de que ele, Eça de Queirós, enquanto escritor, interessa-se pelos elos constitutivos daquela série discursiva, o que muito pode nos informar sobre o fazer literário do autor português.

De fato, em outro texto, exemplarmente intitulado "A decadência do riso", Eça traça uma genealogia dessas suas afinidades eletivas, além de lançar a hipótese, fecunda para a análise de vários de seus textos, segundo a qual o riso andava decadente no século XIX, em função do distorcido crescimento da chamada civilização:

De que provém esta desoladora decadência do riso? Haveria um estudo a compor sobre a "*Psicologia da Macambuzice Contemporânea*".

Eu penso que o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização. O único homem

² QUEIRÓS, op. cit. p.39.

³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p.114.

sobre a terra que ainda solta a feliz risada primitiva é o negro, na África. Quanto mais uma sociedade é culta – mais a sua face é triste.⁴

Não há como não lembramos do conto “Civilização”, ou do seu sucedâneo sob a forma de romance, *A Cidade e as Serras*, ou ainda da crítica, construída através do riso, de um certo romantismo mórbido, tal como se pode ver nos contos “Um Poeta Lírico” ou “José Matias”. A irônica referência de Eça ao compêndio de psicologia sobre a “macambuzice contemporânea” nos faz lembrar ainda, se a comparamos ao conto “José Matias”, dos igualmente irônicos títulos das obras de seu personagem-narrador, um professor de filosofia, autor de textos tais como “Origens do Utilitarismo” e “Ensaio dos Fenômenos Afetivos”.

Eça completa o seu raciocínio sobre os males da civilização dizendo que, na sua infância, recorda ter ainda ouvido “... a *gargalhada* – a antiga gargalhada, genuína, livre, franca ressoante, cristalina!”.⁵ Esse riso puro estaria irremediavelmente perdido no século da melancolia. Em contraposição ao macabúzio século XIX, Eça nos traz a imagem de um alegre Renascimento, no qual “...o morcego teocrático da Melancolia fugira espavorido” e “a terra toda oferecia então o viço, o tenro brilho, o rumor germinante duma Primavera e da Ressurreição”.⁶ O tema da Primavera e da conseqüente ressurreição da vida leva-nos ao gênero da comédia, e uma vez mais nos conduz ao campo das virtudes do riso. Concomitantemente, ao falar de Renascimento, o autor vai nos apresentando as suas afinidades eletivas:

Por toda parte, a Fantasia vai batendo o vôo ligeiro; e o *Orlando* de Ariosto ensina as formas novas do heroísmo (...) Através de Cervantes, de Montaigne, Shakespeare, a alma aprende a conhecer-se melhor e sente a sua grandeza.⁷

Se Shakespeare, Cervantes, Montaigne e Ariosto constituem membros da família queirosiana e, ao mesmo tempo, pilares da tradição do riso

⁴ QUEIRÓS, Eça de. “A decadência do riso”, in: *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão, 1951. p.217.

⁵ QUEIRÓS, op. cit. p.215-216

⁶ QUEIRÓS, op. cit. p.214.

⁷ QUEIRÓS, op. cit. p.214.

filosófico, a figura proeminente do raciocínio de Eça será sobretudo a de François Rabelais. O texto sobre a decadência do riso abre exatamente com uma citação do autor do *Gargantua*: “Foi o grande mestre Rabelais, que disse: *Riez! Riez! Car le rire est le propre de l'homme!* Ride! Ride! Porque o riso é próprio do homem!”⁸ Na frase de Eça, Rabelais é nomeadamente o mestre do riso. As palavras de Rabelais, colocadas no pórtico do texto de Eça, dão uma clara medida do lugar que aquele autor ocupa na tradição do riso.

Em seu estudo sobre a obra de Rabelais, Mikhail Bakhtin vai justamente demarcar o lugar do escritor francês na tradição do riso como sendo o de um elo entre, por um lado, as formas antigas da comédia e do cânon grotesco, e, por outro, o seu desenvolvimento moderno, a partir do Renascimento. A grandiosidade do momento renascentista, para Bakhtin, está justamente na transformação do riso medieval – o puro riso da feira e do carnaval – em literatura e arte superior:

Durante o Renascimento o riso, na sua forma mais radical e *alegre*, pela primeira vez por uns cinquenta ou sessenta anos (em diferentes datas em cada país), separou-se das profundezas populares e com a língua “vulgar” penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia “superior”, contribuindo assim para a criação de obras de arte mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare, etc.⁹

Cabe notar, primeiramente, que a imagem bakhtiniana do riso “universal e *alegre*” é perfeitamente paralela ao que Eça denominou como sendo a *gargalhada*, o riso primitivo, só encontrável entre as camadas populares, não marcadas pela civilização. Em segundo lugar, a relação de autores arrolada por Bakhtin é basicamente a mesma feita por Eça, o que revela a profunda consciência desse último em relação à tradição do riso, na qual ele mesmo procura se inserir. Em passagens diferentes, Bakhtin arrola ainda muitos outros autores, tais como Petronio, Lucrecio, Apuleio, Varrão, e sobretudo Luciano de Samósata, fonte fundamental da tradição

⁸ QUEIRÓS, op. cit. p.213.

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frareschi. 2.ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993. p.62.

do riso, para citarmos apenas alguns autores do mundo antigo. Entre os modernos, Bakhtin soma aos nomes já arrolados outros tais como Erasmo, Quevedo, Voltaire, Hoffman e, sobre todos, Dostoiévski.

Se Bakhtin nomeia essa tradição como sendo a da *sátira menipéia*, cujo autor-referência seria o bárbaro helenizado Luciano de Samósata, outros estudiosos vão mais propriamente caracterizar aquela tradição textual como sendo *luciânica*. Isso se deve à percepção de que a menipéia seria apenas um dos gêneros praticados pelo autor do século II d.c., e de que a tradição luciânica se caracterizaria menos pela retomada, ampliação e reinvenção de um gênero específico – ainda que fundamental para a compreensão do legado do autor – mas muito mais pelo aprofundamento da trilha de Luciano enquanto pensador da cultura.

Essa é a postura de, entre outros, Jacyntho Lins Brandão, para quem as relações que Luciano estabelece com a herança, com o discurso da tradição, seriam o cerne de sua contribuição para a constituição de uma série literária que englobaria todos os autores antes citados, além de outros, entre os quais se destacariam Gil Vicente, Machado de Assis e o próprio Eça de Queirós.¹⁰

Brandão avança sobremaneira o trabalho de Bakhtin ao mostrar que as preocupações e intenções de Luciano iam muito além do exercício de gênero, mas constituíam um modo de relação não-problemática com o peso da tradição e uma visão autoconsciente do fazer literário:

A prática de Luciano (...) reveste-se de especial interesse, já que, como poucos autores da Antiguidade e mesmo de outras eras, ele dá demonstrações mais ou menos regulares de claro domínio dos parâmetros que enquandram sua atividade como escritor, dos efeitos que busca, das intenções que movem suas escolhas, das expectativas com as quais lida e dos julgamentos a que se submetem seus escritos. Não seria apenas um exemplo de escritor que dialoga com a tradição e com o público, mas também e sobretudo consigo mesmo.¹¹

¹⁰ Ver BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do bipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. Sobre a tradição luciânica em Machado de Assis, ver sobretudo SÁ-REGO, Enylton de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

¹¹ BRANDÃO, op. cit. p.22.

As observações de Eça de Queirós sobre a figura de Ramalho Ortigão, as quais vimos anteriormente, especialmente o que Eça denomina como sendo o ato de “sacudir o repouso da velha Tolice Humana”, alinham-se a essa atitude luciânica ao mesmo tempo receptiva e crítica em relação à tradição. Penso, portanto, que Eça de Queirós se insere na série luciânica não apenas por partilhar daquela postura de pensador da cultura, para falarmos com Jacyntho Lins Brandão – postura essa que pudemos comprovar no texto sobre Ramalho Ortigão ou no ensaio sobre o riso –, mas igualmente por reatualizar o diálogo socrático, o diálogo no limiar e a sátira menipéica, no sentido formal que Bakhtin aponta como sendo o mérito de muitos autores modernos.

Para vermos mais de perto essa reinvenção queirosiana das formas luciânicas, proponho uma leitura do conto “José Matias”, no qual Eça se utiliza de elementos do diálogo no limiar, do diálogo socrático e da paródia ao discurso da filosofia como forma de colocar em cena um debate muito próprio de seu tempo, a saber, a querela entre as matrizes de pensamento idealista e materialista, as quais possuem um paralelo particular, importante para o raciocínio queirosiano, entre as estéticas romântica e realista. Parece-me que, distanciando-se de ambas, Eça acabará por fazer um elogio do discurso propriamente ficcional, que não se importa com os ditames de uma estreita mimese, seja ela a representação da natureza, da sociedade ou da história, por um lado, ou do mundo interior do escritor, por outro.

Passemos rapidamente uma vista sobre o entrecho. O jovem José Matias, rico herdeiro do Visconde de Garmilde e alma essencialmente idealista, é apaixonado pela vizinha Elisa Miranda, loiro ideal de mulher romântica, casada com o já velho e doente Matos Miranda. O enlevado amor entre Matias e Elisa não ultrapassa os olhares furtivos trocados de varanda a varanda, e os constantes suspiros do apaixonado diante da visão de sua idolatrada caminhando entre os arbustos e as flores dos jardins que separam as duas casas. Quando Matos Miranda morre e todos julgam que o Matias vai realizar o seu sonho, eis que ele foge para o Porto. Elisa lhe implora, mas ele não consente em casar. Desiludida, e assediada por outro candidato, Elisa acaba se casando com o jovem Torres Nogueira. Uma vez casada a sua musa, Matias retoma o seu posto de admirador à distância, esquecido de que fora ele quem a recusara. Por um golpe do destino, Torres Nogueira vem a falecer, e Matias tem outra oportunidade de dar consecução ao seu ideal, o que uma vez mais ele recusa. Elisa arranja então

um amante, um ingênuo apontador de obras públicas encantado com aquela mulher sedutora, apesar dos seus já quarenta anos. Durante os vinte anos em que se passam essas três relações, Matias vai dilapidando a fortuna herdada, e acaba por morrer como um mendigo, jogado em um postigo, de onde furtivamente continuava a idolatrar a janela de sua Elisa, que lhe lançava ainda a sombra consoladora de seu perfil.

Essa história vem narrada por um amigo de Matias dos tempos de estudante em Coimbra, um narrador que se autoneia professor de filosofia, e que vê no “caso Matias” um objeto de estudo. A situação narrativa é a do próprio enterro de Matias, ao qual o narrador convida o destinatário de seu discurso (um possível amigo, ou mais propriamente o leitor do conto) a que acompanhem, enquanto ele narra a história.

Essa situação narrativa, o enterro, constitui a base de um diálogo no limiar, na qual o tema será o das últimas questões, quais sejam, aquelas com as quais o ser humano tem inexoravelmente de lidar no momento da morte: qual o valor da vida? Há vida depois da morte? A alma sobrevive a esta passagem? A abertura e o fecho do conto levam exatamente para um exercício de indagação sobre esse limiar. O importante será perceber que, no conto de Eça, o diálogo no limiar não se esgota numa repetição da fórmula, mas constitui uma base para a sátira queirosiana sobre o discurso filosófico, bem como sobre a estética romântica.

Se a sátira, por um lado, se constrói a partir da ridicularização do idealismo romântico de Matias, por outro ela se assenta numa desconstrução do discurso filosófico a partir de uma ironia autoral para com o próprio narrador-filósofo, cuja filosofia não o leva a qualquer conclusão ou verdade efetiva. Dizendo de outra forma: a argúcia de Eça está em colocar como narrador exatamente a voz que será ironizada. O foco narrativo não está colocado sobre a personagem, através de um narrador distanciado, mas é exatamente esse narrador quem está em xeque, e cuja palavra será ironizada durante a narrativa. O procedimento é muito complexo, e se assemelha ao de Machado de Assis em *Dom Casmurro*, onde o ponto de vista narrativo é apenas uma cilada para o leitor, que não pode se deixar levar ingenuamente pela retórica do narrador, pois ela mesma constitui o objeto da crítica proposta na narrativa. Assim, voltando a José Matias, não há que se ler a voz do narrador para entender a personagem, mas fazer exatamente o contrário.

O narrador do conto de Eça se auto-intitula, portanto, um filósofo, e a vacuidade de seus raciocínios faz dele a fonte da crítica queirosiana.

Cabe aqui lembrar que Luciano de Samósata dedicou larga porção de sua obra à crítica ao charlatanismo filosófico que pululava em seu tempo. Como lembra uma vez mais Jacyntho Lins Brandão,

... a vida do filósofo deve espelhar também as doutrinas que se pregam. O que falta justamente ao filósofo típico, profissional e interesseiro, contra o qual Luciano investe impiedosamente, é essa coerência pragmática.¹²

As diversas escolas filosóficas desfilam na obra de Luciano (ver por exemplo o diálogo *Filósofos à Venda*), vítimas da mesma crítica que faz com que o narrador queirosiano pule entre escolas filosóficas, ao sabor das modas. Se no princípio da história de Matias, em plena vigência do idealismo romântico que se espelha na personagem, o narrador confessa que estava a escrever uma *Defesa da Filosofia Hegeliana*, já mais à frente, quando o pragmatismo de Elisa se revela, o autor já está a escrever um texto intitulado *Origens do Utilitarismo*. E mais adiante, quando o conto se encaminha para o seu final pseudo-analítico, a obra em curso pela pena do filósofo se intitula *Ensaio dos fenômenos afetivos*. Vê-se logo que os nomes das obras de autoria do narrador são irônicas marcações de percurso da narrativa.

A fala aparentemente ponderada do narrador acabará então por se constituir em paródia do discurso filosófico, uma vez que ela não levará a qualquer aprendizado sobre o caso em tela, e se revelará como perfeita falácia. Cabe lembrar que a crítica à filosofia, no texto de Eça, não constitui ponto de vista gratuito, mas sobretudo um elogio do fazer ficcional, especialmente quando o contexto em que se inseria era o do debate entre as diversas correntes filosóficas, ora idealistas, ora materialistas, que estavam naquela altura informando o fazer literário seja de românticos, seja de realistas. Várias são as passagens do texto que atestam a ironia contra o discurso filosófico do narrador. Trago aqui apenas algumas delas.

Já no início da narrativa, quando convida o leitor-ouvinte a seguir o enterro, diz o narrador: “eu tenho uma tipóia de praça, com número, como convém a um Professor de Filosofia.”¹³ Fica claro desde essa passagem o

¹² BRANDÃO, op. cit. p.45.

¹³ QUEIRÓS, Eça de. “José Matias”. *Contos*. Porto: Lello & Irmão, 1951. p.231. Todas as citações desse conto serão retiradas dessa edição com a indicação das páginas entre parênteses no corpo do texto.

que há de convencional nesse filósofo, atento ao seu lugar social, constituído pela falsa modéstia de sua tipóia de praça.

Mais à frente na narrativa, comentando sobre a quase-ternura com que Matias encarava o seu rival Matos Miranda, o narrador deixa novamente entrever a vacuidade de sua filosofia:

Nunca compreendi, eu, Filósofo, aquela consideração quase carinhosa, do José Matias pelo homem que, mesmo desinteressadamente, podia, por direito, por costume, contemplar Elisa desapertando as fitas da saia branca (p.238).

A partir de afirmações como essa, o texto queirosiano vai desconstruindo o saber do seu narrador, ali alegoricamente dado como "O Filósofo".

A banalidade do discurso filosófico do narrador vem outra vez sarcasticamente realçada quando da morte de Matos Miranda, evento que deixava a Matias o caminho livre para o leito e para a herança de Elisa, momento em que o narrador se apressa em visitar o amigo: "visitei o José Matias em Arroios, não por curiosidade perversa, nem para lhe levar felicitações indecentes, mas para que, naquele lance deslumbrador, ele sentisse ao lado a força moderadora da filosofia..." (p.239). A concupiscência se deixa trair na fala moderada do narrador, e a sua filosofia acaba parodiada na ironia do texto.

Quando Matias recusa o casamento, o texto nos dá uma passagem fulcral para compreendermos a ironia queirosiana contra o discurso filosófico. Naquele momento, diz o narrador,

Ambos [o narrador e Nicolau da Barca] nos olhamos, e depois ambos nos separamos, encolhendo os ombros, com aquele assombro resignado que convém a espíritos prudentes perante o Incognoscível. Mas eu, filósofo, e, portanto, espírito imprudente, toda essa noite esfuraquei o acto de José Matias com a ponta duma Psicologia que expressamente aguçara: – e já de madrugada, estafado, concluí, como se conclui sempre em Filosofia, que me encontrava diante duma Causa Primária, portanto, impenetrável, onde se quebraria, sem vantagem para ele, para mim, ou para o Mundo, a ponta do meu Instrumento! (p.243).

O deboche aí se faz explícito. A conclusão a que se chega sempre em filosofia é a de que estamos diante de uma causa primeira, e portanto esse discurso não nos leva a qualquer verdade. Note-se que não há no

texto verdadeira melancolia por essa conclusão, mas sim um mal travestido elogio da fantasia, como diria Eça em várias ocasiões, ou da ficção, poderíamos nós completar de maneira mais apropriada. O mesmo elogio luciânico à ficção, em oposição aos discursos da história e da filosofia, é o que se pode depreender do conto de Eça.

A cena final do conto, quando Matias morre, deixando exalar um *oh!*, última e enigmática interjeição, leva o narrador a explicitar o lugar da filosofia no texto e a ironia a que ela está ali submetida:

Era o grito da alma, no assombro e horror de morrer também? Ou era a alma triunfando por se reconhecer enfim imortal e livre? O meu amigo não sabe; nem o soube o divino Platão; nem o saberá o derradeiro filósofo na derradeira tarde do mundo (p.258).

A referência ao “divino Platão”, colocado no limiar do Incognoscível, acaba de desancar parodicamente todas as pretensões da filosofia à verdade, e fazer realçar o gosto pela pura liberdade da imaginação. Tanto assim o é, que o texto termina exatamente como começou, com o narrador exclamando “Mas que linda tarde!”, como a dizer que aquela era uma situação propícia ao devaneio e ao exercício da imaginação, único reduto que resta aos mortais, para os quais as últimas questões estarão para sempre irresolvidas, e portanto não vale com elas gastar filosofias.

Aquela passagem do texto, centrada na figura de Platão, acaba também por nos levar a dois outros tópicos importantes do conto, quais sejam as relações entre Espírito e Matéria e seu corolário literário, as relações entre Romantismo e Realismo, de onde brotará uma vez mais o elogio queirosiano da ficção.

Sobre as relações entre Espírito e Matéria, cabe lembrar antes de mais nada que o narrador atribui a Elisa grande sentido material, o que se opõe ao idealismo de Matias. Um dístico sintetiza comicamente essa oposição: “O amor espiritualiza o homem; e materializa a mulher”, afirma o narrador. E, por isso, Elisa possuía um amante material, o apontador de obras públicas (muito “mais feliz nas obras particulares do que nas públicas”, completa o narrador), e um amante espiritual, José Matias. No enterro, o amante material de Elisa leva a seu pedido flores ao amante espiritual. E completa o narrador:

É que a Matéria, mesmo sem o compreender, sem dele tirar a sua felicidade, adorará o Espírito (...) Grande consolo, meu amigo, este

apontador com o seu ramo para um Metafísico que, como eu, comentou Spinoza e Mallebranche, reabilitou Fichte, e provou suficientemente a ilusão da sensação (p.259).

Com seu tom de blague, na qual o filósofo, antes materialista e agora metafísico, faz a apologia das idéias contra os sentidos, a passagem dá a medida do humor de Eça em relação à filosofia, e de sua crença uma vez mais na matéria, não como sisuda defesa de qualquer realismo, mas como aceitação dos limites da condição humana.

Já sobre o jogo entre Realismo e Romantismo, vale mostrar mais uma passagem, na qual o narrador comenta e sintetiza toda a história:

Enredado caso, hem, meu amigo? Ah! muito filosofei sobre ele, por dever de filósofo! E concluí que o Matias era um doente, atacado de hiper-espiritualismo, duma inflamação violenta e pútrida do espiritualismo, que receara apavoradamente as materialidades do casamento, as chinelas, a pele pouco fresca ao acordar, um ventre enorme durante seis meses, os meninos berrando no berço molhado... E agora rugia de furor e tormento porque certo materialão, ao lado, se prontificara a aceitar Elisa em camisola de lã. Um imbecil?... Não meu amigo! Um ultra-romântico, loucamente alheio às realidades fortes da vida, que nunca suspeitou que chinelas e cueiros sujos de meninos, são coisas de superior beleza em casa em que entre o sol e haja amor (p.247).

A paródia do discurso filosófico fica aqui revelada como crítica ao romantismo de plantão. E podemos então uma vez mais perceber que, se Eça se alinha à sátira luciânica, no que sua obra possui de crítica aos discursos da filosofia e da história, esse alinhamento não se faz por reverência pura e simples a uma tradição, mas responde a necessidades da obra queirosiana dialogando com o seu tempo. A tradição luciânica está então reinventada por Eça. Nesse sentido, assim como o próprio Luciano, Eça também revela possuir uma relação desproblematizada com a tradição, e se faz igualmente um pensador da cultura.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 2.ed. São Paulo: Ilucitec; Brasília: Edunb, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- QUEIRÓS, Eça de. "A decadência do riso". In: *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão, 1951.
- QUEIRÓS, Eça de. "José Matias". *Contos*. Porto: Lello & Irmão, 1951. p.229-259.
- QUEIRÓS, Eça de. "Ramalho Ortigão (Carta a Joaquim de Araújo)". In: *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão, 1951.
- SÁ-REGO, Enylton de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

Um Eça oblíquo: notas sobre o filme *Amor & Cia*, de Helvécio Ratton

Maria Esther Maciel

Houvesse ao menos, visto que a verdade
É falsa, qualquer coisa verdadeira
De outra maneira
Que a impossível certeza ou realidade.

(Fernando Pessoa)

O exercício da dúvida e da incerteza não fazia parte dos planos de Eça Queirós nas primeiras duas décadas de sua trajetória literária. Como fiel seguidor dos preceitos do realismo-naturalismo em voga no final do século XIX, traçou para si mesmo e para a sua geração um projeto literário no qual os preceitos conclusivos não podiam deixar espaço para as oscilações da ambigüidade, para as imprecisões e conjeturas do pensamento.

Pelo menos até meados dos anos 80, Eça foi coerente com tais convicções, compondo, em nome delas, seus romances mais populares, como *O crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, dentre outros. Em todos eles, tratou do amor segundo as leis da biologia e as cláusulas dos contratos sociais. Trouxe à tona, pela força da ironia explícita e do humor muitas vezes caricatural, o lado sórdido das relações humanas e a hipocrisia que sustenta as convenções sociais, preocupado que estava em conferir à literatura a função de retratar o que acreditava que fosse a crua realidade dos fatos.

Essa postura, contudo, não perdurou. É sabido que Eça, nas duas últimas décadas de sua vida, não apenas passou a ter uma relação mais conflituosa com a escola realista-naturalista, como também escreveu textos narrativos nos quais cedeu espaço ao exercício da contradição e da ambigüidade. Como ressaltam Carlos Reis, já é possível detectar explícitos traços de ambivalência no final de *Os Maias*, romance no qual, segundo ele, dificilmente se encontra uma passagem cujo conteúdo ideológico seja conclusivo ou monológico.¹ Esses traços tornam-se mais evidentes em trabalhos posteriores do escritor, nos quais as vozes dialógicas, as sutilezas irônicas e o humor sem estridência são incorporados como elementos narrativos importantes no processo de investigação crítica da realidade.

Foi exatamente em uma pequena novela dessa fase tardia da vida literária de Eça que o cineasta mineiro Helvécio Ratton foi buscar, um século depois, o ponto de partida criativo para o seu filme *Amor & Cia*, de 1998. E se digo ponto de partida, é porque o trabalho, mesmo que compartilhando com a novela o mesmo modelo narrativo de feição realista, mantém com ela uma cumplicidade não complacente, como veremos mais adiante.

Creio que um ponto importante a ser observado diz respeito à escolha de Ratton. Ao invés de buscar a matéria-prima de seu filme nos romances mais populares e mais explicitamente realistas do escritor português, como, por exemplo, *O Primo Basílio* – o que certamente estaria mais em sintonia com as demandas da indústria cinematográfica contemporânea –, Ratton opta exatamente por dialogar com uma novela que o próprio Eça de Queirós desprezou e à qual nem título deu – tarefa esta que coube ao filho do escritor após a morte do pai. Essa novela, conhecida como *Alves & Cia*, teria sido provavelmente escrita entre 1877 e 1889, mas foi publicada apenas em 1925, e até hoje o seu lugar dentro do conjunto da obra do escritor está marcado pela indefinição cronológica e pela indiferença da crítica.

Como explica o filho de Eça, na apresentação do livro:

Alves & Cia não tem história. *Alves & Cia* não se explica. Não se sabe donde veio, nem de quando data. Não se sabe sequer o título que o autor lhe destinava. *Alves & Cia* é anônimo e desconhecido. Nunca o

¹ REIS, 1998. p.86.

autor se lhe referiu numa carta, ou numa conversa, ou num artigo; nunca o ofereceu ao editor; nunca sequer o mencionou.²

Nesse sentido, o filme não é apenas um trabalho de recriação, mas também de resgate: por vias transversas, a versão de Rattón confere à novela de Eça o espaço que não teve dentro da produção literária de língua portuguesa do final do século XIX, ao mesmo tempo em que a revitaliza no contexto cultural do final do século XX. Além disso, traz à luz o lado menos conhecido do escritor português, ou seja, aquele no qual o olhar realista passa da fixidez à flexibilidade. E tudo isso é feito sem que do filme seja subtraída sua própria força fílmica: suas interseções com a literatura não impedem que sustente sua autonomia e que se constitua também como uma importante contribuição à história do cinema brasileiro, sobretudo num momento em que este passa por uma redefinição de papéis dentro do contexto cultural do Brasil contemporâneo.

Com roteiro de Carlos Alberto Rattón, fotografia de José Tadeu Ribeiro e direção de arte de Clóvis Bueno, o filme – caracterizado como uma comédia de costumes – ambienta a estória em Minas Gerais do final do século XIX, mais especificamente nas cidades históricas mineiras São João del Rey e Tiradentes, contando a história de um bem sucedido comerciante, Godofredo Alves, que ao chegar mais cedo em casa no dia de seu quarto aniversário de casamento, vê sua bela mulher, Ludovina, nos braços do seu sócio, Machado.

Pode-se dizer que os maiores desvios efetuados pelo filme em relação ao texto literário dizem respeito ao enredo, visto que Rattón rearticula fatos, recontextualiza passagens, suprime e acrescenta cenas e personagens, além de incorporar elementos de outros trabalhos ficcionais do autor.

Por outro lado, os pontos de confluência mais explícitos não recaem apenas na linearidade narrativa, sem digressões ou fragmentações, compartilhada com a novela, ou nos intentos de se fazer uma crítica das relações entre amor e dinheiro, casamento e negócios, na sociedade burguesa do século XIX. Eles podem ser detectados também, em certa medida, no movimento de transposição para a tela de algumas marcas de enunciação da narrativa literária, que, no caso específico da novela de Eça, envolvem principalmente as estratégias irônicas do autor na articulação

² QUEIRÓS, [s.d.]. p.421.

da trama. E se digo *em certa medida*, é por considerar que, por mais que tenha tentado traduzir o estilo do escritor português no processo de transposição do texto para a tela, o diretor acabou por imprimir em seu filme uma dose maior de ambigüidade e de sutileza que a que atravessa a novela *Alves & Cia*, como tentarei mostrar. Ou seja, ele explora e *intensifica* aquilo que se manifesta nos textos da fase tardia do escritor português e que chamei, no início deste ensaio, de exercício da dúvida e da incerteza. Exercício esse que se faz ver inegavelmente na novela *Alves & Cia*, visto que esta, ao focar a questão do adultério, não o faz nos moldes do tratamento dado à mesma questão no romance *O Primo Basílio*, por exemplo, no qual predomina o que Machado de Assis chamou de “aroma de alcova”, de “descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras”, mas sim através de um engenhoso jogo de enganos. Sem detalhes técnicos, sem caricaturas.

Ainda que o ato de infidelidade conjugal da personagem Ludovina fique explícito na novela, visto que a voz onisciente do narrador está o tempo todo insinuando essa certeza, percebe-se, no plano do enredo, um intrincado jogo de contradições envolvendo os personagens em torno do problema. Se, por um lado, estes – movidos por interesses e conveniências – tentam falsear as provas do adultério e nos convencer do contrário, por outro, o narrador os desmente pela via do humor e da ironia. A certeza, assim, por mais evidente que seja, não se dá por vias diretas, mas fica mediada pelos artifícios da contradição.

No caso do filme *Amor & Cia*, quem cai nas armadilhas da dúvida e da ambigüidade não são apenas os personagens, mas também o espectador. Isso porque o “olhar” da câmera embaralha os pontos de vista e as referências, optando por um enfoque paradoxal e elíptico dos acontecimentos. Pode-se dizer que, se a ironia de Eça na novela tem como função desmascarar nas entrelinhas do texto o que os personagens tentam falsear no plano do que é narrado, a de Ratton assume o papel de manter o dito e o não dito, o visto e o não-visto em estado de tensão, de mobilidade. Ela estaria naquela categoria de ironia caracterizada por Linda Hutcheon como “inclusiva”, ou seja, que se dá simultaneamente na conjunção e na disjunção entre o isto e o aquilo, evidenciando a atitude de quem, quando confrontado com a escolha de duas coisas que são mutuamente exclusivas, escolhe as duas ao mesmo tempo, o que significa, por outro lado, que não escolhe nenhuma.³ E é aí que vejo no filme

³ HUTCHEON, 1995. p.51.

também um diálogo velado, quase subterrâneo, com o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, haja vista alguns dos artifícios de ambigüidade usados pelo escritor brasileiro no trato do tema do adultério e que se insinuam no processo de construção da narrativa fílmica de Ratton.

Tomemos alguns exemplos factuais do enredo.

Quando, na novela de Eça, o narrador descreve a cena em que Alves flagra Ludovina “abandonada sobre o ombro” do galante Machado, alguns dos detalhes já apontam para a evidência do adultério. O fato, por exemplo, de ela estar vestida em *robe de chambre*, não deixa de sugerir um certo grau de intimidade entre eles. Vêm reforçar esses indícios as palavras que Ludovina, ainda sob o efeito do susto, diz ao marido, referindo-se ao seu relacionamento com Machado. Ou melhor, as palavras que o narrador diz por ela, por vias do discurso indireto livre:

Sofregamente, como quem se agarra para não cair, acusou o Machado. Fora ele, ele só tivera a culpa. Aquilo começara havia 4 meses (...). E então (...) falava-lhe, e escrevia-lhe, e tentava-a, e aparecia lá quando Godofredo estava no escritório, e um dia, enfim, quase à força...⁴

Além dessa “confissão” impulsiva, as cartas escritas pela mulher e encontradas pelo marido também passam a contribuir de forma efetiva para o conjunto dos indícios. A troca de cartas amorosas foi confirmada tanto por ela quanto por Machado, ainda que sejam por ambos consideradas “cartas tolas” e o marido encontre apenas as que a mulher escreveu e que, estranhamente, não estavam sob o poder do destinatário. Mesmo que os amigos de Alves – movidos pelos imperativos da conveniência – tentem falsear o contexto em que essas cartas foram escritas, o fato de elas terem sido endereçadas ao presumido amante não é em nenhum momento questionado no livro. A dúvida que fica é se são realmente essas as verdadeiras cartas que foram trocadas entre os dois.

Cabe ainda observar, dentro desse contexto, alguns pontos relativos às oscilações do personagem Alves, que servem para reforçar o jogo de enganos construído pelo autor em torno das personagens. Segundo o narrador – e aqui aparecem as antigas implicâncias de Eça com os estereótipos românticos –, Alves tinha um fundo de sentimentalismo romântico

⁴ QUEIRÓS, [s.d.]. p.435.

herdado da mãe, que vem à tona a partir do final do primeiro capítulo e é explorado pela via do humor. Propostas de duelo, pensamentos suicidas, gestos impulsivos, tudo isso vem movimentar – de forma risível e folhetinesca – a vida do personagem ao longo da novela. Isso fica mais evidente quando o comerciante vai aos poucos se enredando no jogo de interesses armado pelos demais personagens, como a criada que sabia demais, os amigos entendidos em “problemas de honra”, o sogro interesseiro e o próprio Machado, a quem importa, antes de tudo, salvar a firma comercial. Mas o fato é que, em nome da “prudência”, Alves acaba sendo convencido de que não houve realmente adultério. Apaga, assim, ou finge apagar da memória as palavras ditas por Ludovina logo após o flagrante e aceita uma segunda versão da história dada por esta e reforçada pelos seus conselheiros. Na articulação irônica disso tudo, Eça faz sua crítica bem humorada a uma sociedade hipócrita, movida pelo dinheiro e pelos interesses pessoais.

O filme *Amor & Cia* segue caminhos mais oblíquos no trato dessas mesmas questões. Se tomarmos, por exemplo, as estratégias usadas na composição da *mise-en-scène* do flagrante, já podemos detectar algumas particularidades inerentes ao olhar de Ratton. Vale lembrar que as variações do ponto de vista narrativo, próprias da prosa literária, constituem geralmente o maior desafio a quem se dispõe a realizar um trabalho de adaptação cinematográfica. Daí a necessidade de se criarem mecanismos de controle da *mise-en-scène*, que combinados com o trabalho de edição e montagem, permitam a tradução, por exemplo, da primeira pessoa narrativa ou do discurso indireto livre, em imagens.

No que se refere a *Amor & Cia*, pode-se dizer que Ratton consegue realizar habilidosas variações do ponto de vista narrativo e traduzir cinematicamente muitos dos detalhes usados por Eça no processo de descrição da cena em questão. O movimento do personagem em direção à sala onde se encontram os supostos amantes, por exemplo, segue visualmente, ao ritmo da música matreira de Tavinho Moura, a mesma cadência furtiva do “pé-ante-pé” que aparece na novela. E para recriar em imagens o ponto de vista narrativo usado por Eça, que no caso dessa cena é o discurso indireto livre, Ratton se vale de uma estratégia sutil: ao invés do “reposteiro corrido” de onde, na versão literária, Alves vê a cena, ele coloca entre o personagem e a sala uma grande porta de vidro. A câmera, então, enfoca a cena a partir de dois posicionamentos rapidamente

intercalados, quase simultâneos: de fora da sala de visita, que é o ângulo de onde o marido vê tudo; e do lado de dentro, onde se posiciona para enquadrar, também através da mediação do vidro da porta, o rosto lívido do marido (interpretado magnificamente pelo ator Marco Nanini). Uma rápida mudança de ângulo ocorre logo a seguir, quando o olhar da câmera, já sem a mediação do vidro, desloca-se para a cena dos dois se levantando assustados, o que nesse caso poderia ser interpretado como o ângulo da onisciência, da objetividade.

A presença da porta nessa cena é fundamental. Sendo o vidro tipo *bisoté*, a imagem que o marido vê aparece – por alguns segundos – levemente distorcida e fragmentada. E creio que é, precisamente aí, no encontro da nitidez (terceira pessoa) e da turvação (ângulo subjetivo), que começa o jogo de ambigüidades que vai atravessar a película. Além de funcionar como metáfora da própria lente da câmera, o vidro vai apontar também para a visão turva e fragmentada do personagem. Mesmo porque em outras cenas do filme ele vai aparecer olhando difusamente a realidade através de vidros turvos. Como diz José Geraldo Couto, em artigo sobre o filme, “tudo se mostra, mas nada é muito claro – e essa ausência de certeza amplifica o tormento do ciúme”.⁵

Se, para o espectador, a questão adultério se coloca, nessa cena, como irrefutável, considerando-se a aproximação física dos dois flagrados e o contexto em que tudo acontece, aos poucos essa certeza vai sendo matizada por momentos de dúvida quanto a um *efetivo* relacionamento (de ordem sexual) entre Ludovina e Machado. Ao contrário da personagem de Eça, Ludovina (interpretada por Patrícia Pillar) não veste um *robe de chambre* e sim um vestido decotado de verão. Tampouco ela faz qualquer confissão impulsiva e comprometedora. Quanto às cartas de amor, elas aparecem, mas sem destinatário visível. Além disso, nenhum dos dois envolvidos no suposto *affair* admite ter havido *troca* de correspondência. Aliás, Ratton se vale das cartas para emaranhar mais ainda as referências, buscando em *O Primo Basílio*, novos elementos para a sua trama. Nesse romance, a esposa adúltera é descrita como uma leitora devota de *A Dama das Camélias*, e esse dado é transposto para o filme de forma maliciosa: quando os “padrinhos” de Alves e Machado se reúnem

⁵ COUTO, 1998.

para discutir os termos do duelo, um deles lê (falseando um pouco as palavras, para adequá-las exatamente ao que pretende) o fragmento de umas cartas de amor de Ludovina, seguido por outro que lê trechos idênticos de *A Dama das Camélias*, supostamente copiados por ela, a título de passatempo. Na trama, isso funciona para colocar sob suspeita a própria questão da autoria das cartas. Mas fica novamente a dúvida no ar. A isso se acrescenta ainda o hilariante fato de Machado jurar, pela vida da mãe doente, que não houve “intercurso físico” entre ele e Ludovina e, no final do filme, a mãe morrer. Ou seja, um típico caso de “ironia do destino”, que no contexto da estória funciona não apenas como elemento cômico, mas também como mais um artifício para o emaranhamento das certezas.

Um outro dado importante a ser considerado e que reforça o caráter desconfiado dessa versão mineira de uma estória portuguesa refere-se ao trato dado à questão da gravidez de Ludovina – que não existe na novela de Eça. Essa gravidez, que por um lado tempera a história bem ao gosto romântico, coloca, por outro, uma outra dúvida de feição machadiana: de quem é o filho? De Alves ou de Machado? Ludovina afirma categoricamente ao seu pai que o filho é do marido, mas se mostra apreensiva por saber que ele – dentro daquele contexto – não acreditaria. O que se segue é todo um jogo de simulações por parte dela e do pai para mascarar a situação perante Alves e a sociedade. No final do filme, quando o filho é adotado pelo casal, como se não fosse de nenhum deles e fosse de todos três ao mesmo tempo, assistimos à própria legitimação da dúvida e da contradição. Sobretudo porque tudo vem atravessado de olhares transversos, risos no canto dos lábios, desconversas e não-ditos. No final, cabe ao espectador se perguntar, à feição de Machado de Assis: “bem, e o resto?”.

Pode-se dizer que esse desfecho, fazendo jus ao jogo deliberado de contradições que atravessa o enredo, mistura as razões do dinheiro (a companhia) e as razões do sentimento (o amor), diferentemente da novela de Eça, onde predominam as primeiras. Se a reconciliação do casal se justifica, no texto literário, basicamente pela lógica comercial, a cena final mostrada na tela aponta para um duplo movimento: a tentativa de preservação tanto dos bons negócios da firma (solução burguesa para o problema) quanto do relacionamento amoroso do casal (solução romântica para o sofrimento de Alves). Nesse sentido, como observou o

cinasta iraniano Abas Kiarostami (presidente do júri do Festival de Cinema de Mar del Plata, que premiou o trabalho como “Melhor Filme Iberoamericano”), *Amor & Cia* é uma mistura de farsa e melodrama. Farsa, pelo caráter burlesco e pela visão crítica dos costumes da época. Melodrama, pelo modo de tratar o relacionamento entre Alves e Ludovina.

Ainda com relação ao final do filme, pode-se considerar a atitude de Alves em relação ao menino e a Ludovina como uma atitude que foge não apenas aos padrões das novelas de adultério do século XIX, como também aos estereótipos masculinos do tempo. Como explica Ratton, ao adotar o filho de Ludovina (que também poderia ser seu), Alves – mesmo atravessado pela dúvida – age como um homem moderno, antecipando traços de um certo tipo de comportamento masculino do século XX. Se, no livro de Eça, ele não é capaz de qualquer gesto de grandeza, preocupado que está com seus próprios interesses financeiros e sua reputação social, esse gesto se faz presente na película, o que marca, uma vez mais, sua cumplicidade não-complacente com a novela e seu enfoque matizado, não-ortodoxo, do casamento burguês.

Com todas essas estratégias, Ratton cria um filme divertido, malicioso e que, ao mesmo tempo, se distingue pela qualidade técnica e formal. Ele se vale de metáforas precisas, cria cenas de grande comicidade em torno da figura desajeitada e atordoada do marido ciumento, brinca – à feição do próprio Eça – com a idéia do duelo, além de conseguir reambientar, com naturalidade, toda a estória no contexto de Minas Gerais no período imediatamente posterior ao fim da escravidão. A paisagem montanhosa e a arquitetura colonial de São João del Rey (que na época experimentava um florescimento econômico graças à chegada da estrada de ferro), não deixam de ser também elementos visuais importantes na composição e ambientação do filme. Para não falar da modinha “Quem Sabe”, de Carlos Gomes, que ora na voz de Ludovina e ora em arranjo de Tavinho Moura, atravessa todo o filme, com a função de sublinhar certos momentos do enredo. Por trás e através de tudo, insinua-se também uma crítica às falsas virtudes que sustentavam (e ainda sustentam) a sociedade provinciana da pequena burguesia mineira.

Mesmo que, no seu caso específico, não haja propriamente um movimento mais radical de desconstrução do modelo narrativo que lhe serve como referência, *Amor & Cia*, como trabalho de adaptação, se afirma antes de tudo como um “exercício de outridade” em relação ao texto

literário. Através de seu olhar oblíquo sobre a novela de Eça, Helvécio Ratton não deixa de nos dizer o tempo todo, nas entrevistas desse olhar, que todo trabalho de tradução/recriação implica um gesto de infidelidade.

Referências Bibliográficas

- COUJO, José Geraldo. Amor & Cia traduz em cinema ironia de Eça. *Folha de São Paulo*, 6 nov. 1998.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's edge*. London/New York: Routledge, 1995.
- MC FARLANE, Brian. *Novel to film; an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- QUEIRÓS, Eça. *Alves & Cia - Obras completas*. Porto: Lello & Irmão, [s.d.].
- REIS, Carlos. The last novels of Eça de Queirós: realism as a problem. In: *Portuguese Studies*. London, v.14, 1998, p.84-91.

Notas sobre *O Mandarin*

Maria de Lourdes Soares

Candidato, Deputado, Político, Conselheiro,
Ministro, Mandarin. É a carreira...

Gouveia a Gonçalo Ramires. *A Ilustre Casa de Ramires*

Ó glória de mandar, ó vã cobiça

Os Lusíadas, IV, 95, v.1

Inspiração na parábola do mandarim esboçada por Chateaubriand,¹ tema muito glosado no século XIX, a narrativa de *O Mandarin* compõe-se de oito capítulos, quatro dos quais centrados na viagem de Teodoro à China (a viagem transcorre entre os capítulos 4 e 7). Interessa-nos tecer considerações em torno de dois conhecidos temas literários – a viagem e o diabo –, procurando observar também como neste conto se configura a interpelação de Eça de Queirós a Portugal, no fundo, a sua mais intrigante personagem.

1. “O Senhor diabo” e as humanas tentações

O diabo, como se sabe, é uma personagem recorrente na literatura portuguesa, desde os diabos dos autos vicentinos, ao diabo do romance *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, passando naturalmente

¹ LOPES, 1984. p.74.

pelas anônimas *Obras do Diabinho da mão furada*. São inúmeras as representações desta sedutora figura na obra de Eça de Queirós, a “mais dramática da História da Alma”, como afirmou o autor em “O Senhor Diabo” (incluído em *Prosas Bárbaras*),² embora não sejam menos freqüentes as de Jesus.³ Em *A Relíquia*, por exemplo, o diabo aparece num sonho ou visão de Raposo conforme a sua conhecida representação do imaginário católico: “nu, colossal, tisonado, de cornos”, olhos reluzentes e “rabo infindável” a arrastar-se com o “rumor de uma cobra irritada”.⁴ Por vezes o Tentador – como é chamado pelo narrador-protagonista de *O Mandarin* – insinua-se através de facetas de determinadas personagens, em geral em cenas que remetem à tentação de Cristo no deserto. Veja-se, por exemplo, a cena da contemplação de Paris no alto de Montmartre, em *A cidade e as serras*, em que José Fernandes tenta convencer o cidadão e entediado Jacinto de que tudo é uma ilusão e a “Cidade a maior ilusão”.⁵ No inacabado “A Morte de Jesus” (também incluído em *Prosas Bárbaras*), já havia também algo de diabólico em Eliziel, o oficial da polícia do templo, quando este, no horto junto ao monte das Oliveiras, mostra Jerusalém a Jesus e em vão tenta persuadi-lo a tomar-se Rei de Israel.⁶

No capítulo I de *O Mandarin*, o amanuense Teodoro lê sonolento (num estado análogo ao que desencadeia a “visão” de Teodorico em *A Relíquia*) um vetusto in-fólio, quando se depara com o seguinte trecho:

No fundo da China existe um Mandarin mais rico que todos os reis de que a Fábula e a História contam. Dele nada conheces, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste. Para que tu herdes os cabedais infindáveis, basta que toques essa campainha, posta a teu lado, sobre um livro. Ele soltará apenas um suspiro, nesses confins da Mongólia. Será então um cadáver: e tu verás a teus pés mais ouro do que pode sonhar a ambição de um avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha?⁷

² QUEIROZ, II, 1997. p.1413.

