



EÇA DE QUEIRÓS

RISO • MEMÓRIA • MORTE

JOANA DUARTE
BERNARDES

2.ª EDIÇÃO

IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA DA CAPA

Carlos Costa

PRÉ-IMPRESSÃO

Mickael Silva

EXECUÇÃO GRÁFICA

LinkPrint

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Caricatura a *O Mandarin* • Rafael Bordalo Pinheiro
in *O António Maria*, Jul. 1880

ISBN

978-989-26-0270-7

ISBN Digital

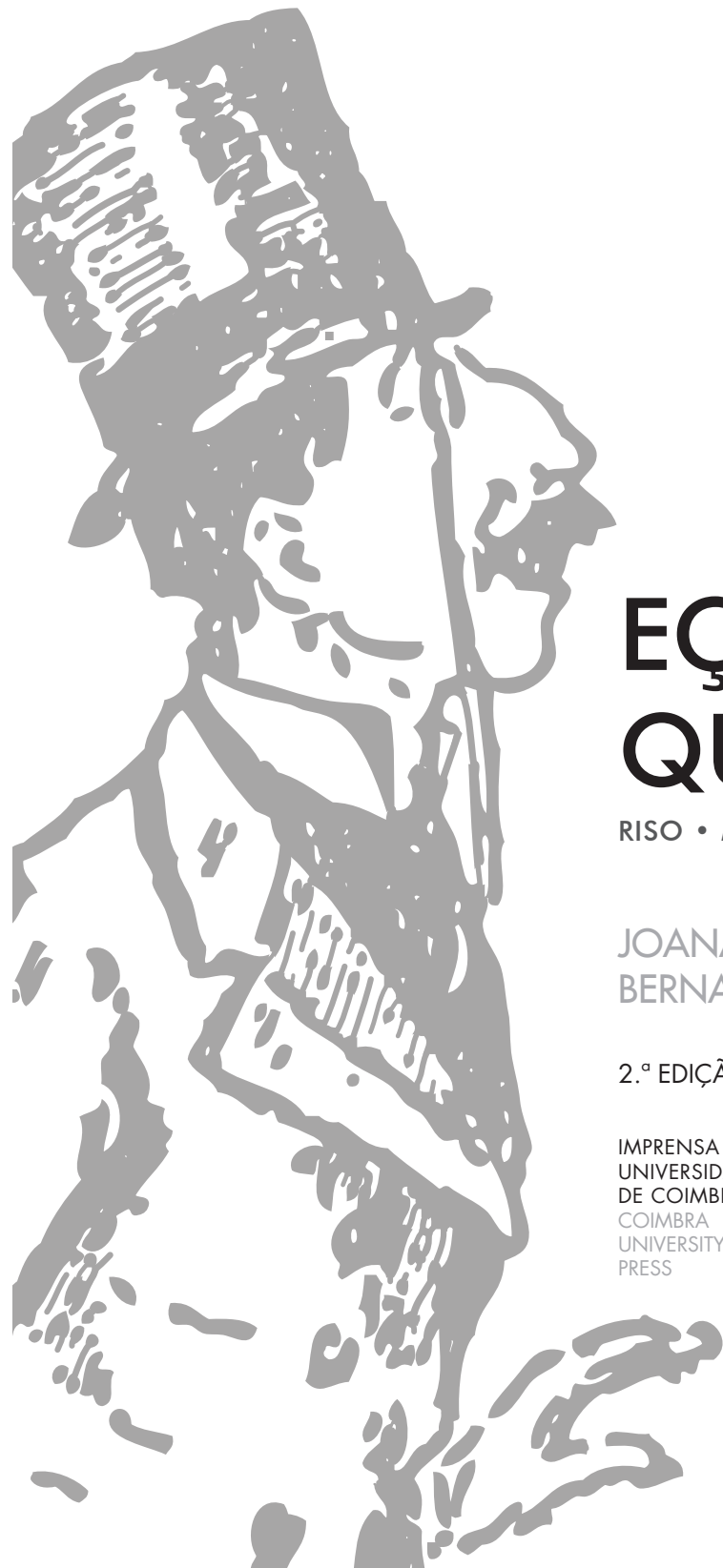
978-989-26-0931-7

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0270-7>

DEPÓSITO LEGAL

348942/12



EÇA DE QUEIRÓS

RISO • MEMÓRIA • MORTE

JOANA DUARTE
BERNARDES

2.º EDIÇÃO

IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS - E OUTRAS PALAVRAS.....	9
PREFÁCIO	11
OBSERVAÇÕES PRELIMINARES	15
I PARTE – DO RISO	17
Capítulo I - Contextualização histórico-literária d' <i>As Farpas</i>	19
1. - <i>As Farpas</i> e o mundo.....	19
2. - <i>As Farpas</i> e o universo queirosiano.....	24
Capítulo II - Eça de Queirós e Manuel Emídio Garcia:	
quando se acreditava que as ideias faziam revoluções.....	39
1. - À (re)descoberta de uma cumplicidade.....	39
2. - Manuel Emídio Garcia: o ideo-realismo como ponto de partida.....	44
3. - A Revolução como obra de revelação e o Direito como garantia.....	47
4. - Administração pública: a compreensão do meio.....	50
5. - Eça de Queirós: <i>O Distrito de Évora</i> como missão	54
6. - Eça n' <i>As Conferências</i> : o outro altifalante d' <i>As Farpas</i>	60
Capítulo III - Riso, Ironia, Revolução: inscrições queirosianas na História	65
1. - História e ficção: <i>paragens do espelbo ao longo do caminho</i>	65
2. - O folhetim, a crónica e o panfleto: formas (para-)ficcionais do tempo.....	79
3. - O Riso, arma queirosiana da Revolução	92
4. - A Ironia, a síntese queirosiana	103
Capítulo IV - Riso, Revolução e Crise: três faces, uma personagem	115
1. - Personagem e paraficção	116
2. - António Enes e o Imperador D. Pedro II: um impossível ideal heróico	131
3. - O influente de eleições e <i>o brasileiro</i> : a personagem-tipo.....	145
4. - Ano Novo e Ano Velho: o tempo feito personagem.....	157

II PARTE – DA MEMÓRIA E DA MORTE	163
Capítulo I - Memória e personagem: um referente ausente?	165
1. - A recordação como intriga.....	168
2. - O mundo como recordação.....	171
3. - A memória: entre experiência e espera.....	173
4. - A comemoração, memória exteriorizada.....	176
Capítulo II - A construção da personagem queirosiana n' <i>As Farpas</i>	183
1. - A personagem: experiência anamnética?	183
2. - Luísa e as <i>meninas solteiras de 1872</i>	191
2.1. <i>A leitura, a gula, o colégio</i>	196
2.2. <i>O espelbo e a moda</i>	203
2.3. <i>A cartilha católica</i>	212
EPÍLOGO – Uma casa onde não se dorme: o cemitério romântico na ficção queirosiana	217
1. Tanatografias: da ordem natural das coisas	222
2. <i>O Primo Basílio</i> : quando a memoração é esquecimento	227
3. <i>O Crime do Padre Amaro</i> : o impossível esconderijo da morte	232
4. <i>A Capital!</i> : a passagem como vocação	236
5. Fradique Mendes: a morte como instante final do <i>ter vivido</i>	239