³ Cf. LOPES, 1997. p.463-468.

⁴ QUEIROZ, I, 1997. p.899.

⁵ QUEIROZ, II, 1997. p.528.

⁶ QUEIROZ, II, 1997. p.1470.

⁷ QUEIROZ, I, 1997. p.789.

Como a serpente do paraíso, reitera-se, tentadora e perturbante, a estranha interpelação: *tocarás tu a campainha?* Em seguida, aparece-lhe o diabo, não na conhecida figura do “delicioso terror de nossa infância católica”,⁸ como a ele se refere Eça na carta-prefácio “A propósito do *Mandarin*”, o “enfarruscado e manhoso, ornado de cornos, vivendo nas chamas inferiores, numa imitação burguesa do pitoresco Plutão”, mas como um indivíduo corpulento, vestido de preto, sem nada de fantástico, “tão contemporâneo, tão regular, tão classe-média” como se viesse da repartição de Teodoro.⁹ Com “voz insinuante e metálica”, o Tentador enumera-lhe os gozos terrestres, inalcançáveis para um funcionário público com o salário de vinte mil réis mensais. Paciente e sereno, o diabo expõe-lhe a teoria da transformação da Substância, segundo a qual um velho decrepito que vive do outro lado do mundo, inútil para Pequim e para a humanidade, restituído ao conjunto das formas, tornar-se-á “noutra terra como rosa perfumada ou saboroso repolho”. Para acalmar-lhe a consciência, convence-o de que no fundo o “assassino é um filantropo” e o gesto, simples como o gesto de chamar um criado, um modo civilizado de um “*gentleman* (...) assassinar um contemporâneo”.¹⁰ Deliciosa ironia à refinada barbárie da civilização e às “sólidas filosofias”, sobretudo quando o tentado é alguém que se diz positivista, descrente do Céu e do Inferno, mas que, contraditoriamente, pactua com o Diabo e, quando em aflição, invoca Deus ou rende culto à imagem de Nossa Senhora das Dores, a madrinha de Amélia em *O Crime do Padre Amaro*, que olha para Raposo, em *A Relíquia*, com o peito trespassado de espadas. Em *O Mandarin*, a litografia da padroeira da família de Teodoro, relíquia da sua “respeitável mamã”, é o único objeto salvo da bagagem do protagonista saqueada em Tien-Hó.¹¹ (Eduardo Lourenço associa esse “lado da *Mater*, menos gloriosa que dolorosa”, à “face trágica de Eros” em Eça, acrescentando que “é entre Vênus e esta Virgem das Dores” que se inscreve a aventura erótica das personagens do “mais erótico” dos escritores portugueses¹²).

⁸ QUEIROZ, I, 1997. p.837. Em francês no original: “delicieuse terreur de notre enfance catholique”.

⁹ QUEIROZ, I, 1997. p.790.

¹⁰ QUEIROZ, I, 1997. p.791-792.

¹¹ QUEIROZ, I, 1997. p.828.

¹² LOURENÇO, 1993. p.251.

“Vamos, Teodoro, aí tem a campainha, seja um homem”, conclui o Diabo, após dizer que “o OUTRO” (Jeová, naturalmente) está hoje mais abalado que ele, pois quem tem como inimigo “um homem, armado de uma pena de pato e de um caderno de papel branco – está perdido...”.¹³ Observe-se a ambigüidade: a que homem assim armado para a escrita o diabo se refere? Ao ex-amanuense Teodoro que, sentindo-se prestes a morrer, escreve as suas “memórias” e afirma ter “um testamento feito ao Diabo”? Ao próprio escritor, numa espécie de auto-ironia?

Evidentemente, diante de tão mefistotélica tentação, Teodoro não resiste e, sem hesitar, repenica a campainha que suprime a vida do mandarim chinês, herdando assim a sua fortuna, e, portanto, tornando-se também, na ordem do TER, um rico mandarim. Não sem antes, prevendo a condenação do leitor, defender-se alegando que o seu caso não pode ter como paradigma o da tentação de Cristo, argumento que obviamente depõe contra ele, já que evidencia um conhecimento do exemplo bíblico e dos preceitos cristãos:

Eu sei o que deve a si mesmo um cristão. Se este personagem me tivesse elevado ao cume de uma montanha na Palestina, por uma noite de lua cheia, e aí, mostrando-me cidades, raças e impérios adormecidos, sombriamente me dissesse: – “Mata o Mandarim, e tudo o que vês em vale e colina será teu”, – eu saberia replicar-lhe, seguindo um exemplo ilustre, e erguendo o dedo às profundidades consteladas: – “O meu reino não é deste mundo!” Eu conheço os meus autores. Mas eram cento e tantos mil contos, oferecidos à luz de uma vela de estearina, na travessa da Conceição, por um sujeito de chapéu alto, apoiado a um guarda-chuva....¹⁴

Só no último capítulo a nossa fáustica personagem reencontra o diabo. Suplica-lhe que lhe restitua “a paz da Miséria”, mas a estranha personagem responde-lhe com bondade: – Não pode ser, meu prezado senhor, não pode ser...”.¹⁵

¹³ QUEIROZ, I, 1997. p.793.

¹⁴ QUEIROZ, I, 1997. p.793.

¹⁵ QUEIROZ, I, 1997. p.832.

2. A viagem. A língua

Em *O mandarim*, ao velho tema da viagem associa-se o do exotismo oriental, também presente em outros livros de Eça. Na China, ao trajar-se como um mandarim, “pelas misteriosas correlações com que o vestuário influencia o caráter”,¹⁶ Teodoro sente-se com idéias e instintos chineses e, aparentemente, torna-se o *outro*. Curiosamente, a visão do mandarim não o persegue durante o período em que permanece na China. Como Ti-chin-Fú e o seu papagaio de papel continuaram invisíveis, “o aplacamento do remorso visível diminuíra [nele] singularmente o desejo de expiação...”¹⁷ Na verdade, buscando apenas “*matar este morto*”,¹⁸ isto é, acalmar a consciência e livrar-se, assim, da odiosa visão, a viagem de Teodoro foi do *mesmo ao mesmo*, comprometendo ou até impedindo a busca/construção da identidade e, conseqüentemente, a efetiva descoberta da alteridade. Da diferença entre a situação do ponto de partida e a da chegada, como se sabe, surge a possibilidade de surgimento do novo. Procurando vocábulos para se comunicar em chinês, Teodoro percebe que só conhece duas palavras dessa língua: chá e mandarim. Mas o General Camilloff, seu amável hospedeiro na velha Pequim, recorda-lhe que *mandarim* não é palavra chinesa, e ninguém a entende na China. É o nome que no século XVI os navegadores portugueses deram aos funcionários chineses: “Vem do seu verbo, do seu lindo verbo... (...) o verbo *mandar*”.¹⁹ Assim, Teodoro descobre que a palavra que atribuíra ao outro – aquele que como *outro* sempre foi imaginado pela cultura portuguesa – pertencia na verdade ao vocabulário da sua própria língua. Significativamente, para os habitantes da aldeia chinesa de Tien-Hó, Teodoro é considerado “um estrangeiro, o *Diabo Estrangeiro*, [que] chegara com bagagens carregadas de tesouros...”²⁰

Sabemos que uma das carências de fundo dos portugueses, certamente a mais crucial, como apontou Lourenço,²¹ consiste na ausência

¹⁶ QUEIROZ, I, 1997. p.810.

¹⁷ QUEIROZ, I, 1997. p.825.

¹⁸ QUEIROZ, I, 1997. p.801.

¹⁹ QUEIROZ, I, 1997. p.808-809.

²⁰ QUEIROZ, I, 1997. p.821.

²¹ LOURENÇO, 1991. p.18.

de diálogo com o outro, o que impossibilita um verdadeiro encontro dos portugueses consigo mesmos. A possibilidade de construção de uma *imagem-outra* de si mesmos a partir do encontro com o outro nos remete ao pensamento do célebre ensaísta sobre o modo de o português sair da pequena casa lusitana. Lourenço considera que – diferentemente de outros povos, que “quando embarcam, partem já outros” – os portugueses colonizaram e emigraram “como se nunca tivessem saído de casa”.²² Só muito poucos, com um “saber de experiência sofrida”, como foi o caso de Vieira, tentaram pôr em confronto a imagem do que foram “*como portugueses da Metrópole*” e o que eram “como donos reais ou potenciais de terras longínquas”: “só num Vieira existiu a *dupla e mítica participação* nessa aventura que não foi de dupla face, mas de diversificada espécie e por isso não nos converteu *noutros* tanto como se poderia esperar”.²³

“Tudo tende a ruína num país de ruínas”: com esta epígrafe de Eça de Queirós, Mário Cláudio abre o seu romance *As batalhas do Caia*. Por sua vez, num belo texto sobre Camões e *Os Lusíadas*, Jorge Luis Borges lembra que o grande poeta épico viu o esplendor assim como o princípio do fim de Portugal. Sabendo que “se as coisas são preciosas é porque são transitórias”, certamente “tinha de saber que a glória do Império de Portugal haveria de desaparecer”. O que talvez não pudesse prever era que nas longínquas terras por onde os navegadores portugueses dilataram a Fé e o Império permanecessem “algumas palavras como fósseis”, palavras que todo mundo usa sem saber que procedem do português em sua etimologia, e que “ficaram perdidas, como restos do Império”. Entre essas palavras fósseis (como “casta”, na Índia; “Kraal”, no sul da África, correspondente à palavra portuguesa “curral”; ou “sabão” e “pão”, no Japão), o escritor argentino destaca “a palavra mandarim, que vem do português mandar”.²⁴

Mandarim é pois uma “ruína” ou “resto” imperial, mas é também, recorrendo a um vocábulo que dá título a outra obra eciana, uma relíquia, parte do corpo da língua portuguesa pelo mundo repartida. Curiosamente, mandarim (chinês) é também o nome da língua mais falada hoje no

²² LOURENÇO, 1999. p.46.

²³ LOURENÇO, 1991. p.40.

²⁴ BORGES, 1981. p.7.

mundo, segundo classificação da UNESCO, enquanto o português, logo a seguir ao espanhol, ocupa o sexto lugar.

Se recuarmos à origem latina, encontramos na forma verbal e na adjetiva sentidos que se organizam em torno da tensão *o que sobrou/o que faltou; passado/futuro* (v. *reliquiae, arum*: 1. Os restos, o resto; 2. Restos mortais, cinzas; 3. Restos de refeição, sobejos; vestígios; adj.: *reliquus, a, um*: 1. Restante, que resta; 2. deixado, poupado, economizado; 3. Que resta pagar; que está por pagar; que resta (fal. do tempo); futuro²⁵). Não nos interessa, no entanto, a discussão da culpa e da dívida históricas porque acreditar que há uma conta a pagar é estar ainda prisioneiro do círculo do ressentimento. Sem pretender jamais negar o trágico da colonização, importa sublinhar, na ficção de Eça, a dramatização dos caminhos e descaminhos lusíadas através da reflexão sobre a aventura da língua portuguesa literariamente trabalhada, isto é, invocada não em nome de uma vã glória de mandar, mas “em nome de um poder de língua”, como escreveu Llansol.²⁶

3. Portugal

Portugal é “a grande personagem latente na obra de Eça, sua obsidiante preocupação”, conforme sublinhou Jacinto do Prado Coelho em seu estudo sobre *Os Maias*.²⁷ Em *O Mandarim* encontramos também uma reflexão não apenas sobre o Portugal-navegador dos séculos XV-XVI, mas também sobre o país do presente, visto através do ponto de vista retrospectivo de Teodoro. Longe da pátria, o narrador apresenta-nos duas visões contrastantes: a primeira, depreciativa, surge no diálogo com o General Camilloff, cuja hospitalidade não hesita em trair, mantendo um caso de amor com a bela generala Vladimira. Dando curso ao “hábito instintivo de deprimir a pátria”, Teodoro sublinha a decadência atual, se confrontada com a época em que os portugueses podiam orgulhar-se de ter “navegadores” e “verbos”, como o verbo “mandar”.²⁸ A outra, surge

²⁵ TORRINHA, 1983. p.740.

²⁶ LLANSOL, 1985. p.8.

²⁷ COELHO, 1976. p.171.

²⁸ QUEIROZ, I, 1997. p.808-809.

quando Teodoro contempla do alto da muralha a vasta cidade de Pequim, e invade-lhe a alma uma melancolia vaga e desolada, uma saudade de si mesmo e da pátria, entendida aqui como a terra natal, a pequena aldeia onde nasceu: “lembrei-me, com os olhos umidecidos, da minha aldeia do Minho, do seu adro assombreado de carvalheiras, a venda com um ramo de louro à porta, o alpendre do ferrador, e os ribeiros tão frescos quanto verdejavam os linhos”. As saudades de Portugal em Pequim trazem-lhe à memória versos das redondilhas camonianas “Babel e Sião”, mais conhecidas como “Sôbolos rios”, que glosam o Salmo 136 e falam do desterro do poeta. Mas logo a seguir, meditando sobre a vastidão da capital e os trezentos milhões de habitantes da China, desmitifica o heroísmo dos colonizadores portugueses: “no meu país, a propósito de Macau, quando se fala no Império Celeste, os patriotas passam os dedos pela grenha, e dizem negligentemente: *Mandámos lá cinquenta homens, e varremos a China...*”. E, contestando a condescendente opinião de Camilloff sobre o seu “belo país”, exclama “com secura e firmeza”: “– É uma choldra, general”.²⁹

Dois anos antes, Eça atribuíra ao Visconde Reinaldo de *O Primo Basílio* incessantes invectivas a Portugal, como a qualificação igualmente desprezível: “Que abjeção de país!”.³⁰ Mas nesta personagem não havia ainda lugar para sentimentos conflitantes como os de Teodoro, que oscila, como o seu próprio criador, entre o amor e a impiedosa crítica a Portugal. Exasperada crítica que o tempo e a distância do seu país se encarregariam de atenuar: “Mas não é que nos aparece a uma outra luz, quando vista daqui, a ditosa pátria?”³¹ À luz da solidão exilada da carreira diplomática, mais por virtude do muito imaginar do que devido à efetiva transformação da realidade portuguesa, Eça vai pouco a pouco construindo, qual bicho-da-seda que segrega das próprias entranhas, a casa em que se abriga, uma *Pátria-outra*, a anunciar quase a *pátria-sonho* do *Marinheiro* de Pessoa. O que não se atenuará jamais é o seu imenso e trágico amor a Portugal, amor que foi “no mais alto grau da espécie dos *amores infelizes*, como são todos os que não se adequam ao objecto amado”.³²

²⁹ QUEIROZ, I, 1997. p.814-815.

³⁰ QUEIROZ, I, 1997. p.554.

³¹ CLÁUDIO, 1995. p.15 e 195.

³² LOURENÇO, 1991. p.93.

Nas “Memórias e Notas” sobre Fradique Mendes, Eça escreveu: “Uma nação só vive porque pensa”. Eça vive porque pensou: pensou o homem, o seu tempo, o país e suas contradições. Teve um pensamento, um projeto para Portugal, pátria que ele amou como poucos, com fascínio mas também muitas vezes com raiva, manto com que mal encobria a insanável ferida; raiva que nele era sempre uma forma de amor, de incondicional amor. Ora acentuando a nudez da verdade, ora encobrindo-a com o diáfano véu da fantasia; ora com humor, ora com crua e minuciosa análise da realidade, mas quase sempre com a tinta da ironia, construiu e legou-nos um magnífico país de escrita, que ora revisitamos sem a reverência que se presta aos monumentos institucionalizados, porque há muito aprendemos, com este e com outro revisitor da estátua de Camões, que “não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino”.³³ Revisitamos Eça com a admiração que merecem os mestres da língua portuguesa, aqueles que, nas palavras de Clarice Lispector, não se contentaram com a herança recebida e aceitaram o desafio de dobrar a língua, tornando-a mais flexível.³⁴

Eça povoou esse país de escrita com um variado universo de personagens. Acompanhando a trajetória dos seus protagonistas, choramos pelo destino trágico de amélias e luíças; indignamo-nos com o caráter de basílios e amaros; rimos da “lúcida e forte” lição de hipocrisia de pícaros raposões, dos bocejos e excentricidades de supercivilizados jacintos e das tribulações da alma de teodoros; ou ainda aceitamos, juntamente com o autor, as virtudes e defeitos das ramíricas oscilações de caráter. Não menos fascinante é surpreendemos, na rica galeria de personagens secundários, figuras como a de Alpedrinha, “moço de bagagens e triste”, “derradeiro lusíada”, a suspirar saudades da pátria num hotel do Egito, sem “Deus por quem se combata” e “nem rei por quem se navegue”, restando-lhe apenas “descansar encostado às esquinas, ou tristemente carregar fardos alheios...”.³⁵

Às voltas com as batalhas da escrita, entre o sono e a vigília, entre a vida e a morte, Eça, personagem de Mário Cláudio, vê-se a “largar de Paris,

³³ SARAMAGO, 1984. p.358

³⁴ LISPECTOR, 1992. p.98.

³⁵ QUEIROZ, I, 1997. p.892 e 1001.

a fim de pela última vez visitar a Pátria. Abandona a cidade que lhe conformou a alma” e toma um comboio em direção à península. Mas José Maria não regressa só. Com ele atravessa a fronteira e deslumbra-se à vista das serras do seu país uma verdadeira multidão de personagens, “a reclamar o seu direito à existência”. Dificilmente poderíamos imaginar uma homenagem mais comovedora e bela. Assim, “respira já tranquilamente o nosso José Maria, dura Portugal ao fundo da sua modorra, e o longo Verão não encontra saída”.³⁶

4. O narrador, o leitor e o testamento do mandarim

O mandarim permite-nos refletir não apenas sobre Portugal na ficção de Eça de Queirós, mas também sobre a portuguesa e demasiadamente humana ambição de poder e glória: “Vamos, Teodoro, aí tem a campainha, seja um homem”. Concluindo, gostaríamos de insistir em dois pontos: o fato de Teodoro, por ter “herdado” a fortuna do velho chinês, tornar-se também um mandarim, e o fato de ser um homem, de pertencer à espécie humana, possuindo, portanto, os defeitos e as virtudes da sua condição. No final da narrativa, o narrador-protagonista, sentindo-se no fim da vida, diz ter o testamento feito, legando seus milhões ao Demômio e deixando aos outros homens apenas uma lição de moral. No último parágrafo, ao expirar, consola-o a idéia de que também o leitor – a quem, através de uma citação irônica de Baudelaire, chama “meu semelhante e meu irmão” – se pudesse, tocaria também a campainha, tirando a vida do mandarim. Se o leitor e o narrador fazem parte da mesma humanidade, talvez nos sirva de consolo, mas também de alibi, pensar que é essa mesma humanidade que torna facilmente corruptível a nossa alma, imperfeita por ser humana, incapaz de resistir à tentação de cingir a coroa da realeza do reino deste mundo, tentação a que só Cristo, filho do Homem mas com parte divina, pôde resistir. Apesar de não explicitado no texto, o que parece aterrorizar Teodoro não é – ou não é apenas – a compreensão mesma de que todos os homens – inclusive ele, se lhe fosse dada uma nova oportunidade –, se sentiriam tentados a repetir indefinidamente o mesmo

³⁶ CLÁUDIO, 1995. p.133-136.

ato. Então, já que o texto nos convida a experimentar a viagem do *mesmo ao outro*, por uma curiosa rotação, o leitor sente-se voltar ao primeiro capítulo, desta vez encontrando-se ele, leitor, no papel antes desempenhado por Teodoro-leitor, enquanto esta personagem ocupa agora o lugar do *outro*, o decrepito e milionário mandarim. Como lhe soprou o diabo, não é difícil suprimir a vida de um velho mandarim quando dele nada se conhece, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste (difícil mesmo é “matar” dentro de nós o cobiçoso *mandarim-mesmo*, chame-se ele Gonçalo, Teodoro ou outro qualquer nome de homem, capaz de vender a alma ao diabo a preço da sua honra e da alheia, para ascender rapidamente ao topo da carreira ou tornar-se imediatamente um rico mandarim). Talvez por isso o narrador-protagonista, agora um velho mandarim às voltas com a escrita das suas memórias-testamento, se apresse a dizer-nos o seu nome, logo na abertura do texto: “Eu chamo-me Teodoro – e fui amanuense do Ministério do Reino”.³⁷ Talvez por isso também, através de várias chamadas, se esforce tanto para tornar-se familiar do leitor, “criatura improvisada por Deus, obra de má argila”,³⁸ e conquistar assim a sua cumplicidade, sabedor que é, por um saber de experiências feito, que em qualquer lugar do mundo, a qualquer momento, alguém, incluindo o leitor – o tu a quem se dirige –, poderá subitamente tocar a campainha. E ele, mortal mandarim, outrora assassino-leitor movido pela cobiça, soltará então um suspiro, o último suspiro, e imediatamente desaparecerá.

Entre a morte do *mandarim-outro* e a possível morte do *mandarim-mesmo* constrói-se a viagem de leitura e escrita deste conto. E “Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha?”

³⁷ QUEIROZ, I, 1997. p.787.

³⁸ QUEIROZ, I, 1997. p.833.

Referências Bibliográficas

- BORGES, Jorge Luís. Camões por... *O Estado de São Paulo, Cultura*, São Paulo, Ano V, n. 45. p.6-7, abr. 1981.
- CLÁUDIO, Mário. *As batalhas do Caia*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.
- LOPES, Óscar. *Álbum de família*. Ensaios sobre autores portugueses do século XIX. Lisboa: Caminho, 1984.
- LOPES, Óscar. Jesus e o Diabo. In: *150 anos com Eça de Queirós*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: FFLCH/USP, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do mundo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 4.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1993.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- QUEIROZ, Eça de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 4 v.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1983.

O entre-lugar de Eça de Queirós na tradição realista

Maria Lúcia Outeiro Fernandes¹

O olhar intertextual é então um
olhar crítico: é isso que o define.

Laurent Jenny

As pesquisas de literatura comparada têm passado, nas duas últimas décadas, por uma visível transformação, ao preferir cada vez mais o discurso da coesão e da unanimidade, que fundamentava essas atividades até os anos setenta, em favor da pluralidade de discursos que sustenta hoje a ampla rede dos estudos culturais. Motivados pela consciência das “diferenças que identificam cada *corpus* literário envolvido no processo da comparação”,² o que esses discursos críticos questionam, conforme afirma Eduardo Coutinho é, sobretudo, o método universalizante, que se apoiava em parâmetros estabelecidos por “um cânone literário europeu”. Vai se configurando, dessa forma, nova modalidade de comparatismo, identificado com o estudo de questões até

¹ Doutora em Letras pela PUC/Rio, docente de Literatura Portuguesa da FCL-UNESP/Araraquara.

² COUTINHO, 1996. p.91.

então consideradas periféricas ao texto literário, como é o caso das questões de identidade cultural.

Em vez de um ser abstrato, assentado em princípios essenciais e a-históricos, a identidade do indivíduo e, por extensão a identidade nacional, passa a ser vista numa perspectiva heideggeriana de “ser-no-mundo”,³ que privilegia o movimento dinâmico e nega a possibilidade de interpretação objetiva e desinteressada. Nessa perspectiva, o texto privilegiado passa a ser aquele que instaura uma sintonia entre autor e leitor, deixando ambos na situação de “um-ser-no-mundo”, prontos para recriar os sentidos a cada momento da narrativa. A teatralidade, que desloca e dilui a auto-identidade concentrada de uma obra, é uma das marcas dessa textualidade. Recusando a idéia de forma essencial, a teatralidade é um nome para a contaminação de condições exteriores, de fora da obra, pela qual se substitui a idéia de obra-em-si, pela idéia de obra-como-processo.⁴

O conceito de obra de arte, portanto, também se amplia: a idéia de um objeto artesanal, um todo perfeito, acima do contexto cultural e histórico, onde os elementos estruturais estabelecem relações dicotômicas na construção de sentidos, é substituída pelo modelo de uma constelação, onde múltiplas interações discursivas permitem ao receptor estabelecer uma infinidade de relações, não apenas entre os próprios elementos estruturais da obra, mas entre a obra e outros textos da tradição estética e outros discursos do seu contexto. De objeto estético privilegiado, a obra literária passa a ser compreendida como produto cultural complexo, por trazer em si a possibilidade dessa rede de relações. Nem representação de uma realidade social ou produto determinado por referenciais externos – como pregavam realistas/naturalistas, no século passado –, nem transposição estética do mundo psíquico ou exterior – como na tradição da modernidade, inaugurada com os simbolistas franceses –, a obra tende a ser vista, hoje, como um jogo de múltiplas interações entre vários discursos e diferentes contextos.

A problematização das fronteiras entre real e imaginário, entre ficção e realidade, entre falso e verdadeiro, entre mítico e autêntico, nas obras contemporâneas, deve ser articulada com as discussões operadas em

³ VATTIMO, 1987.

⁴ CONNOR, 1992. p.110.

outras áreas do saber como a lingüística e a psicanálise, entre outras, que consolidaram, nas últimas décadas, a idéia de que não existem sujeitos lingüísticos, mas, pelo contrário, é a linguagem que “fala” o homem. Além disso, tais teorias problematizam a relação entre as palavras e as coisas, reforçando o caráter arbitrário, cultural e mítico de todo sistema de significação. É o caso da lingüística estrutural, da semiótica ou da teoria do inconsciente estruturado como linguagem, de Lacan. É o caso também da desconstrução dos esquemas lógicos de representação metafísica, predominantes na Civilização Ocidental, realizada pelos teóricos pós-estruturalistas, como Roland Barthes e Jacques Derrida. Ambos contribuem para a desconstrução do conceito da obra literária como representação.

Para Barthes, o texto se realiza como rede de citações, retiradas de diversos centros da cultura.⁵ Constituindo um espaço de dimensões múltiplas, onde várias escrituras, nenhuma delas original, se misturam e se contradizem, a literatura não passaria de um jogo de espelhos entre textos: numa interminável reescrita, cada texto seria sempre a imitação de outro. Por sua vez, Derrida, em sua crítica ao “logocentrismo” – o lugar central que o discurso racional teria ocupado na tradição intelectual do Ocidente –, propõe o método da “desconstrução”, visando dissolver a linguagem, para que esta dê lugar ao que ele chama de “escritura”. Não se trata de negar a representação e a referência, propostas pela metafísica logocêntrica, mas de repensá-las dentro de outro esquema: a alternativa apresentada por Derrida complica a linha divisória que sempre houve entre o texto e o que parece repousar além de suas margens, normalmente classificado como real.⁶

Incluindo todo aspecto de experiência marcada por traços significantes, o conceito de escritura, formulado por Derrida, é um jogo textual de significantes, aos quais falta referência a uma verdade original: qualquer tipo de idéia, fundamentação metafísica, qualquer espécie de realidade ou de verdade, a partir da qual a escrita pudesse ser vista como representação de segunda mão. Escrever, portanto, na teoria de Derrida, é uma espécie de mimese, mas a que falta o modelo original, ou seja, alguma âncora transcendental, fora da própria linguagem.

⁵ BARTHES, 1988. p.75.

⁶ DERRIDA, 1973 e 1991.

A desconstrução da pessoa que fala, por parte desses teóricos, seu anti-humanitismo, repousa na consciência de que a subjetividade seja constituída por códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais. Em outras palavras, a subjetividade é concebida como um “constructo” histórico.

Essa nova consciência do texto, do significado e do sujeito põe fim ao conceito de modelos privilegiados, destruindo alguns dos fundamentos do comparatismo tradicional, como a questão das fontes e das influências, que os modelos canônicos, produzidos nos centros hegemônicos da cultura ocidental, exerceriam sobre os produtos culturais surgidos nas regiões periféricas.

Nessa linha pós-estruturalista é que se pode situar a crítica de Silviano Santiago. Quando analisa o texto realista de Eça de Queirós, por exemplo, Santiago não vai explorar o que o texto apresenta de semelhança com a ordem social, conforme pregavam os cânones estabelecidos pela escola realista-naturalista. Ao contrário, Santiago, em vez de pontuar as marcas miméticas, vai seguir as pistas da própria ficcionalidade do texto eciano, ressaltando os sinais da teatralidade incorporada à sua narrativa. Na opinião do crítico brasileiro não são os preceitos da nova escola, defendidos com brilho pelo autor português nas Conferências do Cassino, que conferem ao romance *O Primo Basílio*, uma incontestável modernidade, permitindo a inclusão do seu autor na galeria dos grandes ficcionistas do Século XX, ao lado de um André Gide. Na perspectiva crítica de Silviano, são os elementos metaficcionais que conferem a *O Primo Basílio* uma inconstestável modernidade, à medida que acrescentam complexidade à estrutura narrativa e afastam o romance eciano do paradigma naturalista francês.

O modelo de análise de Silviano Santiago, fundamentado no conceito de “entre-lugar”, é desenvolvido no estudo empreendido anteriormente das relações estabelecidas, pelos textos produzidos no Brasil, com os modelos do cânone europeu, vindos da metrópole portuguesa.⁷ Trata-se de uma tentativa para superar os modelos totalizadores e maniqueístas, que haviam predominado na análise da produção cultural brasileira. O problema da identidade nacional, com exceção de algumas ousadas

⁷ SANTIAGO, 1978. p.11-28.

propostas modernistas, como o modelo antropofágico de Oswald de Andrade, era, quase sempre, questionado em termos de “mimetismo *versus* autenticidade”,⁸ o que reduzia a participação do artista a uma escolha entre as influências cultas, racionalizantes e civilizadas da Europa, e as forças primitivas, míticas e telúricas, das “raízes nacionais”. Dentro desse esquema redutor, ora supervalorizavam-se os modelos fornecidos pelo centro metropolitano, menosprezando-se as produções da colônia como cópias, pálidos reflexos, imitações inferiores das criações européias, ora, de acordo com projetos revolucionários de emancipação cultural, pregava-se a ruptura ou inversão do modelo dominante, cobrando-se dos artistas completa originalidade.

Fundamentando-se, principalmente, no conceito de suplemento, formulado por Derrida⁹ – um processo pelo qual o excluído é reincorporado –, Silviano Santiago¹⁰ procura repensar a formação de uma “identidade nacional” em termos não de ruptura com tradições herdadas dos colonizadores, mas em termos de rearticulações que, a partir da apropriação dos códigos impostos, empreenderiam uma transfiguração sistemática em suas normas e características, destruindo-lhes a “unidade”, a “pureza” e o “sinal de superioridade cultural”. Desarticulando e rearticulando o modelo tomado de empréstimo, “de acordo com as suas intenções” e “segundo sua própria direção ideológica”, os artistas colonizados, teriam acrescentado ao texto original, como suplemento, novos significados, conclui o crítico Silviano Santiago, a respeito dos autores brasileiros e latino-americanos.¹¹

Pelo viés desse discurso crítico, não se trata de substituir as influências do centro pelas particularidades das margens, simplesmente negando a cultura do colonizador, mas de instituir um “entre-lugar” para os discursos periféricos. Nesta linha de interpretação, o consumo de signos estrangeiros não se configura, para Santiago, como recepção passiva, despolitizada, mas como apropriação que instaura o espaço da mediação cultural onde a hegemonia vai ser desafiada.

⁸ YUDICE, 1991. p.94.

⁹ SANTIAGO, 1976.

¹⁰ SANTIAGO, 1978.

¹¹ SANTIAGO, 1978. p.22.

Dessa forma, desconstruindo os modelos totalizadores e maniqueístas das análises críticas sobre originalidade e influência, na produção cultural do Ocidente, Silviano Santiago propõe um modelo alternativo, que desloca a atenção sobre o caráter dependente do texto considerado cópia, para concentrar-se naquilo que o crítico chama de “obra invisível”, ou seja, aquele elemento de acréscimo, que representa substancial enriquecimento do texto original. Salientando o modo como os grupos “reciclam” permanentemente suas tradições – desconstruindo e reconstruindo relações com as influências externas –, esse discurso crítico rejeita a existência de um centro cultural puro, não contaminado, e também a idéia de cultura como essência ou fenômeno acabado.

Pois é esse modelo de análise crítica que se depreende da leitura feita por Silviano Santiago do romance de Eça de Queirós, no ensaio “Eça, Autor de *Madame Bovary*”.¹²

Analisando a sintaxe narrativa do romance em questão, Santiago destaca as sutilezas das alterações empreendidas por Eça em seu modelo francês – *Madame Bovary*, de Flaubert –, redimindo o autor português das injustas acusações de plágio que sobre ele sempre pesaram. O modelo crítico do “entre-lugar” permite a Santiago avaliar as rasuras do modelo realista, que conferem à obra portuguesa um caráter de indiscutível originalidade. O jogo idealizado por Eça, ao encaixar na intriga do romance uma segunda narrativa – a peça de teatro intitulada “Honra e Paixão”, que resume e discute o tema da narrativa principal, estabelecendo contrapontos de tensão no desenvolvimento do enredo – é a grande novidade do romance português, segundo a avaliação crítica de Santiago.

Conferindo ao texto de Eça uma profundidade ausente no modelo francês, os comentários metaficcionalistas das atitudes de Luísa e seu marido, Jorge, na peça de Ernestinho Ledesma, libertam o texto narrativo do plano convencional da estreita reação a uma causa, que é óbvia para o leitor, à medida que leva o narrador a organizar o plano diegético da obra a partir de reações a outro texto escrito. O argumento do drama – a trágica história de um adultério, cujo desfecho é a morte da mulher infiel e do amante, pelo marido – é resumido, no Capítulo II, durante uma reunião em que o narrador aproveita para apresentar os principais personagens do romance.

¹² SANTIAGO, 1978. p.49-65.

O personagem-dramaturgo conta que o final da peça tem-lhe trazido alguns transtornos, uma vez que seu empresário exige duas modificações substanciais: que a cena da morte não seja à beira de um precipício, ao ar livre, como o autor havia imaginado, mas que seja numa sala; e que o marido, afinal, perdoe a esposa. Assim, o narrador propõe e discute o assunto do próprio livro, abrindo o debate à participação dos demais personagens, reunidos em casa de Jorge e Luísa.

A primeira opinião de Jorge revela aspereza e intransigência moral e vai acompanhar a imaginação do leitor durante sua lenta apreensão do drama de Luísa, exercendo importante papel na construção dos pontos de tensão da intriga. Constantemente a peça vai lembrar ao leitor o desfecho verossímil para o romance que está lendo: a morte da protagonista. As demais opiniões, no momento de apresentação do assunto da peça, são favoráveis à clemência e ao perdão da esposa infiel. Jorge insiste na autoridade do marido e chega a sugerir a transferência do problema da peça para a vida pessoal do autor, o primo Ernestinho:

Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. Posso lá consentir que, num caso desses, um primo meu, uma pessoa da minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha! Não! Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes! (...) E aqui tem, se em lugar de se tratar dum final de ato, fosse um caso de vida real, se o Ernesto viesse dizer-me: sabes, encontrei minha mulher... Dou a minha palavra de honra, que lhe respondia o mesmo: Mata-a!¹³

Como observa Silviano Santiago, ao longo de todo o romance, uma série de alusões a Ernestinho, à sua peça e às reações de Jorge intercalam-se no desenrolar da intriga, exatamente nos momentos em que podem ter um significado paralelo à ação dos personagens envolvidos. No Cap. VII, por exemplo, quando Luísa esbarra com Ernestinho, por acaso, enquanto se dirige ao Paraíso, o local de encontro com seu amante, ou no Cap. IX, quando pensa nas reações que o marido poderia ter, ao descobrir o adultério, os quadros imaginários criados por ela são inspirados naquela primeira reação de Jorge, na reunião do Cap. II. Silviano demonstra como o círculo que se estabelece em torno dos personagens

¹³ QUEIROZ, [s.d.]. p.47.

do romance e os da peça vai se estreitando cada vez mais, organizando a vida imaginária de Luísa. Do desdobramento em forma de reflexo – como se a peça fosse o espelho, onde se delineiam os fatos da narrativa principal –, passa-se a uma verdadeira simbiose dos dois níveis de narrativa, “onde os personagens do romance perdem a sua identidade”, vestindo as “máscaras dos personagens da peça de Ernestinho”.¹⁴

Ponto alto desta simbiose é o terceiro sonho de Luísa, completamente dominado pela idéia do teatro: Luísa aparece como atriz, interpretando o papel da heroína de *Honra e Paixão*, e, sob os traços do conde, ela reconhece, e o leitor reconhece também, o primo Basílio. No final, entra Jorge, o marido, que representa seu papel, de acordo com a versão primitiva da peça, antes da modificação imposta pelo empresário: se o autor, Ernestinho, já havia perdoado a esposa, no inconsciente de Luísa, porém, continuava se vingando. Assim, à medida que o romance chega ao desfecho, mais se torna concreta a peça de Ernestinho.

A intervenção de outro narratário e das falas de outros personagens, inseridos na fala do narrador, destrói a pretensa objetividade e imparcialidade da narrativa realista, provocando um jogo em que elementos extradiegéticos surgem, dentro da diegese, numa alternância de vozes. Essa duplicação da instância narrativa problematiza a interpretação da obra, por destruir as noções de causalidade e de teleologia, dois dos principais fundamentos da narrativa realista, criando uma rede de discursos, cujo centro desliza de um plano para outro. Esse jogo metaficcional, na opinião de Silvano Santiago, constitui um dos principais suplementos transgressores ao modelo adotado.¹⁵

Assim, coerente com as perspectivas contemporâneas da produção literária como texto que dialoga com outros textos, Santiago valoriza na obra de Eça o fato de mostrar-se a si própria num espelho, denunciando seu caráter artificial e problematizando as possibilidades de construção de

¹⁴ SANTIAGO, 1978. p.62.

¹⁵ Outro elemento transgressor seria, na opinião de Silvano Santiago, a questão do inconsciente, que, no eixo do imaginário, extrapola a questão do devaneio romântico da protagonista, mostrado na obra de Flaubert. No romance de Eça, o modelo francês é enriquecido com o papel desempenhado pelo onírico: “o veneno segregado pela cauda do escorpião” (SANTIAGO, op. cit. p.65), veneno do remorso que mata Luísa.

sentido, e, conseqüentemente, questionando o próprio modelo realista. De fato, mesmo utilizando as convenções realistas para simular o real, Eça desvincula-se do processo mimético, sobretudo quando introduz um elemento perturbador da ordem realista, como é a inserção da peça de Ernestinho Ledesma. Demonstrando ao leitor o caráter artificial do discurso ficcional, Eça rompe com a lógica interna do texto realista e desestabiliza o modelo de cópia da realidade, libertando o texto de um significado já estabelecido pelas convenções literárias da época.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna; introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.
- COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. *Signos em interação*, Vitória, Dep. de Línguas e Letras, Mestrado em Literatura Brasileira, UFES, p.91-96, mar.-jun. 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- JENY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENY, Laurent, et alii. *Intertextualidades; Poétique*, n.27. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49.
- QUEIROZ, Eça de. *O primo Bazílio; episódio doméstico*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].
- SANTIAGO, Silviano (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos; ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade; niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Presença, 1987.
- YUDICE, George. Postmodernity and transnational capitalism in Latin America. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 1, Niterói, ABRALIC, p.87-109, 1991.

O Oriente como fonte de imaginação em Eça de Queirós

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Esta jornada à terra do Egito e à Palestina permanecerá sempre como a glória superior da minha carreira; e bem desejaria que dela ficasse nas letras, para a posteridade, um monumento airoso e maciço.¹

N uma noite de dezembro de 1887, um amigo invade a residência de Eça de Queirós em Londres, “esguedelhado, com o laço da gravata branca para as costas, soprando como um monstro dos mares”,² a declarar ofegante que a Inglaterra tinha acabado de comprar o Egito e que fora um ótimo negócio. A questão do Oriente estava acabada pois agora os ingleses tinham o que precisavam: o Egito e o canal de Suez. Diante da notícia, Eça confessa que dormiu mal: “Comprar o Egito! O quê! A grande e bela terra dos faraós [...] comprada, vilmente comprada como um chapéu do Roxo, ou um quarteirão de peras da tia Vicência! É possível isto?”³ Esta reação, entre irônica e indignada, parece expressar a incredulidade experimentada pelo autor de uma herança que não tem preço, de uma jóia de valor incomensurável.

¹ QUEIROZ, [s.d.]. p.9.

² QUEIROZ, 2000. p.994.

³ QUEIROZ, 2000. p.994.

Pois como uma jóia rutilante, o Oriente brilha na vida e na obra de Eça de Queirós. No Prólogo d'*A Relíquia*, o narrador-personagem é a máscara queirosiana que solenemente contra-assina a epígrafe acima, fazendo tremular alguma verdade sob o manto da fantasia vivida por Teodorico em paisagens orientais. Se todo brilho intenso provoca fascínio, todo fascínio, por sua vez, gera ofuscamento. A questão que se coloca é a seguinte: que brilho tem esse Oriente e para onde incide o suposto orientalismo do autor?

Efetivamente, na aurora dos seus 23 anos, Eça realizou uma viagem ao Egito e à Palestina, acompanhado do seu futuro cunhado, o conde de Resende. Dessa experiência resultaram vários textos e remissões diversas no interior da obra. Entre os produtos não-literários deste conjunto, destacam-se: a) os quatro folhetins, publicados no Diário de Notícias, imediatamente após a volta da viagem, em 1870, intitulado “De Port Said a Suez”, no qual, num tom irônico, impessoal e quase depreciativo,⁴ ele promete contar o que lhe ficou em memória “daqueles dias confusos e cheios de acontecimentos”, quando desprezou as festas de louvor ao triunfo de Suez e da Técnica, para ele abafadas ou escurecidas pelas recordações que lhe ficaram do Cairo e Jerusalém, “duas luminosas e poderosas impressões”;⁵ b) o volume de impressões de viagem organizado e publicado postumamente pelo filho, em 1926, sob o título de *O Egito*, cujo roteiro inicia em Cadiz e termina no Cairo, excluídas as descrições de Suez e Ismailia; e c) as denominadas *Folhas Soltas*, também provenientes destas Notas de Viagem, que vieram a público em 1966 por iniciativa de sua filha e que dão continuidade ao percurso da Palestina à Síria.

No tocante à prosa literária de ficção, o Oriente rendeu dividendos para o destino de muitos personagens como Basílio, Carlos da Maia, Fradique Mendes e sobretudo Teodorico Raposo que, ao lado do erudito Dr. Topsisius, confere à *Relíquia* a condição de mais acabada representação do Oriente na obra do autor, sobretudo pela justaposição do material imaginoso do passado à experiência real do presente. Por sua vez os contos *A morte de Jesus* (1870 – que ficou incompleto), *Outro amável milagre* (1885), *Santo Onofre* (1893) e *Suave milagre* (1898) reportam-se

⁴ RAMALHETE, 1942. p.60-66.

⁵ QUEIRÓS, 2000. p.1623.

ao Oriente evangélico mas fogem ao padrão de viagem que marcou o orientalismo do século XIX. Outros produtos fazem referência àquela região geográfica, detendo-se na análise de questões políticas em *Os ingleses no Egípto* (1882) e *Cartas de Londres* (1877), das relações entre *A França e o Sião* (1893) e da situação da mulher muçulmana no *Almanaque das Senhoras* (1871).

Fascínio e horror

Tais textos revelam interesse pela cultura do Outro que se torna fonte de apropriação de recursos, não propriamente materiais, mas imaginativos. Neste processo de absorção cultural, dão-se duas articulações afetivas: o fascínio se associa geralmente ao passado e o horror, ao tempo presente.

N' *A Relíquia* Teodorico vive esta dicotomia de modo enfático. Chegando ao destino recomendado pela titi Patrocínio, o narrador contempla, da janela do hotel, sob o “céu pardacento”, a Jerusalém do presente,

vastidão infindável de telhados em terraço, lúgubres e cor de lodo [...] quase todos decrepitos, desmantelados, misérrimos, [que] pareciam desfazer-se na água lenta que os alagava.⁶

Desolado por não re-conhecer ali a cidade da sua imaginação, a “velha Sião, a bem-edificada, brilhante de claridade, alegria da Terra e formosa entre as cidades”, protesta: “Isto é um horror, Topsisius!”⁷ Fastidiosa e modorrenta é a marcha de ambos entre as colinas de Judá até que, pela via do sonho, os personagens são magicamente transportados para os espaços do Evangelho, quando então a reação é outra – verdadeiro êxtase diante da paisagem:

Oh, que diferentes se mostravam estes caminhos, estas colinas, que eu vira dias antes, em torno à Cidade Santa, dessecadas por um vento de abstracção, e brancas, da cor das ossadas... Agora tudo era verde, regado, murmuroso e com sombras.⁸

⁶ QUEIRÓS, [s.d.]. p.70.

⁷ QUEIRÓS, [s.d.]. p.70.

⁸ QUEIRÓS, [s.d.]. p.96.

Chegando a um alto, os viajantes abrem os braços e imóveis, com o coração suspenso, contemplam deslumbrados uma Jerusalém banhada “sumptuosamente” de sol! Ao contrário do que dissera antes, exclama Teodorico fascinado: “Ah, Topsisus, que cidade!”⁹ Depois das peripécias vividas ao largo da crucificação de Cristo, os dois companheiros retornam do sonho e o narrador reencontra a horrorosa cidade do presente, novamente

sombria, atulhada de conventos e agachada nas suas muralhas caducas – como uma pobre, coberta de piolhos, que para morrer se embrulha a um canto nos farrapos do seu mantéu.¹⁰

As impressões de fascínio e horror detectadas no texto ficcional de 1887 têm origem nas *Folhas Soltas*, de 1869, quando então o autor assim se expressava:

O dia está úmido, sombrio. Começamos a ver Jerusalém. As ruas são estreitas, sombrias, lajeadas de pedras, cheias de lama, escorregadias, inclinadas, sujas, miseráveis.¹¹

Os muxarabiês são aqui “espécie de gaiolas de pau, carunchosos e grotescos”,¹² cujos interiores são entrevistados como “escuros, miseráveis, sujos”, o que o leva a sentenciar: “É a miséria da população, o desleixo oriental, as contradições do clima”.¹³ Movido por sentimentos contraditórios, o jovem Eça observa que “o aspecto destas ruas é terrivelmente pitoresco”, para logo adiante repetir, diante dos bazares, que “o aspecto é *extraordinariamente* pitoresco”.¹⁴ (Grifo meu) O mesmo adjetivo, portanto, está modulado por dois advérbios que denotam, respectivamente, horror e fascínio. Tal registro revela uma imaginação ainda calcada no gosto pelo exótico, na “sede de além”¹⁵ que, para os românticos, era uma forma de reagir ao abastardamento do passado e da tradição.

⁹ QUEIRÓS, [s.d.]. p.99.

¹⁰ QUEIRÓS, [s.d.]. p.158.

¹¹ QUEIROZ, 2000. p.1960.

¹² QUEIROZ, 2000. p.1960.

¹³ QUEIROZ, 2000. p.1960.

¹⁴ QUEIROZ, 2000. p.1960.

¹⁵ PEYRE, p.119 et passim.

Literatura e viagem

Podemos atribuir às Notas de Viagem uma função subsidiária em relação aos projetos literários do autor. Elas constituíam um acervo ou baú de onde poderia tirar, sempre que quisesse, imagens e impressões ali guardadas em estado bruto para serem aproveitadas em obras maiores de ficção. No entanto, ao filiar-se ao “Realismo como nova expressão da arte”,¹⁶ as Notas servirão menos ao exotismo romântico que à radiografia realista, explicando-se em parte o descuramento do autor quanto à intencionada publicação de um livro de viagens.¹⁷ Apesar do prestígio que o gênero desfrutava junto ao público no século XIX, Eça não realizou seu intento, talvez porque a fórmula “literatura de viagem” fosse então menosprezada pela crítica acadêmica da época.¹⁸

O Egipto tem sido considerado um livro menor em mais de um sentido. Primeiro porque, enquanto conjunto de anotações de viagem não trabalhadas como ficção, foge à classificação de obra nobre; segundo porque, não tendo sido revisto pelo autor, que na altura era morto, não é considerado texto genuíno; por último, as alterações do manuscrito introduzidas pelo filho, apesar de explicadas, foram alvo de muitas críticas.¹⁹

Trata-se em verdade de um texto precário mas nem por isso sem valor. Ao contrário, por não estar bem-acabado, pode revelar processos que são dissimulados nos produtos subseqüentes. Em resposta ao argumento de que lá não está o verdadeiro Eça, cumpre insistir na impossibilidade de se alcançar a definitiva face de um escritor a sobreparar de modo essencialista por toda a Obra.

Sem dúvida as Notas de Viagem pertencem a um tempo mediado entre a Questão Coimbrã, a colaboração n'*As farpas* e a participação nas

¹⁶ Título da conferência de 1871: “A nova Literatura ou o Realismo como nova expressão da arte”.

¹⁷ Intenção citada por Ramalho Ortigão em carta a Manuel Fernandes Reis de 7-10-1870 (Cf. MATOS, 1988. p.362).

¹⁸ “La literatura de viajes há gozado siempre de tanto favor de público como de menosprecio por parte de la crítica académica, sea cual fuere la orientación de ésta”. In: SERNA, 1983. p.63.

¹⁹ Jean Girodon e João Gaspar Simões lamentam a orientação seguida pelo filho de Eça (Cf. MATOS, 1988. p.364).

Conferências do Cassino, no período intervalar da carreira de Eça que até há pouco tempo os críticos relegavam a um patamar inferior, movidos por uma concepção evolucionista de arte literária.²⁰

No entanto, em vista da problematização dos gêneros e fases literárias, atualmente podemos observar a produção de um autor sem o crivo desta valoração rigorosa e datada. Considerados como subliteratura ou, em melhor condição, como paraliteratura, os “livros de viagem” estão sendo reabilitados, até porque os limites entre ficção e verdade, literatura e realidade, estão cada vez mais rasurando as classificações canônicas. Nossa atenção se volta para o tipo de orientalismo que se depreende desse texto e não exatamente para a visão da crítica sobre a evolução intelectual de Eça. De toda sorte, segundo a perspectiva dos Estudos Culturais, tanto *O Egito* quanto *As folhas soltas* são obras de valor autônomo que dialogam com outras e com a cultura, sendo importantes para o entendimento do orientalismo no século XIX.

Oriente, imaginação e arte

Ao mapear a localização estratégica do Eça em relação ao Outro a partir d’*O Egito*, deixo de lado as outras obras.²¹ Sigo a orientação de Said²² quanto ao critério de observação do lugar de onde fala o orientalista, abandonando outros aspectos importantes mas impossíveis de serem tratados nos limites deste ensaio, tais como a estrutura adotada, o tipo de imagens, os temas e motivos, as relações com o leitor e as idéias prévias do autor sobre o Oriente.²³

²⁰ Em texto mais recente (*A tertúlia ocidental*, 1995), António José Saraiva recoloca a questão das fases de Eça de Queirós.

²¹ *As folhas avulsas*, *A Relíquia*, *De Port Said a Suez*, *Mistério da Estrada de Sintra*, *O Mandarin* (por não estar calcada na experiência daquela viagem) e outras já aqui citadas.

²² SAID, 1990.

²³ Relativamente às influências sobre Eça, Isabel Pires de Lima (cf. LIMA, 1996. p.71 e 76) menciona Jean GIRODON, que no “O Egypto d’Eça de Queiroz”, inserto no *Bulletin des études portugaises*, tomo XXII, 1959, teria detectado Maxime Du Camp, Nerval, Edmond About e Gautier; reporta-se também à obra *Eça de Queirós e o Egípto faraônico*, de Luís Manuel de Araújo. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987. p.35-52. Beatriz Berrini refere-se a Chateaubriand, Nerval, Lamartine e Flaubert como autores lídicos antes da viagem. Cf. BERRINI, 2000. p.1821).

Assim que chega à cidade do Cairo, ele opõe Oriente e Ocidente segundo uma visão que eu atribuiria a um Jacinto diferente, que não fala a partir do centro da Civilização, nem da periferia²⁴ simples do Campo. Desprovido tanto da máscara européia a endossar o modelo desenvolvimentista de progresso, quanto da máscara portuguesa a fazer o elogio da vida aldeã trasmontana, Eça é arrebatado pela singularidade de uma cultura – o Islão exótico e pitoresco do presente e o Egito da Antigüidade – relegando ao segundo plano a inauguração de Suez, obra-símbolo da intervenção civilizatória do Ocidente sobre o Oriente. Este acontecimento será objeto do relato já citado, de tom distante, irônico e desapaixonado. Em *O Egito*, ao contrário, o estilo é pessoal e afetivo, mas também civilizado e erudito. Seu lugar, portanto, é o do intervalo entre a civilização e a barbárie ou entre o progresso e o atraso. Trata-se de um Eça romântico, culto mas não modernizado, arcaico mas não primitivo.

Para este observador, a vida no Ocidente está muito regrada em nome da economia e do lucro, da segurança e do trabalho. Tudo está muito bem, diz ele ironicamente, “excepto a imaginação”.²⁵ Confinada, policiada nas cidades, a imaginação tende a estiolar-se e extinguir-se. Como um pássaro preso, bate as asas contra as paredes. Patologicamente, vive do falso, seja na política, seja na vida social, seja nos desarranjos da subjetividade. No entanto, há no mundo para o europeu uma esperança: a cidade do Cairo, “uma região livre, abundante e cheia” do imaginário das *Mil e uma Noites* onde a imaginação “pode ter expansões legítimas”.²⁶ Lá não existe a falsidade da vida européia, porque tudo é vivo, autêntico, genuíno.

Submetido aos encantos de uma arquitetura original, reconhece nas ruas da capital muçulmana um fulgor completamente diferente. Ao percorrê-las e admirá-las como um turista-repórter de alma romântica, lembra e deprecia a monótona simetria das ruas européias. Despreza o padrão apolíneo da regularidade vigente na cultura ocidental, enaltecendo o princípio rico da assimetria egípcia:

²⁴ Periferia, semi-periferia e centro são conceitos do sociólogo português Boaventura de Souza Santos, 1997.

²⁵ QUEIROZ, 1945. p.96-97.

²⁶ QUEIROZ, 1945. p.97.

Aqueles que nunca saíram das ruas direitas e monótonas das cidades da Europa, não podem conceber a colorida e luminosa originalidade das cidades do Oriente.²⁷

Desse ponto de vista, Eça se situa na contracorrente do pensamento etnocêntrico de Cromer que, no seu *Modern Egypt*, vai pontificar, conforme cita Said: “A mente do oriental [...] assim como suas pitorescas ruas, é eminentemente carente de simetria”. A idéia de falta de racionalidade lógica nos orientais encontrava-se disseminada entre os pensadores orientalistas do século XIX (e mesmo XX). Estava à serviço de uma estrutura mental que, ao operar com o critério da diferença entre culturas, justificava a intervenção e hegemonia de uma sobre a outra, eufemisticamente qualificada como civilizatória. Assim se estabelecia a nova divisão internacional do trabalho, consagrando a Europa industrial especializada na produção de bens manufaturados e de capital e o restante do mundo como exportador de matéria prima e comprador de bens industriais. Por meio de um discurso que dissimulava os propósitos da dominação econômica, o imperialismo será justificado em nome de uma nova ordem que assegure a continuidade do Progresso.

No entanto, o afastamento de Eça em relação a estas concepções é talvez menos ideológico que estético. Em *O Egípto*, o olhar do ocidental sobre o Oriente está no entrelugar da dicção romântica, de cunho fantasista, e da visão realista, de cunho pretensamente científico. Uma se volta ao passado que se mostra corrompido por efeito da modernidade e da civilização; a outra se dirige ao presente e deplora as péssimas condições do povo, numa forma de observação da realidade colhida em Flaubert. No caminho para o Oriente, assim se expressa o autor diante, da Cadiz moura:

A raça parece ter degenerado da antiga beleza vigorosa e viva da gente andaluza. [...] Só de quando em quando, raras vezes, se encontram as fisionomias finas, *românticas*, altivas e vigorosas do antigo tipo, mas em geral, sente-se a invasão da *vida moderna*.²⁸ (grifos nossos)

Aqui o leitor sente-se convocado para uma intervenção civilizatória capaz de instituir não propriamente a qualidade de vida, mas de restituir a beleza

²⁷ QUEIROZ, 1945. p.95.

²⁸ QUEIROZ, 1945. p.5.

do passado que foi maculada pela miséria. É uma cruzada estética em nome do Belo!

Passado e presente novamente se opõem diante de Alexandria, quando o viajante culto se deleita ao pensar que estava “na mesma água em que outrora tinham fundeado as galeras de velas de púrpura que voltavam do Actium!”²⁹ Mas se decepçiona e clama pela

velha cidade grega, velha cidade bizantina [que desapareceu sob] construções vastas, desmoronadas e negras, feitas do lodo do Nilo, um lugar enlameado e imundo, cheio de destroços, uma acumulação de edificações miseráveis e inexpressivas!³⁰

Segundo o pensamento romântico, a imaginação é a ferramenta da criação alimentada pelo diferente e original. Incapaz de se ver a si mesmo na diferença contínua ou de beber de suas próprias contradições, a mente do jovem Eça suga da cidade estrangeira aquilo que nutre seu espírito sedento de fantasia. Como faculdade humana, diz ele que a imaginação

só vive da vida dos outros seres: precisa pousar sobre as cousas externas e tirar-lhes, como a abelha tira o mel às flores, a quantidade de sonho que as coisas contém.³¹

A abelha é obviamente o europeu e não os demais estrangeiros que convivem na cidade multicultural. Nos bairros copta ou muçulmano, observa-se a mistura de culturas, vestuários, costumes, idiomas, religiões, crenças. Em qualquer café identificam-se etnias diferentes numa convivência aparentemente pacífica: árabes, turcos, núbios, persas, albaneses, búlgaros, judeus, índios (hindus), abissínios, armênios, gregos, beduínos. Todos estão a cumprir alguma rotina do cotidiano, ao contrário dos ocidentais que fazem algo que os distingue dos outros grupos: “um francês fotografa os grupos, um inglês observa, um americano toma notas...”³² Tais são os investigadores europeus, representantes da cultura hegemônica que, como ensina Foucault, preocupam-se em registrar para tematizar e, em última análise, falar em nome do objeto estudado,

²⁹ QUEIROZ, 1945. p.30-31.

³⁰ QUEIROZ, 1945. p.31.

³¹ QUEIROZ, 1945. p.97.

³² QUEIROZ, 1945. p.99.

apossando-se dele. Mas Eça também anota, semelhantemente aos colegas à serviço do imperialismo franco-britânico que, a partir do início do século XIX até o final da Segunda Guerra, compõem o quadro ideológico em que se inseriam os escritores do Ocidente. No entanto, enquanto espírito vocacionado para a literatura, o jovem viajante ocidental vai apropriar-se de um material capaz de alimentar a sua imaginação, numa forma de orientalismo estético, pessoal e limitado.

Tempos e lugares

O oscilar de Eça entre presente decadente/imundo e passado luminoso/fantasia nos faz pensar nos esforços da atual indústria do turismo em oferecer aos viajantes uma paisagem ideal, num processo de preservação que garanta o Fascínio e afaste o Horror. Para esta florescente atividade econômica que teve o seu precursor em Marco Polo, a paisagem e os povos representam capital e lucro. Conquistada sob a promessa de mais emprego, a cidade será alvo de uma invasão de criaturas que, como o Eça destes textos, correrão atrás de uma imagem idealizada, feita não só de história mas também de sonho e deslumbramento. Trata-se de uma nova versão do “descobrir, do conquistar, do amar e do conhecer o Outro”,³³ este Outro que já não existe, nunca existiu, ou é inventado nos folhetos das agências de turismo.

Como leitores brasileiros do texto de Eça, vemo-nos numa posição singular pois aquilo que Eça então deprecia – o padrão civilizado da arquitetura européia – constitui motivo de fascínio para latino-americanos e, por efeito do mesmo processo colonizador, pode também encantar um oriental em visita à Europa. Em vista disso, as diversas recepções de um texto colocam questões interessantes. O Egito Antigo descrito por Eça nos fascina porque também fomos educados na admiração das civilizações da Antiguidade. Por outro lado, a assimetria ou a “ilogicidade” por ele louvada no Oriente nos deixa indiferentes já que ela nos é familiar por fazer parte de nossa própria cultura. Em certos momentos da descrição do Cairo, a cidade se parece com a Bahia, símbolo da alma brasileira. Faz lembrar o Mercado Modelo pela profusão de formas, cores e cheiros que se oferecem ao turista: “Em pequenas lojas vêem-se cousas inexplicáveis e confusas:

³³ Cf. TODOROV, 1991.

essências, comidas, fio de grão, coloridos ou de contas, pérolas falsas, ferragens.”³⁴ E como diante de uma Salvador antes de sua recente restauração, o viajante português aponta no Cairo para as casas “velhas, [...] decrépitas [...] em ruínas”³⁵ para logo a seguir se extasiar diante dos ricos tapetes, “de desenhos resplandcentes e cores vivas como as flores dos trópicos”,³⁶ exclamando: “É sublime!”³⁷ (grifo nosso)

A simpatia de Eça pela peculiaridade da cultura do Outro pode ser explicada tanto pela sua formação romântica quanto pelo seu pertencimento a uma sociedade de semiperiferia. Se a primeira lhe veio com a cultura dos países centrais, a segunda decorre da condição de um Portugal atrasado em relação aos demais países europeus e tem parentesco com o Jacinto pós-realista e pré-moderno³⁸ que vai se reencontrar a si mesmo nas “divinas favas” de Torges/Tornes.³⁹ Como um outro Ulisses, no dizer de João Medina, ele anseia por um mundo não contaminado por “certos frutos envenenados do Progresso, da Ciência e da Técnica”.⁴⁰

Ao comparecer às festas de Suez, obra da civilização a que pertencia mas da qual também se sentia excluído, é capaz de ver o Oriente – em vias de se tornar protetorado britânico – de um ponto de vista menos intervencionista. Na direção oposta aos interesses eurocêntricos, ele vai apoiar os nacionalistas no conflito anglo-egípcio do final do século do Progresso. E, de uma forma um tanto contraditória, seu Fradique Mendes mais tarde revelará “o desejo que a Palestina se mantenha fora da rede de caminhos-de-ferro para poder saborear-lhe o pitoresco tradicional”.⁴¹

Não sei se Eça pode ser enquadrado entre os orientalistas clássicos dos Oitocentos. Segundo Said, há orientalistas de vários tipos. Uns mais apologéticos, outros mais pitorescos, outros mais científicos. Em todos trata-se de um interesse em conhecer o oriental no pressuposto geográfico

³⁴ QUEIROZ, 1945. p.114.

³⁵ QUEIROZ, 1945. p.114.

³⁶ QUEIROZ, 1945. p.116.

³⁷ QUEIROZ, 1945. p.121.

³⁸ Para Boaventura de Sousa Santos, Portugal é um país de semiperiferia, apresentando características pré-modernas.

³⁹ Torges no conto “A civilização”, Tornes em *A cidade e as serras*.

⁴⁰ Apud MATOS, 1988. p.535.

⁴¹ Apud SARAIVA e LOPES, 1969. p.904.

que o mundo se divide em Oriente e Ocidente. O livro de Eça efetivamente engrossa a massa de discursos sobre o Oriente e “contribui” para a construção de um saber sobre a terra dos faraós no século XIX.

Trata-se de um texto produzido por um jovem cuja formação estava em curso. Eça fazia parte da burguesia letrada de um país que à altura sofria um forte influxo da cultura francesa e inglesa. Sob a ótica dos europeus centrais, que o escritor lusitano em certa medida adota, os grandes momentos da civilização egípcia estão no passado e o presente representa a decadência a exigir intervenção e tutela do Ocidente. Esta mesma dependência cultural levará os portugueses ao sentimento de auto-desvalorização que, segundo Eduardo Lourenço,⁴² marca a Geração de 70 no seu esforço de modernização da pátria.

Para além das razões de trabalho, a visita ao Egito tem motivação literária. E nos perguntamos se é possível atribuir à Arte tão somente o desejo romântico de evadir-se ou de conhecer cenários exóticos para ali sediar interessantes enredos. No caso de Eça esta é uma meia verdade pois ali o temos também como um observador realista. Ele é o cientista social que tudo registra com sensibilidade e distância, mas ao mesmo tempo é o *voyeur* que retira prazer daquilo que a vista lhe oferece. Com esse material não fará literatura de evasão, embora o tenha feito no *Mandarin*, passado no Extremo Oriente, que não conheceu de perto.

O remoto, o distante, o inacessível é a fonte predileta da imaginação romântica. O presente, a miséria, o atraso é a matéria da mente realista. Em Eça trata-se de um tipo misto de imaginação que retira elementos da “quantidade de sonho que as coisas contêm” (grifo nosso).⁴³ Os textos que ora tangenciamos revelam uma alma que pensa sobre as coisas e deseja o sonho; entre romântica e realista, fala de um terceiro lugar entre o centro e a periferia, a ver e sentir o mundo com os olhos e o coração que tem.

“Cada um encontra no Oriente o que procura”,⁴⁴ disse Isabel Pires de Lima. A questão inicial para nós, portanto, é de que o brilho encontrado por Eça no Oriente não ofuscou completamente sua visão. Antes foi a luz do farol que orienta em águas turbulentas e revoltas. Orientar-se na direção do Oriente não teria sido o orientar-se para si mesmo, numa chave de

⁴² LOURENÇO, 1992.

⁴³ QUEIROZ, 1945. p.97.

⁴⁴ Apud MATOS, 1988. p.433.

compreensão do “orientes” que na verdade é o lugar do seu país nesta nova configuração mundial?

Fica assim recolocada a questão inicial na expectativa de uma pesquisa que a desenvolva.

Referências Bibliográficas

- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- LIMA, Isabel Pires. Os orientes de Eça de Queirós. *Revista do Real Gabinete Português de Leitura*, 13, Rio de Janeiro, p.68-77, 1996.
- MATOS, A. Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2.ed. ver. e aum. Lisboa: Caminho, 1988.
- PEYRE, Henri. *Introdução ao Romantismo*. Trad. José Sampaio Marinho. Mira-Sintra/Men Martins: Europa América, 1975.
- QUEIRÓZ, Eça. *Obra completa*. v.3. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- QUEIRÓZ, Eça. *A Relíquia*. 2.ed. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, [s.d.].
- QUEIRÓZ, Eça. *O Egipto*; Notas de viagem. 4.ed. Porto: Lello & Irmão, 1945.
- RAMALHETE, Clóvis. *Eça de Queirós*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*; o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*; o social e o político na pós-modernidade. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- SARAIVA, António José. *A tertúlia ocidental*; estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros. 2.ed. revista. Lisboa: Gradiva, 1995.
- SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Publicações, 1969.
- SERNA, Antonio Regales. Para uma crítica de la categoría “literatura de viajes”. *Castilha*, 5, Boletín del Departamento de Literatura española. Universidad de Valladolid, p.63-85, 1983.
- TODOROV, T. *A conquista da América*; a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Fradique Mendes nas rotas do Atlântico Negro

Maria Nazareth Soares Fonseca

Carlos Fradique Mendes pertencia a uma velha e rica família dos Açores; e descendia por varonia do navegador D. Lopo Mendes, filho segundo da casa da Troba, e donatário duma das primeiras capitânias criadas na Ilhas, por começos do século XVI.

Eça de Queirós

Era, dizia V., “uma forma de homenagear o português mais interessante do século XIX, e era também um acto de patriotismo, “pois nos tempos incertos e amargos que vão, Portugueses destes não podem ficar para sempre esquecidos, longe, sob a mudez de um mármore”.

José Eduardo Agualusa

É curioso observar as imbricações das vozes narrativas na enenação proposta em *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, e compará-las com o projeto ficcional do romance *Nação crioula*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa. Apropriando-se da personagem de Eça de Queirós, Agualusa faz aflorar um misterioso aspecto de Fradique que o escritor português não pôde conhecer, porque não teve acesso às cartas secretas que relatam a aventura africana de sua criação. Essas cartas nos revelam um lado da personagem muito bem camuflado, na versão original, na veneração “genuinamente budista” que a personagem dispensava à natureza, às manifestações da Vida, todopoderosa, criadora do Céu e da Terra (p.1018). Tirada desse contexto a

personagem de Eça de Queirós adquire, no romance angolano, uma feição híbrida, ainda que não tenha sido alterada a cor de sua pele. O romance de Agualusa, ao exibir um processo de invenção tão válido quanto o texto de que se apropria, é também testemunho de outros modos de se registrar o mundo e é com a intenção evidente de brincar com a história e com a literatura de feição nacionalista que o romance coloca-se no limite entre invenção e registro.

Mas para que se possa melhor compreender a releitura da personagem feita por José Eduardo Agualusa, torna-se necessário retomarem-se alguns aspectos da famosa personagem de Eça de Queirós.

A personagem de Eça de Queirós e o livro *A correspondência de Fradique Mendes*, escrito em 1888 têm sido foco da atenção de muitos leitores e críticos. Alguns vêem a personagem como alter-ego do seu criador, tamanhas são as afinidades podem ser encontradas entre o pensamento de Eça e as reflexões elaboradas com o fino humor que caracteriza sua personagem. Outros percebem em Fradique uma identidade maior não com o escritor, ou melhor, não apenas com ele, mas com o ambiente burguês característico do final do século XIX europeu.

Retornando à personagem pelo olhar do seu criador, vamos flagrá-lo em meio aos muitos livros e revistas especializadas de que seu espírito curioso se alimentava, mormente quando, regressando de muitas viagens que sempre fez, acossava-o o impulso de admiração ou de curiosidades intelectuais (p.1020). Foi arqueólogo sem o ser, visitando, com cuidado de pesquisador atencioso, partes de África e do Oriente, conhecendo de perto interessantes aspectos das muitas culturas que visitou sem se limitar

a exames exteriores e impessoais, à maneira de quem numa cidade do Oriente, retendo as noções e os gostos de Europeu, estuda apenas o aéreo relevo dos monumentos e a roupagem das multidões. (Queirós. p.1014).

Somos informados de que possuía uma saber histórico amplo e ao mesmo tempo detalhado, minucioso, uma verdadeira vocação para a pesquisa, embora seu espírito lúcido e sua suprema audácia, pudessem revelar a petulância dos que, porque dotados de fina inteligência, modulam um modo de pensar original e próprio, mas não podem esconder alguns tiques próprios aos bem nascidos. Fradique é, de algum

modo, a representação do homem livre, salvo da tirania das idéias feitas, liberto do modelo de educação servil e livresca que embota o espírito e amortece a curiosidade. Defende o conhecimento adquirido no contato direto com outras culturas e exhibe a insatisfação própria do “espírito indisciplinado e criador” (p.1014). A figura do europeu formado pelos livros, distante da realidade pulsante, abomina-o do mesmo modo que a do turista apressado que superficialmente vê os novos lugares, sem neles se deter. Modelado a partir das idéias que fomentaram atitudes críticas, perceptíveis em tantos outros livros de Eça de Queirós, Fradique é, sem dúvida, a representação do homem itinerante, do curioso que perscruta as diferentes culturas com o olhar característico do viajante interessado. Mas, ao mesmo tempo, não deixa de ter o traço do humanista: ama as grandes causas, embora se afaste da militância e de procurar “pelas vielas miséria a resgatar” (p.1029). Mas essa atitude cuidadosa não o faz indiferente às calamidades, às indigências, aos pobres enfim e é, sem dúvida, uma faceta da personagem, que o livro de Agualusa procurou marcar “com um traço a lápis”, como fazia a personagem de Eça, quando indicava ao velho Smith “o número de libras que devia remeter, sem publicidade, pudicamente” (p.1029) a quem delas necessitava.

A excentricidade da personagem tem muito do esboço de sua própria criação. A se considerarem informações mais consistentes a respeito da elaboração da personagem, pode-se inclusive determinar a data de seu aparecimento: 1869, ano em que Fradique Mendes nasce no grupo intelectual “O Cenáculo”, a que pertenciam Antero de Quental, Eça de Queirós e Batalha Reis, os quais, com o intuito de zombar da sociedade burguesa, espantam-na com a invenção de um poeta satânico, com lastro literário, dando a ele, inclusive, uma biografia, como se fora pessoa e não personagem. Assim, Fradique passa a ter uma existência autônoma e, depois de ser acolhido como interessante criação, transforma-se em autor de uma série de cartas que Eça de Queirós publica, em primeira edição, em 1888, no jornal *Repórter*.

Este estudo, pela própria precariedade em que se mostra não tem o intuito de deter-se mais detalhadamente na análise do Fradique de Eça de Queirós. O interesse maior é tomar a personagem a partir de um outro lance do jogo criativo que, iniciando-se em 1869, ganha uma nova versão, em 1997, quando José Eduardo Agualusa publica *Nação Crioula*. Este livro

do escritor angolano é, por muitas razões, uma homenagem a Fradique Mendes e, porque não a Eça de Queirós, autor bastante lido nas escolas africanas, principalmente durante o período colonial, já que o ensino nelas adotado pautava-se pelo que se ensinava e lia nas escolas de Portugal. E mesmo que a intenção de Agualusa possa ser entendida como uma retomada irônica da personagem de Eça de Queirós, o que também é verdadeiro, o livro de Eça está presente em *Nação crioula* como inspiração e modelo, pois essa parceria já está indicada desde do título que explica conter o livro a correspondência secreta de Fradique, que Eça não pôde publicar.

Agualusa afirma com freqüência que literatura é jogo, teatro, brincadeira, não devendo ser levada a sério, fora do pacto inventivo que propõe ao leitor. Mas é interessante observar que o jovem escritor angolano tem provocado muita ira em muitos críticos, exatamente porque, aparentemente só brincando, assume uma atitude iconoclasta e irreverente com relação às verdades instituídas. E, assim, o que ele diz ser apenas brincadeira, invenção, formula outros pactos interpretativos e seus livros não podem ser lidos apenas com os sentidos que seu autor pensa poder neles imprimir.

Todas essas intenções construídas na instância da autoria estão, certamente em *Nação Crioula*, mas, ao ser lançado na rede de interpretações imprevisíveis, o livro faz-se outro, outros, ainda que deixe evidente a relação estreita com a personagem de Eça de Queirós.

Na montagem do livro, Agualusa recupera alguns destinatários de Fradique Mendes, quando propõe acrescentar às cartas já publicadas a “correspondência secreta” da personagem e exibir um outro lado de Fradique, que os leitores de Eça de Queirós não podiam conhecer. Mas é possível perceberem-se detalhes já marcados no livro de Eça em que a personagem deixa aflorar sinais do seu lado secreto.

Fica evidente que o livro de Agualusa se apropria das viagens que Fradique fez à África, mas detalha episódios dessas viagens, sugerindo que, diferentemente do que dissera Fradique a seus amigos, em Lisboa, ao comentar impressões da viagem que fizera à Zambézia, as viagens à África tiveram significação profunda para ele. No livro de Eça, discorrendo sobre os sentidos das religiões, Fradique faz referências a cultos nativos observados na África. Perguntado sobre por que não escrevia sobre essa última viagem no norte da Zambézia de onde recolhera detalhes sobre o culto dos antepassados, Fradique responde:

–Para quê?... Não vi nada de interessante na África, que os outros não tivessem já visto. (p.1036).

A mim me parece que é exatamente essa aparente falta de interesse de Fradique pelos assuntos africanos que permite que se veja o lado secreto da personagem que Agualusa criou para deslocar Fradique para Angola e torná-lo observador crítico do comércio de escravos. O humanismo tão louvado da personagem queirosiana vai ser colocado à prova e a militância reprovada, no texto de Eça, torna-se a mola que impulsiona o traçado de outras rotas, ligando Portugal, África e Brasil.

Nação crioula se inicia com uma carta de Fradique Mendes, datada de maio de 1868, dirigida a Madame de Jouarre. Nessa carta Fradique faz referências às primeiras impressões de Luanda, porto de embarque de escravos exportados para o Brasil. A descrição dessa cidade africana é bastante interessante, quando comparada com a opinião de Fradique de Eça de que a África não tinha coisas muito importantes sobre que falar. Como um viajante interessado, Fradique descreve à Madame de Jouarre aspectos de Luanda com a minúcia típica do espírito que percebe a diversidade com olhos atentos e assombrados, porque o que o invade, é uma convulsão de odores e cores que marcam a diferença do espaço vislumbrado pela personagem:

Respirei o ar quente e húmido, cheirando a frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco comecei a perceber um outro odor, mais subtil, melancólico, como o de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África. (Agualusa. p.11).

O que salta à vista, logo nessa primeira carta, é o interesse de Fradique pelos vários aspectos do comércio dos escravos africanos, deixando aflorar em suas impressões as intrincadas relações entre beneficiários do tráfico. O comércio negreiro é discutido a partir da visão lúcida da personagem sobre as diferenças entre a colonização perpetrada pelos portugueses no Brasil, dependente da mão-de-obra escrava até o final do século XIX, a inglesa que, à época, procurava dar um outro rumo às suas colônias.

O conteúdo das cartas à Madame de Jouarre, no livro de Agualusa, distancia-se da trivialidade típica das cartas dirigidas à mesma personagem no livro de Eça e das “intrigas da corte”, tão freqüentes em suas cartas

portuguesas. Estampa-se também, nas cartas africanas, a visão dos portugueses e africanos envolvidos no comércio ilícito de escravos e a disseminação de uma concepção de trabalho que está em muitos relatos de viajantes que estiveram no Brasil na mesma época. O trabalho é visto como uma “actividade inferior, insalubre, praticada por selvagens e cativos” (p. 16). Os costumes da terra são descritos com o intuito de informar a seu destinatário uma realidade só conhecida por aqueles portugueses que participavam do comércio de escravos, já ilegal na época. É interessante, nas cartas à Madame de Jouarre, o modo como a personagem perscruta a sociedade luandense. Fica muito claro, entretanto, que o olhar que observa a sociedade angolana, no final do século XIX é produzido fora desse tempo, pois que a visão crítica com que muitos fatos são descritos exhibe o descompasso entre os fatos relatados e a interpretação deles feita pela personagem. A proximidade entre o pensamento do escritor e a visão da personagem sobressai, por isso, em muitas das cartas.

Nesse sentido, é interessante se ater ao conteúdo das cartas escritas a Madame de Jouarre pois é através delas que se pode vislumbrar peças da carpintaria do texto e da caracterização de um Fradique bastante consciente de relações que transformaram Luanda e o Rio de Janeiro em importantes pólos dos cruzamentos que se operaram através do Atlântico Negro. Nas rotas que ligavam África e Brasil, configuram-se particularidades do chamado “vício do comércio”, que tinha na venda de escravos sua principal característica, mas que também podia ser apreendido no sistema intrincado de relações que definia as trocas e legislava sobre os modos de vida possíveis. (PANTOJA E SARAIVA, 1999). Essas peculiaridades do contexto do tráfico vão tecendo um vasto painel sobre uma realidade que está ausente do texto de Eça de Queirós, mesmo quando Fradique é descrito como um misto de antropólogo e historiador, muito interessado na diversidade das culturas que conheceu.

Todavia, semelhante ao texto que convoca, *Nação crioula*, nas cartas a Madame de Jouarre, mantém o aspecto confessional, principalmente quanto aos relacionados com sua vida amorosa. Se nas cartas de Eça de Queirós é Clara de Clairval o objeto do amor da personagem, cultivado com veneração, na correspondência secreta é Ana Olímpia, “a mulher mais bela do mundo!”, que seduz a personagem, ocupando as muitas cartas escritas à madrinha.

Na terceira carta escrita a Madame de Jouarre, datada de junho de 1868, Fradique descreve a emoção que sentiu ao ver Ana, filha de um

príncipe congolês, aprisionado pelos portugueses. Nascida em cativeiro, Ana Olímpia casa-se com Victorino Vaz de Caminha e, mais tarde, torna-se rica, poderosa e respeitada, sendo, inclusive, proprietária de escravos. Nesta carta, Fradique, ao ressaltar para a madrinha, o deslumbramento dessa filha de príncipe, que “rodava esplêndida nas voltas da rebita, vestindo os ricos panos das senhoras de Luanda nobremente trançados sobre o peito” (p.23), faz também referência aos mecanismos de poder legitimados pelo “vício do comércio” de que falam Pantoja e Saraiva. Fica bem caracterizada, nessa carta, uma espacialidade que faz do Baile do Governador um local cultural de grande curiosidade, pois nele se misturam os diferentes “lugares” que se cruzam no “vício do comércio”:

Nos salões do palácio misturam-se comerciantes honestos e criminosos a cumprir pena de degredo, filhos-do-país e louros aventureiros europeus, escravocratas e abolicionistas, monárquicos e republicanos, padres e maçons (p.21).

O Baile é, portanto, um espetáculo de raças e de interesses que vão sendo conhecidos através das cartas escritas pela personagem.

Na carta de agosto de 1872, Fradique retoma a história de Ana Olímpia, passando à madrinha detalhes da história dela: do fausto do seu casamento com o escravocrata Victorino Vaz de Caminha ao luxo em que vivia, depois de viúva aquela que viria a ser responsável pela incursão de Fradique nos movimentos em prol da libertação dos escravos em Angola e no Brasil. As cartas informam fatos relativos à história de indivíduos e a situações comuns nas sociedades escravocratas, nas quais, o escravo, sendo peça ou coisa, sequer tinha direito de comandar a sua própria vida. Por isso, não é de se estranhar que Ana Olímpia seja criada a partir das contradições características dos espaços em que a tradição escravocrata exercia-se com grande poder. A personagem oscila, pois, entre diferentes espaços retomados para se configurarem peculiaridades da terra de Luanda.

Nota-se também, nas informações que Fradique vai passando a Madame de Jouarre, o fortalecimento da idéia de “crioulidade”, que, afastando-se da mera referência aos matizes da cor da pele, valorizados na África e no Brasil escravocrata, ganha contornos culturais mais consistentes. As misturas comuns entre portugueses e africanos, entre escravocratas e escravos, operam um código intrincado de referências que Fradique procura compreender, ainda que mediado pela história de Ana Olímpia.

Todas essas questões ajudam a compreender o contexto em que a demanda americana por mão-de-obra cativa incentivou o fortalecimento da produção e circulação de escravos, mesmo quando essa prática já estava formalmente proibida. Percebe-se o interesse do romance por explicitar as normas que legislavam sobre os modos de exportação dos escravos africanos para os locais em que seu trabalho seria necessário. Toda a intrincada estrutura das relações entre os comerciantes angolanos e portugueses e entre traficantes que, muitas vezes, podiam também ser adeptos da revolução libertária encaminhada pelos ideais defendidos pela Revolução Francesa.

São essas questões que afloram na correspondência de Fradique a Madame de Juarre e mesmo nas cartas que a personagem escreve ao escritor Eça de Queirós. Em meio aos fatos históricos retomados, o fascínio de Fradique por Ana Olímpia reescreve, deslocando-a, a paixão da personagem por Clara de Clairval, descrita em várias cartas, no romance de Eça, como deusa, como santa (“Sabes bem que estou gracejando, Santa Clara da minha Fé!” – p.1097), ou associada à arte, como assinala Nancy Maria Mendes (1997. p.263). Inspirando-se na personagem de Eça, Agualusa dá à sua criação contornos mais reais. O impulso natural de Fradique Mendes para as mulheres, a admiração que beira à idolatria (MENDES. p.265) por Clara de Clairval são transmutados em compartilhamento, em ação que se distancia da pura contemplação, pois amar Ana Olímpia significa envolver-se com sua história que é também a história do tráfico de escravos e das rotas traçadas pelos navios negreiros que cruzaram os Atlântico Negro. Intermediado por uma história de amor, o comércio de escravos entre Angola e o Rio de Janeiro retoma, com detalhes, a engrenagem de que faz parte também o traficante, responsável pela remarcação das rotas do Atlântico Negro, mesmo depois que o comércio livre fora legalmente abolido. (FLORENTINO, 1997).

Ainda que a todo momento seja reiterado o estatuto literário do romance e seu intencional vínculo com a criação de Eça de Queirós, o texto produz-se com deliberado diálogo com a História e, por esse motivo, as cartas fazem-se documentos de um período datado. Por elas, o leitor tem acesso à intimidade da sociedade luandense e, a partir da fuga de Fradique e Ana Olímpia para o Brasil, passa a conviver com episódios característicos da fase pré-abolicionista, no Rio de Janeiro, e com personagens do porte de José do Patrocínio, Luiz Gama e outros ligados

à história do país. Todas essas personagens, ao se misturarem com os lances inventivos produzidos pelo romance, tecem um relato compósito em que pontos e nós tomam-se frouxos, pois não conseguem definir os limites entre veracidade e verossimilhança. O discurso literário, produzindo-se numa enunciação polifônica, deixa que se ouçam as vozes de diferentes contextos: o literário, que se alicerça no texto de Eça de Queirós, fazendo-o migrar para o romance de Agualusa; o cultural, que salienta o traçado das rotas do Atlântico Negro e desvenda os sutis mecanismos do tráfico de escravos entre a África e Brasil, particularmente entre Luanda e Rio de Janeiro. Por isso, sem a pretensão de ser documento, aliás, afirmando não ser, o livro de Agualusa ajuda na reconstituição de uma história, cujas pontas estão sendo retomadas, com ênfase, no Brasil atual. E o caso de amor entre Fradique Mendes e Ana Olímpia, sendo ficção, torna-se peça importante do projeto de uma identidade crioula nascida das misturas que se operaram quer em África, quer no Brasil, mediadas pela presença portuguesa nesses espaços.

Dados da presença holandesa em África também aparecem no romance que se apropria de diferentes textos para retecer o diálogo explícito com a obra de Eça de Queirós. Assim, ao desterritorializar o texto de Eça, tornando bastante tênues as relações entre a personagem Fradique Mendes e a sua origem portuguesa, o escritor angolano toca também na presença holandesa em África e no mercado de escravos. No plano da ficção, é a guerra entre portugueses e holandeses, na África, que justifica o aprisionamento e morte do príncipe congolês, pai de Ana Olímpia. O comércio dos escravos, a colonização do Brasil, a disputa de interesses entre Portugal e Holanda, são dados da História que, retomados pela ficção, acentuam a intenção crítica do romance e o jeito peculiar da narrativa de Agualusa de brincar com os fatos.

Atento, todavia, a informações históricas, o romance recupera costumes de povos africanos, relatados nas cartas a Madame de Jouarre que, em *Nação Crioula*, é a destinatária do maior número de cartas escritas pela personagem criada por Eça de Queirós. É através dessas cartas que o leitor pode se inteirar das aventuras vividas por Fradique em novas terras.

Mas é nas cartas que a personagem envia ao escritor Eça de Queirós que particularidades do sistema escravocrata são descritas com detalhes. Escrevendo ao escritor português, quando se tornara proprietário de fazenda e de escravos no Brasil, a personagem relata a difícil adaptação

dos africanos numa sociedade dividida em senhores calçados e escravos descalços, onde a aparência e o modo de vestir transformam-se em critério para se definirem papéis de identidades.

No romance de Agualusa, Fradique vem a ser pai de uma menina, Sofia (o nome não lhe foi dado por acaso), embora, por decisão de Ana Olímpia não vivessem juntos. Fradique morre e Ana Olímpia volta para Luanda e ela quem entrega ao escritor Eça de Queirós a correspondência secreta de Fradique para que o escritor português pudesse dar conhecimento ao mundo daquele que, semelhante aos dois degredados e aos dois grumetes, descritos por Pero Vaz de Caminha, saiu da nau portuguesa para não mais voltar.

São características da época atual o entrecruzamento de espaços, o alargamento de fronteiras, os trânsitos, as migrações. Embora o mundo esteja, num certo sentido, se encolhendo, as distâncias vencidas ganham outros contornos porque se situam na dificuldade mesmo de as pessoas, podendo estar próximas, reforçarem as separações entre elas.

As migrações intertextuais e intracontextuais, tão constantes em *Nação crioula*, fortalecem a idéia de que é ainda possível lançar-se ao mar para buscar novos mundos, conhecer novas culturas, pois o sentido da vida está nas relações que podem ser estabelecidas para melhor se compreender o mundo em que se vive.

Na longa carta que a senhora Ana Olímpia, comerciante em Angola, escreve ao escritor Eça de Queirós para recontar a sua história e autorizar a publicação das cartas, referindo-se à personagem criada pelo escritor português mas, certamente sob a ótica de Agualusa, é dito que publicar a correspondência de Carlos Fradique Mendes seria “uma forma de homenagear o português mais interessante do século XIX”. Certamente que o que Ana Olímpia repete é a impressão do escritor que a criou porque está convicto de que homens como Fradique Mendes não podem ficar esquecidos, “sob a mudez de um mármore” (p.137).

Ao lançar o livro de Eça e sua famosa personagem em novos périplos, levando-os a percorrer outras rotas, *Nação crioula* submete-os a novos processos de restauração da memória e apresenta-os numa coreografia ousada, que aposta no traçado de rotas ressignificadoras das viagens dos aventureiros que optaram pelo risco para dar sentido à existência. Edouard Glissant (1990), da Martinica, descarta a imagem do conquistador, que aprisiona o outro em sua diferença, para propor a figura do errante,

daquele que vai em busca de contatos inusitados, de descobrimentos não controlados pelo desejo de apenas pilhar e amealhar. Errâncias e migrações são, no raciocínio de Glissant, o desenho de identidades compostas, efêmeras e mutantes, que se produzem nas relações.