ANEXOS	247
BIBLIOGRAFIA.....	253

Que história lá ao fundo espera o fim?

Italo Calvino

*Enfin, le travail même de l'interprétation révèle un dessein profond,
celui de vaincre une distance, un éloignement culturel,
d'égaliser le lecteur à un texte devenu étranger,
et ainsi d'incorporer son sens à la compréhension présente
qu'un homme peut prendre de lui-même.*

Paul Ricoeur

(Página deixada propositadamente em branco)

AGRADECIMENTOS – E OUTRAS PALAVRAS

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, da qual beneficiei de uma bolsa de apoio à dissertação de mestrado no ano lectivo de 2006/2007, e à Fundação Calouste Gulbenkian, presença constante em todo o meu percurso escolar até à conclusão da licenciatura.

Aos antigos Instituto de História e Teoria das ideias e Instituto de Língua e Literaturas Portuguesas, ao Centro de Literatura Portuguesa, à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, à Biblioteca Central da Faculdade de Letras, pela atenção, pelo cuidado, pela amabilidade demonstrados sempre, quer por professores, quer por funcionários.

À Prof. Doutora Aparecida Ribeiro, uma palavra de gratidão e afecto sinceros, pela forma entusiasta e compreensiva com que sempre me escudou.

Ao Prof. Doutor Carlos Reis, pela forma rigorosa com que apresenta o universo e as caras de Eça de Queirós e pelo cuidado com que cedeu a sua experiência a quem tanto terá sempre a aprender.

Ao Prof. Doutor Fernando Catroga, pelas críticas, pelas sugestões, pela generosa partilha de saber — e, sobretudo, pelo seu sempre surpreendente olhar sobre as palavras e as coisas.

A todos os meus Amigos, pela paciência e dedicação que sempre mostraram. Entre eles, à Licínia e ao Jorge, pelo tempo e pelo apoio verdadeiramente oferecidos para que de sucessivas revisões, impressões, emaranhados informáticos — e mais rascunhos — resultasse este livro.

Aos meus Avós, porque, dizendo que nada sabem sobre Literatura, terão sempre a melhor das Histórias para me contar.

À minha Mãe, por ser quem é e por ter feito de mim quem sou.

(Página deixada propositadamente em branco)

PREFÁCIO

O leitor de Eça de Queirós, habituado à sua obra da maturidade, pode estranhar o tema deste livro, pois, tendo como objecto mais concreto *As Farpas*, sobredetermina-o, porém, a uma bem mais geral e estruturante perspectiva que entrelaça três conceitos que, aparentemente, se excluem: o *riso*, a *memória* e a *morte*. Óbvio provocação lançada com o fito de funcionar como princípio e fim de uma investigação que, além disto, quer explicitar, ainda, um outro propósito: descobrir, na urdidura da ficção, os não menos importantes bastidores da cultura oitocentista a que o discurso queirosiano foi mais permeável. “Bastidores”, pois, já que este livro de Joana Duarte Bernardes pretende compreender a extensão do produto ficcional na sua dependência face ao pensamento de Eça nas primícias da sua carreira profissional e de publicista.

A autora elege um *corpus* maioritariamente constituído pelos textos publicados n’ *O Distrito d’ Évora* (1867), *As