Essa talvez seja a utopia que se dissemina com a fantasia criada por José Eduardo Agualusa, ao defender um projeto de restauração da memória que possa impedir o total esquecimento de uma história que, um dia, uniu Portugal, África e Brasil, ainda que pelas rotas traçadas no Atlântico Negro.

Referências Bibliográficas

- AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula; a correspondência secreta de Fradique Mendes*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa, Galega Literária*. 3.ed. 1º volume A/K. Porto: Lavra Livros, 1978.
- FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras; uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Contornos de nações literárias no universo da "falescrita". *Revista Scripta*, n.2, v.1, p.147-153, 1º sem. 1998.
- GLISSANT, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- MENDES, Nancy Maria. Um amor de Fradique. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, n.1, v.1, p.262-267, 2º sem. 1997.
- PANTOJA, Selma e SARAIVA, José Flávio (Orgs.). *Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- QUEIRÓS, Eça. *A correspondência de Fradique Mendes*. In: *Obras de Eça de Queirós*, v.II. Porto: Lello & Irmão, [s.d.].

Antó: "...um anjo, o Diabo, o lua"

Maria do Socorro Simões

Poeta da saudade, ó meu poeta qu'rido
Que a morte arrebatou com seu sorrir fatal,
Ao escrever o "Só" pensaste enternecido
Que era o mais triste livro deste Portugal.

.....
Ó Anto! Eu adoro os teus estranhos versos
Soluços que eu uni e que senti dispersos
Por todo o livro triste! Achei teu coração...
Amo-te como te não quis nunca ninguém
Como se eu fosse ó Anto a tua própria mãe
Beijando-te já frio no fundo do caixão!

Florbela Espanca¹

Inicialmente, gostaríamos de agradecer a oportunidade que nos foi dada pelo CESP de participar de um evento desta natureza, em que se abre espaço para homenagear escritores portugueses que são ícones de uma literatura, cujo valor se avulta entre àquelas mais reverenciadas no mundo ocidental, precisamente por reunir talentos do envergadura de Eça e de Nobre.

É necessário que não descuremos desta importância num momento em que a escola se distancia sempre mais da literatura, devido à política do Estado, em tornar o ensino cada vez mais tecnicista e menos reflexivo.

¹ ESPANCA, 1999. p.104.

Assim se rouba da nossa juventude a convivência com o mundo “encantado” do texto literário, naquilo que ele tem de mais legítimo: qual seja, o de criação e re-criação de realidades marcadas pelo sonho e pelo devaneio, tão necessários à existência quanto à apreensão e domínio da realidade circundante. Devido a medidas governamentais a instituição vai tirando o espaço cedido às discussões do texto, com a desculpa de que o ensino precisa se tornar mais pragmático.

Enquanto educadores não podemos permitir que se tire das nossas crianças e dos nossos jovens, a capacidade de sonhar e imaginar. O futuro não nos perdoará por essa perda, por isso lhes asseguro, eventos dessa natureza precisam acontecer pontualmente, a propósito de todas as grandes datas, para que possamos parar para refletir sobre a nossa responsabilidade diante da formação de leitores dos nossos clássicos e fazer, quem sabe, as instituições refletirem sobre a necessidade de valorizar o ensino da literatura e a convivência com esses textos formadores de opinião e sustentáculo do prazer e do gosto estético. Na semana passada, ouvimos as palavras inflamadas de uma figura das mais carismáticas do nosso meio acadêmico/cultural, crítico e escritor respeitado, Affonso Romano de S'Antana, na abertura de um evento em Belém, depois de discorrer sobre a importância de uma cultura que privilegia a manifestação artística através da palavra, nosso conferencista, enfatizou: a nossa salvação está no “contar”... Precisamos “contar”, contar para divulgar, contar para preservar, contar para inculcar, contar para levar a pensar, contar para levar a sonhar, contar para criar o gosto de imaginar... contar para viver ...e poder continuar contando... E quando me fixo no contar, não estou me circunscrevendo ao narrativo, embora tudo possa começar com ele, estou querendo ou, pelo menos, gostaria de ser entendida como se “contar” fosse uma metáfora mais ampla do dizer, e do dizer literariamente, envolvendo além do narrar, o recordar e o representar.

Dito isto, passo ao objeto central da minha fala. Sou tão suspeita, quando se trata de literatura portuguesa! Não consigo ser isenta, réu confessa de uma prática que me seduziu nos bancos de Letras, na década de setenta, quando convivi com dois Mestres: os meus Mestres, em primeira instância, Francisco de Paulo Mendes, na UFPA, depois com a Mestra de todos nós, Cleonice Berardinelli.

A minha incapacidade de isenção se avulta, quando diante de determinadas figuras portuguesas. Antônio Nobre é uma delas. Não vim

aqui, e para isto tentei me policiar, para um discurso impressionista sobre esse poeta que nos comove a todos, mas, ao mesmo tempo, não posso deixar essa manifestação em suspense. Não lhes trago um ensaio em particular, apenas me proponho a uma leitura de Nobre, muito comum nos meios acadêmicos. Confessadamente, tampouco, realizei uma leitura isenta, como aliás, nenhuma o é. Na verdade, na maioria das vezes, escondemo-nos sob o olhar de algum discurso teórico, e até a escolha que fazemos do apoio teórico/metodológico que deve sinalizar as nossas leituras, é, sem dúvida, resultante de uma opção particular. Portanto, o melhor seria que assumíssemos o fato de que nunca estamos isentos, ainda que o meio acadêmico exija sempre que nos coloquemos a distância, sustentados por algum amparo de natureza científica.

Este “depoimento”, é a “profissão de fé” de mais uma alma apaixonada do que de uma analista impessoal de Antônio Nobre e, em particular, da sua maneira de dizer poeticamente letras lusitanas.

A leitura de Nobre, que privilegia a visão do literário, a partir das escolhas em função de definir ou sugerir o que seria a criação poética, sustenta-se, em primeira instância, nos dois poemas que se colocam nas páginas 7 e 9 edição de *Só*,² ambos de domínio de todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, convivem ou conviveram com o discurso poético de Anto: os poemas “Memória”, sendo que o primeiro trás o subtítulo: “À minha mãe, ao meu Pai”.

Os índices mítico/religiosos do homem lusitano coloca-se *pari-passu* nesses textos e de forma explícita vão sinalizando não apenas um destino particular, mas a própria vocação de um povo, originário e formado sob os dogmas de uma igreja ortodoxa, de conceitos amarrados e definidos pela fé cristã.

Em 1925, um dos mais dignos analistas e respeitável escritor da Literatura Portuguesa, ao discutir *Só*, José Régio (àquela altura, conhecido apenas como José Maria dos Reis Pereira), na sua Dissertação para Licenciatura na Faculdade de Letras, em Coimbra, dizia do “alto” da sua visão aguçada do texto literário: “Uma das grandes forças de Antônio Nobre é que diante da sua obra o crítico frio sente-se constrangido – como

² NOBRE, 1973.

se fosse cometer uma deslealdade. Ou antes: o grande poder da sua Poesia é que é muito difícil falar-se dela sem Paixão.”³

Sinto-me, de alguma maneira, liberada, amparada pelas palavras de José Régio. A sensibilidade pessoalíssima e transbordante do texto de Antó isenta-nos, como leitores, de buscar idéias e concepções acerca do seu fazer poético ou mesmo da criação, enquanto artefato; simplesmente, porque ele não tem essas idéias e concepções muito bem definidas, ou porque não as explicita ou sequer as indicia, como sinalizadoras da sua criação, o que, antes, se percebe, a cada passo do texto, são sentimentos, emoções e intuições. Estes, sim, muito bem definidos e, sobretudo, bem colocados.

Diz José Régio, em determinado momento do seu texto dissertativo: “A sua poesia é apenas Poesia. Nos seus versos o poeta possui e deixa-se possuir.”

A essa altura, lembro de uma avaliação simplista que temos feito tantas vezes acerca de um outro escritor, quando o assistimos poetizar em meio a tantos outros, que manifestam na sua produção certa preocupação de ordem filosófica e empreendem alguma discussão sobre a modernidade literária portuguesa. Falo de Caieiro, o Mestre dos demais e do próprio Mestre. É comum referirmos que a filosofia de Caieiro consiste em não ter nenhuma filosofia, talvez, por ser, o heterônimo pessoano, pagão por natureza e não por formação. Quando assim o nomeamos, estamos mais do que comprovando a existência de uma filosofia particular, opção de Caieiro em não conceituar e não se ater a preceitos filosóficos “estatuídos” e “instituídos”. Talvez, por isso mesmo, “a filosofia que consiste em não ter filosofia” acaba por constituir-se uma das mais instigantes propostas de reflexão, e esse preceito pessoano, em Caieiro, manifesta-se de forma muito nítida na sua criação poética. Quanto a descobrir e a refletir, quando o objeto de análise são versos de Caieiro!

Similarmente, a partir da avaliação de Régio, consideramos que uma grande instigação se instaura, quando o objeto de análise é Nobre. Quão poético/literária e notadamente profunda, é a poesia de Só. Sob o véu de uma simplicidade intrigante, em meio a um movimento literário que primava por certo hermetismo da linguagem, observa-se que de uma

³ RÉGIO, 1925.

construção poética, de aparência tantas vezes “escolar”, emerge um texto de tessitura extraordinária. E isto justifica-se pela presença de imagens únicas, particulares, inovadoras... nunca vistas e, por isso mesmo, tão literárias quanto modernas. De uma modernidade emergente e iminente, a sua poesia contrói-se a partir do novo e do inusitadamente marcado por um léxico vulgar, que se não “vulgariza”, mas ascende à condição do mais específico e refinadamente poético/literário, a ponto de atender, também, aos mais exigentes perscrutadores do fazer em Literatura.

“Um anjo, entre tantos”. Nobre, o poeta dos poemas “Memória”, é o ser “divino”, predestinado, nascido poeta, aquele que trás consigo o “dado” da natureza, e alia, a essa condição, a conquista consciente do produtor, diante da possibilidade e da responsabilidade com a produção:

Nasci eu...

.....

Antônio é vosso. Tomai lá a vossa obra.

Há aqui uma nítida simbiose homem/obra, deixada patente no verso inteiro.

“Só é o poeta-nato, o lua, o santo, o cobra!”. Mania de enumeração e de gradação, tão recorrente em todo Só, há muitas outras em todo o livro.

Trouxe-o dum ventre: não fiz mais do que o escrever...

Eis a referência a uma espécie de movimento dual – o da poesia que se sustenta pela inspiração nata e o do fazer consciente que se alia e essa condição primária.

“Lede-o e vereis surgir do Poente as idas mágoas”. Grandes marcas temáticas dessa poesia anunciam-se nesse trecho e aqui estão indiciadas, tais como: uma profunda melancolia, a presciência da dor e do sentido de fim. Tudo assinalado por uma saudade pungente... que aqui já se faz presente!

Como quem vê o Sol sumir-se, pelas águas,
E sobre aos alcantis para o tornar a ver!⁴

Neste ponto, recorreremos a outro escritor, igualmente simbolista: Camilo Pessanha, que à semelhança de Nobre, neste trecho, no poema

⁴ NOBRE, A, 1973. p.9.

que inicia a sua obra *Clepsidra*, “Inscrição”, utiliza-se de um movimento cíclico, tornando evidente a questão do “eterno retorno”. Este tema acaba por funcionar como elemento gerador de alguns momentos da sua poesia, em *Clepsidra*, e em proporção semelhante, funciona como índice da estrutura de outros tantos poemas de Só. Lembramos, nesse ponto Eliade,⁵ que teoriza acerca da repetição ininterrupta de gestos originais. Diz ele:

Esta repetição consciente de gestos paradigmáticos determinados revela uma ontologia original... O gesto só adquire significado, realidade, na medida em que retoma uma ação primordial

Em *Clepsidra*, assistimos elementos dessa circularidade referida, muito bem colocados no primeiro e último versos do poema:

Eu vi a luz em um país perdido
A minha alma é lânguida e inerme
Ah, quem pudesse deslizar sem ruído
No chão sumir-se como faz um verme⁶

Independentemente, da leitura que se faça desse “país perdido”... se Portugal, como quer Gaspar Simões:⁷ “pátria geográfica”, considerando que se vivia a iminência da vergonha de um *Ultimato* inglês, que se avizinhava, ou, ainda, a pátria espiritual “a Sião de que o seu émulo Camões canta “Sobolos rios” de Babilônia”; ou mesmo, e ainda, um espaço desmerecido, com índices de toda a desarmonia social causada pelos problemas econômicos e sócio-culturais que graçavam naquele finis-secular, para o que “vi a luz”... poderia ser considerada sempre uma expressão de significado positivo.

Seguido de uma nova informação, o segundo verso aponta para uma alma, que além de ser “alma” é “lânguida” e “inerme”, portanto assistimos a um desfile de semas marcados por índices de desmerecimento, apontando para qualificativos dessa mesma alma, com indicação de absoluto desprovimento de força e de vontade. Através de uma frase optativa, vê-se a menção ao “deslizar” e “sumir”, como faz um verme. Sumir-se como faz um verme não é contudo uma garantia de que tudo

⁵ ELIADE, 1979. p.37.

⁶ PESSANHA, 1975. p.129.

⁷ SIMÕES, [s.d.]. p.103.

acabou. Considerando-se o mito do eterno retorno, “sumir-se” pode simplesmente significar o princípio de tudo... e o poema passaria a ser uma referência a essa teoria, sobretudo, se observarmos o primeiro verso, que aponta para uma possibilidade do “vir a ser”, na expressão: “Eu vi a luz...”

Ainda sob a ótica do tema, observemos os poemas iniciais de *Só*, que trazem a primeira nítida referência ao “eterno retorno”, assinalado nas palavras da “mãe”, no primeiro “Memória”: “Vou ali adiante, à Cova, em berlinda,/ António, e já volto”. Nos dois últimos versos, a idéia retorna, com a imagem do Sol que some pelas águas, mas subrepticiamente fica sugerido que ele retornará num ritual que se repete. E o verso final dá conta disso: “para o tornar a ver”.

António Nobre: um “anjo”, um ser predestinado, retornará no segundo “Memória”, com tintas mais nítidas.

O poema apresenta-se, num primeiro momento, seguindo a linha do saudosismo nacionalista recorrente nos textos de Nobre, sob vários aspectos. Em tom, inicialmente coloquial... segundo a expressão: “Ora isto, Senhores,” o poeta recorre a frases que assinalam a predestinação da vida dos que se fazem presentes em seus versos – os seus pais. São momentos marcados pela musicalidade pungente da incidência dos sons nasais.

Mais tarde, debaixo dum signo mofino,
pela lua-nova, nasceu um menino.
Ó mães dos poetas! Sorrindo em seu quarto
Que são virgens antes e depois do parto!⁸

Após a referência aos maus presságios que acompanham “um menino”, desde o nascimento, vimos um outro momento particular, no texto, em que poetas ascendem à condição de seres sagrados, quando comparados ao símbolo máximo do cristianismo: “Ó mães de poetas! Sorrindo em seu quarto/ Que são virgens antes e depois do parto!”⁹

A tudo isto segue o reconhecimento de que esses seres especiais pagam caro por essa condição e, então, se coloca no texto uma característica bem acordada com o Simbolismo, e assoma nos versos de Nobre o “avatar do poeta maldito”. São moiras que “dizem” o “seu fado”: “Serás um Príncipe! Mas antes... não fosses”.¹⁰

⁸ NOBRE, 1973. p.8.

⁹ NOBRE, 1973. p.8.

¹⁰ NOBRE, 1973. p.8.

“Memória” é um pequeno denso poema que mistura arroubos nacionalistas, mesclados com narrativa familiar, pontuada por um drama de morte. Dentre esses detalhes, avulta a reflexão acerca do “nascimento” do poeta e da sua condição de ser predestinado, mediúnico e assinalado: “um anjo, o Diabo, o lua”. Trata-se de um “fado”, condição indiscutível, em que reside um certo encanto, bem assim como um certo ônus. Um “anjo” nascido de uma virgem, como tantos outros poetas lusitanos, ou não. O privilégio de “ter um filho Virgílio”, espécie de “Príncipe”, tem o ônus: “...mas antes não fosse”. Cria-se um “anjo”, mas também “o Diabo”, espécie de anjo... aos quais se alia “o lua”.

Verlaine já pontificara “Les poètes maudits”, referindo-se aos poetas do Simbolismo, responsáveis por uma poesia nova. António Nobre não escapa dessa denominação e parece mesmo não ter querido fugir dela, antes reafirma-la, tanto assim que explicita: “Serás poeta e desgraçado!/ Assim se disse, assim se fez”, em “Viagens na minha terra”,¹¹ numa presciência com acento em verbo no tempo futuro, mas de modo indicativo da certeza. Esse pensamento é retomado em *Só*, de uma forma quase obsedante: “Há quatro lustro, viu a luz um poeta/ Que melhor fora não a ver jamais!”¹² Poeta e poesia ligam-se a uma misteriosa maldição de que ficam para sempre indissociados.

Seabra comenta, acerca desta assertiva:

a maldição já não reveste a forma de condenação social, mas antes a de domínio de qualquer força fatal, diabólica e corruptora, que se reflete na indissolubilidade dos dons criadores e da degeneração ou do desequilíbrio psico-somático.¹³

Quanto da criação poética de António Nobre seria exemplo perfeito desse preceito! “A posse de superiores qualidades poéticas e conseqüente sujeição à desgraça existencial!”, conclui Seabra.

O poeta é particular, o poeta é diferente. “Toda diferença é um estigma, há que se pagar por isso. Toda qualidade é ofensiva, há que se esperar que ela se perdoe pela própria qualidade.”¹⁴ Este é o pensamento

¹¹ NOBRE, 1973. p.183.

¹² NOBRE, 1973. p.108.

¹³ PEREIRA, 1976. p.52.

¹⁴ FERREIRA, 1997. p.17.

de Vergílio Ferreira no texto “Serás poeta e desgraçado”, publicado na Revista Colóquio, em homenagem a Antônio Nobre.¹⁵

Esta condição de maldito, por ser poeta, não poderia leva-lo a outro caminho senão ao da poesia de sabor crepuscular, movida pela dor e por um profundo pessimismo. A melancolia herdada dos românticos torna-se um dos pontos altos do texto de Nobre e evolui para uma visão derrotista da homem. A vida é entendida como um ludíbrico. Dar a vida era propiciar a desgraça de viver. Antó lastima-se de não lhe terem recusado o leite materno e insulta: “A uma mãe que acarinha o filho:” “Não lhe dê leite, o leite é vida/ E a vida é noite, luto e morte.” E finaliza de forma cruel: “ Antes lhe torças o pescoço.”¹⁶

A certa altura da análise do “Poeta e desgraçado”, Vergílio Ferreira considera que a condição de exilado de Nobre lhe sublimou a imaginação, filtrando o real pelo efeito de distância. Esse clima de distância, igualmente se presentifica nos ícones que ele elege para representa-lo: O Anjo, o Diabo, o Lua, mas não seria essa uma distância relativa, que se justifica pela natureza místico/sonhadora/exilada do poeta que vive uma condição de exílio, que não é um privilégio do homem finissecular, mas aquela acordada com a própria condição de ser humano?

Não parece ser esse o pensamento de grande parte dos intérpretes do poeta, que considera que exílio em Nobre não deverá, tão-somente, ser aquilatado devido à herança do homem, tendo em vista a sua condição de ser para sempre degredado, segundo as diversas visões: cristãs, pagãs, agnósticas, etc. Em Nobre, há uma espécie de presciência que incomoda, tudo nele é previsto, antecipado, como se o rumo da sua vida estivesse no âmbito de um processo volitivo. E há ainda quem inquiria: “O que não se antecipa em Nobre?”

A doença é antecipada. O exílio também. Existencialmente, tudo que lhe assomara à vida fora, de alguma maneira, intuído em seus depoimentos de natureza literária, ou não.

Em *Os males da ausência*, Maria José de Queiroz¹⁷ lembra que o exílio se vincula, por interação, ao largo espectro dos males da ausência.

¹⁵ FERREIRA, 1997. p.17.

¹⁶ NOBRE, 1973. p.197.

¹⁷ QUEIROZ, 1998. p.20.

O sentido de exílio está ligado à idéia de perda e de desarraigamento e pode traduzir todas as infinitas acepções da saudade, sobretudo, portuguesa e saudade é uma das vertentes mais significativas da poesia de António Nobre... como de resto o é da maioria dos poetas daquele final de século e princípio do outro, tendo sido Teixeira de Pascoaes aquele que superestimou o tema numa obra que não somente a manifesta, mas parece teorizar sobre a maneira de sentir saudosamente entre os lusitanos. Em *Só*, há uma ânsia do desconhecido e do longe que acaba por radicar essa saudade permanente que desfila pela poesia de Nobre assinalando esta e outras preocupações de ordem metafísica: “Era a distância, o além, que me impressionava/ Tinha o mistério do sol-pôr, duma esperança./ Mas, mal cheguei (que espanto! Eu era uma criança)/ Tudo rolou no solo!”¹⁸ Em “Purinha”, num tom igualmente comovido, o poeta declara “E salas escuras, chorando saudades.../ E velhos os móveis, de antigas idades.../ (e, assim, me iluda e, assim cuide viver/ Noutro século em que eu deveria nascer.)”¹⁹ Trata-se de um exílio espaço-temporal...

O insistente tom saudoso pareceu se dever ou pelo menos ter sido acirrado por uma outra nota predominante em Nobre, qual seja, a de uma constante mágoa e queixas devidas às injustiças e ciladas do destino, dores e desalentos que se transfiguraram poeticamente num tom de “melopéia docemente resignada”, como sugere Guilherme de Castilho.²⁰

Há que se destacar ainda, em Nobre, a singeleza do tom poético que impressiona pela utilização de um léxico e de expressões quase escolares e que nem por isso deixam de criar efeitos dos mais literários e tocantes na nova poesia portuguesa. O encanto do texto passa a residir precisamente nessa espécie de ir e vir, ou movimento dual: espécie de abertura e fechamento do signo lingüístico. Uma abertura que se deve à escolha de significantes acordados com a sua maneira particular e simples de encarar a vida e a arte, mas ao mesmo tempo uma inusitada maneira de conceber o texto e criar situações poéticas de rara beleza e, não raro, sobretudo simbolistas.

¹⁸ NOBRE, 1973. p.61.

¹⁹ NOBRE, 1973. p.43.

²⁰ CASTILHO, 1988.

É isto que se assiste, desde os primeiros versos, em *Só*.

Singeleza e ternura latentes, manifestas no uso constante de diminutivos, simplicidade na disposição paratática das orações, emoção que se presentifica no uso de um número quase acintoso de diacríticos, enfim, poesia em um léxico simples, uma espécie de arte do espontâneo, acerca da qual comenta Gaspar Simões:

Nobre compõe esta poesia, onde há tanto de inspiração espontânea como de composição sabiamente dosada. A espontaneidade de Nobre não era, pois, directa, instintiva, grosseiramente imperativa. Em Nobre havia, ao mesmo tempo, um artista consciente e um artista inspirado. [...] Em cada um dos seus versos se trai essa como que dualidade mal definida entre o poeta que recebe a visita dos seus dons de demiurgo e o artista que deles se apercebe. Daqui a intencionalidade das suas imagens, onde se adivinha um gosto que escolhe e uma imaginação que sugere.²¹

Algumas imagens parecem-nos tão prosaicas: “Menino e moço, tive uma Torre de leite./ Torre sem par!/ Oliveiras que davam azeite...”²²
...tão coloquiais:

E, a pouco e pouco, as lanchas vão saindo
(Às vezes, sabe Deus, para não mais entrar...)
Que vista admirável! Que lindo! Que lindo!²³

...outras tão surpreendentes:

E aquela outra é Lua-Cheia!
Seus doces olhos fazem luar...
E a procissão passa. Preia-mar de povo²⁴

De *Viagens na minha terra*, destacamos:

e, meiga, tombava a tardinha...
No chão, jogando a vermelhinha,
Outros vejo a discutir.

²¹ SIMÕES, [s.d.]. p.111.

²² NOBRE, 1973. p.27.

²³ NOBRE, 1973. p.33.

²⁴ NOBRE, 1973. p.37.

Carpiam, místicas as fontes...
Água fira de Trás-os-Montes
Que faz sede só de ouvir!

.....
Oh, ingênuas mesas, honradas!
Toalhas brancas, marmeladas,
Vinho virgem no copo a rir...²⁵

Poderíamos ir adiante e ler *Só*, todo ele como exemplo desse modo de dizer tão poeticamente e particular, mas optamos por encerrar como começamos:

Um anjo, entre tantos. O Diabo, de especificidade duvidosa... sem deixar de ser anjo... Um Lua de contornos definidos? Nobre é fascinante, sob qualquer aspecto que lhe se examine o texto, desde o mais descurado olhar até a mais exigente perscrutação. A poeticidade que imprimiu à obra, utilizando figuras de raro efeito através de expressões, tantas vezes, de construção quase escolar, a torna instigante e sedutora. Poesia dolente marcada de singularidade em que se cruzam e entrecruzam temas de tocante romantismo saudoso e modernidade pulsante. Assim se constrói *Só*, num clima de distância e densa saudade melancólica em que o autor elege ícones (anjo, Diabo, lua) para o representar num percurso textual, que se faz com ênfase nos aspectos místico/sonhadores/exilados da sua natureza poética.

Referências Bibliográficas

- CASTILHO, Guilherme de. *Antônio Nobre*. Lisboa: Presença, 1988.
- COLÓQUIO LETRAS. *Memória de Antônio Nobre*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1970.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições, 1993.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. S.Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FERREIRA, Vergílio. *Em memória de Antônio Nobre*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.

²⁵ NOBRE, 1973. p.73.

- NOBRE, António. *Só*. Lisboa: Ática, 1973.
- PEREIRA, José Carlos S. *Decadentismo e Simbolismo na literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra, 1975.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Lisboa: Ática, 1973.
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RÉGIO, José. *As correntes e as Individualidades da Moderna poesia portuguesa*. Vila do Conde: Faculdade de Letras em Coimbra, 1925. (Dissertação para Licenciatura na Faculdade de Letras em Coimbra)
- SIMÕES, João Gaspar. *História da poesia portuguesa; século vinte*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [s.d.].

Eça de Queirós em terras de engenho

Maria Theresa Abelha Alves

Os livros que tinha não seriam os tais amigos generosos de que falavam. Lera *Os Maias* e as figuras deste romance me empolgaram, agitando-me de verdade aqueles homens de Eça. Livro de uma humanidade profunda, mas triste.¹

Não sabia ler agoniado, com peso na alma. Achava admiráveis aqueles que, no mais doloroso da existência, sabiam procurar um livro na estante e confundir as suas emoções com as dos outros, fugindo das suas próprias mágoas, através de páginas que outras mágoas provocaram. Triste, não podia ler. Fugia do livro como de um importuno, de uma companhia aborrecida. Lera *Os Maias*. E só, em todo aquele tempo em que estivera ali, sem nada fazer.²

Estas são palavras de Carlos de Melo, protagonista de *Bangüê*. Mas se o personagem leu apenas um livro – *Os Maias* –, desvendando-lhe a humanidade triste, seu autor leu outros textos de Eça de Queirós. José Lins do Rego compõe a trama intertextual de seu romance, mediante enredos, situações e estruturas do livro de Eça de Queirós explicitamente citado e de outros citados implicitamente. Numa feliz

¹ REGO, 2000. p.19.

² REGO, 2000. p.45.

construção, ecos queirosianos se fazem ouvir em terras de engenho, comprovando a grande recepção que o autor de *O Primo Basílio* teve entre nós brasileiros, desde que com *As Farpas*, em 1872, e com a questionada primeira versão de *O crime do Padre Amaro*, em 1876, chegou ao Brasil para ficar, ou desde que seus romances começaram a ser publicados em folhetins e textos seus passaram a figurar na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, periódico com o qual colaborou por dezesseis anos. Tais ecos confirmam o espaço tanto secular quanto atual da influência eciana na Literatura Brasileira. Como nos adverte Benjamin Abdala, “Eça radicou-se no Brasil não apenas através de seus leitores. Os escritores da geração de Graciliano Ramos, por exemplo, tomaram emprestado o seu monóculo para focalizar a maneira de ser de nossa gente”.³

É também com o monóculo eciano, auxiliar oportuno do leitor que deseja encontrar, nas trilhas abertas pelo mestre oitocentista português, os temas e tramas do romance a estudar, que procurarei ler *Bangüê*, terceiro romance de uma trilogia sobre o engenho Santa Rosa, que tem como personagem principal Carlos de Melo desde seus tempos de criança, em *Menino de Engenho*, e sua adolescência em *Doidinho*, até a mocidade, quando já se fizera um bacharel, retornado ao espaço do engenho, assunto do livro em causa.

Se Carlos de Melo tem um nome que lembra Carlos da Maia, as sintonias de *Bangüê* com *Os Maias* não ficam apenas nisso. Como o herói eciano, o protagonista de Lins do Rego apresentava a nostalgia do amor materno pois fora criado pelo avô, por quem nutria um grande afeto. Como o herói de *Os Maias*, o de *Bangüê* também deixara a companhia do avô e a casa onde se criara para estudar fora e se fazer doutor. Embora de profissões diferentes, pois o personagem português formara-se em medicina e o brasileiro em direito, ambos tiveram uma vida aventureira, em companhia de muitos amigos e de muitas mulheres, enquanto estiveram fora dos anteriores lares. Ambos, depois da formatura, regressaram a seus primordiais espaços: aquele ao Ramalhete, este ao engenho Santa Rosa e ambos apaixonaram-se pelo mesmo sangue, numa relação que lhes seria decisiva e fatal. Assim como Carlos da Maia passara a seguir aquela que diante dele surgira “com um passo soberano de deusa, maravilho-

³ ABDALA JÚNIOR, 1997. p.123.

samente bem-feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma de ar”,⁴ Carlos de Melo também seguira, com igual devoção e com desejo igual a prima que viera da cidade e em quem repousara o seu anseio de encontrar “mulheres como aquelas de romances, que fossem capazes de torcer o destino, de inflamar, de estontear”⁵ e cuja beleza “não precisava de tática para vencer os outros”,⁶ como a da heroína de *Os Maias*. Carlos da Maia tivera aumentada sua admiração por Maria Eduarda quando a descobrira caridosa com os pobres e com os subalternos. Carlos de Melo tivera seu amor acrescido quando observara o desvelo com que Maria Alice cuidava de Zé Paulino e o senso de justiça e de igualdade com que se referia às crianças nuas e aos empregados mau remunerados que faziam parte da paisagem humana dos engenhos. Se Maria Eduarda, consumida a união carnal com Carlos, declarara a este nunca antes ter experimentado o verdadeiro amor, pois fora por causa de sua mãe que fugira com o irlandês com quem vivera quatro anos e tivera a filha, Rosa, e fora para que esta não passasse fome que se juntara ao brasileiro Castro Gomes, Maria Alice também se casara por causa da mãe e também dissera que antes de encontrar Carlos de Melo não conhecia o verdadeiro amor. Se os amantes de *Os Maias* refugiavam-se na vivenda campestre que denominaram “toca”, nome simbólico que aludia à animalidade de uma atração que não reconhecia barreiras éticas, de modo semelhante, os amantes de *Bangiê* se refugiavam numa verdadeira toca, formada pela vegetação, quando faziam de cama o chão coalhado de folhas secas e de frutos a apodrecer, sob um “pé de umbu que era mesmo que um aposento reservado [pois] os seus galhos caíam até a terra”.⁷ Se o personagem de Eça contara com um grande companheiro: Ega, o de José Lins, no tempo em que estivera estudando fora, também tivera um companheiro similar, Mário Santos, com quem ainda se correspondia, trazendo ao romance aquele clima tão eciano de uma sociedade maledicente, hipócrita, coscuvilheira e superficial. A descoberta do incesto entre os irmãos aniquilara o avô, no livro de Eça, a descoberta

⁴ QUEIRÓS, 1997. v.1, p.1147.

⁵ REGO, 2000. p.37.

⁶ REGO, 2000. p.44-45.

⁷ REGO, 2000. p.66.

de que os primos viviam uma paixão adúltera repercutira igualmente em Zé Paulino.

O episódio de *Os Maias* que mais impressionara Carlos de Melo fora aquele “quadro pungentíssimo do velho Maia, de candeeiro na mão, espiando a infelicidade do neto que corria atrás da carne cheirosa da irmã”.⁸ Quando o velho Zé Paulino fora espreitar o quarto vazio do neto que se aninhara na quentura do aposento de Maria Alice, o protagonista assim rememorara os fatos:

Ouvimos passos no corredor, de gente que andasse devagar. Ouvimos que entravam no meu quarto. Fui ao buraco da fechadura olhar. E vi o velho José Paulino, de chambre comprido, saindo de lá. [...] Fiquei pensando. O que teria ido o velho fazer no meu quarto? Veio-me à cabeça o velho Afonso da Maia, de castiçal na mão.⁹

Afonso da Maia fora construído como um grande personagem a representar os valores da aristocracia rural em confronto com os da burguesia citadina que os iria destruir, semelhantemente, José Paulino era o grande patriarca rural da paisagem açucareira nordestina cujos valores e meios de produção se chocavam com os novos, representados pelo bacharelato do neto e pelas usinas emergentes, enfim, a nova ordem sócio-econômica. Na longevidade e força de caráter dos dois avôs – Afonso e Zé Paulino –, seus autores inscreveram a resistência e persistência dos valores ancestrais e, na morte de um e outro, inscreveram a decadência de um estilo de vida e de uma época.

Eça iniciara seu romance aludindo aos espaços pertencentes ou que já haviam pertencido à família Maia: o palacete denominado Ramalhete, a casa de Benfica, a propriedade da Tojeira, e a quinta duriense de Santa Olávia, circunscrevendo os dois únicos varões da família num enredo de genealogia e herança, de propriedade e riqueza. O protagonista de *Bangüê*, assumido leitor de *Os Maias*, também focalizara, no início do romance, as propriedades de sua família, embora se perguntando: “Por que não teria a minha família o prestígio que as suas terras lhe deviam dar? Não era dona de toda a várzea do Paraíba? Não conservava em suas mãos

⁸ REGO, 2000. p.19.

⁹ REGO, 2000. p.68.

o domínio sobre milhares de homens?”.¹⁰ Questões que nasciam do confronto entre a realidade do engenho e a idealização dos grandes proprietários, segundo os modelos literários. A dicotomia realidade e fantasia, alicerce sobre que Eça construía seus romances, servira de base para o escritor paraibano compor o retrato de Carlos de Melo. José Paulino era proprietário de nove grandes engenhos, “terras que ele para correr gastaria semanas”,¹¹ apesar disso vivia modestamente. José Paulino, aos olhos do neto, era esta figura ambígua que, a um só tempo, espelhava e destruía a imagem modelar de Afonso da Maia.

Ao neto que, longe do Santa Rosa, fantasiara o interior da casa grande com os requintes do Ranalhete e de Santa Olávia, imaginando seus antepassados com hábitos aristocráticos, a comerem com talheres de prata e a se locomoverem de um engenho para outro em ricas carruagens; ao neto que chegara a escrever artigos nos jornais sobre esta aristocracia sertaneja, artigos que focalizavam “um Pernambuco que falava grosso pela voz dos seus morgados, dos seus barões de Goiana, do Cabo, de Escada”;¹² ao neto que, nos tempos de Academia, tempos rememorados em carta pelo amigo Mário Santos, fizera os companheiros acreditarem que a vida no Santa Rosa reproduzia a “grande vida senhorial dos velhos tempos: homens dignos, mulheres recolhidas e santas e a vassalagem cheirando a escravidão”¹³ com a grande figura tutelar do avô no centro de tudo, o regresso à realidade do engenho, à simplicidade quase ascética do avô e a seus hábitos nada nobres de cuspir no assoalho e dizer palavras de baixo calão só podia ser desconcertante.

A não conformidade entre a fantasia, que marcava um personagem romanticamente moldado, e a elaboração fiel de um espaço sócio-econômico, tal como o concebia o romance nordestino de 30, dava origem às inúmeras comparações que o protagonista fazia de seu avô com o avô de Carlos da Maia. Em primeiro lugar a comparação se fazia na dissemelhança, quando o herdeiro do engenho confessara, tecendo considerações sobre a pertinência ou não de se pretender pautar a vida pela literatura,

¹⁰ REGO, 2000. p.6.

¹¹ REGO, 2000. p.10.

¹² REGO, 2000. p.6.

¹³ REGO, 2000. p.23.

que lera *Os Maias*, “procurando encontrar no avô daquelas páginas humanas o velho Zé Paulino do Santa Rosa”¹⁴ e acrescentando:

É uma coisa chocante quando a gente vai ler um romance com este propósito. Porque o modelo do livro excede de quando em vez a figura em que se pensa, reduz até a tamanho insignificante a pessoa que queríamos meter em comparações. Junto de Afonso da Maia o velho Zé Paulino perdeu muito. A velhice daquele mangava do tempo, o material humano, a natureza generosa e grande do velho de Eça atravessavam a idade com todas as dignidades intactas.

Não deveria ter procurado trazer o meu avô para perto daquele tipo perfeito da criação. Ele era um campônio modesto, humilde, em frente àquela nobreza de raça.¹⁵

Se um era nobre e o outro era campônio, em que os dois avôs se equiparavam? Carlos de Melo, à luz de *Os Maias*, passava a comparar pela semelhança, descobrindo que: “O que eles tinham de iguais, do mesmo tamanho, era o coração”.¹⁶ De posse dessa certeza, o personagem se auto-analisava, reconhecendo que, no livro de Eça de Queirós, encontrara tanto o mundo que idealizara construir no sertão, quanto o avô condizente com a posição de um neto bacharelado e educado nos hábitos mundanos da cidade. Por isso podia argumentar:

Tudo no outro era daquele mundo que eu sonhara construir no Santa Rosa: o gesto, o gosto, a coragem. E o velho Afonso chegara até os fins, de cabeça firme, de hábitos compostos. Morreu naquele banco de mármore, como um pássaro, sem emporcalhar-se com morte degradante. Morreu de dor, pelo coração, como vivera pelo coração, com a sensibilidade viva e ainda sofrendo pelos seus. A desventura dos netos prostrou-o como um raio. E o Ramalhete era bem o solar para aquele morgado.¹⁷

Ciente de que entre a realidade e a fantasia havia uma definitiva incongruência, ciente de que entre Afonso, fumando elegantemente o seu cachimbo, em meio a livros e cristais, e bebendo “à inglesa o seu *cognac*

¹⁴ REGO, 2000. p.20.

¹⁵ REGO, 2000. p.20.

¹⁶ REGO, 2000. p.20.

¹⁷ REGO, 2000. p.20.

e soda”,¹⁸ com cavalheiros de fino trato, e Zé Paulino, “arrastando os chinelos, de cacete na mão, molhando o beiju no chá e escarrando no chão”¹⁹ havia uma intransponível solução de continuidade, o personagem fechara o romance português com que pretendia ler a vivência brasileira e em que, narcisicamente, procurara reconhecer-se, declarando: “Aquilo era uma indignidade da minha parte: querer procurar um herói de romance para diminuir o meu avô daquele modo, descobrir um homem criado pela fantasia, para medi-lo ali com aquele, feito de carne e osso”.²⁰ Na comparação estabelecida entre espaço e personagem queirosianos e a suposta realidade do engenho, duas concepções literárias se colocavam em questão, tal como as colocara Eça em seus romances: Romantismo e Realismo. Assim o autor paraibano utilizara a intertextualidade não só como citação mas também como *excitação*. Antoine Compagnon tornou explícita a relação do leitor com o texto de sua leitura através da *solicitação* que compreende e oculta a atribuição do leitor e sua adesão a uma causa. Solicitado pelo texto, o leitor recorta e cola, cita porque excitado, empreende uma leitura em que se coloca como primeira e última referência.²¹ Assim a leitura de *Os Maias* se tornava instigante tanto pelas correspondências que se estabeleciam, quanto por servir de ponto de partida para discussões metaliterárias, pertinentes ao panorama do romance brasileiro de 30, dividido por duas opostas correntes: o intimismo de cariz neo-romântico e o sociologismo de cariz neo-realista.

De verdade, Carlos de Melo leu *Os Maias* e José Lins do Rego leu solicitado e excitado outros livros de Eça, comprovando que uma biblioteca particular não é só um lugar onde se guardam os livros da casa, antes é um lugar que os lê segundo interesses e predileções do proprietário.²² Por conta disso elaborou o protagonista de *Banguê* com algumas das pinceladas com que o romancista português pintara Gonçalo Mendes Ramires, um intelectual, como Carlos de Melo, herdeiro de uma propriedade campestre, Santa Irinéia. Como Gonçalo, Carlos de Melo desejava

¹⁸ QUEIRÓS, 1997. v.1, p.1092.

¹⁹ REGO, 2000. p.20.

²⁰ REGO, 2000. p.20.

²¹ COMPAGNON, 1979. p.23-24.

²² ECO, 2000. p.157.

escrever uma história de seus antepassados e, se para isso, o personagem eciano fora incentivado pelo ex-companheiro de universidade, José Lúcio Castanheiro, era o ex-companheiro dos bancos universitários, Mário Santos, que animava a tal façanha o herdeiro do Santa Rosa. Se diante das dificuldades provenientes do divórcio entre as aspirações de um bacharel e as necessidades de um proprietário rural, Gonçalo se acovardava, fazendo alianças pouco honrosas com políticos locais, o mesmo sucedera a Carlos de Melo. Se um dos dramas de Gonçalo consistia na impossibilidade de reconciliar a experiência mundana e livresca do intelectual com a gerência da terra, este é o grande drama de Carlos de Melo ao pretender ser o digno sucessor do avô.

O Primo Basílio também faz parte da teia intertextual de *Bangüê*, posto que os amores adúlteros contemplam um casal de primos nos dois livros. No entanto há uma troca de sinais entre eles. No livro de Eça era Basílio quem seduzia Luísa e depois, como se nada tivesse ocorrido, partia. Já no romance brasileiro era Maria Alice a sedutora que partia em companhia do legítimo marido como se entre ela e o primo nada tivesse acontecido. Em *O Primo Basílio*, Luísa era uma personagem cuja psicologia fora fortemente influenciada pelos romances, igualmente Maria Alice era uma leitora voraz, porém a sensibilidade sonhadora, em *Bangüê*, pertencia a Carlos de Melo. É ele que atualiza o *bovarysme*. *A cidade e as Serras* é o outro romance queirosiano convocado por José Lins do Rego. Se no romance de Eça as serras foram a fonte de saúde para o protagonista Jacinto, no campo, Maria Alice fora buscar o remédio para o mal psicológico que ora a fazia mergulhar em profunda tristeza, apatia, e depressão, ora a fazia, pelo contrário, dar provas de desmedida e desmotivada alegria, denunciando-lhe a personalidade histérica.

A assimilação que José Lins do Rego faz da obra de Eça é mais uma comprovação de que leu e aprendeu a lição do mestre português, posto que faz o mesmo que Eça fizera com a obra de autores franceses de seu tempo, nomeadamente Flaubert e Zola. José Lins se apropriou do mestre português, não somente para repeti-lo, mas para se narrar na narração modelar. Segundo o teórico italiano Alberto Melucci,²³ no recontar há sempre um reconhecimento, um investimento no discurso do outro para

²³ MELUCCI, 2000. p.114.

a construção da própria representação e da própria identidade. Eça usara os mestres franceses para reconhecer e fazer seus leitores reconhecerem a própria especificidade portuguesa. Através de Eça, José Lins do Rego ressaltou a identidade brasileira.

Finalmente, provando que Eça percorreu as terras do engenho, a grande figura de *Bangüê* é a do avô e não a do neto protagonista, que fora o indubitável protagonista dos dois primeiros romances da trilogia, como o ilustram os títulos dos três romances. Zé Paulino é o símbolo metonímico do bangüê, metonímico símbolo do Santa Rosa. Ao desejar que seu avô fosse como Afonso da Maia, o personagem, quer consciente, quer inconscientemente, desejava ser a tradução sertaneja de Carlos da Maia. Por que em vez do neto é o avô o protagonista de *Bangüê*? Talvez porque José Lins fosse da mesma opinião externada por Fradique Mendes, na vigésima quarta carta da correspondência deste extraordinário personagem queirosiano, carta dirigida ao real amigo de Eça de Queirós, Eduardo Prado, tendo como assunto o Brasil. José Paulino é símbolo da autenticidade brasileira que Fradique dizia ter procurado em vão. No par formado pelo avô e pelo neto, a opinião de Fradique se confirma: "mais vale ser um lavrador original, do que um doutor mal traduzido".²⁴

Referências Bibliográficas

- ABDALA JR., Benjamin. Eça e Graciliano Ramos. *Anais do 3º Encontro Internacional de Queirozianos*. São Paulo: USP-Centro de Estudos Portugueses, 1997.
- CARVALHO JÚNIOR, Dagoberto. A recepção de Eça de Queiroz em Pernambuco. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Obra completa de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. v.3, p.639-656.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- ECO, Umberto. *La bustina di Minerva*. Milano: Bompiani Overlook, 2000.
- MELUCCI, Alberto. *Culture in gioco*. Milano: Il Saggiatore, 2000.
- QUEIROZ, Eça. Os Maias. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Obra completa de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. v.1, p.1035-1542.

²⁴ QUEIRÓS, 1997. v.2, p.204.

- QUEIROZ, Eça. O primo Basílio. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Obra completa de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. v.1, p.449-780.
- QUEIROZ, Eça. A correspondência de Fradique Mendes. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Obra completa de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. v.2, p.52-204.
- QUEIROZ, Eça. A ilustre Casa de Ramires. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Obra completa de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. v.2, p.223-470.
- QUEIROZ, Eça. A cidade e as serras. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Obra completa de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. v.2, p.471-648.
- REGO, José Lins do. *Bangüê*. 18.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

Um brasileiro nas terras de Portugal: o luso-tropicalismo e o Estado Novo

Mário César Lugarinho

Nesses tempos de Estudos Culturais, em que nos voltamos para uma bibliografia predominantemente estrangeira, capaz de nos oferecer subsídios para pensarmos as relações travadas pelos diversos discursos no interior da Cultura, resgatar o nome de Gilberto Freyre é uma imposição da memória brasileira à Universidade Brasileira. Freyre, com facilidade, pode ser apontado como o primeiro pensador que, no Brasil, percebeu que a cultura se conhece não só através dos seus diversos substratos, mas, também, através das articulações desses mesmos substratos.

Como se sabe, Freyre analisou desde as relações entre as diversas camadas sociais brasileiras até as manifestações mais simplórias de nosso cotidiano. Mas não só o Brasil ocupou-o, sua obra pode ser destacada como uma das primeiras contribuições para o estudo da solidariedade cultural existente entre os povos falantes da Língua Portuguesa – solidariedade que, segundo ele, se constituiu pela forma como a colonização portuguesa imprimira traços culturais comuns às culturas que forjou.

Para a história dos estudos das Culturas e Literaturas dos Palop's, no entanto, a obra de Freyre é problemática. Ao invés de ser tomada como fonte e referência, os primeiros estudiosos tiveram com ele uma relação que, de amistosa tornou-se tensa, culminando com o seu apagamento da bibliografia de referência dos estudos luso-africanos. É certo, entretanto, que Freyre se debruçou por sobre a constituição das diversas sociedades que se amalgamaram com a cultura de portuguesa, notadamente, as sociedades crioulas.

Apesar de suas incursões pelas culturas lusófonas, Freyre sempre insistira que a cultura brasileira era ímpar nesse contexto pela sua constituição pluriracial e, por isso, tinha o Brasil como exemplo mais bem acabado da obra de colonização portuguesa. Para ele, os traços culturais do colonizador português, no Brasil, se amalgamaram com os traços culturais dos colonizados, africanos e índios, de maneira que um certo equilíbrio vinha a constituir uma nova cultura, que ele denominou de luso-tropical.

Os relatos e estudos, frutos da célebre viagem de Freyre pelo Portugal Ultramarino, entre agosto de 1951 e fevereiro de 1952, a convite do Governo Português, vieram a confirmar que o centro e modelo de análise de Freyre eram a cultura brasileira. Suas análises foram comparativas com as culturas das colônias portuguesas na África e na Ásia. O resultado da viagem é encontrado em dois volumes, *Um Brasileiro em terras portuguesas* e *Aventura e rotina*, ambos de 1953, que registram a memória de suas viagens às terras do que fora outrora o Império Colonial Português.

Àquela altura o Estado Novo português tentava se adaptar aos novos ventos democratizantes que varreram a Europa após a II Grande Guerra. O regime, destituído do contexto fascista europeu dos anos trinta, buscava dar mostras de "saber durar" para além das influências externas dos Aliados ocidentais. Por esse motivo algumas alterações internas e externas foram necessárias para custear a sobrevivência do regime, especialmente no que tange à manutenção do Império Colonial. O Estado Novo precisou se esforçar muito para se apresentar perante o mundo e, especialmente, a ONU, como um país não-colonialista. A estratégia falaciosa modificava a identificação do Império Colonial para Portugal Ultramarino, já que aquelas terras sob seu domínio eram uma extensão óbvia de seu território (daí o regime insistir no dístico: *Portugal, Uno e Indivisível, do Minho a Timor*). A viagem de Freyre seria uma oportuna forma do Estado Novo

encontrar uma justificativa sociológica e antropológica para a permanência de seu domínio africano e asiático.

Como se sabe, a tentativa foi em vão.

A década seguinte se iniciou com os efeitos internos e externos da candidatura de Humberto Delgado à Presidência da República, intensificando as difíceis relações diplomáticas com a OTAN e com o Brasil, e com o início das Guerras de Independência na África, marcando, decisivamente, a longa agonia da Ditadura Nacional.

O regime “soubera durar”, não só porque constituía uma eficiente aliança com as elites nacionais, inspirado pelo modelo fascista do pacto nacional entre as elites e as massas populares com a mediação e arbitragem do Estado, mas, também, porque conseguiu se constituir a partir de uma perspectiva ideológica igualmente eficiente. O *salazarismo* se estruturara a partir de um conjunto de idéias nacionalistas que encontravam suporte nas tradições, na memória e na História portuguesa, tornando-o um caso ímpar no panorama histórico dos fascismos do século XX. O lusotropicalismo de Freyre seria a teoria que faltaria às justificativas da “mística imperial”.

Um dos ideólogos do Estado Novo, António Ferro, o festejado editor de ORPHEU, constituía as bases do discurso salazarista, nos anos trinta, a partir da aliança entre o passado histórico e o tempo presente, tempo da utopia do Estado Novo. Tal aliança consistia na recriação do passado nacional a fim de se afirmar os valores necessários para o reencontro da Nação com o seu destino e sua tradição, sempre marcado pela existência do Estado regenerado pela ação militar do 28 de maio de 1926. A “política do espírito” que Ferro ajudou a forjar para o Estado Novo, na verdade, era a confirmação de valores e virtudes tradicionais, estabelecidos no discurso de António de Oliveira Salazar, com um forte acento messiânico, que anunciava uma nova era com a sua própria instalação no Governo.

A perspectiva era simples e, porque não dizer, simplória. Desde o golpe militar de 1926, a Ditadura Nacional se estruturara de forma bastante rígida, aproveitando-se das carências culturais e políticas da sociedade portuguesa da época. Até a ascensão de Ferro ao Secretariado de Propaganda Nacional, em 1933, não é possível se verificar a constituição de um discurso homogêneo que integrasse as ações políticas com a imagem do Estado. Foi com Ferro que o *salazarismo* como um pensamento homogêneo se constituiu, lançando mão de uma política de

dominação de caráter carismático, assentada na entrega extra-quotidiana à santidade, heroicidade ou exemplaridade do *chefe*, e nas ordenações por ela reveladas ou criadas. Obedecia-se ao *chefe*, carismaticamente qualificado como tal, por força da confiança pessoal na revelação, heroicidade ou exemplaridade de sua figura incessantemente explorada; seu carisma nascia, portanto, no âmbito da validade da crença nele depositada. Com isso deu-se a formação da *política do espírito*, que determinava que a nova ordem expressa pelo Estado Novo não discutiria os elementos mais fundamentais da realidade imediata portuguesa – Deus e a religião, a Pátria e a História, a autoridade e o prestígio, a família e a moral, a glória e o louvor ao trabalho. O Estado propunha, e impunha, uma ética nacional através de uma cadeia de processos práticos que eram utilizados no terreno político para captar a adesão nacional e promover a indispensável identificação entre Estado e Nação.

O conceito de Nação que a Ditadura Nacional propunha estava identificado com o conceito que a História portuguesa vinha desenvolvendo no seu interior a respeito do povo português, predestinado a cumprir uma missão. Segundo o próprio Salazar:

Um dos mais altos objectivos do 28 de Maio e da evolução por ele determinada na política e no direito é o restabelecimento do estado nacional e autoritário: restabelecimento, digo, porque o Estado Português, quando se constituiu na Península e quando se dilatou pelo mundo, foi com toda a virtualidade inerente a essas duas características essenciais. (...) Só muito mais tarde chegámos à desorganização do Estado e do Poder Público pela implantação dos partidos e das clientelas e regime de lutas políticas e civis (SALAZAR, 1961. p.339-40).

A forma de justificação da existência do Estado fascista contrapunha-se a toda e qualquer vinculação a uma política de cunho liberal, fosse na Monarquia ou, após, na República, que instaurara o *caos* no país, e que o golpe militar do 28 de Maio viera pacificar.

A nova função missionária do Estado vinculava-se diretamente ao *pacto colonial* que fora restaurado em 1930, com a reinvenção do Império Colonial Português. Portugal assumia a sua função missionária na História dirigindo-se a uma tarefa civilizadora junto aos povos dominados e perante o concerto das nações. Para que tanto se configurasse, já que a economia teria que dispor diretamente dos territórios ultramarinos para a execução do projeto político-econômico de Salazar, era necessário que se dispusesse

do nacionalismo português como mística imperial portuguesa, institucionalizando a *portugalidade* como aparelho ideológico do Estado. Este misticismo se compunha numa continuidade com os mitos genésicos dos Descobrimentos.

Assim, a relação com as colônias era fundamental para o sucesso do projeto salazarista. Mais, era necessário se obter o máximo de atenção da Nação para o universo colonial. Não que isto viesse a significar um maior investimento financeiro nas colônias, mas era necessário que se criasse uma imagem daquele Império, que ele efetivamente participasse do imaginário cultural português de forma que toda a Nação fosse comprometida com a sua manutenção. Assim,

a “missão histórica de colonizar e civilizar”, traduzida numa “multisecular diáspora evangélica e civilizadora”, esse “fardo do homem português” que constituía a “essência da Nação portuguesa”, fundamenta e legitima o direito e ocupação, de “possuir e colonizar domínios ultramarinos” (MATTOSO, 1994. p.286-7).

Ora, a condição fundamental para sustentar o *grande* Portugal, cobiçado e ameaçado, era o Estado Novo. E a forma de o tornar realidade, retomando a História, era a recuperação da noção de *império*. Para tanto, era necessário que a História fosse recontada outra vez, que a memória fosse recomposta, mas em outro sentido, a fim de que se pudesse facilmente perceber que o Estado Novo era, além do legítimo herdeiro das tradições, o legítimo restaurador da glória e da mística imperial que o liberalismo dos primeiros anos da República deixara quase escapar. O Estado punha todas as suas forças concentradas nesta imagem, neste aparato colonialista que lhe dava o sentido e a grandeza para a dominação interna e externa. A *portugalidade*, promovida pelo Estado, com isso, era revestida pelo sentido imperial e pelo sentido sagrado, que direcionara os Descobridores, para que se constituísse, assim, o vínculo indissociável da Nação, detentora da Memória, com o Estado, detentor da História.

Vale assinalar que, vincular as colônias e a própria soberania à conservação do Estado Novo e, conseqüentemente, a sua política imperial, foi uma das principais novidades do discurso colonial sustentado por Salazar, através da *política do espírito*. No entanto, é flagrante o efeito inverso: o destino do Estado Novo é que foi vinculado ao das colônias. O destino do Estado Novo era o destino do Império Colonial.

Oras, a *portugalidade* e a sua contribuição ao mundo eram expressas pela grandeza construída em outros tempos. A imagem do Brasil como

resultado de uma ação colonizadora exemplar era explorada exaustivamente pelo regime desde, pelo menos, a *Exposição do Mundo Português*, de 1940. Alia-se a isso a presença no Governo brasileiro de Getúlio Vargas que, ao lado de Salazar, incentivava a imagem do Brasil e de Portugal como nações irmãs e solidárias.

A imagem do Brasil como modelo de ação colonial seria tão forte para o imaginário português daqueles anos que, quando o Império Colonial começou a escapar das garras do Estado Novo através das guerras de independência, o reconhecido herdeiro do regime, Marcelo Caetano, em vários momentos oficiais, comentaria que a Guerra seria evitada se fosse tomada uma política de transição “rumo a novos Brasis” (cf. MATTOSO, 1994. p.547).

A referência não era gratuita. E na comemoração do centenário de Gilberto Freyre cumpre ser resgatada e analisada.

A partir da referida viagem de Freyre, o Estado Novo passou festejar a obra do sociólogo, não por interesse do próprio, mas por interesse do próprio Estado português, que, a partir de suas teses, sustentou sua ação colonial num sentido positivo e inovador. Freyre em todas as suas viagens às terras portuguesas, fosse no continente europeu, fosse no ultramar, contava tanto com a boa vontade das autoridades de Lisboa quanto locais. O Estado continuamente sublinhava, a partir das obras de Freyre, a similaridade da ação portuguesa nos trópicos, homogênea e decisiva para os povos encontrados. A relação promíscua que o Estado Novo sustentou com a obra de Freyre acentuou-se quando o sociólogo propôs o estabelecimento das bases de uma subciência, auxiliar da sociologia, a *lusu-tropicologia* que se dedicaria a estudar:

a unidade na diversidade que caracteriza os vários Portugais espalhados pelo Mundo; e tal a semelhança desses Portugais diversos com o Brasil. Donde a verdade, e não retórica, que encontro na expressão “lusu-tropical” para designar complexo tão disperso; mas quase todo disperso só pelos trópicos (FREYRE, 1953a. p.33).

Freyre, desde o clássico *Casa Grande & Senzala*, de 1931, já observara que a dispersão portuguesa pelos trópicos constituía-se numa unidade de ações e aculturações que mais aproximavam do que separavam os diversos povos. Todavia, não se pode deixar de anotar que a sua proposição esbarrou nas aspirações locais de cada colônia e de cada

espaço dominado por Portugal, como bem aponta Manuel Ferreira em *Aventura Crioula* (FERREIRA, 1985. p.41).

Que os estudos de Freyre não se coadunavam com a construção das identidades nacionais pretendida pelos povos colonizados, isso é largamente sabido. Todavia, é preciso compreender que a obra de Freyre se encontra no bojo das transformações intelectuais que o Brasil experimentava na década de 1930: o abandono da pesquisa sociológica de base etnológica e de tendências eugenistas.

Ao propor uma continuidade entre a cultura portuguesa e as diversas culturas espalhadas pelo mundo das colônias portuguesas, Freyre estava a assinalar que o que constituía essa continuidade era o fato de que as diversas culturas locais encontravam-se marcadas pela presença desse colonizador e que, sem dúvida, o resultado era uma outra cultura em que as constantes lusitanas eram visíveis; na verdade, Freyre examinou sempre as culturas *crioulas*, em que a continuidade entre a metrópole e a colônia era potencializada. Além disso, naqueles tempos, a condição colonial faria com que isso se desse de forma mais evidente, entretanto, e isso pode ser notado a partir da perspectiva freyriana, que os séculos de presença colonial não poderiam ser apagados tão facilmente.

A frase inicial do primeiro capítulo de *Casa-Grande & Senzala*, já indica isso:

Quando em 1532 se organizou econômica e civilmente a sociedade brasileira já foi depois de um século inteiro de contato do português com os trópicos, de demonstrada na Índia e na África sua aptidão para a vida tropical.

A famigerada aptidão dá-se, obviamente, pelo fato do português ter-se dirigido diretamente para as localidades geográficas que interessavam comercialmente, à Índia, por suas razões mais do que conhecidas, e à África insular a fim de desenvolver os rendosos engenhos de cana. Não há um projeto *civilizatório*, ele, na verdade, quando há, é decorrente do projeto de expansionismo econômico. Apenas após a derrocada das pretensões monopolizadoras de Portugal em relação ao comércio com o Oriente, é que vamos encontrar o interesse em estabelecer colônias e a África continental, por séculos, veio a abastecer tão-somente de mão de obra escrava os engenhos e plantações das ilhas e do continente americano.

Se o Estado Novo, criando a “mística imperial” reforçava a ação missionária e civilizatória portuguesa nas colônias do ultramar, soube

aproveitar-se, assim, eficientemente das proposições de Freyre para poder justificar a reconstituição do Império. Daí a recusa por parte dos inúmeros estudiosos das culturas africanas ao observarem a contribuição que a obra de Freyre poderia dar. Notarmos que as particularidades da ação portuguesa no Brasil não se repetiram na África é observarmos, também, as particularidades das ações portuguesas naquele continente. Se aqui, no Brasil, engendrou-se uma outra civilização que Freyre denominou de lusotropical, devemos nos perguntar que fatores levaram a essa ação não se efetivar em África. O Estado Novo e seus seguidores aproveitaram-se das análises de Freyre para justificarem a ação colonialista na África, mas se esqueciam que do universo de *Casa Grande & Senzala* e de *Sobrados & Mocambos*, havia a distância histórica e já diplomática entre os dois estados envolvidos.

Quando se deram as Guerras de Independência, os *Brasis* de Marcelo Caetano não eram mais possíveis. A distância entre as sociedades crioulas e as sociedades africanas proporcionava um choque de perspectivas que inutilizariam quaisquer saídas conciliadoras. Na verdade, o pacto cultural que gerara o Brasil não poderia ser repetido nas outras colônias – o apagamento da memória pela interferência portuguesa naquelas culturas não fora eficiente a ponto de promover o surgimento de uma *outra* sociedade, resultado de fusão de culturas como o Brasil pensado por Freyre. Assim, a relação possível pode ser pensada através de uma dialética negativa. Isto é, ao invés de se observar o que há de semelhante com o processo brasileiro, a investigação da dessemelhança seria muito mais eficaz para se descrever e comparar a ação portuguesa nas diversas colônias espalhadas pelo mundo – o que pode emperrar tal procedimento é se insistir no Brasil como modelo cultural do luso-tropicalismo.

A contribuição de Freyre para os estudos da cultura da África Lusófona reconduzirá, certamente, o pesquisador para a constituição das sociedades crioulas, apagadas pelas Independências dos Palop's e que se encontram como ruínas espalhadas pelo mundo e pela História.

Referências Bibliográficas

- CASTELO, Claudia. *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Afrontamento, 1999.
- FERREIRA, Manuel. *Aventura crioula*. 3.ed. Lisboa: Plátano, 1985
- FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953a. (Documentos Brasileiros, 77).
- FREYRE, Gilberto. *Um Brasileiro em terras portuguesas: introdução a uma possível luso-tropicologia acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953b. (Documentos Brasileiros, 76).
- MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal: O Estado Novo*. Lisboa: Estampa, 1994. v.VII.

Ecos de Eça em Machado

Marli Fantini Scarpelli

Tédio à controvérsia

Personagem do romance *Esau e Jacó* (1904), o conselheiro Aires – em cujos posicionamentos filosóficos muitos críticos reconheceram o *alter ego* de Machado de Assis – regressa ao Brasil depois de representá-lo, por cerca de trinta anos, na Venezuela, onde “fora diplomata excelente” e onde se lhe aguçou a vocação de conciliar dois verbos parentes: “descobrir e encobrir”.¹ Dotado da perspectiva distanciada e nada inocente do estrangeiro, esse “torna-viagem” observa criticamente a lentidão com que se arrastam as mudanças políticas de seu país de origem. Cordato, discreto, o “sorriso aprovador”, a “fala branda e cautelosa”, Aires notabilizou-se pelo “tédio à controvérsia”. Não sendo homem de paixões, ele assiste, com distanciamento cético e irônico, às oscilações históricas de um Brasil provinciano, que, a seus olhos, move-se como as peças de um xadrez político, sob regras manejadas por conchavos, corrupção, clientelismo.

¹ MACHADO DE ASSIS, 1959. p.999.

O conselheiro reaparece no *Memorial de Aires*, romance editado em 1908, ano da morte de Machado de Assis. Já inteiramente descolado das questões locais, esse raro exemplar da *intelligentsia* nativa registra em seu “memorial” acontecimentos datados entre 1888 e 1889. Não com pouca frequência, ele registra, com ares e tons de *dejà vu*, a “Batalha entre antigos e modernos” travada, nessa nossa “Sereníssima República”, entre monarquistas e republicanos, e registradas no espaço miscigenado entre o público e o privado – em meio à futilidade provinciana temperada por jantares, saraus, discursos na Câmara e no Senado. Hábil negociador, ele transita entre essas distintas esferas sem, contudo, chocar-se frontalmente com nenhuma, preservando, assim, sua fama de diplomata discreto, cordial e conciliador. Não sem vaidade, Aires se atribui a imagem de um “compasso” cujas pontas, como ele faz questão de salientar, têm a vantagem de colocar-se, simultaneamente, entre pontos extremos.

(...) eu tive de os ouvir com aquela complacência, que é uma qualidade minha, e não das novas. Quase que a trouxe da escola, se não foi do berço. Contava minha mãe que eu raro chorava por mama; apenas fazia cara feia e implorativa. Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez estes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dous extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me.²

Esse é um dos muitos exemplos a ilustrar os recorrentes protocolos discursivos com que, quase sempre sob o disfarce da ironia, o bruxo do Cosme Velho patenteia as posições éticas, estéticas, filosóficas e políticas de personagens que, sem deixar de ser controversos, esquivam-se a toda e qualquer forma de dissídio.. Esse tipo de personagem ocupa expressivo lugar na galeria dos “conciliadores” machadianos. Não obstante desafiados a nada pacíficos confrontos pessoais ou à resolução de “embargos de terceiros”, tais personagens mostram-se hábeis em defrontar-se, comedida e discretamente, com impasses de toda natureza, evitando, assim, o esgarçamento das relações com seus contendentes.

Seja sob a pena do ficcionista, do jornalista, do folhetinista, ou do crítico, o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* dá fortes mostras de seu “tédio à controvérsia”. Tal postura estimulou não raros críticos,

² MACHADO DE ASSIS, 1959. p.1081.

sobretudo os contemporâneos de Machado, a impingir-lhe o suposto “absenteísmo” que acabou se transformando num forte emblema de suas (dele) posições político-filosóficas. Infenso, felizmente, a essa sorte de estigmatização, o *conteur* carioca, ainda que sob o disfarce dos eufemismos ou da ironia, nunca deixou de marcar firmemente suas posições críticas.

Astrogildo Pereira, um prestigioso crítico de Machado de Assis assevera que o tédio à controvérsia, de fato patente tanto nas produções ficcionais quanto nas posições pessoais deste escritor, deveu-se muito menos à indiferença ou à omissão em face de provocações do que à sua aversão ao vício da “controvérsia pela controvérsia”, ao bate-boca sem propósito engendrado pelo “furor polemístico” que constituía uma forte tônica do contexto intelectual em que ele esteve, a seu tempo, cabalmente envolvido.

Convém lembrar que Machado de Assis viveu num tempo em que a “polêmica” literária e jornalística era o pão nosso de cada dia do público leitor, divertimento, mania e vício, vulgarizados e aviltados sob a forma de “a pedidos” nas colunas pagas dos grandes jornais. (...) Baste-nos conjecturar que Machado de Assis ter-se-ia provavelmente fatigado de tantas e tamanhas controvérsias quase sempre de resultados estéreis. O enjôo delas é o que o teria firmado no propósito de evitá-las (...) em boa concordância com seus modos polidos e comedidos. Quando, porém, a matéria o agravava, aborrecia ou obrigava, aí a coisa mudava de figura, e então aceitava o debate e sustentava sem temor a sua opinião – inclusive em questões de natureza política.³

Farpas no Brasil

Um dos grandes atores a aquecer o cenário polêmico de então é o escritor português Eça de Queirós, que, do outro lado do Atlântico, colabora em periódicos brasileiros. João Gaspar Simões refere-se à importância da presença eciana na *Gazeta de Notícias* – o mais prestigioso jornal do Rio de Janeiro da época – fato comprovado pela regularidade com que o escritor português aí publica, desde 1879 até o final de sua vida,

³ PEREIRA. Machado de Assis, 1991. p.84-5.

uma parte substantiva de sua obra literária.⁴ O papel relevante de Eça de Queirós na nossa imprensa diária não se restringiu – conforme Elza Miné, reconhecidamente nossa maior especialista no “Eça de Queirós jornalista” – ao de “correspondente estrangeiro ou de colaborador além-mar”. Segundo Miné, essa relevância se atesta no fato de Eça ter sido convidado a assumir a criação, a organização e a direção do primeiro “Suplemento Literário” da *Gazeta de Notícias* e de toda a imprensa brasileira. Iniciada em 18 de janeiro de 1892, essa secção visava fundamentalmente implementar o “projeto queirosiano” de, por uma parte, mostrar “os ecos do Brasil” nos grandes centros europeus e, por outra, “apresentar aos leitores do Rio, o movimento literário e artístico desses grandes centros”.⁵

Noutra direção, aliás bem maliciosa, Alexander Coleman acredita que o projeto eciano foi agenciado muito menos por afinidade cultural com o Brasil do que por interesse financeiro. Sob tal perspectiva, nosso correspondente estrangeiro recorreria às publicações no outro lado do Atlântico, visando sobretudo à “desesperada necessidade de suplementar seus rendimentos”:

Os artigos para jornais brasileiros, actualmente colididos sob títulos tais como *Cartas de Inglaterra*, *Ecos de Paris*, *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*, *Cartas de Fradique Mendes*, e mesmo *A Relíquia*, foram primeiro publicados na *Gazeta de Notícias* do Rio. O Brasil representou uma desesperada necessidade de rendimentos suplementares para o empobrecido diplomata português. Se alguns dos seus melhores amigos em Paris eram brasileiros, isto não significa que ele fosse sempre agradecido e benevolente em relação ao Brasil (...) Não era a primeira nem a última vez que Eça exercitava o seu mau hábito de bater na mão que o alimentava.⁶

A despeito de ter sido cultuado no Brasil por milhares de admiradores apaixonados, conforme atesta Antonio Candido, ele próprio um desses leitores,⁷ o autor de *O crime do Padre Amaro* colecionou, em contrapartida, um outro tanto de desafetos, gerados pelas litigantes considerações

⁴ SIMÕES, 1970. p.21.

⁵ MINÉ, 2000. p.62-71.

⁶ COLEMAN, 1990. p.68.

⁷ CANDIDO, 2000. p.11-14.

que suas farpas desferiram contra o Brasil e os brasileiros. Nesse sentido, o lado de cá do Atlântico, não teria recebido de Eça a benevolência ou a gratidão esperadas (sic), qualidades que Coleman parece julgar necessárias aos profissionais da imprensa. Ainda que se deva descontar o pesado biografismo que recai sobre a imagem ética e moral do sujeito Eça de Queirós, não se pode, contudo, ignorar a subjetividade encenada pelo autor/ator, cujas dramáticas performances verbais implicam a exagerada marca estética em que Antonio Candido reconhece, com paradoxal simpatia, uma “má-fé metafórica de grande efeito satírico”.⁸

É sob essa sua tônica mordaz que o escritor português, sem o zelo político de discernir seus alvos, desfecha indiscriminadamente suas farpas. Sabe-se que alguns artigos d' *As farpas*, produzidas por Eça em colaboração com Ramalho Ortigão, entram no Brasil, de forma clandestina, burlando o rigoroso controle do escritor português sobre os direitos autorais de sua obra. Machado de Assis certamente leu algumas, senão todas essas publicações “não autorizadas”, visto tê-lo mencionado em sua recepção crítica a dois romances de Eça, como se pode verificar nesta passagem: “De ambos lados do Atlântico, apreciávamos há muito o estilo vigoroso e brilhante do colaborador do Sr. Ramalho Ortigão, naquelas agudas *Farpas* em que aliás os dois notáveis escritores formaram um só”.⁹

Um dos artigos d' *As farpas*, intitulado “O brasileiro” (1872) começa desfeiteando D. Pedro II, para, em seguida, instilar fel no “melaço fluido e baboso” dos beijos brasileiros que conspurcam a “pureza altiva” da língua de Camões.¹⁰ O insulto frontal aos brasileiros, ao Brasil e a seu imperador, afirma Carlos Reis, fez de Eça de Queirós “uma figura absolutamente incontornável na história das relações luso-brasileiras”.¹¹ Os grossos traços com que o esboço caricatural abaixo borra a imagem dos brasileiros ainda faz ressoar, no século XXI, os agudos ecos de Eça no Brasil.

Nós temos o brasileiro: grosso, trigueiro com tons de chocolate, modo ricação, arrastando um pouco os pés, burguês como uma couve e tosco como uma acha, pescoço suado, colete com grillhão, chapéu sobre a nuca,

⁸ CANDIDO, 2000. p.15.

⁹ MACHADO DE ASSIS, 1992. p.903.

¹⁰ QUEIRÓS, 2000. p.122.

¹¹ REIS, 2000. p.23.

guarda-sol verde, a voz fina e adocicada, ar desconfiado e um vício secreto. É o brasileiro: ele é o pai achinelado e ciumento dos romances satíricos; é o gordalhufo amoroso das comédias salgadas; é o figurão barrigudo e bestial dos desenhos facetos; é o maridão de tamancos traído dos epigramas (...) não se lhe supõe distinção, e eles são, na persuasão pública, os eternos toscos achinelados da rua do Ouvidor. A opinião crítica nega-lhes o caráter e atribui-lhes os negócios de negros.¹²

Dentre outras ilações, inferiu-se que “O Brasileiro” colocou o dedo nas feridas étnicas de Machado de Assis, o que seria em si motivo forte, mas não suficiente para explicar a ácida recepção crítica feita por este a duas obras de Eça, no artigo “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”.¹³ Motivo não suficiente, porque, se Machado tivesse sido pessoalmente atingido pelas farpas do escritor português, esta não teria sido nem a primeira nem a última provocação à sua mestiçagem, fato diante do qual ele – como hoje bem se sabe – fosse por humildade ou por desdém, sabiamente silenciou-se.

É bem conhecida a discriminação racial que Machado sofreu em seu próprio país: não foram poucos os críticos que – posto reconhecerem nele a mais alta expressão brasileira do homem de letras – o estigmatizaram como o bem sucedido “mulato da sub-raça americana”. Um exemplo disso é o intolerante julgamento de valor que Sílvio Romero lhe deixou como triste legado à fortuna crítica, frente ao qual Machado de Assis, com sua habitual discrição, fez, como em outras situações homólogas, ouvidos moucos.

Não diferentemente dos critérios adotados por Eça para construir uma imagem estereotipada do povo brasileiro, a maior parte das razões levantadas por Romero para julgar a obra machadiana ampara-se em afiados critérios deterministas, aplicados no sentido de recensar falhas étnicas, psicológicas e fisiológicas do escritor. O crítico pernambucano se vale desse falacioso operador de leitura para concluir que – sendo Machado de Assis “*um brasileiro de regra*, um nítido exemplar dessa sub-raça americana que constitui o tipo diferencial de nossa etnografia” – sua obra inteira “não desmente a sua fisiologia, nem o peculiar sainete psicológico originado daí”.¹⁴ Seguindo essa mesma orientação naturalista,

¹² QUEIRÓS, 2000. p.123.

¹³ MACHADO DE ASSIS, 1992. p.903-913.

¹⁴ ROMERO, 1992. p.66-67.

ele diagnostica que a epilepsia, a gagueira e a mestiçagem racial do autor corporificam-se na dicção de seus textos, os quais, conseqüentemente, revelam, “a fotografia exata de seu espírito, de sua índole psicológica indecisa”.

Diferentemente, Valentim Magalhães, outro crítico contemporâneo de Machado, postula que a estranheza, a originalidade, as qualidades extraordinárias de *Brás Cubas* e *Quincas Borba* consagram seu autor como o grande estilista da literatura portuguesa hodierna, só ombreado por Eça de Queirós. Além desses méritos, Valentim reconhece que o escritor carioca é tão primoroso na dicção quanto Flaubert, imaginoso e fantasista como Gauthier, conceituoso e pensador como Anatole France, pessimista como Poe, espirituoso como Sterne.¹⁵ Tais analogias, incômodas às certezas deterministas de Sílvio Romero, levam-no a refutar que, se a obra machadiana possuísse “tais e tantos predicados”, o escritor “não seria somente o primeiro homem de escrita no Brasil; sê-lo-ia do mundo inteiro, e, ainda mais do que isto, seria o ideal dos escritores, uma espécie de tipo supremo da genialidade humana”.¹⁶ Ironicamente, mais de um século depois, todas as previsões de Romero, limitadas por seu horizonte determinista, vêm sendo contrariadas pelo crescente reconhecimento – em âmbito nacional e internacional – da importância do Machado de Assis ficcionista, cronista, crítico e agenciador cultural.

Um dos que comungam com esta última posição é o crítico português Carlos Reis, curiosamente um especialista em Eça de Queirós. Ao endossar a dura avaliação estética que Machado de Assis endereça ao (co)autor d’*As farpas*, no artigo “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, Reis não apenas reconhece a competência crítica do escritor brasileiro. Parecendo guiar-se pela clave borgiana segundo a qual um escritor forte funda seus predecessores, o ensaísta português vale-se de argumentos no sentido de demonstrar que a recepção crítica de Machado serviu de guia para Eça reformular pelo menos parte de sua obra. Para Reis, a prova decisiva de que Eça acatou as críticas do “mestre” brasileiro, está no fato de que, o autor d’*O crime do Padre Amaro*, adotou “mudações decisivas”, na rescrita da terceira edição deste romance.¹⁷

¹⁵ MAGALHÃES. Apud ROMERO, 1992. p.32-33.

¹⁶ ROMERO, 1992. p.33.

¹⁷ REIS, 2000. p.24.

Uma sensação nova

Em 16 abril de 1878, ano da primeira edição do romance *O Primo Basílio*, e da segunda de *O crime do Padre Amaro*, Machado de Assis publica, na revista *O Cruzeiro*, o artigo intitulado “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, cuja aspérrima recepção crítica aos dois romances do escritor português ocupa-se em apontar-lhe duras considerações às falhas estéticas. O artigo cheira, de início, a ressentimento e cria, em torno de Eça, uma nuvem de especulações que persiste até hoje. Na introdução de seu artigo, Machado tece elogios ao “estilo vigoroso e brilhante” adotado por Eça para compor “aquelas agudas *Farpas*”, escritas em parceria com Ramalho Ortigão. Endossando o aplauso com que crítica e público dos dois lados do Atlântico legitimaram a competência eciana, ele considera merecido o lugar que o escritor português ocupa na “primeira galeria dos contemporâneos”.

Feito o elogio, seguem as farpas. Machado acusa Eça de ser “um fiel e aspérrimo discípulo” do realismo propagado por Zola, cuja obra *La faute de l'Abbé Mouret* aquele teria plagiado no título e na concepção de *O crime do Padre Amaro*. Embora reconhecendo a originalidade do autor frente à fonte imitada, execra-lhe a fidedignidade à poética realista, na qual residiria seu pior defeito, visto que, como esta, também aquele não esquece nem oculta nada, explicitando o escuso e o torpe “com uma exaço de inventário”.¹⁸

Quanto ao segundo romance de Eça, *O Primo Basílio*, lançado no mesmo ano em que o artigo de Machado vem a lume, este acusa o escritor português de reincidir nas fórmulas que asseguraram o sucesso do primeiro romance, o que, no seu entendimento, irá acarretar tom rebuscado e ar de clichê, ambos enfastiantes. Mas este não constitui para ele o defeito capital de *O Primo Basílio*. A preocupação quase detetivesca em identificar uma razão necessária e suficiente para o adultério da protagonista faz Machado deter-se na ligação fortuita entre Luísa e seu primo Basílio na qual, para ele, reside a falha nuclear do livro. Sua argumentação caminha no sentido de tornar patente que Eça falhou ao conceber essas duas criaturas “sem ocupação nem sentimento”. Isso porque ele teria dado destaque a um *afair* que não passaria “de um

¹⁸ MACHADO DE ASSIS, 1970. p.903-04.

incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar”, não fosse o fato de Luísa tornar-se refém da criada Juliana (é nesta, que ele, com toda a razão, reconhece “o caráter mais completo e verdadeiro do livro”).¹⁹ No naturalismo explícito desse imbróglio, Machado descobre a ferida eciana e trata de abri-la para seus leitores.

Com respeito à heroína, ele afirma tratar-se de “um caráter negativo [que] no meio da ação ideada pelo autor, é antes um lítere do que uma pessoa moral”.²⁰ Amparado em juízos de valor muito mais voltados para questões de ordem ética do que estética, Machado acaba identificando o defeito capital do romance na inanidade de caráter de Luísa, cuja queda, nas palavras dele,

nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rodada no erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente.²¹

Não fosse o adultério ter sido pressentido pela ressentida perspicácia da criada, que trata de recolher provas para chantagear e extorquir a heroína (com quem trava uma luta intestina) e a posterior morte de ambas, Machado não encontra, no romance, sequer uma motivação relevante. Mazelas como as dessa trama romanesca podem, diz ele, interessar no mundo real – cá fora: “No livro é outra coisa”.²² Ameaçada pela criada, Luísa resolve fugir com o primo, que rejeita a complicação. Este se limita a oferecer-lhe dinheiro para ela reaver as cartas roubadas e foge, em seguida, de Lisboa. “Daí em diante [sumariza Machado], o cordel que move a alma inerte de Luísa desloca-se das mãos de Basílio para as da criada”, que passa a explorá-la das formas mais torpes possíveis.²³ Sob a ameaça

¹⁹ MACHADO DE ASSIS, 1970. p.906.

²⁰ MACHADO DE ASSIS, 1970. p.906.

²¹ MACHADO DE ASSIS, 1970. p.905.

²² MACHADO DE ASSIS, 1970. p.906.

²³ MACHADO DE ASSIS, 1970. p.906.

de prisão, Juliana devolve a prova do adultério, é acometida por um súbito aneurisma que a mata imediatamente. Luísa também morre, aparentemente de medo.

O outro defeito basilar do livro estaria, para o articulista, na “medula da composição”, cujo “traço grosso”, sob um “tom carregado de tintas”, desenha cenas repugnantes como a do “Paraíso”.²⁴ De acordo com outro artigo, escrito quinze dias após o primeiro (em resposta a indignadas cartas de leitores apaixonados por Eça), *O Primo Basílio* abusa de um “realismo sem condescendência”,²⁵ que deixa, nessa “viva pintura dos fatos viciosos”, “um cheiro de alcova”,²⁶ até chegar à “sensação física”.²⁷ Trata-se de uma indubitável e certamente irônica referência a esta passagem do romance em que a heroína experimenta uma sensação inesperada, no “Paraíso”:

[Basílio] fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: – Não! Não! – E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate, murmurou repreensivamente.

– Oh Basílio!

Ele torcia o bigode, muito satisfeito! Ensinara-lhe uma sensação nova: tinha-a na mão!²⁸

Sem sombra de dúvida, a diferença de tonalidade entre os dois autores é capital. Vista sob a lupa machadiana, a pena de Eça descreve, com “traço grosso e exato”, essa sensação nova que certamente seria desdenhada por Brás Cubas cuja “reedição”, em um novo corpo textual, é conduzida pela “pena da galhofa e a tinta da melancolia”.²⁹ De fato, se, por efeito de decupagem, cenas grotescas como a do Paraíso fossem descoladas para um primeiro plano (conforme a perspectiva adotada por Machado), certamente dariam visibilidade a cada pincelada a entrar na composição impressionista do grande plano que preside à estruturação do romance eciano.

²⁴ MACHADO DE ASSIS, 1970. p.907.

²⁵ MACHADO DE ASSIS, 1970. p.906.

²⁶ MACHADO DE ASSIS, 1970. p.913.

²⁷ MACHADO DE ASSIS, 1970. p.906.

²⁸ QUEIRÓS, 1970. p.697.

²⁹ MACHADO DE ASSIS. 1959.

Infelizmente, Machado deixou escapar, talvez um pouco por angústia da influência, essa sutileza pictural. Assim também, deixou de vislumbrar as tintas nuançadas com que Eça foi montando o mîse-en-abyme d'*O primo Basílio*, em homologia com os quadros pendurados na parede da sala de Luísa, a sugerir, metonímica e especularmente, os entretons da cena romanesca; ou a passagem quase imperceptível da realidade para a ficção e vice-versa, intrincando e tonalizando uma à outra, como um cenário a se desdobrar a partir de outro cenário; ou ainda a dramaticidade especular da *Dama das Camélias* mesclando-se à sua versão musical, *La Traviata*, e as duas, letra e música, mediando a realidade da protagonista com sua versão teatralizada na peça *Honra e paixão*.

Essas nuances impressionistas, a constituir várias redes auto-referenciais que incessantemente fazem remissão recursiva uma à outra, e cada uma delas à totalidade potencial e múltiplice do romance, parecem, de fato, pontos de fuga que escaparam ao horizonte da tradução machadiana. Qual a razão? Não importa. A mais crua verdade é que Machado ignorou ou não patenteou, em sua recepção crítica d'*O Primo Basílio*, o novo fato estético encerrado nesse romance: as vozes dialógicas e proliferantes de personagens a enunciar a possibilidade de realizar, na literatura em língua portuguesa, o ideal flaubertiano do romance capaz de prescindir de qualquer referencial extralingüístico.

Atos de fingir

Honra e paixão, a peça teatral que vai sendo escrita, no decorrer da narrativa, por Ernestinho Ledesma, tem a sinuosidade de uma serpente a morder a própria cauda, um dos novos paradigmas estéticos que presidem à composição d'*O Primo Basílio*. Num dos saraus em casa da heroína, Ledesma esboça para os presentes o enredo de sua peça, um dramalhão que clichêiza o tema romântico da condenação ao adultério feminino. Ele reclama da falta de autonomia criadora, já que seu empresário, por razões morais e comerciais, quer interferir no final da peça. Trata-se, além de outras explorações, da representação ficcional de arte e mercado, ponto nodal em que Eça de Queirós, o autor do romance, está cabalmente enredado.

Praticamente todos os atores da cena discursiva sugerem alterações não apenas no moralismo anticivilizatório do desfecho, mas também na

trama e nos procedimentos estruturais que regulam o desenrolar de *Honra e paixão*. A rede intersubjetiva decorrente desse agenciamento coletivo ganha ressonância no coro polifônico que prenuncia a fatalidade trágica da heroína e, ao mesmo tempo, reverbera em julgamento moral não da peça, mas da realidade do romance, a exemplo desta fala em que Julião Duarte, um dos comensais de Luísa, condena a estroinice de Basílio: “O primo Basílio tem razão; quer o prazer sem a responsabilidade”.³⁰

O livre trânsito carnavalesco entre a cena romanesca e sua versão miniaturizada no cenário remanejável de *Honra e paixão*, além de quebrar a hierarquia entre ficção e realidade, potencializa os “atos de fingir”,³¹ necessários à concepção encenada no romance – a de que um manto diáfano da fantasia deve encobrir a nudez crua da verdade. O “como se” da ficção mostra que a insuportável estranheza do real é de tal forma inassimilável que “é preferível o impossível verossímil ao possível incrível”.³² Sintomática e clinicamente, segundo a razão pragmática exigida pela crueza do real, enquanto mata a criada Juliana, o narrador acompanha as demais personagens na estréia de *Honra e paixão*. A heroína da peça é perdoada pelo seu adultério, ao passo que a da realidade do romance tem sua nudez castigada. O como se dos “panos de teatro”³³ – sob cujo *pathos* Luísa havia experimentado dissimular imaginariamente a possibilidade de ser apunhalada pelo marido – parece estar, na encenação da peça, a serviço de reduzir o impacto da verdade, inassimilável ao moralismo provinciano da antiga Lisboa, a ecoar no coro tragicômico constituído pelos atores sociais que compõem dialogicamente a cena dentro da cena do espaço romanesco. O julgamento destes sobre a peça desliza para o imaginário configurador do romance, da peça e dos leitores, os quais, a essa altura, também estão representados nesse “discurso encenado”.

É claro que esse deslizamento metonímico, sobretudo a partir da forma minimizada pela peça teatral, oferece ao leitor um cenário plástico

³⁰ QUEIRÓS, 1970. p.636.

³¹ Entendida por Iser como um índice de pacto ficcional, os “atos de fingir” não designam a ficção enquanto tal, “mas sim o «contrato» entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como “discurso encenado”. ISER, 1996. p.23.

³² ARISTÓTELES, [s.d.]. p.281.

³³ QUEIRÓS, 1970. p.562.

onde lhe é dado o privilégio histórico de assistir ao surpreendente desnudamento da ficcionalidade, com que o *O Primo Basílio*, menos um romance de tese do que uma tese sobre novo romance se inscreve no experimentalismo flaubertiano do meta-romance sem *telos* e sem outra finalidade senão conter, em seu modo de estruturação, o próprio sistema explicativo. O que, infelizmente, Machado de Assis ignorou, fosse por má vontade, fosse porque, somente depois de assimilar criticamente o romance eciano, é que se prontificou a escrever *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que entra em visível diálogo com o sistema reticular de desdobramentos sucessivos a presidir a estruturação d' *O Primo Basílio*. Nesse sentido, um escritor nada fica devendo ao outro: Machado funda seu predecessor que, por sua vez, funda os novos paradigmas estéticos que nascem junto com o berço que servira de campa ao defunto autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.³¹

O estranho familiar

Algo inesperada, há uma transgressão à ordem familiar, inicialmente esboçada no título *O Primo Basílio*. A partir de então, desde o início do romance, há indícios de desestabilização invadindo todo o espaço romanesco e fraturando o precário equilíbrio entre a realidade e ficção, além de burlar os interditos da esfera pessoal e social. Assim, o romance renuncia, em várias de suas instâncias, a *hybris* da heroína. Esta, posto ciente do perigo encerrado na estranheza implicada no “familiar”, é incapaz de lhe reconhecer a mesma ameaça que, doutra feita, já lhe provocara a primeira queda. Basílio é primo de Luísa a quem namorou antes de partir para o Brasil. O *afair* dos dois, abruptamente interrompido com a viagem, ocorreu em Sintra, espaço que, ao ser posteriormente reficcionalizado no cenário de *Honra e paixão*, gera o mal estar da duplicação do mesmo, a repetir-se como farsa. Paradoxalmente, uma farsa trágica.

Quando retorna a Portugal, o familiar volta como o “torna-viagem”, o estrangeiro a trazer consigo a inquietante estranheza desencadeadora da inexorável fatalidade trágica da heroína. De fato, Basílio é agora o “brasileiro”, o qual, segundo a aceção que Eça de Queirós lhe confere

³¹ MACHADO DE ASSIS, 1959. p.415.

no artigo homônimo – publicado pela primeira vez em 1972 e republicado, em *Uma campanha alegre* (1890) sob uma nova versão sintomaticamente alterada – retorna como “outro”, o português emigrado, o torna-viagem a fraturar a moral familiar, a causar mal estar na cultura.

Ao irromper na nova familiaridade de Luísa, o antigo familiar emerge como o *Unheimlich*,³⁵ a inquietante estranheza a desestabilizar o precário equilíbrio artificialmente construído pela protagonista. Trata-se, como se pode ver, não apenas mais um romance de tese no cenário realista-naturalista do século XIX. *O Primo Basílio*, desde seu título até o perverso comentário final da personagem homônima, cujo olhar distanciado e farsesco já é estranho a sua própria cultura, é um meta-romance consciente da própria metaficcionalidade, de seu discurso encenado. Romance que, ademais, carrega, no modo de estruturar a forma, a ruptura que exerce em relação à ordem familiar, seja no âmbito da pessoalidade, seja no da cultura ou no dos paradigmas estéticos tão cristalizados e degradados quanto a realidade histórica portuguesa nele encenada. Um romance e um personagem para o próximo milênio, fato estético que Machado, não vislumbrou, não obstante a agudeza de sua recepção crítica.

Não por acaso, Jorge Luis Borges inclui *Eça de Queirós* em sua *Biblioteca personal*. A meta-poética eciana, cuja especularizante recursividade inclui sua própria tradução, é percebida pela refinada ótica de Borges que coloca o escritor português em interação sincrônica com Flaubert, nesta passagem a nos servir da chave comparativista que hoje possibilita ler *Eça* como inventor de Flaubert da mesma forma que o Machado, não o crítico, mas o ficcionista, como fundador da nova sensação estética prenunciada n' *O Primo Basílio*.

El amor [de *Eça*] a la literatura francesa nunca lo dejaría. Profesó la estética del parnaso y, en sus muchas novelas, la de Flaubert. En *El primo Basílio* (1878) se há advertido la sombra tutelar de *Madame Bovary*, pero Émile Zola juzgó que era superior a su indiscutible arquetipo y agregó a su dictamen estas palabras: “Les habla un discípulo de Flaubert”.³⁶

³⁵ O conceito freudiano de “inquietante estranheza” (“Unheimlich”) relaciona-se ao “estranho”, uma categoria que comporta simultaneamente o familiar e o estranho. FREUD, 1976. p.277-281.

³⁶ BORGES, 1997. p.27.

Referências Bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Senac, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Biblioteca personal*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. José Maria Eça de Queiroz: El mandarín.
- CANDIDO, Antonio. Eça de Queirós, passado e presente. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Senac, 2000.
- COLEMAN, Alexander. Uma reflexão a respeito de Eça de Queirós e Machado de Assis. In: *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirozianos*. Porto, Edições ASA Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 22 a 25 de novembro de 1988.
- FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. *ESB*. 24 V. Trad. Adelheid Koch et al. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII. O estranho.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. Atos de fingir.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. *Memórias póstumas de Brás Cubas. Esaú e Jacó, Memorial de Aires*.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. Eça de Queirós: *O Primo Basílio*.
- MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo do século XIX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- PEREIRA, Astrogildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- QUEIRÓS, Eça de. O brasileiro. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Senac, 2000.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1970. *O Primo Basílio*.
- QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre* (de “As farpas”). Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000.
- REIS, Carlos. Leitores brasileiros de Eça de Queirós: algumas reflexões. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Senac, 2000.
- ROMERO, Sílvio. Machado de Assis: Estudo comparativo de literatura brasileira. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.
- SIMÕES, João Gaspar. Estudo crítico-biográfico. In: QUEIRÓS, Eça de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1970.

A Lisboa que não é Paris: *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós

Monica Figueiredo

Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
Pra lá deste quintal
Era uma noite que não tem mais fim
Pois você sumiu no mundo
Sem me avisar
E agora eu era um louco a perguntar
O que é que a vida vai fazer de mim.
(*João e Maria*. Sivuca e Chico Buarque)

A cidade será sempre um espaço consumidor de imaginário. Paisagem escolhida pela civilização, as cidades acompanharam o processo de evolução humana, transformando-se no espelho que de perto refletiu as mudanças, nem sempre edificadoras, vividas pela humanidade ao longo de sua história. Das ruínas da Antigüidade clássica às metrópoles futuristas, “a geografia pública de uma cidade é a institucionalização da civilidade”, porque *civilidade* e *cidade* partem de um raiz etimológica comum.¹ A civilidade tem como essência o uso das

¹ Civilidade: “**civilIDADE** XVI. Do fr. *civilité*, deriv. do lat. *civilitas – atis*.” Cidade: “XIII. Do lat. *civitas – atis*.”

máscaras sociais e é na cidade, “esse estabelecimento humano no qual os estranhos devem provavelmente se encontrar”,² que o jogo das representações sociais acontece, o que faz com que o espaço citadino seja visto como um grande palco para o teatro das representações sociais.

O século XIX foi aquele que perpetuou a cidade como espaço essencialmente burguês. É a cidade finissecular que vai aos poucos substituindo os valores públicos do Antigo Regime pelo culto da personalidade, criando “uma cultura que centra no indivíduo as determinações de seu próprio destino”. A *res publica* transforma-se num valor do passado e a cidade é agora um lugar que abriga o estranho.

O homem individualizado exaltará a intimidade, fazendo com que a sociabilidade entre em crise e a fragmentação é a marca da cidade erguida a partir do século XIX, espaço responsável por uma “fraternidade que leva ao fratricídio”,³ espécie de eco definitivo – inscrito no corpo da cidade – da falência dos ideais que haviam forjado a Revolução Francesa.

A organização urbana do século XIX atendeu às pressões impostas por “milhões de pobres encurralados nos cortiços vitorianos”, por temer, na verdade, a “realidade da violência mal reprimida e (a) ameaça de insurreição”⁴ que constantemente era anunciada pela miserabilidade que vagava pelas ruas da cidade, pois “a cidade do século XIX desconfia[va] das mulheres como do povo, igualmente selvagens”.⁵ Assim, o povo foi empurrado para a periferia numa tentativa burguesa de limpeza e de desimpedimento, destinada a garantir que a ansiada marcha do progresso prosseguisse sem mais contratempos.

Mas é uma Lisboa que não é Paris que Eça de Queirós recompõe em *O Primo Basílio*, uma cidade que, longe de ser um grande centro, é povoada por casas e por paisagens preenchidas por um cotidiano repleto de provincianismo. Se o mal-estar citadino é gerado pelo excesso dentro de núcleos urbanos como Paris, no caso português é a precariedade, ou melhor, o excesso da falta que gera o incômodo na experiência urbana. Uma cidade abafada pelo calor, castigada pelo sol, assustada pela ameaça

² SENNETT, 1998. p.324.

³ SENNETT, 1998. p.325.

⁴ HALL, 1995. p.9.

⁵ PERROTT, 1995. p.164.

da decrepitude, invadida pela pobreza e contaminada por vícios e por doenças é a que Eça de Queirós recria para abrigar os corpos de uma população à margem do sonho asséptico burguês, sonho que era alimentado nos grandes centros urbanos europeus situados muito além do quintal português.

Se a narrativa se abre utilizando como cenário o interior da casa burguesa, este interior é desde logo colocado em oposição ao espaço da rua onde mora o Engenheiro, já que o “paraíso” burguês se constrói com janelas fechadas para a rua. Ao longo de toda a narrativa, muitas serão as alusões à vizinhança marcada pela aparência grotesca, pela sujidade e pela decrepitude. Está-se diante de um *fora* que atemoriza e que, de forma sub-reptícia, invade um espaço privado que, mesmo se julgando protegido, nunca duvidou do perigo presente numa “má vizinhança” que era “de tremer”.⁶

Se da casa do Engenheiro, só se tinha a rua como paisagem, o mesmo acontecia com a vizinhança, que fazia da casa de Jorge o ponto para o qual convergiam todos os olhares sedentos de novidades por serem desvalidos de acontecimentos. A vizinhança era aquela que definia, dentro do microcosmo social que era a rua, o código de decência a que todos estariam subjugados se não quisessem correr o risco da exclusão. Era do olhar da vizinhança sobre a vida privada dos moradores que partia a aprovação que garantia a respeitabilidade ou não do indivíduo dentro do espaço público.⁷

A casa era apropriada para a apequenada existência burguesa do casal e, segundo Jorge, ele “estava acostumado à casa, era sua, tinha-a a arranjado, era sempre uma economia”.⁸ Deste modo, enquanto a existência de Jorge e de Luiza esteve contida pelas paredes domésticas, o

⁶ QUEIRÓS. [s.d.]. p.50

⁷ Para Michelle Perrot: “os vizinhos, [que] raramente são escolhidos e constituem o olhar do Outro, do qual é preciso se defender e, ao mesmo tempo, conquistar sua estima. Os vizinhos estabelecem um código de decência da casa e da rua, norma que o indivíduo deve acatar para ser aceito, e que tende a reproduzir o mesmo e excluir o diferente. (...) O olhar da vizinhança pesa sobre a vida privada de cada um e o que dela aflora: “O que dirão?”. A desaprovação, a tolerância, a indulgência dos vizinhos têm a força dos Dez Mandamentos. Também existem limites à sua intervenção: as paredes da casa, o outro lado da porta constituem uma fronteira (...)” (1992. p.177).

⁸ QUEIRÓS, [s.d.]. p.50.

privado manteve-se protegido. No entanto, a proteção deste isolamento duraria pouco porque, afinal, é justamente da casa que parte o desejo de evasão. Luiza, antes mesmo de alcançar a rua, já era capaz de empreender para si *outras* viagens. Aliás, desde os dezoito anos parecia carecer de um espaço para além da casa, nascendo daí a sua compulsão pela literatura romântica⁹ que propiciava à sua circunscrição o vislumbre do espaço além.

E entre todas as *suas* cidades, é Paris o grande sonho de consumo de Luiza que, coerentemente, como legítima burguesa crescida em Lisboa, olha para a cidade francesa como quem olha para um Eldorado, lugar crível somente para aqueles que estavam excluídos dos espaços possíveis. Incapaz que era de estar num lugar como quem verdadeiramente o ocupa, ela recusa a face de uma Paris¹⁰ marcada pelas contradições, pelas *flores do mal* e pelas subversões. É pela Paris da moda e do luxo fútil que ela anseia. Fragmentando o seu desejo de espaço, colocando-o sempre num alhures, Luiza selou para si a imobilidade como percurso.

Quanto a Jorge, é com uma *disposição burguesa* que ele viaja para o Alentejo e, do mesmo modo que Portugal não mereceu o respeito de Basílio, o interior do país não merecerá nem a consideração do Engenheiro nem a dos "íntimos" que freqüentam a sua casa. O Alentejo, aos olhos dos lisboetas, é curioso, estafante, detentor de um "clima nocivo" e de uma "estação traiçoeira",¹¹ praticamente as mesmas opiniões desagradáveis que terão Reinaldo e Basílio sobre todo o país. Como num jogo de encaixe,

⁹ Maria Rita Kehl comenta a "fúria de ler" que se apossou das mulheres do século XIX: "Mudanças nos hábitos de leitura (isolamento, ao invés dos serões familiares de leitura em voz alta), curiosidades despertadas que compensassem a solidão da vida doméstica, tudo isso somado ao surgimento dos folhetins que aumentaram muito a circulação da literatura romanceada, criaram para as mulheres a possibilidades de, através do livro (...), aventurar-se num domínio até então exclusivamente masculino". (1996. p.97).

¹⁰ Segundo Richard Sennett: "Foi a relação entre política e cultura que fez de Paris a capital do século XIX para W. Benjamin. Nela, conflitos ideológicos eram levados ao auge, sublevações revolucionárias, temidas em outros lugares, desempenharam papel importante na experiência ou na memória de cada geração parisiense. Paris era o lugar onde se concentravam todos os temores e todas as fantasias da burguesia do século XIX." (1998. p.164-165).

¹¹ QUEIRÓS, [s.d.]. p.53.

Jorge e seus amigos desprezam o que não é Lisboa, tal qual Basílio despreza o que não é Paris.

Resta ao narrador e à sua narrativa rir-se de tudo isto como quem ri de uma totalidade social que é anacrônica e superficial. Um riso irônico que queria ferir para além do corpo da pátria, procurando na verdade atingir toda uma mentalidade social burguesa – traidora dos ideais liberais e responsável pela desumanização dos valores sociais – que contaminou o tempo histórico oitocentista. Desta forma, o que Eça não perdoa não é o fato de Lisboa não ser Paris, (afinal, a portugalidade afrancesada não é vista como solução, já que ganha uma péssima personificação através de Basílio, personagem incapaz de representar qualquer valor defensável), mas sim o fato de Lisboa ser um *não lugar* onde o velho é decrepito e o novo carece de credibilidade. A narrativa de Eça anseia, portanto, por um Portugal legitimado. Por isso, o lugar escolhido por Eça de Queirós não é Paris e nem qualquer outro lugar do mundo prestigiosamente reconhecido como europeu, mas sim uma Lisboa que, transformada em espaço de relato, ganha a condição de *espaço praticado*, retirado do silêncio, sacudido por uma reflexão que, mesmo sendo dolorosa, garante para si a eternidade. Se Eça admirava tanto o estrangeiro, não há por todas as suas linhas espaço mais presente que o português. Não consigo imaginar prática literária mais obsessivamente nacionalista.

Ao contrário de Jorge e de Luiza, Basílio é o homem que vem de fora, aquele que supostamente detém o saber das terras exóticas que causam fascínio à circunscrição de Luiza. É o excesso de espaço que Basílio representa que seduz Luiza, uma mulher criada para ver a porta da rua como definitiva fronteira. Se Basílio pudesse ser levado a sério, emblematizaria a figura do colonizador que no século XIX personificou o desejo imperialista da maioria das nações européias.¹² Mas Basílio não passava de uma “pândego”, de um “debochado”, de um “perdido” e detentor de um passado duvidoso que não servia de biografia nem a um rele-

¹² Segundo Peter Gay: “Na década de 1880, em uma trivialidade a afirmação de que as raças superiores estavam, destinadas a se expandir e a governar seus inferiores em continentes ainda não inteiramente abertos para o Ocidente (...) Mas foi uma era de frenética colonização, com as grandes potências – e as potências que queriam ser grandes – envolvidas numa corrida por terras ambicionadas por seus minerais ou por sua posição estratégica”. (1995, p.92-93).

especulador. Basílio está longe de possuir a verdadeira disposição agressiva, determinante e insana que marcou a história das conquistas. De autêntico em sua fachada de explorador colonialista, resta somente a arrogância na exibição de uma masculinidade que, “supostamente destinada a impressionar os outros, mostrava como el[el] precis[ava] impressionar a si mesm[o]”.¹³

Se partimos da asserção de que “as nações são narrativas” e que “o poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo”,¹⁴ fica claro que Eça de Queirós ao escrever esta narrativa acaba por definir para o Portugal oitocentista uma artificial e despreparada existência colonialista, que só poderia contar com farsantes como Basílio, incapacitados de justificar a existência de qualquer império. Utilizando um *eu* e um *lá*, Basílio olha Portugal como se dele não fizesse parte porque, para ele, o nacional era por si só motivo de vergonha irremediável, afinal, tudo em Portugal era negativo. Ao negar a nacionalidade a que pertence, Basílio sela para si um *não lugar*, preferindo ratificar a sua condição de estrangeiro dentro e fora da pátria. Vagando por cidades como quem delas não quer ou não pode fazer parte, Basílio é um *flâneur* medíocre, marcado por uma trajetória direcionada para fora da história e da participação produtiva.

Mas, para além de Basílio, a Lisboa descrita por Eça não é nada edificante. A narrativa apresentará uma cidade marcada pela poeira, pelo calor, pelo sol incandescente, enfim, por uma atmosfera insuportavelmente sufocante. Andar em Lisboa era difícil e a experiência de se estar em meio à multidão surge sempre de forma ameaçadora. Luiza viverá esta experiência no Passeio Público, ao lado do primo e de D. Felicidade, quando a sensação de mal-estar aparece descrita de forma crescente contaminando evidentemente o leitor. O espaço é apresentado num cromatismo sombrio, onde os adjetivos negativos acentuam a decrepitude. Tudo é envolvido por uma atmosfera sufocante que oprime uma multidão, paradoxalmente, marcada pelo isolamento em meio a uma convivência desalentada. Luiza, imersa nesse coletivo, sente-se “mole”, porque “a acumulação da gente dava ao seu corpo de mulher caseira um torpor

¹³ GAY, 1995. p.94.

¹⁴ SAID, 1995. p.13.

agradável".¹⁵ Ela experimentava estar, pela primeira vez, plenamente fora da casa, ao lado de um homem que a afastava do abrigo de seu condicionamento social. É pelo olhar microscópico do narrador que se reconhecem os tipos decadentes que formam a multidão lisboeta oitocentista, que acaba por causar desconforto em Luiza, criada que foi para não suportar os excessos.

Na verdade, a rua era o lugar da prostituta e era a partir dela que as mulheres da classe média organizavam a sua própria identidade, ou seja, as mulheres burguesas deveriam ser aquilo que uma *mulher perdida* não era. No entanto, Luiza ainda está num tempo de ilusões e, por isso, do mesmo modo que a rua a apavora por tudo que contém de indefinição, de possibilidade de violência e de perda, ela também a atrai como uma promessa de espaço idealizado. Entretanto, Lisboa tem muito pouco de paisagem idealizada para oferecer.

As lojas de comércio são marcadas pelo abandono, pelo fastio, pela sujeira e pelo abafamento, todas ocupadas por consumidores marcadamente decrépitos, mendigos ou bêbados. Em *O Primo Basílio*, inusitadamente (ao contrário das demais narrativas queirosianas sempre tão prodigiosas em cheiros e em sabores), a culinária portuguesa é apresentada como um espetáculo de horror e até uma vitrine de pastelaria ganha uma descrição hipernaturalista, que é capaz de transformar uma "lampreia de ovos" num terrível objeto putrefacto e ameaçador, um verdadeiro "monstro espapado [de] moscas [que] esvoaçavam".¹⁶ Os cafés e os teatros são habitados por freqüentadores que expõem os sintomas de suas doenças e por uma sonolência silenciosamente aterradora que só é interrompida pela insurreição de acontecimentos que, ao invés de romperem com a imobilidade, acabam por ratificar a degenerescência do espaço público,¹⁷ acentuando o cotidiano grotesco e patético que envolve os personagens.

¹⁵ QUEIRÓS, [s.d.]. p.92.

¹⁶ QUEIRÓS, [s.d.]. p.133.

¹⁷ Richard Sennett comenta: "O espaço público morto é uma das razões, e a mais concreta delas, pelas quais as pessoas procurarão um terreno íntimo que em território alheio lhes é negado. (...) Quando todos estão se vigiando mutuamente, diminui a sociabilidade, e o silêncio é a única forma de proteção." (SENNETT, 1998. p.29).

A mendicância é outra presença constante nas ruas de Lisboa. Da mendiga que esmola à porta da igreja no dia do casamento de Jorge aos pedintes que interrompem o caminho de Sebastião, Lisboa é uma cidade de pobres e de excluídos, parte de uma paisagem que o conforto burguês tenta afastar, já que o desprezo da classe dominante para com os pobres define uma atitude constante no século XIX. “Para as classes pobres, a cidade é como uma floresta onde é preciso caçar a existência”¹⁸ e a pobreza que habita Lisboa está marcada pela sujidade e pela doença que, como armas, acuam pelo medo e pelo nojo aqueles que passam. De certa forma, é uma história do medo burguês que Eça de Queirós inscreve através de *O Primo Basílio*.

Mesmo a paisagem natural de Lisboa não merece da narrativa qualquer elogio. O passeio de *coupé* feito por Luiza e Basílio percorre uma paisagem marcada pelo “aspecto ressequido e exausto”. A Lisboa oitocentista, aos olhos de Eça, não guarda sequer os resquícios de um passado campestre do qual se possa orgulhar, estando muito distanciada da futura Tormes. Mas se ainda levaria algum tempo para que Eça recriasse um Portugal com paisagem possível, a sua criatura o fará ainda neste livro. Luiza, a despeito da paisagem cinzenta que surgia diante de seus olhos, foi capaz de criar a sua Tormes em pleno Lumiar, mostrando que, afinal, a imaginação não era prerrogativa somente do criador.

Mas Luiza não conseguirá recriar o espaço da rua durante muito tempo. A realidade acabará por envolvê-la, recusando-se a ser ilusoriamente revestida. À medida que Luiza ganha a rua à procura de seu paraíso, não há mais como negar a consciência adquirida pela experiência histórica de *estar na cidade*. Ao viver a experiência da cidade, ela segue o caminho de milhões de indivíduos da classe média que foram levados ao contato com milhões de pobres e indigentes, vivenciando uma nova série de percepções sociais. Por isso, será Juliana quem mais de perto acompanhará as excursões urbanas de Luiza, afinal, mais do que ninguém, a criada sabe o que é estar na rua e a patroa precisará de seus conhecimentos para engendrar um percurso que a leve até o seu desejo.

Mas se “caminhar é ter falta de lugar”,¹⁹ a travessia de Luiza só poderia ser muito longa. Ao se atrever a percorrer a cidade como se fosse dona

¹⁸ PERROTTI, 1992. p.316.

¹⁹ CERTEAU, 1994. p.183.

de seu tempo e de seus próprios passos, ela tentou garantir para si uma *enunciação*, pois, “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua”.²⁰ Se a fala de Luiza é gaguejante, o seu percurso não poderia estar livre de obstáculos. Chegar ao “Paraíso” é quase que uma travessia iniciática, destinada a revelar o *grual* de sua sexualidade. E como “os passos moldam os espaços”, “tecem os lugares”,²¹ Luiza tentará moldar um espaço para sua existência fora da casa burguesa, tarefa difícil porque as interdições à sua caminhada são inúmeras.

É claro que é do reconhecimento que Luiza tenta fugir. Andar por trajetos não conhecidos ou não justificados era um crime que a esposa burguesa não poderia cometer. No entanto, sem o saber, Luiza como pedestre escreve um *texto urbano* vedado à sua própria leitura, mas que se tornou legível aos olhos daqueles que a viam passar. Tanto Ernestinho, quanto todos os demais conhecidos só tinham uma pergunta em mente ao verem Luiza: o que faz ela por aqui? Depois do adultério descoberto, Jorge tentará *ler* o espaço citadino à procura das respostas que foram silenciadas por Luiza e, tal qual a sua “casinha honesta”, as ruas de Lisboa transformam-se num *texto* de difícil compreensão.

Se a cidade oitocentista não era um espaço de ação para as mulheres, pelo menos não para as burguesas consideradas respeitáveis, paradoxalmente, ela estava povoada pela presença do corpo feminino que se tomara uma marca obsessiva nas cidades finiseculares, presente na arquitetura, na escultura, na pintura, na propaganda e até mesmo nos móveis e nos bibelôs. O espaço citadino era um “teatro”, “e [n]esse teatro, dirigido pelos homens, as mulheres [eram] o cenário, o ornamento, as gloriosas bonecas”,²² não passando de objetos fixos dentro do discurso masculino, aquele que verdadeiramente ergueu a cidade burguesa.

Mas, se a cidade feliz é aquela composta por seres plenamente realizados, por indivíduos capazes de manter a soberania sobre si mesmos e sobre os seus desejos, então, a Lisboa de *O Primo Basílio* é mesmo uma cidade fadada ao infortúnio. Lugar de desejos sitiados e de procedimentos proibidos, a Lisboa que abriga Luiza está longe de ser um espaço propício

²⁰ CERTEAU, 1994. p.177.

²¹ CERTEAU, 1994. p.176.

²² PERROT, 1995. p.175.

à realização humana. Marcados pela representação social que aprisiona, os personagens de Eça se embatem num espaço que sufoca e imobiliza, palco de dores veladas e de excesso de faltas. Talvez seja por isso que, após a morte de Luiza, a ação esteja definitivamente deslocada para o espaço urbano, afinal, neste momento da narrativa, não há mais crença possível na existência de casas que se possam habitar. A rua é agora o único espaço restante aos corpos desabrigados que vagueiam sem rumo certo, ou melhor, sem caminho que possa ser traçado por passos humanamente produtivos.

E Luiza morre. No entanto, nada muda, com exceção da dor que fere Jorge e que entristece Sebastião. Parece que tudo continua exatamente igual, a não ser pelo corpo de Luiza que agora habita uma cidade de mortos que ironicamente atende pelo nome de Prazeres. Com este final, a narrativa mostra “a vitória da vida corriqueira sobre a tragédia: depois de tudo a vida simplesmente continua, medíocre e indiferente”,²³ a não ser para Basílio que, além de sofrer uma permanência em Lisboa, agora também “est[ava] sem mulher”.

E de certo modo, tal qual Basílio, também eu estou deixando para trás esta mulher. Recupero, para finalizar, um texto de Roberto DaMatta. O antropólogo brasileiro ensina que “para se falar do Brasil de modo global fala-se melhor utilizando-se da imagem de uma mulher (Dona Flor, Gabriela, Iracema, Capitu...)”, porque:

(...) o paradigma brasileiro é mais do que uma mulher. (...) As mulheres são mediatrizes (e meretrizes = mediadoras) no Brasil. (...) Peça fundamental na relação e no relacionamento, são as mulheres essas grandes figuras do mundo brasileiro e, poder-se-ia acrescentar, do mundo ibérico, já que teria de forçosamente figurar na nossa galeria a figura de Luísa, a mediatriz infortunada de Eça de Queirós no *Primo Basílio*. Aquela que não conseguiu, porque foi vilmente enganada e explorada por seu amante, o primo Basílio que chega precisamente do Brasil.²⁴

Gosto muitíssimo da definição de mediatriz, gosto ainda mais da idéia de que o mundo ibérico é construído sob um paradigma feminino.

²³ KEHL, 1996. p.208.

²⁴ DAMATTA, 1997. p.129-130.

Concordo igualmente que Luiza foi uma mediatriz infortunada, mas acredito que seu infortúnio estava para muito além das precárias mãos de Basílio. Acho que o século XIX português não era tempo que permitisse *emas* ou *capitus*, na verdade, era um século que só permitia *luizas*. Acho também que a identidade portuguesa deveria orgulhar-se de seu paradigma feminino finissecular, afinal Luiza, apesar de tudo, ousou desejar num tempo vedado ao desejo feminino.

Luiza, está longe de ser uma heroína, mas é de dentro de sua pequenez que a grandeza feminina começou a ser escrita. Sem sua fala gaguejante, sem os seus devaneios, sem a sua sexualidade curiosa, sem o seu desejo de ocupar uma casa e uma cidade como se fossem suas, com certeza, não haveria espaço para as mulheres de papel vindouras. Inadvertidamente, Luiza ousou ultrapassar *pra lá de um quintal* apesar da *noite que não tinha fim*, quem sabe por desconfiar que, ficcionalmente, o feminino sempre inscreveu-se na perdição, aquela que, por mover o mundo, será sempre capaz de salvá-lo em discurso.

Referências Bibliográficas

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Antes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa*. O cultivo do ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HALL, Peter. *Cidades do amanhã*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. A mulher freudiana na passagem para a Modernidade. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- PERROTT, Michelle (Org.). *História da vida privada*, v.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PERROTT, Michelle. De Marianne a Lulu. In: SANT'ANNA, Denise (Org.). *Políticas do corpo*. Elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. As tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

“Eça, leio-o como quem vai visitar a amante”

Neuma Cavalcante¹

A biblioteca de João Guimarães Rosa que, juntamente com o arquivo pessoal do escritor, pertence ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), desde 1973, é numericamente pequena (cerca de 3000 títulos), mas significativa como fonte de informação sobre seu titular. De imediato, ela nos revela as suas preferências – medicina, história, artes plásticas, geografia, literatura, leituras espirituais, filosofia; há também catálogos de museus, enciclopédias, guias turísticos – para em seguida nos dar pistas sobre o leitor crítico Guimarães Rosa que deixou nas margens e nas entrelinhas de cerca de 1000 livros,² as marcas de sua

* Esta comunicação é parte do Projeto “Guimarães Rosa lendo escritores portugueses” que estou desenvolvendo na biblioteca do IEB/USP.

¹ Instituto de Estudos Brasileiros/USP. Responsável pelo Arquivo de João Guimarães Rosa.

² Informação colhida em Suzi Sperber que fez o primeiro inventário da Biblioteca de Guimarães Rosa. In: *Caos e Cosmos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

leitura. Essas marcas, por sua vez, singularizam os exemplares da biblioteca do escritor que, tal como as de Mário de Andrade, Graciliano Ramos e outros, cujas coleções compõem a grande coleção que é a biblioteca do IEB, podem oferecer subsídios para o estudo das obras desses escritores/leitores.³ A biblioteca é, assim, uma atração para o pesquisador, geneticista ou não, interessado em buscar elementos que contribuam para a compreensão da obra e da personalidade – no nosso caso específico – de Guimarães Rosa.

Do ponto de vista da Crítica Genética, podemos considerar as marcas de leitura como complemento de anotações em cadernos, cadernetas, folhas volantes, fazendo parte, portanto, do processo de criação ou, pelo menos, informando sobre os procedimentos do escritor-pesquisador Guimarães Rosa. Alarga-se, assim, o conceito de arquivo pessoal ao considerar-se que faz parte do “arquivamento do eu”⁴ tudo aquilo que uma pessoa por alguma razão reuniu, que conserva os traços de sua identidade e, portanto, fazem parte de sua biografia. Lembremos, por exemplo, que a presença de dois exemplares de uma mesma obra na biblioteca de Mário de Andrade revela ao mesmo tempo o leitor crítico – nas notas marginais de um exemplar – e o bibliófilo apaixonado – nas páginas conservadas fechadas do segundo.

A marginália pode testemunhar mais do que sobre gosto, personalidade e gênese da criação literária do colecionador, pode nos falar sobre a recepção, da obra evidenciada em pontos de exclamação, comentários, correções, sinais de exclusão, expressões de entusiasmo ou repulsa, sugestão de idéias geradoras de novos textos; testemunha, inclusive, sobre questões relacionadas com movimentos artísticos e, neste caso, queremos nos referir mais uma vez à biblioteca de Mário de Andrade, da qual consta

³ Suzi Sperber, op. cit., compara as leituras espirituais de G. Rosa com a obra do escritor; Ana Luísa Martins Costa segue o percurso leitura da *Iliada* e da *Odisséia* por G. Rosa – obra – caderno de anotações – criação literária – no artigo “Rosa, leitor de Homero”. In: *Revista USP*. Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa. São Paulo, SP: n.36, 1997; Willi Bolle procura e descobre pistas de *Grande Sertão: veredas* no exemplar anotado de *Os sertões* de Euclides da Cunha – “Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha”. In: *Brasil/Brazil. Revista de Literatura Brasileira*, ano II, n.20, 1998. Porto Alegre: Mercado Aberto/Edipucrs

⁴ ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Arquivos Pessoais. In: *Estudos Históricos*, v.II, n.21, Rio de Janeiro: CPDOC, 1998.

o exemplar de *Amar, verbo intransitivo*⁵ com dedicatória para Pio Lourenço Corrêa, fazendeiro de Araraquara, primo do escritor. As margens da edição transformam-se em palco de discussão entre o modernista e o gramático tradicionalista, ocasião para o primo militante erguer mais uma tribuna em favor da criação da língua brasileira.

Para o projeto no qual venho trabalhando – “Guimarães Rosa lendo escritores portugueses” – reuni trechos de entrevistas, cartas, informações que mostram um interesse do escritor brasileiro estendendo-se além dos assuntos literários: à língua, ao país, ao povo português. A Portugal o escritor atribui um traço definidor de sua família e nesse país localiza sua origem.

Sou ‘Guimarães’- nome que é também um topônimo: Guimarães, cidade do norte de Portugal, a Wimaranes dos Suevos, capital do reino que esse povo germânico ali manteve por 176 anos, até ser absorvido por outro, o dos Visigodos. Da gente sueva – que, não sei se errado ou certo, religo aos atuais suábios – devo descender um pouco, ainda que longinquamente, por linha materna; nós, os Guimarães da minha grei, sertanejos, temos todos os mesmo olhos esverdeados e uma nuca típica, inconfundível.⁶

Ele diz a Arnaldo Saraiva⁷ que uma parte da sua família é de Trás-os-Montes, quando o comum em Minas é a ascendência minhota e que

Portanto, pela minha origem, estou voltado para o remoto, o estranho. [os suevos] foi um povo que, como os celtas, emigrou para todos os lugares sem poder lançar raízes em nenhum. Este destino, que foi tão intensamente transmitido a Portugal, talvez tenha sido o culpado por meus antepassados se apegarem com tanto desespero àquele pedaço de terra que se chama o sertão.⁸

⁵ O volume, dada a natureza das notas marginais, geradoras de outros textos, é considerado “exemplar de trabalho” e passou a fazer parte do arquivo do escritor.

⁶ Carta a Meyer-Clason, [01/05/1966] na qual inclui o texto: “O Reno e o Urucúia. Ver BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes. *Proposta de edição da correspondência inédita entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967)*. São Paulo, Dissertação (Mestrado) – FFLCH, USP, 1997.

⁷ SARAIVA, Arnaldo. *Conversa com escritores brasileiros*. Porto: Ed. do Congresso Portugal-Brasil, 2000.

⁸ Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Fortuna Crítica, 6).

Embora revele que, dos países da Europa visitados por ele, é a Portugal que dedica um especial carinho,⁹ seu contato físico com o país, no entanto, se deu poucas vezes, ao todo 40 dias em duas viagens: em maio/junho de 1941, como correio diplomático verbal entre Berlim e Lisboa, durante a guerra, levando e trazendo mensagens cifradas que memorizava, e em 1942, quando, de regresso ao Brasil, passou lá um mês. Sobre a primeira viagem e como resultado da missão que lhe foi confiada, escreve um memorandum ao Embaixador do Brasil em Berlim com detalhes de natureza política, econômica e psicológica.¹⁰ Na segunda viagem, depois de ter ficado internado em Baden-Baden com, entre outros, o embaixador Freitas Valle e o pintor Cícero Dias, demora um mês em Lisboa (maio?). Estava então com D. Aracy, como recorda meses depois (em outubro) já em Bogotá, para onde fora transferido em agosto de 1942:

Porque, chego a ter saudades até daqueles dias de Lisboa, tão atropelados e aflitivos [...] só encontro explicação para a nossa angústia de então na fraqueza física oriunda da má comida em Baden-Baden, na incerteza, na confusão ambiente, no barulho e no atordoamento da cidade, e, principalmente num sentimento, covarde, de receio do futuro [...]

Provavelmente, foi nessa segunda viagem que conheceu o escritor Aquilino Ribeiro numa livraria e dele obteve alguns autógrafos.¹¹ No livro *Aventura maravilhosa*, presente em sua biblioteca, do qual diz gostar sobremaneira, há uma anotação: “Viva Portugal! E viva o nosso Rudyardo! Ara”. A assinatura é de Aracy, que estava na segunda e não na primeira viagem, daí a minha hipótese de que o encontro entre os dois escritores tenha se dado em 1942.¹²

Ao povo português Guimarães Rosa refere-se com respeito: “Gosto muito do português, sobretudo da sua integridade afetiva. O brasileiro

⁹ Série Matéria extraída de periódicos. Fundo JGR/Arquivo-IEB, 1965. Entrevista a Maria das Graças F. Coutinho.

¹⁰ ARAUJO, Heloísa Vilhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: MRE/Fund. Alexandre de Gusmão, 1987.

¹¹ Entrevista a Arnaldo Saraiva, já citada.

¹² G. Rosa ficou em Baden-Baden de 28 de janeiro a 23 de maio; em 1º de julho é nomeado para Bogotá, mas só viaja em 31 de agosto. A 1ª carta é de 4 de set., dizendo que chegou ontem.

também é gente muito boa, mas é mais superficial, é mais areia, enquanto o português é mais pedra".¹³ E é com sensualidade que se lembra do país:

Quando fui a Portugal pela primeira vez, eu só queria comidas ecianas (que gostosura aquele jantar da Quinta de Tomes). Aliás deixe-me que lhe diga que me torno muito materialista quando penso em Portugal: penso logo nos bons vinhos, nas excelentes comidas que há por lá.¹⁴

São lembranças semelhantes as que acodem ao nosso doce Bandeira: "Ai, Portugal, de Camões, / Do bom trigo e do bom vinho, / Que nos deste, ai avozinho, / Este gosto misturado, / Que é saudade e que é carinho!"¹⁵

A primeira informação que temos sobre as leituras de Guimarães Rosa de escritores portugueses remete a 1922, quando, com 14 anos de idade, entusiasmou-se com Fernão Mendes Pinto, Bernardim Ribeiro e depois com Camilo Castelo Branco. Revela mesmo seu desejo de publicar uma antologia de autores portugueses.¹⁶

É interessante retomarmos afirmações suas, quando solicitado a dizer de qual autor sofreu influência. Com algumas variações, ele saía sempre pela tangente: "Tudo me influencia. É que eu sou aberto pra tudo, mas ao mesmo tempo nada me prende, nada me limita". Em alguns momentos até admite evitar a leitura de Coppard, por exemplo, porque se sente vulnerável em relação a ele.¹⁷ No entanto, na entrevista a A. Saraiva confessa:

E vou lhe dizer uma coisa que nunca disse a ninguém: o que mais me influenciou, talvez, o que me deu coragem para escrever foi a *História Trágico-Marítima*. Já vê, por aqui, que as minhas 'raízes' estão em Portugal e que, ao contrário do que possa parecer, não será grande a distância 'lingüística' que me separa dos portugueses.

¹³ SARAIVA, Arnaldo. Op. cit.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ BANDEIRA, Manuel. Portugal meu avozinho. *Estrela da Tarde. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. p.483.

¹⁶ SARAIVA, Arnaldo. Op. cit.

¹⁷ "Fugiria antes, e é o que tenho feito, à leitura continuada de Coppard, dos Tharaud e de Galsworthy – porque quanto a estes, sim, seria de uma vulnerabilidade terrível, capaz de dar comigo no heterogêneo". Entrevista a José César Borba, 10/05/1946, Arquivo IEB, série Matéria extraída de Periódicos.

A pergunta recorrente na maioria das entrevistas aborda as preferências literárias do entrevistado e não poderia estar ausente do roteiro preparado por Maria das Graças Coutinho, aluna do 1º ano Clássico do Colégio Brasileiro de Almeida. Respondendo sobre os livros da literatura universal que mais admira Guimarães Rosa elenca:

A Divina Comédia (Dante), *Os Irmãos Karamazof* (Dostoievski), *A Ilha do Tesouro* (Stevenson), *Macbeth* (Shakespeare), *D. Quixote* (Cervantes), *Os Miseráveis* (Victor Hugo), *Dr. Fausto* (Thomas Mann), *A Relíquia* (Eça de Queiroz), *Contos* (Andersen). Citei 9, pois é meu número de sorte, ou então 7. Sou religioso e supersticioso.

Para Arnaldo Saraiva, confessa:

Ainda continuo a gostar de Camilo, mas quem releio permanentemente é Eça de Queiroz (quando tenho uma gripe, faz mesmo parte da convalescença ler *Os Maias*; este ano já reli quase todo *O Crime do Padre Amaro* e parte de *A Ilustre Casa de Ramires*). Camilo, leio, como quem vai visitar o avô; Eça, leio-o como quem vai visitar a amante.¹⁸

Embora as entrevistas a Maria das Graças e a Arnaldo Saraiva tenham sido realizadas praticamente na mesma época – 1965 e 1966, respectivamente – a inclusão de *A Relíquia* na lista da primeira está em desacordo com a declaração ao estudioso português. À menina, sua amiga, o escritor permitiu que falasse o leitor desarmado, espontâneo, enquanto diante do jovem estudioso da literatura brasileira estava mais, digamos, o “acadêmico”?

Antonio Candido, num estudo sobre a recepção da obra de Eça de Queiroz no Brasil rememora:

Não é de espantar que um dos seus livros mais populares tenha sido *A relíquia*, chalaça divertida e crepitante, traçada com pincel grosso, que associava a ironia a uma interpretação alegremente demolidora de costumes burgueses. Ela formou frequentemente com *A velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro, uma dupla que teve grande voga até a minha geração, abastecendo velhos e moços com uma carga de inconformismo que aguçou o espírito crítico.¹⁹

¹⁸ Op. cit.

¹⁹ Eça de Queirós, passado e presente. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. (org.). *Ecos do Brasil – Eça de Queirós: leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Senac, 2000. p.11-22.

E nosso crítico põe, sobre todos os outros livros de Eça, *Os Maias*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *O crime do Padre Amaro*. Os mesmos que Guimarães Rosa elege na conversa com Arnaldo Saraiva.

A biblioteca de Guimarães Rosa, como vimos, é pequena, e muitos autores que ele admira e cita em cartas e entrevistas não são encontrados. Por exemplo, Balzac, Tolstói, Stendhal. De Unamuno, de quem diz que poderia ter sido neto – “dele herdei minha fortuna: meu descontentamento” –, não tem nenhum; o mesmo acontece com Coppard. De outros há presença tímida: de Dostoievski, *Os Irmãos Karamazov* e *O Adolescente*, de Freud (cuja importância considera “monstruosa, espantosa”) tem apenas *Totem e Tabu*; de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*; de Kafka, *O Processo* e por aí afora. Também são poucas as obras de escritores portugueses como Fernando Pessoa, Garrett, Manuel Bernardes.

Acredito que as tantas viagens e mudanças ocorridas na vida do escritor-diplomata sejam responsáveis por essas lacunas. E que seis títulos de Camilo, seis de Eça de Queiroz e as *Obras Completas* de Camões, não deixam de ser uma presença efetiva ou, pelo menos, razoável. Infelizmente, *Os Maias* é uma das lamentáveis ausências em sua biblioteca.

Para este momento, que comemora entre outros o centenário de Eça de Queiroz, reuni as marcas de leitura que aparecem em cinco das seis obras do escritor português e conformam o diálogo que com elas manteve Guimarães Rosa: *A cidade e as serras* (13.ed. /1933), *A ilustre Casa de Ramires* (6.ed. 1922), *Contos* (1945), *O crime do Padre Amaro: cenas da vida devota* (3.ed, primitiva, 1889), *Últimas páginas* (manuscritos inéditos, 1911), *O Primo Bazilio: episódio doméstico* (14.ed. 1935). *A Relíquia* (1945), único que não revela a presença do leitor, tem na falsa página de rosto o nome de Eduardo Carvalho Tess (enteado do escritor), em tinta azul e, na página de rosto, J. Guimarães Rosa, em grafite.

As marcas, em grafite, lápis azul, vermelho e lilás, estão nas margens direita, esquerda, inferior, superior e entrelinhas. Os sinais usados são: no texto – sublinha simples e dupla; sinal de ligação de palavras; barra para rasurar letras ou pontuação, hífen; nas margens – exclamação, interrogação, um ou dois traços verticais, palavras, sinal de exclusão, seta, chave, outros sinais até o momento não decodificados. É difícil definir quando o escritor mineiro entrou em contato com as obras de Eça de Queirós. Apenas em *O crime do Padre Amaro* temos referências: 19.10.37, 25.5.38

e 30.5.38. São datas que podem referir-se ao tempo da leitura dessa edição, mas não necessariamente ao conhecimento do texto.

Ao abordarmos os livros que pertenciam ao escritor, tínhamos na lembrança uma afirmação sua:

Tudo me influencia. É que eu sou aberto pra tudo, mas ao mesmo tempo nada me prende, nada me limita. [...] É muito difícil dizer onde exatamente começa o processo de criação ou o que ele tem de voluntário e de involuntário. [...] na mesma hora que eu leio tenho de fato paixão por aquilo, gosto imenso, de maneira que entra, deve ter entrado muita coisa. Mas ao mesmo tempo, pobre de mim, entra outra coisa, entra tanta coisa, ficando tudo misturado. O que entra, eu junto com Júlio Dantas, Fernando Camacho, Walter Benjamim, Goethe, Rubem Braga, Magalhães Junior, Machado de Assis, Eça de Queiroz. Nada é alto demais, nem baixo demais. Tudo é aproveitável. Agora qualquer coisa que eu leio, se eu gosto, eu começo a colaborar com o que leio, mentalmente, eu estou mudando, aproveitando, vivendo, imaginando.²⁰

No momento, porém, nossa motivação não era o rastreamento de influências, parentescos, ou testemunhos genéticos da criação, mas a identificação das marcas de leitura – decodificá-las, transcrevê-las e agrupá-las segundo sua natureza – procurando perceber nessas escolhas, aquilo que chamou a atenção do leitor Guimarães Rosa e nos remete ao escritor Guimarães Rosa.²¹ Relacionamos, a seguir, alguns trechos com as marcas de sua leitura.²²

²⁰ Fernando Camacho. Entrevista com João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, abr/1966. Publicada em *Revista Humboldt*, n.37, ano 18. Munchen (Alemanha), 1978.

²¹ O número das páginas correspondem ao das edições encontradas na biblioteca do escritor: *Últimas Páginas* (manuscritos inéditos). Porto: Lello & Irmão Editores; *O Crime do Padre Amaro*: cenas da vida devota. 3.ed inteiramente refundida, recomposta e diferente na forma e na ação da edição primitiva. Porto: Liv. Intern. de Ernesto Chardon, casa editora, Lugan & Genelioux, sucessores, 1889; *A cidade e as serras*. 13.ed. Porto: Liv. Lello Ltda, 1933; *Contos*. Porto: Liv. Lello & Irmão, 1945; *A Ilustre Casa de Ramires*. 6.ed. Porto: Liv. Chardron, 1922; *O Primo Basílio; episódio doméstico*. 14.ed. Porto: Liv. Chardron, 1935.

²² Agradeço a Floripes Pacheco, bibliotecária, ajuda na decodificação de uma nota de difícil leitura.

1. “O espaço imenso repousava n’um imenso silêncio” [*A cid. e as ser.* p.198]
“Espetado na côdea d’um imenso pão reluzia um imenso facalhão” [id. p.211]
 “Instintivamente mesmo pensava que toda a afeição excessiva dada ao Pai do Céu, todo o tempo gasto em se arrastar pelo confessorário ou junto do oratório, seria uma diminuição cruel no seu cuidado de enfermeira: a sua maneira de rezar era velar os filhos; e aquele pobre marido pregado numa cama, todo dependente dela, tendo-a só a ela, parecia-lhe ter mais direito ao fervor que o outro, pregado numa cruz, tendo para o amar toda uma humanidade pronta. Além disso, nunca tivera estas sentimentalidades. [No Moinho, p.63]

2. “membrudo cavaleiro, com os cabelos ruivos, a alvíssima pele da raça germânica dos visigodos...” [traço vert, cercando esta frase, *A l. casa Ram.* p.74]
 “já o adail [vedeta; ms, mg esq] de Baião se adeantara, curveteando no rosilho magro, com a espada atravessada por cima do morrião” [capacete; ms, mg, esq] [Id. p.162].²³

3. “Luiza não gostava dele: achava-lhe um ar nordeste” [*O pr. Bas,* p.35 e 54]
“uma voz adocicada e brasileira” [*O Pr. Bas.,* p.270]
“olho maometano” (Um poeta lírico, p.45)
4. “Hércules pela força / Frei pela gula” [*O cr. do Pe. Am.* p.3]
“é um gordo e, portanto, um prudente” [Um poeta lírico, p.46]
“burgueses estabelecidos e glutões” [Id. p.53]
“no restaurante, o ventre é Deus” [Id. p.54]

Os exemplos acima assinalam a exploração das possibilidades sonoras e visuais nos níveis lexical e fraseológico e nos levam a pensar na preocupação do escritor mineiro com o “canto e plumagem” das palavras.

²³ DA CAL, Ernesto Guerra. *Linguagem e estilo de Eça de Queiroz*. Lisboa: Aster, [1953].

No primeiro item, destaca-se o ritmo binário, tão marcante do estilo de Eça de Queirós. A presença do qualificativo de intensidade em posição cruzada, na primeira frase, parece dilatar o silêncio e o desalento dos viajantes. Na segunda frase, além do ritmo, há a hipérbole – imenso facalhão – com um toque de ironia pois traduzindo o choque entre o super-requintado Jacinto e a vida rude dos seus “súditos”. Guimarães Rosa usa o substantivo também em grau aumentativo acompanhado de atributo cuja intensidade aumenta pelo prefixo: “aguão dismenso”.²⁴

No item dois, a aliteração incide sobre as consoantes **t** e **d**, sons fortes que se aliam a consoantes fechadas tornando palpável a monotonia, a rotina, a repetição dos gestos, a falta de perspectiva.

Guimarães Rosa exacerba essa característica que é marcante do estilo de Eça de Queirós, explorando de tal forma o ritmo e o som que Oswaldino Marques²⁵ chama seus textos de prosoemas. Em *Sagarana*, há trechos em que o significado sede lugar ao ritmo que, por sua vez, foi criado para desencadear imagens. Em carta a sua tradutora para o inglês, Harriet de Onís – que deseja explicação para os epítetos dos bois – Guimarães Rosa esclarece:

Esses adjetivos, referentes a formas e cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam. [...] Tanto seria, com o mesmo efeito, escrever só lalala-la... lá, rá, rá... lá-lá-lá... etc, como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música. [...] Todo o período é, pois, de função plástica onomatopaica.

A forma gráfica e a sonoridade das palavras devem contribuir “para criar uma espécie de música subjacente”, por isso o uso de assonâncias, aliterações, rimas.²⁶

No item dois, transcrevemos os dois únicos diálogos de Guimarães Rosa com *A Ilustre Casa de Ramires*. Chamaram sua atenção, ao que as marcas indicam – pois ele, além da sublinha, coloca destaque e sinônimos na margem direita – os termos arcaicos, que Eça de Queirós usa para

²⁴ “Com o Vaqueiro Mariano” in: *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

²⁵ Ver “O repertório verbal”. In: COUTINHO, Eduardo. p.101-12.

²⁶ Cartas de 11/12/1963 e 11/02/1964. Série Correspondência (Tradutores). Arquivo João Guimarães Rosa do IB/USP.

compor o seu “romance histórico”. O léxico recria o clima desse passado medieval.²⁷ Guimarães Rosa usa o mesmo artifício no conto “Um moço muito branco”: “Diz ele: “Neste conto, o tom é de relato real e a linguagem deliberadamente antiga, arcaizante. Por isso mesmo, acho que talvez a melhor solução, nele, será conservarmos os nomes próprios, sem traduzir”.²⁸ Poderíamos destacar ainda, sob esse aspecto, a linguagem de *Grande sertão: veredas*, que muitas vezes nos remete aos romances de cavalaria.²⁹

No item três são destacadas expressões nas quais os adjetivos ultrapassam a simples caracterização do objeto, numa associação incomum que abre espaço para a participação do leitor. Tal como faz Guimarães Rosa em:

“Joca Ramiro, grande homem príncipe” (GSV)

“Devia de ter outros significados o rir, em seus olhos sacis”. (PE, p.138)

Finalmente, as frases sentenciosas³⁰ – tão utilizadas pelos dois escritores – que permeiam a linguagem popular. Sua musicalidade e ritmo facilitam a memorização e, pertencendo ao repertório comum, estabelecem com economia a comunicação e expressam verdades universais. Eça e Guimarães Rosa atualizam essa fórmula ao trazê-la para o discurso literário e criam novas, em que predomina a ironia e o humor. No caso do escritor brasileiro, essa revitalização se dá também pela alteração de expressões clichês como, por exemplo “Amor a futura vista”; “O peixe vive pela boca”; “O pior cego é o que quer ver”.

²⁷ Descrevendo o espólio de Eça de Queirós, Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro relacionam listas de apontamentos aí encontrados, relativos à vida medieval: aspectos do imaginário, peste, fome, cidades, vestuário, temas e tipos, feiras, exércitos, castelos e suas dependências. Como se sabe, esse léxico foi utilizado tanto em *A Ilustre Casa de Ramires*, quanto nas lendas de santos. Ver. _____. *A construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1989.

²⁸ BUSSOLOTI, op. cit. p.311.

²⁹ PROENÇA, Manuel Cavlacanti. “Don Riobaldo do Urucuiá, cavaleiro dos Campos Gerais”. In: COUTINHO, Eduardo, op. cit. p.310-20.

³⁰ *Rosiana. Uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa*. Sel. e pref. de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

Referências bibliográficas

- ARTIÈRES, PHILIPpe. "Arquivar a própria vida. Arquivos Pessoais". In: *Estudos Históricos*, v. II, n.21, Rio de Janeiro: CPDOC, 1998.
- ANTONIO CANDIDO. Eça de Queirós, passado e presente. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. (org.). *Ecoss do Brasil – Eça de Queirós: leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Senac, 2000.
- ARAUJO, Heloísa Villhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: MRE/Fund. Alexandre de Gusmão, 1987.
- BANDEIRA, Manuel. "Portugal meu avozinho". Estrela da Tarde. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- BOLLE, Willi. "Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha". In: *Brasil/Brazil*. Revista de Literatura Brasileira, ano II, n.20, 1998. Porto Alegre: Mercado Aberto/Edipucrs.
- BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes. *Proposta de edição da correspondência inédita entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967)*. São Paulo, Dissertação (Mestrado) – FFLCH, USP, 1997.
- CAMACHO, Fernando. "Entrevista com João Guimarães Rosa". Revista *Humboldt*, n.37, ano 18. Munchen (Alemanha), 1978.
- COSTA, Ana Luísa Martins. "Rosa, leitor de Homero". In: *Revista USP*. Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa, n.36 (dez./jan./fev. 1997) – São Paulo: USP/CCS, 1997.
- DA CAL, Ernesto Guerra. *Linguagem e estilo de Eça de Queiroz*. Lisboa: Aster, [1953]
- LOREN, Günther. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Fortuna Crítica, 6).
- MARQUES, Oswaldino. "O repertório verbal". In: COUTINHO, Eduardo. Op. cit.
- MENDES, Marlene Gomes. "Diálogo Mário e 'Tio' Pio". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.36. São Paulo: IEB, 1994.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S. e COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: homem plural/escritor singular*. São Paulo: Atual, 1988.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. "Don Riobaldo do Urucua, cavaleiro dos Campos Gerais". In: COUTINHO, Eduardo, op. cit.
- QUEIRÓS, Eça. *Últimas Páginas* (manuscritos inéditos). Porto: Lello & Irmão Editores, [1911]
- QUEIRÓS, Eça. *A cidade e as serras*. 13.ed. Porto: Liv. Lello Ltda, 1933.
- QUEIRÓS, Eça. *Contos*. Porto: Liv. Lello & Irmão Ed., 1945.

- QUEIRÓS, Eça. *A Ilustre Casa de Ramires*. 6.ed. Porto: Liv. Chardron, 1922.
- QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*, episódio doméstico. 14.ed. Porto: Liv. Chardron, 1935.
- QUEIRÓS, Eça. *O Crime do Padre Amaro: cenas da vida devota*. 3.ed inteiramente refundida, recomposta e diferente na forma e na ação da edição primitiva. Porto: Liv. Intern. de Ernesto Chardon, casa editora, Lugan & Genelioux, sucessores, 1889.
- REIS, Carlos Reis e MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.
- RÓNAI, Paulo. *Rosiana. Uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa*. Sel. e pref. de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.
- SARAIVA, Arnaldo. *Conversa com escritores brasileiros*. Porto: Ed. do Congresso Portugal-Brasil, 2000.
- SPERBER, Suzi. *Caos e Cosmos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- VERLANGIERI, Iná Valéria R. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Araraquara, SP, 1993. Dissertação (Mestrado) – UNESP.

Gilberto Freyre leitor de Eça

Paulo Motta Oliveira

I. Dois centenários

Ivo Carneiro de Sousa, em artigo publicado em *Luso-tropicalismo uma teoria social em questão*, aponta a *ausência* de Gilberto Freyre na historiografia portuguesa atual:

(...) tanto o *Dicionário Ilustrado de História de Portugal* como a sua versão mais cuidada oferecendo o título de *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal* não registam qualquer referência a Gilberto Freyre (...). Situação que, com mais estranheza, recobre igualmente o muito recente *Dicionário de História do Estado Novo* que, apesar de anotar muitos nomes, acontecimentos e temários contemporâneos (...) esquece completamente Freyre.

O panorama de desconhecimento da obra e da investigação de Gilberto Freyre alimenta-se também nas principais *Histórias de Portugal* publicadas nos últimos setenta anos.¹

¹ SOUSA, 2000. p.71-72.

Tão significativo quanto o *apagamento* do historiador Freyre em Portugal, é o esquecimento de seu papel enquanto crítico. Curioso esquecimento, que contrasta, sobremaneira, com a importância implícita que, há pouco mais de cinquenta anos, teve. Se não, vejamos.

Em tom de desabafo, Lúcia Miguel Pereira afirma, na introdução do *Livro do centenário de Eça de Queiroz*, publicado pela Editora Dois Mundos, em 1945:

Quando, em meados de 1944, o Sr. Jaime Cortesão (...) me deu a honra de vir à minha casa convidar-me a dirigir este livro, relutei em aceitar, prevendo obstáculos que dificultam a realização, em nossa terra, de toda a obra coletiva. Não imaginei, todavia, que fossem tão grandes; do contrário, teria permanecido inabalável na recusa inicial. Dirigi-me imediatamente aos colaboradores, muitos dos quais, embora houvessem de pronto aquiescido, aqui não figuram. Motivos ou pretextos diversos lhes serviram para, à última hora, escusarem-se de entregar o trabalho prometido.²

Não podemos, hoje, saber quais foram os escritores e/ou críticos convidados que não chegaram a enviar seus artigos. Assim, não podemos conhecer a arquitetura que teria sido planejada para a parte brasileira do *Livro do Centenário*, apenas a que ela acabou adquirindo no volume como foi publicado. E neste, curiosamente, apesar da presença de ensaios de Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Álvaro Lins e Ribeiro Couto, o primeiro artigo é o de Gilberto Freyre. Assim, o autor de *Casa-Grande & Senzala* acaba por abrir não só a parte *brasileira*, mas também o conjunto de estudos críticos do volume, já que essa parte antecede todas as demais. Certamente uma posição de inegável destaque.³

Passado pouco mais de meio século, em 2.000, nesse centenário em que se comemorou a morte de Eça e o nascimento de Freyre, raramente se pensou numa associação desses dois nomes. Uma das raríssimas exceções é o instigante ensaio "Pontes queirosianas: Angola, Brasil, Portugal" em que Isabel Pires de Lima analisa, entre outros livros que

² PEREIRA, 1945. p.9.

³ O *Livro do Centenário* foi dividido em três seções: a primeira com quinze ensaios de críticos brasileiros, a segunda com sete ensaios de lusitanistas estrangeiros e a terceira dezoito ensaios, quase todos de críticos portugueses.

“revisitaram a obra de Eça de Queirós em processo de reficcionalização intertextual”,⁴ a *seminovela*, como a classifica seu autor, *O outro amor do Dr. Paulo*, publicada em 1977 por Freyre, livro em que o cônsul de Portugal em Paris no fim do século XIX, o senhor Eça de Queiroz, possui um papel central em um dos capítulos. O fato de esse ensaio ser uma exceção entre as produções publicadas nesse duplo centenário, aponta para a necessidade de repensarmos as relações possíveis entre as obras de Eça e de Freyre. É justamente o que pretendemos fazer, mesmo que ainda de forma incipiente: buscaremos apontar algumas das marcas de um diálogo entre Eça, a geração de que fez parte, e Gilberto Freyre, construindo um mapa que poderá auxiliar futuras travessias.

Para isso, por um lado, verificaremos como ecos das *Conferências do Casino* estão presentes em *Casa-Grande & Senzala*, e, por outro, pensaremos em como esse livro de Freyre pode ter sido importante para certas particularidades da fortuna crítica de Eça no Brasil.

II. O fantasma de Antero e as causas da permanência de Portugal

Na introdução que faz a *Casa-Grande & Senzala*, Darcy Ribeiro afirma:

Creio que poderíamos passar sem qualquer dos nossos ensaios e romances, ainda que fosse o melhor que se escreveu no Brasil. Mas não passaríamos sem *Casa-Grande & Senzala*, sem sermos outros. Gilberto Freyre, de certa forma, fundou – ou pelo menos espelhou – o Brasil no plano cultural tal como Cervantes à Espanha, Camões à Lusitânia, Tolstoi à Rússia, Sartre à França.⁵

Sem entrarmos aqui no mérito dessa hipótese entusiasmada de Darcy Ribeiro, gostaríamos de apontar que, se existe no livro de Freyre ao menos a vontade de fundar uma determinada imagem do Brasil, ao mesmo tempo em que essa imagem é tecida, também o é uma outra, a de Portugal. É

⁴ LIMA, 2000. p.70. As outras obras analisadas são *Nação Crioula* de José Eduardo Aqualusa e *Madame* de Maria Velho da Costa.

⁵ RIBEIRO, 2000. p.12.

justamente esta que aqui nos interessará e, de forma mais restrita, as relações entre o Portugal construído em *Casa-Grande* e o que foi criado pelos homens da geração de Eça.

Devemos notar que essa aproximação não é arbitrária, como poderia parecer à primeira vista. Qualquer leitor de *Casa-Grande & Senzala* notará que a geração de 70 é, com certeza, o conjunto de intelectuais portugueses mais citado por Freyre. Se estão presentes nesse livro trechos de obras de outros autores lusitanos – como de Alexandre Herculano, o mais referido entre os portugueses – e se, entre os intelectuais vivos quando da primeira edição do livro de Freyre, também vários são os autores referidos – como António Sérgio, Jaime Cortesão e Carlos Malheiro Dias – nenhuma geração chega a ser tão citada como a de 70. Em *Casa-Grande & Senzala* aparecem trechos de Eça de Queirós, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e Teófilo Braga, certamente quatro dos nomes centrais desta geração.

Essa presença já traz, em si, uma questão: Que relações poderiam existir entre as imagens dessa geração, “tão funda, sincera e equivocadamente infeliz – por descobrir que pertencia a um povo *decadente*”,⁶ como a classificara Eduardo Lourenço, e as elaboradas por Gilberto Freyre, vistas, geralmente, como otimizistas?

A resposta a essa pergunta leva-nos, parece-me, a uma característica importante de *Casa-Grande & Senzala*: nesse livro, e em especial no primeiro capítulo, em que serão formuladas algumas das hipóteses básicas que depois serão desenvolvidas, é feita uma leitura, pelo avesso, de um dos textos centrais da geração de Eça: o “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”. Consciente ou não, essa releitura acaba por ver com sinal *positivo* várias características que, para Antero – devemos salientar, um dos autores importantes da geração de 70 não citados explicitamente por Freyre –, eram negativas.⁷

⁶ LOURENÇO, 1978. p.96.

⁷ O outro autor importante da geração de 70 não citado por Freyre é Guerra Junqueiro. Curiosamente, do famoso *gripo dos cinco*, não aparecem explicitamente em *Casa Grande & Senzala* justamente os dois autores que foram guardados no imaginário português como poetas.

Em relação à importância de Antero para a sua geração, note-se o que Eça escreveu sobre seu amigo no *In Memoriam*:

“Sob a influência de Antero logo dois de nós (...) começamos à noite a estudar Proudhon, nos três tomos da *Justiça e a Revolução na Igreja*, quietos à banca, com os

De início, devemos notar, todo o discurso anterior é movido pelo desejo de que Portugal, que já fez parte da Europa, mas que, devido a seus erros, dela se separou, retorne, através de um *esforço supremo*, ao continente do qual deve, culturalmente, fazer parte:

Que é pois necessário para readquirirmos o nosso lugar na civilização? para entrarmos outra vez na comunhão da Europa culta? É necessário um esforço viril, um esforço supremo: quebrar resolutamente com o passado. Respeitemos a memória dos nossos avós: memoremos piedosamente os actos deles: mas não os imitemos. Não sejamos, à luz do século XIX, espectros a que dá uma vida emprestada o espírito do século XVI.⁸

Já todo o discurso de Freyre caminha em outro sentido: Portugal nunca foi Europa, foi sempre terra de encontro, encruzilhada entre povos, culturas e continentes, “povo indefinido entre Europa e África”,⁹ portador de uma *bicontinentalidade*, sem “um tipo dinâmico determinado”,¹⁰ com um “dualismo de cultura e de raça”.¹¹

Se dessas características mais gerais presentes no texto de Freyre, passarmos para as específicas, notaremos em vários momentos a presença de uma leitura, pelo avesso, de certas idéias de Antero. Se não temos aqui o objetivo de fazer uma análise de todos os diálogos existentes, o que exigiria uma pesquisa que em muito extrapola o objetivo apenas exploratório deste artigo, gostaria de apontar duas grandes diferenças.

A primeira relaciona-se com o papel que é atribuído ao catolicismo nas duas obras. Para o autor dos *Sonetos* o Catolicismo exacerbado foi um dos motivos centrais da queda da Península:

pés em capachos, como bons estudantes. (...) E do Cenáculo, donde, antes da vinda de Antero (que foi como a vinda do rei Artur à confusa terra de Gales), nada poderia ter nascido além de chalaça, versos satânicos, noitadas curtidas a vinho Torres, e farrapos de filosofia fácil, nasceram, *mirabile dictu*, as Conferências do Casino, aurora dum mundo novo, mundo puro e novo que depois, oh dor, creio que envelheceu e apodreceu...” (QUEIROZ, 1896. p.500-501)

⁸ QUENTAL, 1982. p.294.

⁹ FREYRE, 2000. p.80.

¹⁰ FREYRE, 2000. p.81.

¹¹ FREYRE, 2000. p.82.

O catolicismo pesou sobre nós [espanhóis e portugueses] por todos os lados, com todo o seu peso. (...) Tal é uma das causas, senão a principal, da decadência dos povos peninsulares. Das influências deletérias nenhuma foi tão universal, nenhuma lançou tão fundas raízes. Feriu o homem no que há de mais íntimo, nos pontos mais essenciais da vida moral, no crer, no sentir – no ser: envenenou a vida nas suas fontes mais secretas. (...) Há em todos nós, por mais modernos que queiramos ser, há lá oculto, dissimulado, mas não inteiramente morto, um beato, um fanático ou um jesuíta!¹²

Para Freyre, por outro lado, “o Catolicismo foi realmente o cimento da nossa unidade”,¹³ e, sem ele, o Brasil não teria permanecido unido. E, por sinal, enquanto para Antero o catolicismo, depois do Concílio de Trento, só podia oferecer “A intolerância, o embrutecimento e depois a morte”,¹⁴ para Freyre a religião entre os portugueses “Nem era (...) o mesmo duro e rígido sistema que entre os povos do Norte reformado e da própria Castela dramaticamente Católica, mas uma liturgia antes social que religiosa, um doce cristianismo lírico, com muitas reminiscências fálicas e animistas das religiões pagãs”.¹⁵ Um mesmo fenômeno não poderia ser lido de formas mais diversas.

A segunda diferença que gostaríamos de apontar é a forma como Antero e Freyre analisam a capacidade dos portugueses para colonizarem os territórios que possuíam. O primeiro, sobre o assunto, formula a seguinte questão, referindo-se aos peninsulares:

Como era possível, com as mãos cheias de sangue, e os corações cheios de orgulho, iniciar na civilização aqueles povos atrasados, unir por interesses e sentimentos os vencedores e os vencidos, cruzar as raças,

¹² QUENTAL, 1982. p.279-282.

¹³ FREYRE, 2000. p.103.

¹⁴ QUENTAL, 1982. p.277.

¹⁵ FREYRE, 2000. p.95. Nesta visão de um catolicismo especial, em que estariam presentes elementos do paganismo, Freyre acaba por se aproximar da perspectiva de um autor jamais por ele citado, mas que, desde a década de dez, refletiu sobre essa religiosidade especial dos portugueses: Teixeira de Pascoaes. Em relação a esta perspectiva ver, entre outros, *A Saudade e o Saudosismo* (PASCOAES, 1988) – em que vários artigos, sobre este e outros assuntos, estão recolhidos – e as obras poéticas *Retorno ao Paraíso* (PASCOAES, 1986) e *Marânus* (PASCOAES, 1990), em que questão da religiosidade portuguesa ocupa um papel central.

e fundar assim, depois do domínio momentâneo da violência, o domínio duradouro e justo da superioridade moral e do progresso?¹⁶

Para Antero nem portugueses, nem espanhóis, poderiam cumprir essa missão. Já Freyre considera que nenhum outro povo europeu possuiu maior aptidão para se aclimatar em regiões tropicais que os portugueses, tendo estes, inclusive, uma especial aptidão para o *cruzamento das raças*.

Ao contrário da aparente incapacidade dos nórdicos, é que os portugueses têm revelado tão notável aptidão para se aclimatarem em regiões tropicais. É certo que através de muito maior miscibilidade que os outros europeus: as sociedades coloniais de formação portuguesa têm sido todas híbridas, umas mais, outras menos. (...)

De qualquer modo o certo é que os portugueses triunfaram onde outros europeus falharam: de formação portuguesa é a primeira sociedade moderna constituída nos trópicos com características nacionais e qualidades de permanência. (...)

(...) por todas aquelas felizes predisposições de raça, de mesologia e de cultura a que nos referimos, [o português] não só conseguiu vencer as condições de clima e de solo desfavoráveis ao estabelecimento dos europeus nos trópicos, como suprir a extrema penúria de gente branca para a tarefa colonizadora unindo-se com mulher de cor.¹⁷

Estes trechos, escolhidos entre outros possíveis, mostram a imagem que Freyre constrói da colonização dos portugueses. Todas as condições adversas que estes tiveram de enfrentar, e que souberam vencer, “dá à obra de colonização dos portugueses um carácter de obra criadora, original, a que não pode aspirar nem a dos ingleses na América do Norte nem a dos espanhóis na Argentina”.¹⁸ Também, aqui, encontramos mais do que uma diferença de perspectivas. Podemos notar, de fato, quase que uma resposta à *incapacidade* dos portugueses para colonizar, presente no texto de Antero.

Tudo o que aqui dissemos apenas aflora a hipótese de que, sem ser citado por Freyre, Antero acaba por ser uma sombra importante, a partir da qual talvez fosse possível notar aspectos relevantes presentes em *Casa-*

¹⁶ QUENTAL, 1982. p.291.

¹⁷ FREYRE, 2000. p.86-7.

¹⁸ FREYRE, 2000. p.89.

Grande & Senzala. O Portugal triunfante que conseguiu "salpicar virilmente do seu resto de sangue e de cultura populações"¹⁹ espalhadas por todo o mundo é, parece-nos, um pouco uma resposta, além-mar, àquele outro Portugal "escuro, inerte, pobre, ininteligente",²⁰ construído, sessenta anos antes, nas salas dos Casino.

Esse contexto geral é de grande importância para que possamos entender o único e fulgurante momento em que Eça aparece em *Casa-Grande & Senzala*, o que poderá também servir para que analisemos aspectos pelos quais consideramos equivocado o apagamento do Freyre crítico na *história* literária de Eça de Queirós.

III. Gonçalo Mendes Ramires no Brasil

Já foi bastante analisada a trajetória crítica da obra de Eça. Em relação a esse aspecto, João Medina, já na década de 70, afirmava:

Ressalvadas (...) raras exceções (...), quase toda a crítica queiroziana foi unânime em declarar *A Cidade e as Serras* como palinódia suprema do grande escritor, acto de contrição já esboçado em *A Ilustre Casa de Ramires*, de acordo, aliás, com uma linha que seria como que a vertente duma encosta no alto da qual estaria esse monumento que era *Os Maias*: a montanha subiria em iconoclasia, enegrecimento pátrio, sarcasmos antiportugueses, revolucionarismo e ateísmo (...) para depois descer em reconciliação lusitana, regresso de filho pródigo enfim abraçado ao chão antiquíssimo e convertido às delícias dum Portugal agrário, retrógrado e humilde.²¹

Essa forma de ver a obra de Eça acabou por *apagar* parte dela, que foi considerada como *um desvio à direita*, ou como de menor qualidade. Era essa, por sinal, a visão corrente ainda em 1945, como indica António José Saraiva, quase meio século depois, no seu *Tertúlia Ocidental*:

Em 1945, comemorando-se o centenário do nascimento de Queiroz, o autor da presente obra publicou um estudo sobre *As Ideias de Eça de Queiroz* em que se partia do princípio de que Eça de Queiroz era

¹⁹ FREYRE, 2000. p.83.

²⁰ QUENTAL, 1982. p.263.

²¹ MEDINA, 1974. p.113.

um escritor de ideias, mas só de certas ideias. De facto o lento desenvolvimento da mentalidade portuguesa tornava ainda actual em 1945 a caricatura que Eça fez da nossa sociedade em *As Farpas*, *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* (...). Por isso uma obra-prima como *A cidade e as serras* era julgada como insignificativa, ou como um "regresso" a Júlio Dinis. E não foi só o presente autor que assim apresentou Eça: era a opinião generalizada (...). As publicações do ano do centenário do seu nascimento serviram só para consolidar o mito "revolucionário" e "progressista" que a geração a que pertenceu Eça de Queiroz quis deixar de si mesma (...).²²

É justamente no interior desse contexto que podemos melhor entender o espanto que pode causar a forma como Freyre fala de Eça em *Casa-Grande & Senzala*. Em plenos anos 30, veremos ser afirmado:

Mas o luxo de antagonismos no carácter português, surpreendeu-o magnificamente Eça de Queirós. O seu Gonçalo, d'*A Ilustre Casa de Ramires*, é mais que a síntese do fidalgo – é a síntese do português de não importa que classe ou condição. Que todo ele é e tem sido desde Ceuta, da Índia, da descoberta e da colonização do Brasil como o Gonçalo Ramires: "cheio de fogachos e entusiasmos que acabam logo em fumo" mas persistente e duro "quando se fila à sua idéia"; de "uma imaginação que o leva [...] a exagerar até a mentira" e ao mesmo tempo de um "espírito prático sempre atento à realidade útil" (...).²³

Curiosa construção de Freyre. Se considera Portugal como uma mistura de África e Europa, como – para usarmos uma imagem formulada por Boaventura de Sousa Santos no seu *Pela mão de Alice* – país *semiperiférico*, ao mesmo tempo centro e periferia, ninguém melhor que Gonçalo, figura com características opostas e contraditórias, para ser elevado à categoria de personagem-símbolo de Portugal. Assim essa obra, em geral considerada na época como menor, como marca já de uma possível e equivocada reconciliação de Eça com seu país seria, na perspectiva freyriana, a obra-prima do autor de *Os Maias*.

Certamente a análise de Freyre é pouco mais que uma opinião, e não chega a trabalhar com certos aspectos que poderiam ser interessantes, como o fato de que esse personagem *misto* precisa passar pela África para

²² SARAIVA, 1990. p.157.

²³ FREYRE, 2000. p.81-82.

ser, de forma mais plena, português. Mas, e lanço isso aqui apenas enquanto hipótese que apenas um trabalho mais detido e cuidadoso poderia vir de fato a confirmar, talvez essa visão de Freyre esteja na origem de um dado no mínimo curioso: enquanto em Portugal, de fato, seria necessário esperar a década de setenta para encontrarmos visões positivas sobre *A Ilustre Casa de Ramires*, de que o livro *Eça Político* é um bom exemplo, percorre a crítica brasileira no mínimo uma simpatia por esse romance, o que mostra que as visões apresentadas por Saraiva e Medida são apenas parcialmente válidas.

Para citarmos breves exemplos, e tendo o ano de 1945 como horizonte, devemos notar que Álvaro Lins, em sua *História Literária de Eça de Queiroz* publicada em 1939, considera Gonçalo como o personagem em que podem ser encontrados os “sentimentos mais fortes”, a “maneira de ser” e a “posição diante da vida” de Eça de Queiroz,²⁴ sendo um alter-ego do escritor mais verdadeiro que Eça. Já o jovem Antonio Candido, em 1945, considerará esse livro como um romance em que pôde ser realizado um “equilíbrio esplêndido”, ao que acrescenta: “Equilíbrio, em literatura, significa uma complexidade dirigida por um alto senso estético, revelando, portanto, a presença de elementos contraditórios, que a intuição artística e a concepção do mundo unificam na síntese superior da obra de arte”.²⁵ Em contraposição a isso, no mesmo ano de 1945, no outro lado do Atlântico, João Gaspar Simões consideraria que “*A ilustre casa de Ramires* não é um romance. De fato, esta obra (...), como romance, é uma obra inferior”²⁶ e António José Saraiva analisaria a partida de Gonçalo para a África como inverossímil, já que, segundo o crítico, esse desfecho “não está contido nem preparado no que nos foi dado a conhecer do carácter de Ramires e de sua vida interior: nada o fez prever, nada o explica.”²⁷

Estes poucos exemplos – aos quais precisariam ser somados vários outros, para que pudéssemos de fato comprovar as diferenças entre as críticas brasileiras e portuguesas sobre esse livro – ao menos indicam que,

²⁴ Cf. LINS, 1938. p.159.

²⁵ CANDIDO, 1945. p.155.

²⁶ SIMÕES, 1945. p.620-621.

²⁷ SARAIVA, 1982. p.50.

talvez, Freyre seja mais importante para o destino crítico de Eça do que se poderia pensar à primeira vista. Não é curioso que tenham sido publicados justamente no Brasil livros sobre *A Ilustre Casa de Ramires*, como o de Laura Padilha ou, bem recentemente, o organizado por Beatriz Berrini?

Certamente, se não podemos atribuir a Freyre nenhuma análise central para a obra de Eça, não é desprezível o fato de que, invertendo a perspectiva então existente, tenha dado uma primazia a *A Ilustre Casa de Ramires*, e que possamos, a partir de então, detectar um conjunto de estudos favoráveis a esta obra na crítica brasileira. Só isso já bastaria para que o autor de *Casa-Grande & Senzala* fosse lembrado na história literária de Eça de Queiroz.

Referências Bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. Eça de Queiroz entre o Campo e a Cidade. In: PEREIRA, Lúcia Miguel e REYS, Câmara. *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa-Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945. p.137-155.
- FREYRE, Gilberto. Lusitanidade e Universalidade de Eça de Queiroz. In: PEREIRA, Lúcia Miguel e REYS, Câmara. *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa-Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945. p.23-30.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 39.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *O outro amor do Dr. Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- LIMA, Isabel Pires de. Pontes queirosianas: Angola, Brasil, Portugal. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Ecos do Brasil – Eça de Queirós*. São Paulo: SENAC, 2000. p.69-88.
- LINS, Álvaro. *História Literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- MEDINA, João. *Eça Político*. Lisboa: Seara Nova, 1974.
- PASCOAES, Teixeira de. *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- PASCOAES, Teixeira de. *Marânus*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- PASCOAES, Teixeira de. *Retorno ao paraíso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Prefácio. In: PEREIRA, Lúcia Miguel e REYS, Câmara. *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa-Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945. p.9-22.

- QUEIROZ, Eça de. Um génio que era um santo. In: *Memorian de Antero de Quental*. Porto: Mathieu Luga editor, 1896. p.481-522.
- QUEIROZ, Eça. *A Cidade e as Serras*. Porto: Lello & Irmão, 1950.
- QUEIROZ, Eça. *A Ilustre Casa de Ramires*. Porto: Lello & Irmão, 1951.
- QUENTAL, Antero. *Prósas Sócio-Políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
- RIBEIRO, Darcy. Gilberto Freyre Uma introdução a *Casa-Grande & Senzala*. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 39.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.11-74.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. 6.ed. Porto: Edições Afrontamento, 1997.
- SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. 2.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.
- SARAIVA, António José. *A Tertúlia Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1990.
- SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queiroz. O Homem e o Artista*. Lisboa-Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.
- SOUSA, Ivo Carneiro de. O Luso-tropicalismo e a historiografia portuguesa: itinerários críticos e temas de debate. In: MOREIRA, Adriano, VENÂNCIO, José Carlos. *Luso-tropicalismo Uma teoria social em questão*. Lisboa: Veja, 2000. p.66-81.

A mesma/outra voz: Antônio Nobre e Mário Quintana

Sergio Alves Peixoto

Parece que vou sofrer
Pirulim lulim lulim.¹

Mário Quintana

A escolha de uma epígrafe não é aleatória. A nossa foi bastante proposital e veio certamente a calhar com o objetivo do presente ensaio: mostrar como o poeta brasileiro moderno Mário Quintana “deve” a Antonio Nobre, português de um final de século XIX romântico-simbolista, um tom poético assumido pelo próprio Quintana, mas por ele mesmo diluído com o uso quase que ininterrupto de um humor corrosivo destruidor de toda atitude melodramática possível.

Com Mário Quintana, o sofrer que Antonio Nobre tão masoquistamente amou poetizar, e sobre o qual falou em todos os poemas de seu único livro, o “Só”, vai ser matizado, sem jamais desaparecer, por um sorriso quase sempre melancólico. Como vemos na epígrafe escolhida, ao pressentir que iria se deixar dominar pelo sofrimento, Quintana brinca, como uma criança, com um refrão repetido durante todo o poema, e que

¹ QUINTANA, 1946.

o encerra de maneira bastante reconfortadora: se não pudermos com o inimigo, dancemos com ele, parece dizer Quintana, nessa brincadeira de roda em que o tempo e as vicissitudes humanas ficam, enquanto dura o poema, como que encantados por esse que se autodenominou no título de um de seus livros de “*O aprendiz de feiticeiro*”.²

Uma das afirmações apressadas, e constantes, da crítica sobre o primeiro livro do poeta gaúcho Mário Quintana, intitulado *A rua dos cataventos*,³ é a de que os sonetos que o compõem – ao todo 35 – têm uma dicção bastante influenciada por Antonio Nobre. Não nos interessa discutir aqui os problemas que a palavra *influência* possa vir a levantar. Está na moda falar sobre esse tema. O próprio Quintana vai dizer em um determinado momento que prefere falar de *confluência*, pois, na verdade, “só gosto do que se parece comigo”.⁴

Interessa-nos, sim, ver como a marca de Antonio Nobre encontra-se presente no Mário Quintana estreado. Não há dúvidas de que um grande número de poetas brasileiros, principalmente aqueles que conhecemos como “penumbistas”, isto é, os que ainda não se haviam libertado das heranças romântico-simbolistas, mas que já ensaiavam o que viria a ser o Modernismo leu, sofreu e se sentiu tão só quanto o Anto. A dicção simbolista-decadente de Antonio Nobre encantou o maior deles, Manuel Bandeira, assumidamente conhecedor e devedor da poética do sofrimento tão decantada no *Só*, principalmente no que diz respeito a seus dois primeiros livros: *A cinza das horas* e *Ritmo dissoluto*. Tendo sido publicado em 1892, o *Só* passou a ser uma espécie de bíblia afetiva lida e relida por todos, como bem assinala o grande estudioso do Simbolismo brasileiro, Andrade Muricy:

Já em 1885, Antonio Nobre começava a escrever “o livro mais triste que há em Portugal”, esse estranho *Só*. Tudo, ali, do simbolismo: as maiúsculas, a música, a atmosfera funerária, o yde ‘Lágrimas’, o ‘Sete-Estrelo’, a ‘Extrema-Unção da Morte’, os ‘Santos-Óleos’, os céus “tuberculosos”... até aquele “Vale de Gangrenas”, provindo de Baudelaire-Rollinat, que terá sugerido talvez o “oceano de erisipela”

² QUINTANA, 1950.

³ QUINTANA, 1940.

⁴ QUINTANA, 29 jul. 1976. p.4.

do nosso Gustavo Santiago. Só era, apesar da expressão “decadente”, da morbidez contagiosa, como uma suma sentimental de Portugal. Ele, que reclamava: “Qu’ê dos Pintores do meu país estranho, / Onde estão eles que não vêm pintar?”, deixou um retrato desse país que profundamente sensibilizou a esta progênie portuguesa que somos nós, brasileiros. Frutificou nos simbolistas, ajudado pelo idioma estético de que usavam; e quando não influiu, com eles se encontrou...⁵

Se no caso de Nobre, o livro foi recebido como algo novo na literatura portuguesa da época, *A rua dos cataventos* não deixou de escandalizar a crítica exatamente pelo contrário: ainda em 1940 ousava um poeta publicar um livro totalmente composto de sonetos, forma que parece, ainda hoje, etiquetar qualquer escritor como conservador. Nesse seu primeiro livro, Quintana dedicou ao poeta português um dos sonetos, o de número XI: Para Antônio Nobre, à maneira do mesmo

Contigo fiz, ainda em menininho,
Todo o meu Curso d’Alma... E desde cedo
Aprendi a sofrer devagarinho,
A guardar meu amor como um segredo...

Nas minhas chagas vinhas pôr o dedo
E eu era o Triste, o Doido, o Pobrezinho!
Amava, à noite, as Luas de bruxedo,
Chamava o Pôr de Sol de Meu Padrinho...

Anto querido, esse teu livro “Só”
Encheu de luar a minha infância triste!
E ninguém mais há de ficar tão só:

Sofreste a nossa dor, como Jesus...
E nesta Costa d’África surgiste
Para ajudar-nos a levar a Cruz!...

Dedicado a Nobre, e explicitamente à maneira dele, o soneto revela um vocabulário típico do autor português: *chagas*, *sofrer*, *triste*, *doido*, *pobrezinho*, além dos diminutivos exemplarmente empregados. A temática da autocomiseração, o clima soturno e doentio, tudo isso

⁵ MURICY, 1973. p.53-54.

Quintana diz ter descoberto, como seu, no livro de Nobre e na poesia simbolista em geral.

Se uma certa crítica apressada viu, como já afirmamos, um Quintana escrevendo à maneira de Antonio Nobre, uma outra apressada crítica, Gilda Neves da Silva Bittencourt, citada por Paulo Becker, tentou buscarnos convencer exatamente do contrário: segundo ela, não existiria em *A rua dos cataventos*, o tom excessivamente mórbido presente no *Só*. Em um momento de seu estudo, Gilda Bittencourt diz que falta à poesia de Quintana

aquilo que é o essencial em Antonio Nobre: o tom lacrimoso de magoada confiança de seus males, de suas decepções amorosas, uma certa volúpia do sofrimento que se derrama em queixas lamuriasas e muitas vezes infantis de auto-piedade, a convicção de sua incapacidade diante da vida e de sua insularidade,⁶

Becker, completando a citação de Bittencourt, concorda, também apressadamente com ela e conclui que em *A rua dos cataventos* não vemos “todo o excessivo sentimentalismo do autor do *Só*”.⁷

Nós diríamos o contrário: não faltou a Quintana o sentimentalismo de Nobre; faltou a Nobre o tom jocoso de Quintana para equilibrar o excesso de sentimentalismo desse “livro mais triste que há em Portugal”.⁸ Sem dúvida alguma, em Quintana estão presentes o tom lacrimoso, a confiança magoada, uma certa volúpia do sofrimento, queixas de auto-piedade. A tudo isso soube ele, porém, acrescentar uns toques de humor, ou de “humour”, se quiserem.

É importante ressaltarmos, neste momento, que o riso também existe no *Só*. Mas ele é uma espécie de flor malsã. Não está no livro para opor barreiras ao sentimentalismo, ao sofrimento e às lágrimas. Pelo contrário, parece ser uma forma acentuada de autocomiseração, ressaltando todas as dores do “pobrezinho” português. Ele esmaga o eu lírico, não o salvando das desgraças em que vive. Não nos distancia desse eu lírico que padece; faz, sim com que tenhamos mais pena dele ainda.

⁶ BECKER, 1996. p.19. A citação de Gilda Bittencourt se encontra em sua dissertação de mestrado intitulada *Caminhos de Mário Quintana: a formação do poeta*, de 1983.

⁷ BECKER, 1996. p.19.

⁸ NOBRE, 1979. p.10. Trata-se do último verso do poema *Memória*, espécie de prefácio ao *Só*.

Em Quintana, a função do riso é outra; ele é uma arma de defesa contra o mal de viver, contra o absurdo do mundo. É produto de um fenômeno mais complexo, herança do Romantismo alemão, cultuado até hoje pela poesia moderna: o mundo e a própria poesia são vistos como um jogo. Esse riso moderno, que aparece, então, para mostrar um eu que ri de tudo e de si mesmo, é produto de uma consciência que questiona o homem, o artista, a obra e o mundo. O poeta moderno ri de tudo e de si mesmo. No caso de Quintana, a presença maciça desse riso chega a ser vista como um problema, uma falha: ele destruiria um de seus objetivos maiores, mesmo sabendo que inalcançável: o encontro com a poesia pura. Assim é que diz:

Como todos os indivíduos profundamente sentimentais, acontece que tenho verdadeiro horror ao sentimentalismo verbal.
Daí certos toques de “humour” nos meus poemas. Uns toque e impureza, pois.⁹

Uma leitura, mesmo que superficial, dos sonetos de *A rua dos cataventos*, de Quintana, revelará, de imediato, esse “quintanismo nobreano”, essa vertente do sofrimento, assumido e reverenciado pelo poeta gaúcho como parte de seu próprio destino.. Eis alguns exemplos:

- Soneto V – Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças,
É lá que eu canto, numa eterna ronda,
Nossos comuns desejos e esperanças!...
- Soneto VI – Na minha rua há um menininho doente.
- Soneto VIII – Eu quero os meus brinquedos novamente!
Sou um pobre menino... acreditai...
Que envelheceu, um dia, de repente!...
- Soneto X – Eu sei chorar... Eu sei sofrer... Só isto!
- Soneto XVI – Triste encanto das tardes borralheiras,
Que encham de cinza o coração da gente!
A tarde lembra um passarinho doente
A pipilar os pingos das goteiras...

⁹ QUINTANA, 1973. p.63.

Soneto XVII – Da vez primeira em que me assassinaram
Perdi um jeito de sorrir que eu tinha...
Depois, de cada vez que me mataram,
Foram levando qualquer coisa minha...

Soneto XXX – Mas entendem-me o Céu e as criancinhas.
E ao ver-me assim, num poste as andorinhas:
“Olha! É o Idiota desta Aldeia!” dizem...

Soneto XXIII – Cidadezinha cheia de graça...
Tão pequenina que até causa dó!
Com seus burricos a pastar na praça...
Sua igreja de uma torre só...

Entretanto, em meio a esse tom sentimental, melancólico e, diríamos, até melodramático muitas vezes, o humor de Quintana aparece para diferenciar modernamente o poeta brasileiro. Geralmente, o soneto se inicia à Nobre, para dele se afastar, quando o sorriso corta todas as possibilidades de Quintana se tornar, não sentimental, mas sentimentalóide. Um exemplo disso é o soneto X. Ele tematiza o fazer poético como um número de circo, em que o “malabarista-poeta” gira seu próprio coração nas pontas dos dedos para mostrar à platéia seus sofrimentos, convulsões e arrancos. De repente, a platéia tem sua vez: ela critica o poeta, entediada com as mesmices desse monótono número eternamente repetido:

Eu faço versos como os saltimbancos
Desconjuntam os ossos doloridos.
A entrada é livre para os conhecidos...
Sentai, amadas, nos primeiros bancos!

Vão começar as convulsões e arrancos
Sobre os velhos tapetes estendidos...
Olhai o coração que entre gemidos
Giro na ponta dos meus dedos brancos!

“Meu Deus! Mas tu não mudas o programa!”
Protesta a clara voz das Bem-Amadas.
“Que tédio!” o coro dos Amigos clama.

“Mas que vos dar de novo e de imprevisto?”
Digo... e retorço as pobres mãos cansadas:
“Eu sei chorar... Eu sei sofrer... Só isto!”

Em outro soneto, o de número XVI, envolto em uma paisagem à Verlaine, o poeta se pergunta:

Por que é que esses Arcanjos neurastênicos
Só usam névoa em seus efeitos cênicos?
Nenhum azul para te distraíres...

Os exemplos em que o humor corrói o sentimentalismo de Quintana acabariam, se aqui trazidos, por entediar o leitor, e não é isso o nosso propósito. O principal foi, mesmo falando mais de Quintana, recuperar a nobre voz de Antonio – o “pobrezinho” que ficou na lírica portuguesa como poeta único, celebrado hoje por quem ainda acha que a poesia é necessária.

Para terminarmos, gostaríamos de reverenciar os dois poetas, com o soneto de Quintana, o de número XXIX, em que Antonio Nobre é o tema principal:

Olha! Eu folheio o nosso Livro Santo...
Lembras-te? O “Só”! Que vida, aquela vida...
Vivíamos os dois na Torre de Anto...
Torre tão alta... em pleno azul erguida!...

O resto, que importava?... E no entretanto
Tu deixaste a leitura interrompida...
E em vão, nos versos que tu lias tanto,
Inda procuro a tua voz perdida...

E continuo a ler, nessa ilusão
De que talvez me estejas escutando...
Porém tu dormes... Que dormir profundo!

E os pobres versos do Anto lá se vão...
Um por um... como folhas... despencando...
Sobre as águas tristonhas do Outro Mundo...

Referências Bibliográficas

- BECKER, Paulo. *Mário Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973. v.1.
- NOBRE, Antônio. *Sô*. 18.ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1979.
- QUINTANA, Mário. *A rua dos cataventos*. Porto Alegre: Globo, 1940.
- QUINTANA, Mário. *Caderno II*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- QUINTANA, Mário. *Canções*. Porto Alegre: Globo, 1946.
- QUINTANA, Mário. Entrevista a Mário Pontes. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1976. p.4.

Fradique Mendes em viagem: Eça de Queirós e José Eduardo Agualusa

Silvio Renato Jorge

Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.¹

Ao destacar o pensamento de Linda Hutcheon, já no início deste trabalho, pretendo voltar meu olhar para uma série de reflexões acerca de elementos pertinentes ao estudo da Literatura contemporânea, especificamente à importância que o jogo intertextual assume nesse discurso como forma de estabelecer um diálogo circulante entre estilos e autores distintos. Mais do que isso, talvez, a intertextualidade propõe ainda uma reconstituição de sentidos que insere o texto trabalhado na roda da cultura, propondo a necessidade de pensar o fenômeno literário como parte do processo de inserção do indivíduo no mundo que

¹ HUTCHEON, 1991. p.166.

o cerca e o seu posicionamento diante da tradição cultural. É nesse sentido que pretendo ler o esforço de recuperação e questionamento desenvolvido por José Eduardo Agualusa ao tomar, deliberadamente, como personagem central de seu *Nação crioula*, o Fradique Mendes de Eça de Queirós, ressaltando, assim, a sua proposta de entender as marcas identitárias da nação a partir do diálogo multicultural.

Na recepção crítica que se fez deste romance, foi recorrente a constatação da existência marcante de um movimento voltado para pensar Angola como um cadinho de informações culturais, em que dialogam não apenas os traços do que poderíamos chamar de africanidade, mas ainda uma nítida influência de características legadas pelo convívio com Portugal e com o Brasil. O espelho metafórico de tudo isto seria o navio negreiro “Nação crioula”, que dá nome à obra, provavelmente o último de sua “linhagem” e que conduz Fradique, sua amada Ana Olímpia e o jovem Arcénio de Carpo em fuga para o Brasil. Isto posto, e declarando desde já que não pretendo contrapor minhas opiniões a essas, desejaria, contudo, apontar a referida circularidade de discursos instaurada pela intertextualidade como importante porto de onde partem tais premissas, ou seja: para além das reflexões temáticas ou conjunturais estabelecidas no texto, vejo a notação intertextual, a leitura do outro estabelecida no discurso, como fonte fundamental para constituir, no texto, as bases da compreensão múltipla de culturas que se fundam a partir da língua portuguesa. É importante lembrar o fato de Fradique Mendes ser inicialmente uma personagem coletiva, espécie de “heterônimo” ao inverso, construído também pelas palavras de Antero de Quental e Batalha Reis. Sua própria existência como fato literário surge da possibilidade de pluralizar discursos, de compor em claves distintas e dialogantes.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, em um texto já clássico intitulado “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”, informa que

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de

configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso.²

Transportando estas informações – voltadas, com certeza, para um contexto mais amplo e preocupadas em assinalar o caráter fronteiriço da cultura portuguesa – para o que se desenvolve no romance de Agualusa, somos levados a pensar no modo como esse processo contínuo de indagação acerca da identidade sobrevive ali através da inserção e conseqüente subversão de marcos literários portugueses e brasileiros – isto para deixar de lado a referência a inúmeros outros autores de literatura ou filosofia pertencentes ao contexto europeu e que são apenas referidos em passagens específicas do texto, como Baudelaire, Kant e Darwin. O que o texto parece indagar é: Seria possível entender Angola a partir do olhar Europeu de um Eça consubstanciado em Fradique Mendes? Mais do que isso, seria possível fazer desse olhar também um olhar africano?

Provavelmente levantadas por aqueles que se debruçaram sobre o livro, essas questões, para tornarem-se passíveis de respostas, devem considerar que qualquer retomada do texto alheio pressupõe um processo de ruptura e de enquadramento. Se nos parece claro o fato de que o Fradique Mendes de Agualusa *não é* o de Eça de Queirós, é bom lembrar, entretanto, que, ao retirá-lo de seu contexto inicial, ou seja, ao decalcá-lo d'*A Correspondência de Fradique Mendes* e, conseqüentemente, do universo de referências por ela habitado, o autor angolano não irá apenas romper com esse universo, mas propor a sua releitura. Por outro lado, ao inseri-lo em seu novo texto, aponta para uma concepção de literatura que entende e busca evidenciar a palavra como objeto em constante renovação, capaz de quebrar o encarceramento fossilizado da tradição para circular livremente no domínio alheio. Como bem o diz Mikhail Bakhtin,

Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente esse Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o

² SANTOS, 1995. p.135.

objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar.³

Aqui, o sentido dialógico do discurso é, além de presentido, desejado. Há o intuito de se recuperar a presença discursiva do autor novecentista não para negá-la, mas para questioná-la. Esse Fradique em África, que já fora desenhado pelo próprio romancista português como um homem aberto a novas experiências – “Com um ímpeto de ave solta, viajara logo por todo o mundo, a todos os sopros do vento, desde Chicago até Jerusalém, desde a Islândia até o Saara”⁴ –, revela-se profundamente questionador acerca de suas próprias raízes. Se, inicialmente, aproxima-se de Luanda como quem se descobre perdido ao afastar-se de suas referências:

Atirado para a praia, molhado e humilhado, logo ali me assaltou o sentimento inquietante de que *havia deixado para trás o próprio mundo*. Respirei o ar quente e húmido, cheirando a frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco *comecei a perceber um outro odor, mais subtil, melancólico, como o de um corpo em decomposição*. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam da África.⁵

Revela, porém, mais tarde, a sua tentativa de apreender aquele universo que, uma vez desconhecido, transforma-se em paisagem concreta, espaço de confronto de culturas e línguas. É ele quem diz: “Estendido nesta cama, ardendo em febre e no entanto trémulo de frio, *procuro entender os segredos da África*”.⁶ Assim, a perspectiva sócio-ideológica da personagem e do discurso que a construiu, ao contrário de ser destruída, é introduzida na obra e relativizada, levada a caminhos distintos que, por dentro de sua própria complexidade, inauguram novas possibilidades de compreensão. Não seria demais afirmar que a porta de entrada para fazer circular o texto eciano nos percalços relativizadores da literatura construída por Agualusa só poderia se estabelecer na figura complexa, dessacralizadora e “viajante” de Fradique e nunca, por exemplo,

³ BAKHTIN, 1990. p.88.

⁴ QUEIRÓS, 1997. p.62.

⁵ AGUALUSA, 1998. p.11. Grifo nosso.

⁶ AGUALUSA, 1998. p.29. Grifo nosso.

na de um Gonçalo Mendes Ramires. Este, também personagem do autor português a circular pela colônia, retorna a casa “mais bonito, e sobretudo mais homem”. O seu leitor, todavia, é informado de que “a África nem de leve lhe tostou a pele”, trazendo “sempre a mesma brancura”.⁷ Aquele, por sua vez, mesmo que, muitas vezes, recaía em um certo olhar eurocêntrico e conservador, apresenta-se despido de uma essencialidade lusitana, como um cosmopolita capaz de ligar-se a uma suposta seita oriental – o babismo – ou de lutar junto a Garibaldi para edificar um novo Estado. Sua dualidade pode ser vista, portanto, como a chave para encenar as bases possíveis de uma nação crioula, fundada na multiplicidade de vozes e de olhares. Por isso, *re-enunciar* Fradique é também dar destaque a um Império decadente, órfão do Ultimatum, cuja complexidade subsiste. Assinalado como estrangeiro, mesmo em relação a seu país de origem, ele pode construir um olhar externo, capaz de apreender características que fogem ao lugar comum do discurso nacionalista, costurando traços que alinhavam, sob pátrias distintas, a recuperação da língua portuguesa como marco cultural.

Uma outra questão a ser levantada, dentro dessa perspectiva, é a própria estratégia de construção romanesca utilizada pelos dois textos. Tanto o atual quanto o anterior recorrem às epístolas para engendrar um caráter multi-facetado ao que é dito. Em ambos, a presença das cartas possibilita mostrar a personagem através de sua própria voz, suas obsessões, seu estilo, além de permitir o enfoque dos mais distintos assuntos, já que os seus interlocutores abarcam uma gama variada de posições e, teoricamente, possuiriam graus distintos de intimidade com quem as escreve. N’*A Correspondência*, contudo, a diversidade de interlocutores – Visconde de A.T., Madame de Jouarre, Oliveira Martins, Madame S., Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão, Sr. E. Mollinet, Clara, Mr. Bertrand B., Bento de S., E. Sturmm (Alfaiate), Paul Vargette, Manoel (Sobrinho) e Eduardo Prado, além de duas cartas sem a menção do destinatário – é maior, apontando claramente para uma pluralidade de questões a serem tratadas, embora, inevitavelmente recaiam na Literatura, na Filosofia, na Religião, na Política e na análise da sociedade portuguesa da época. Nela, elementos apontados no restante da obra ficcional do romancista de *Os Maias* sofrem um novo processo de análise. Em *Nação*

⁷ QUEIRÓS, 1997. p.464.

crioula, as cartas dirigem-se apenas à Madame de Jouarre, à Ana Olímpia e ao próprio Eça de Queirós, atendo-se, em geral, a centralizar as questões anteriormente referidas a um contexto que possibilite uma grande reflexão sobre o mundo lusófono. Se Angola é, com certeza, o principal objeto de reflexão das cartas enviadas por Fradique Mendes, Brasil e Portugal funcionam como espaços propiciadores para a reduplicação das questões levantadas, encenando, na multiplicidade de ambientes, a presença de elementos constantes, o que, em última análise, proporia a equivalência dos problemas existentes nos três países. As cartas funcionam, portanto, como um instrumento também plural, visto que a mudança do destinatário, neste tipo de texto, necessariamente acarreta uma transformação de registro. Além disso, o seu caráter específico de escrita produzida a partir de um molde apoiado na forma do diálogo – toda correspondência requisita ou pressupõe uma resposta, um *outro* no discurso – reforça o dialogismo textual pretendido tanto pelo escritor contemporâneo quanto por Eça de Queirós e seu companheiros. É importante notar, ainda, que os dois livros apresentam também um olhar externo sobre Fradique Mendes. No conjunto escrito pelo autor português, existe um capítulo inicial, uma espécie de prefácio intitulado “Memórias e notas”, em que o narrador relata apaixonadamente a história de seu encontro com a personagem, fornecendo informações suplementares sobre ela e ajudando a desenhar, no leitor, a impressão de estar diante de um homem à frente de seu tempo. No texto mais recente, esse olhar externo está presente na carta que Ana Olímpia envia a Eça de Queirós, recuperando dados acerca do modo como conheceu o aventureiro português, oferecendo novos dados que preenchem as lacunas deixadas pelas cartas de Fradique. Essa carta, presente no final da obra – e, talvez, por isso mesmo –, distancia-se do caráter pretendido pelas “Memórias e notas”, pois, mais do que orientar o leitor à construção de um retrato definido da personagem, oferece uma nova abordagem que dialoga com as informações enviadas anteriormente, ampliando e transformando os sentidos.

Ainda que a presença do “heterônimo” da Geração de 70 norteie de forma consistente o processo de diálogo cultural apontado pelo autor, ela não é responsável, sozinha, por isso. Como foi dito, inúmeros autores são recuperados no texto, alguns apenas referidos, outros apontados com maior ênfase – como Gregório de Matos e sua brasileiríssima Boca do Inferno, cujos versos e a própria alcunha servem para compor a personagem de Gabriela Santamarinha:

Ao vê-la recordei-me de uns versos do poeta brasileiro Gregório de Matos, descrevendo uma negra crioula: “Boca sacada com tal largura / que a dentadura / passeia por ali / desencalmada” [...] [...]

– Chamam-lhe a Boca Maldita – esclareceu o Coronel – Boca Cuspideira, Boca Assassina ou Boca Fétida. Dizem que os pássaros se suicidam de desgosto à passagem dela.⁸

Dentre esses, merece destaque, ainda, Castro Alves, que tem os versos de seu “Navio Negroiro” musicados por um dos marinheiros do “Nação Crioula”, encenando, numa espécie de *mise en abyme* poética – se assim a posso chamar – o sofrimento dos escravos e o sentimento de exílio tantas vezes apontado no romance:

...uma noite um dos marinheiros, moço de voz quente, começou a cantar, acompanhado à viola, uma moda triste, na qual julguei reconhecer, espantado, alguns versos de Castro Alves: “Senhor Deus dos desgraçados! / Dizei-me vós, Senhor Deus / Se eu deliro... ou se é verdade / Tanto horror perante os céus?!... / Oh mar, por que não apagas / Com a esponja de tuas vagas / Do teu manto este borrão? / Astros! Noites! Tempestades! / rolai das imensidades! / varrei os mares, tufão!”. Era de facto o “Navio Negroiro”, do grande poeta bahiano.⁹

A voz de alerta contra a servidão humana não está apenas em Angola; circula na indignação ilustrada de Fradique, nos versos românticos de Castro Alves, enfim, por todo o romance. E não apenas contra a submissão que o branco impõe ao negro, mas, sim, contra qualquer forma de exploração que conduza ao cerceamento da liberdade individual. O olhar aí presente é um olhar crítico, que afirma, através da representação do desprezo pelo *outro* e do significado que isso pode adquirir em um contexto marcado pelo contato entre diversas etnias, o desejo de reconhecer em Angola existência de uma *Nação Crioula*, composta por todos aqueles que, para o bem ou para o mal, a adotaram como sua. Se as frases proferidas no texto assinalam a presença, na representação do país, de uma visão dessacralizadora e irônica, indicam contudo a preocupação em apontar, com um sentido crítico, caminhos a serem

⁸ AGUALUSA, 1998. p.22.

⁹ AGUALUSA, 1998. p.73.

esquecidos e a urgência de se encontrar o sentido de diversidade capaz de orientar um novo destino. Quando afirma:

Quantos aos filhos-do-país, eufemismo com que a si próprios se designam os mestiços e alguns negros calçados, esses ocupam-se trabalhosamente a construir intrigas nos cafés da capital, o que fazem com grande talento. Desgraçadamente, enquanto se devoram uns aos outros por um cargo menor na hierarquia da Fazenda, os degredados seduzem-lhes as mulheres e as filhas, roubam-lhes as terras e os negócios, reforçam o seu poder na administração da colônia.¹⁰

Ou ainda:

Trabalhar ninguém trabalha em Luanda a não ser os escravos; e fora da cidade trabalham os, assim chamados, “pretos boçais”. Trabalhar representa portanto para o Luandense uma actividade inferior, insalubre, praticada por selvagens e cativos.

[...]

“Os mulatos”, confidenciou-me Arcénio de Carpo, “desprezam todos os povos do interior porque trabalham, e ainda mais os desprezam porque sendo negros querem continuar assim”.¹¹

O Fradique de *Nação Crioula* parece apontar que o gérmen da intolerância racial não está presente apenas a bordo do “Navio Negroiro” que se dirige ao Brasil, mas percorre as trilhas desenhadas por onde passou – e passa? – a língua portuguesa. A recuperação que José Eduardo Agualusa faz desse estrangeiro em constante viagem e, conseqüentemente, de um olhar capaz de se deslocar com freqüência para apreender o universo que o cerca de forma múltipla – como já o indicava, também através dele, Eça de Queirós –, possibilita ao leitor contemporâneo, ao menos, a reflexão acerca da impossibilidade de lidarmos de forma positiva com essencialismos ou fórmulas de exclusão. Se ele aponta as imperfeições de todo um grupo social, não se esquece, todavia, de assinalar que elas transitam ao lado de qualquer homem, independentemente de etnia ou nação. O diálogo por ele proposto materializa-se no próprio discurso que encena, ao buscar, na fonte oitocentista de um português, as chaves para rediscutir a Angola de seu tempo.

¹⁰ AGUALUSA, 1998. p.16.

¹¹ AGUALUSA, 1998. p.16.

Referências Bibliográficas

- AGUALUSA, José Eduardo. *Nação Crioula*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Org., introd. e notas Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.II.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. In: *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez. 1995. p.135-157.

Para além de uma história de família: *O Primo Basílio*

Teresa Cristina Cerdeira

Muito já se falou sobre Eça e muito sobre *O Primo Basílio*. Do século XIX até hoje, de Machado de Assis à Rede Globo, esse romance tem sido objeto de especulações e críticas que por vezes o depreciaram – Teófilo Braga foi um deles, Machado outro, por razões nem sempre idênticas; que viram nele o bovarismo flaubertiano reduzido às proporções portuguesas onde se apequenou a figura atormentada de Emma, sua problemática existencial, sua densidade psicológica; ou ainda que viram nele – no romance – um rico manancial para agradar o grande público das novelas de televisão, com seu pequeno quadro doméstico onde o modelo do triângulo amoroso repete uma receita que há longo tempo dá certo quando orquestrada com a competência da Globo.

Por isso mesmo, pensando ler hoje *O Primo Basílio*, tentaremos abrir mão de uma leitura sociológica deste romance, naquela linha de tentar reconhecer nele os extratos sociais que ficcionaliza. Sem esgotá-lo, muitos já o fizeram, apoiados num estofo marxista que pode fornecer material

teórico facilmente operacionalizável. Nessa tentativa de operar, com o romance, um corte na sociedade portuguesa, identificaram-se metonimicamente, de um lado, a burguesia degradada, corrupta e sonolenta na mulher ociosa cujo imaginário estava povoado pelos modelos ultraromânticos, no marido bem comportado e algo insípido, no intelectual desprovido de sentimentos humanitários, no escritor medíocre, no monárquico balofo, hipócrita e lisonjeador, nos exploradores que se beneficiam com a falência do país; de outro lado, a imagem – um tanto secundária mas presente – do povo oprimido, nos gritos ainda sem eco de uma revolução por vir (lembramos o Paula) ou na criada amarga que pretende, no nível individual, reverter o processo de exploração recusando-se a continuar a pagar a conta da falência moral do país. De uma maneira ou de outra estão todos doentes, de uma doença que não são só os gases de D. Felicidade, o aneurisma de Juliana ou a febre de Luíza. A doença que envolve a todos é de caráter social e pode ser entendida como corrupção, degradação, impotência.

Romance tão lido, *O Primo Basílio* oferece certamente caminhos menos trilhados. Este texto caminhará por duas vias: a de um romance que se pensa como ficção e a de um romance em diálogo com a cultura.

O primeiro percurso tende a privilegiar o romance como o espaço de uma metaficção, como um texto que se pensa a si mesmo, que se quer matéria ficcional, jogando o jogo da linguagem e da sedução da construção romanesca, e não somente o do documental a serviço de uma função social.

Parto de uma reflexão de Murray Krieger, citada por Linda Hutcheon no livro *Poética do Pós-Modernismo* (Imago, 1991, p.68), sobre o conceito de auto-reflexividade ou auto-referência de todo discurso ficcional, isto é, sobre o fato de que nenhuma linguagem se cala como tal, ou, de outro modo, se auto-obscrece. Ao contrário, toda elaboração verbal pressupõe, de uma forma ou de outra, um processo de auto-evidenciação dos seus limites como linguagem, na construção a que procede a partir do referente.

Até mesmo as obras mais “realistas” utilizam tais convenções, pois, em vez de tentar “passar-nos a perna” (isto é, ludibriar-nos), preferem mostrar-nos como quase chegaram a fazê-lo, como a ilusão que provocam é maravilhosamente verossímil: não se pode apreciar o verossímil sem saber que ele não é a própria coisa.

É claro que a contemporaneidade exacerbou esses processos auto-referenciais da arte, e um Fellini escolhe construir no estúdio o seu mar de *La nave va* ou de *Amarcord*, para acentuar, ao invés de camuflar, a sua independência em relação ao referente, a sua voluntária oposição à teoria do reflexo na arte. Vamos, pois, partir do sentido da auto-consciência romanesca, da proposta do romance de se ver como tal – ficção, matéria construída, elaborada – recusando a visão simplista que leu mal a conhecida proposta de Stendhal: “le roman est un miroir que l’on promène le long d’un chemin”. Leu mal porque viu no espelho tão somente o reflexo, ignorando a filtragem da imagem pelo aço que a recriava, privilegiando uma teoria que afastou do romance realista essa consciência de estar a trabalhar com linguagem, com o verossímil e não com o verdadeiro, porque de fato a verdade na ficção só o é enquanto construção.

Retomo como ponto de partida a leitura que faz Silviano Santiago de *O Primo Basílio* no já clássico ensaio “Eça, autor de Madame Bovary”, incluído no livro *Uma literatura nos trópicos* (Ed. Perspectiva, col. Debates). Retomo o texto porque, tendo sido escrito no Brasil, não é necessariamente de acesso evidente à crítica européia, mais habituada a exportar que a importar. Claro está – e ele próprio desvenda a opção intertextual do título – que o título do artigo dialoga com o texto de Borges – “Pierre Ménard, autor do Quixote” – conto que questiona certas noções aparentemente inabaláveis em seu prestígio humanista liberal, tais como: autoria, autoridade, unidade, exclusividade, origem, plágio, hierarquia. Borges leva essas questões à radicalidade, fazendo de Ménard o autor de uma obra que não se assemelha ou se aproxima ou dialoga com o Quixote, mas que é o Quixote, obra outra e mesma, porque é o Quixote recontextualizado pelo novo autor. Esse desafio da obra única, da categoria de autor, do valor da invenção abala o próprio sentido de criação. Ora, segundo Silviano Santiago, Eça investe, conscientemente, num processo similar, nesse jogo aberto que faz com a obra de Flaubert, ao construir um romance cujas relações com o modelo ultrapassam, de longe, a mera coincidência temática. Só que no caso de Eça, aquilo que Borges chamaria de a “obra invisível”, isto é, aquilo em que o texto português repete o modelo flaubertiano, torna-se menos significativo do que a outra faceta – a da sua “obra visível” – lá onde o autor inova e, portanto, transgide o modelo que lhe serve como ponto de partida para a criação.

Na verdade a fórmula do título – “Eça, autor de *Madame Bovary*” – permite intuir alguns passos fundamentais:

- a) a retomada de Flaubert: assumindo as semelhanças que o texto de Eça apresenta em relação ao romance francês, o artigo aponta uma série de encontros das duas obras e desenvolve aquilo que no romance de Eça seria a sua “obra invisível”, aquela erigida a partir de um compromisso com o já dito.
- b) a invenção de Eça: valorizando, para além dessa similitude que engendra o novo texto, a diferença que se instaura na obra do autor português, o artigo insiste, em outras palavras, na desarticulação do original com a transgressão do modelo.
- c) a invenção da crítica: Silviano Santiago se apropria e reinventa Borges, pois se apropria do modelo para do seu interior subvertê-lo. E aqui a perspectiva crítica, isto é, a perspectiva do escritor Silviano Santiago, é absolutamente pós-moderna (HUTCHEON, 1991), já que, ao invés de acentuar teoricamente, como no texto de Borges, o jogo da “obra invisível”, põe em relevo os sortilégios da “obra visível” de Eça. Em outras palavras, aponta a ultrapassagem da obra portuguesa e investe ele próprio na ultrapassagem teórica do texto borgiano.
- d) a perspectiva cultural: o ensaio amplia para uma reflexão sobre as obras de arte das culturas dependentes esse processo de devoração antropofágica de Eça em relação a Flaubert. Aposta na ousadia – por parte das culturas dependentes de outras culturas – da retomada de um texto consagrado a fim de acentuar o salto qualitativo que o novo ainda é capaz de operar, fazendo da transgressão uma estratégia mais poderosamente vitoriosa que a própria originalidade.

Partindo das semelhanças – da “obra invisível” – o ensaísta aponta, por exemplo, as moscas que aparecem no primeiro capítulo d’*O primo Basílio* e que são flaubertianas e ecianas, pois já em *Madame Bovary* elas surgem, atraídas pelo açúcar da cidra. A esta cena se acrescentam outras similitudes, como os romances inspiradores das duas heroínas, os mesmos praticamente, com citação explícita de Walter Scott, reiterando, nos dois casos, o processo triangular do desejo segundo as palavras de René Girard em *Mensonge romantique et vérité romanesque*: Emma e Luíza desejam

através do desejo de um outro, nesse caso, as heroínas românticas que povoam a literatura de que elas nutrem o seu imaginário. Em termos espaciais o sonho das duas heroínas também se equivale já que ambas buscam em Paris a saída para a mediocridade de suas vidas de provincianas. Que, entretanto, Emma viva em Yonville e Luíza em Lisboa é fato que já aponta uma radicalização da ironia do autor português, pois equivale a dizer que entre as duas cidades nenhuma diferença se impõe. A capital do reino português perde seu estatuto de metrópole pois sofre limitações semelhantes às da diminuta Yonville – lembremos a “pasma-ceira” e o tédio que a envolvem – e só Paris é o outro possível para a realização do sonho.

Entretanto, como já disséramos, para Silviano Santiago – que ousa, na crítica, a transgressão do próprio modelo borgiano – é a “obra visível” de Eça a parte mais sedutora dessa relação nada inocente com o texto de Flaubert. Assinala, já de início, a alteração do título que passa do feminino ao masculino, podendo sugerir com isso um deslocamento do eixo narrativo. Mas nesse caso – e aqui poderíamos acentuar o filão – não chega ele a desenvolver a importância que, a meu ver, poderíamos desvendar na própria composição romanesca. Na verdade, à morte de Luíza sucede o arrogante bem-estar de Basílio que só de volta a Lisboa se dá conta da morte da prima. Aturdido, na primeira hora, com a notícia, rapidamente se recompõe e conclui, com Reinaldo, que, afinal, ela

não era uma amante chic; andava em tipóias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola; não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de ouro; não tinha espírito, não tinha toilette... Que diabo! Era um trambolho!

Ao contrário disso, em *Madame Bovary*, a morte escolhida de Emma só a ela diz respeito, significando a única e última possível vitória: lá não há um Rodolfo ou um Léon vitoriosos, e o pobre Charles só faz seguir o seu ritmo decadente até a morte, como uma espécie de sombra de quem o fogo se apartou: Emma continuava a gerir os atos de Charbovary.

Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses préférences, ses idées; il s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches. Il mettait du cosmétique à ses moustaches, il souscrivit comme elle des billets à l'ordre. Elle le corrompait par delà le tombeau. (317-318)

O que se vê aí é uma espécie de bovarização de Charles a quem, no entanto, faltavam a força e a determinação de Emma, que sempre lhe pareceram exigências mais fortes do que ele. A dolorosa morte da heroína é, para ela, escolha voluntária, enquanto o apagamento de Charles soa a mais uma falência, mais uma fragilidade, mais uma incapacidade de lidar com a vida.

Tem coerência, pois, o velho Eça: no romance português, Basílio é o único que dolorosamente poderia dar título ao livro, porque – e é essa a constatação mais séria – são os Basílios e não as Luízas os que tragicamente assinalam o seu espaço em Portugal, onde ao feminino e ao masculino estão atribuídos, respectivamente, como uma espécie de fatalidade, o estigma do ficar e a liberdade de partir.

Sobre isso gostaria de referir o belíssimo ensaio de Eduardo Lourenço – “Envoi et adieu à Madeleine” (*Nós e a Europa*) do qual retiro apenas esse trecho: “huit siècles de dialogue réel entre homme et femme combattent dans l’esprit et le corps d’Emma. Huit siècles d’existence passive en tant que femme se coulent dans l’aventure épidermique – en tous les sens du terme – de notre Luisa”. Sem talvez concordar inteiramente com a redutora versão da personagem eciana, fica claro que ela não tem, e por coerência e verossimilhança não poderia ter, a força de Emma Bovary.

Outra diferença, entretanto, vai assinalar o comportamento verdadeiramente antropofágico de Eça em relação ao romance de Flaubert, a essa altura já obra de domínio público. Trata-se da sua ousadia de absorver e corroer o modelo sagrado a partir da intromissão do elemento novo que impõe à construção flaubertiana no nível fulcral da estrutura romanesca. Como outros críticos já o apontaram, com Eça estamos diante de uma estória que se duplica em seu interior com a inserção de uma ficção dentro de outra ficção: a construção em *mise en abyme* que a peça de Ernestinho sugere para a trama romanesca maior. “Honra e paixão” é o duplo de *O Primo Basílio* no interior da própria narrativa. Duas obras caminham encaixadas e o desenrolar da peça dá, no nível da ficção, o fio condutor do drama maior. É como se a trama romanesca, na qual se insere o episódio do escritor medíocre, acabasse por ser gerada pela própria construção da peça cujo final é aleatório, nascido de uma opção absolutamente contingente do seu autor. Altera-se, assim, a ordem racional do continente que determina o conteúdo, ordem lógica, realista, para dar lugar a uma outra saída, a dos sortilégios da criação.

À primeira relação especular/intertextual entre *O Primo Basílio* e *Madame Bovary*, se acrescenta outra – fundada na *mise en abyme* entre *O Primo Basílio* e “Honra e paixão”. Afinal Luíza, ao transferir os seus medos para o sonho, teme a violência de Jorge, não pelo que ele é ou sempre demonstrou ser, mas quando se recorda de que ele impetuosamente aprovava a morte da heroína na peça de Ernestinho. E se o autor de teatro perdoa finalmente a adúltera, como aliás o próprio Jorge faria em relação a Luíza, o sonho da personagem tem algo de profético quando, em delírio, acaba por encenar uma punição de que o próprio romance, afinal, não abre mão. É bom lembrar que, no nível do discurso manifesto, Luíza é perdoada pelo marido: “Que tens tu? Não se fala mais em tal. Acabou-se. Não estejas doente. Juro-te, amo-te... Fosse o que fosse, não me importa. Não quero saber, não. [...] Não, não quero ouvir. Foi uma cousa que passou...” (417). Mas a enunciação romanesca tem outros artifícios para executar simbolicamente a sua punição. Perdoada pelo marido, Luíza não escapa ao estigma e à doença que a conduzem à morte. Desta maneira, o desencadear da estória executa, no nível da experiência do personagem, exatamente aquilo que Jorge aconselhara ao primo no capítulo II: “Eu, conselheiro? De modo nenhum. Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte! [...] Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua; mas que a mate. [...] Mata-a quanto antes! (53).

A verdade é que o romance, por fim, também dá cabo dela. O perdão da mulher adúltera poderia até ser possível no palco; a trama romanesca, que pretende fixar a representação realista do social, dá, entretanto, a conhecer uma outra construção: o processo de autopunição e de punição social. Livre da chantagem com a morte de Juliana, Luíza não poderia ter direito à salvação. O romance lhe fornece a única saída digna dentro da moral burguesa – a doença que a mata –, evitando, por um lado, a violência do crime passionai que comprometeria a máscara de benevolência dos demais personagens envolvidos na trama, garantindo coerência interna ao romance por fugir ao suicídio que a frágil psicologia da personagem não suportaria. Luíza é sempre passiva, até na forma de escapar à culpa e à vergonha. O enfraquecimento moral a mata lentamente até que a febre inesperada dá cabo dela. Antes, porém, de morrer, outra forma de punição – mais evidentemente social, apesar de travestida em cuidados médicos extremos – a atinge. Incapazes de lutar eficazmente

contra a doença, os médicos lhe impõem o corte dos cabelos – significante cultural da vítima sacrificial – que lhe deixaria o crânio limpo e liso, raspado a navalha, espécie de mórbida purificação dos pecados que a atinge na beleza, móvel, afinal, do crime de adultério.

Essa relação especular tão bem elaborada do romance de Eça incorpora ao modelo flaubertiano um dado de construção inovador que o inscreve ao lado de grandes obras da literatura ocidental, na esteira de *Hamlet* ou de *Les Faux Monnayeurs*, que têm no processo de *mise en abyme* um dos seus mais importantes fundamentos.

Há, pois, no romance de Eça uma exploração inteligente do romance francês, já que evidencia uma verdadeira transgressão da aura, inserindo-se claramente no jogo que as culturas dependentes estabelecem sagazmente com seus modelos culturais, ao apoderarem-se deles para dar o grande salto da nova criação. Eça não repete Madame Bovary, mas bovariza Luíza *à la mode de chez nous* (entendendo o “nous” como o espaço de uma cultura em língua portuguesa).

Essa relação metaficcional entre *O Primo Basílio* e *Madame Bovary* não pode ser, portanto, redutoramente lida como um aproveitamento de rapina onde os benefícios da apropriação ocultariam ou apagariam a adoção do modelo. Ao contrário, o modelo está lá e, mesmo assim, diante dele, o romance de Eça ainda tem algo de novo a dizer. A relação com Flaubert é explícita, a não ser que se apostasse numa ingenuidade do processo de criação que seria inaceitável no autor português. O uso que faz do texto anterior relança, desse modo, a questão da intertextualidade e da metaficção num romance que reconhece e desnuda os empréstimos textuais e suas próprias estratégias de construção.

Em carta a Teófilo Braga, escreve Eça como a se defender de uma acusação que não merece: “*eu não ataco a família – ataco a família lisboeta*”. É interessante lembrar que essa proposta do autor – confessada em suas intenções e facilmente resgatada no discurso romanesco – rebate uma leitura redutora de críticos que, como Machado de Assis, só apreenderam *O Primo Basílio* como uma anedota doméstica.¹ Se é verdade que a designação de “episódio doméstico” é da lavra do próprio autor, não é possível entender este subtítulo que aparece desde a segunda edição

¹ Aludo, nesse sentido, ao ensaio da Prof.a Eneida Leal Cunha, publicado no *Boletim* 3 do SEPESP, e intitulado “O Primo Basílio no Brasil”, que propõe uma outra acepção para o adjetivo “doméstico” na leitura do romance de Eça.

do romance se, como inteligentemente já o fez Eneida Leal Cunha em ensaio sobre o romance, não alargarmos o sentido deste adjetivo “doméstico” de forma a ultrapassar a ótica reduzida do “familiar” para lhe atribuir o conceito mais amplo que o opõe, por exemplo, a “estrangeiro”.² Só aí estaríamos ultrapassando a banalidade do episódio do adultério de Luíza para chegar à elaboração do conceito de uma outra traição, desta feita não mais individual mas cultural, como uma traição ao próprio Portugal. Nesse sentido é já a cultura portuguesa que aí se vê relida, assinalada pela obsessão da viagem como única saída para a pequenez (territorial e outra), pelo abandono da terra e pela ausência daquilo que Antonio Sergio chamou de uma *política de fixação*, pela tensão valorativa entre os que ficam e os que partem, entre os abandonados e os aventureiros, entre os inertes e os conquistadores, entre os explorados e os vencedores, entre o feminino e o masculino.

No nível do espaço essa tensão dentro/fora se estabelece metonimicamente pela oposição Lisboa X Paris. Dinheiro, posição, cultura, renome, só cabem aos que partem. Basílio vem do Brasil onde fez fortuna, e o dinheiro lhe permitiu o refinamento europeu dos grandes centros urbanos. De uma maneira ou de outra todos os personagens sonham com o modelo de metrópole que é Paris, diante do qual Lisboa (e conseqüentemente Portugal) é: *pocilga, chiqueiro, tristeza, um horror de cidade, abjeto país, uma pasmaceira, simplesmente idiota*, lugar enfim onde a monotonia emperra as engrenagens enferrujadas.

O microcosmo desse “dentro” é a casa de Luíza, burguesmente segura, mas de uma segurança de fachada, pois basta que se abram as janelas para perceber a mediocridade que a cerca. E mesmo esse interior bem comportado não tem vida. Não é aleatório que o romance comece num domingo de alto verão, e a casa seja descrita em termos de *silêncio recolhido e sonolento, rumor dormente, repousado, sol baço, quebreira, desejos de sestras, zumbido monótono, janelas cerradas* enquanto os personagens que lá estão bocejam, espreguiçam-se, amolentam-se, repousam, dormem ou repetem “que maçada!”. Por isso mesmo não há, para os personagens, outra saída senão evadir-se, sonhar com viagens, sejam elas as das estórias lidas ou as que crêem poder realizar.

² A isto já se referiu o Eneida Leal Cunha no texto que consta das referências bibliográficas.

Os que estão fora vencem, têm o ar estrangeirado que lhes vale elogios, e exploram o país como agiotas sociais cujos juro a nação não consegue pagar. Os que ficam são pequenos e provincianos, fadados à ironia dos poderosos, e por isso viajam em sonhos que seduzem: “disse-lhe apenas que tinha sonhado com ela. O quê? Que estavam longe, numa terra distante, que devia ser a Itália, tantas as estátuas que havia nas praças, tantas as fontes sonoras que cantavam nas bacias de mármore”.

Viajam ainda através das lembranças que são habilmente trabalhadas pelo conquistador para, através delas, seduzir e dominar: “Depois falou muito de Paris; contou-lhe a moderna crônica amorosa, anedotas, paixões chics. Tudo se passava com duquesas, princesas, de um modo dramático e sensibilizador, às vezes jovial, sempre cheio de delícias.”

Viajam em livros que alimentam o devaneio, em óperas langorosas em cujos amores se espelham, e até em propostas concretas como as do capítulo VIII do romance e que se resumem na frase: “Fugir com Basílio!”. O que invade, então, o imaginário de Luíza, é o “destino novo”, o fim da “vida estreita”, a inveja dos que ficavam, o gozo das “alcovas de seda” e dos “camarotes na Ópera”: “Veio-lhe um desejo de viagens, do ruído noturno das gares à claridade do gás, da agitação alegre das partidas, sobre o tombadilho dos paquetes.” A ela, entretanto, estava reservado apenas o destino feminino, a quem só é dado poder “entrevêr” um destino mais amplo, cedo corroído, a escapar-lhe pelas mãos inábeis para retê-lo, pois a ela não cabia o gozo, mas a prisão nos limites estreitos do medíocre.

Depois de se ter instalado, pela imaginação, numa segurança feliz em Paris – parecia-lhe intolerável ter de voltar para casa, de cabeça baixa, sofrer Juliana, esperar a morte; e os contentamentos que entrevira naquele outro destino, agora que lhe fugiam de entre as mãos, pareciam-lhe maravilhosos, quase indispensáveis! (253)

O Primo Basílio ultrapassa, pois, o universo restrito do *familiar* para chegar ao estatuto do *doméstico*, compreendido em sua dimensão sociológica que remete para os limites do próprio em oposição ao estrangeiro. Aí tem razão Eça de Queirós ao querer chamar ao seu romance – “episódio doméstico” –, pois é justamente o espaço português que aí aparece, com sua pequenez, com suas misérias, com a sua impotência, cuja saída só se vislumbra na falácia de se lhe voltar as costas, na busca de um lá fora oportunista que só aponta vitórias pessoais, nascidas da orgia de um pensamento de burguês corrupto. Enquanto isso, não apenas as

Julianas, mas também as Luízas continuam pagando a conta dos Basílios, vencedores eternos até que se torne viável a revolução que o Paula – quase grotesco – entretanto prenuncia, através de sua violência episódica, mas nem por isso negligenciável, no corpo do romance.

O Primo Basílio revela, assim, uma possibilidade de leitura metonímica do tempo português. Em fins do século XIX, se Eça custava a crer nesse Portugal pequeno, que o quadro da pequena burguesia lisboeta parecia ilustrar, também sabia que a saída para a mediocridade não estaria certamente nas mãos de oportunistas como Reinaldo e Basílio a quem a perspectiva das viagens oferecia a saída individual de que os poderosos se ufanam e que só faz acentuar a ironia do título do romance e a constatação de um trágico – nesse tempo aparentemente irremediável – destino português.

Referências Bibliográficas

CUNHA, Eneida Leal. "O primo Basílio no Brasil.". In: *Boletim do SEPESP*, n.3, Rio de Janeiro, UFRJ, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. São Paulo: Imago, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1878.

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva. (Col. Debates, 155).

ISBN 85-87470-28-0



9 788587 470287

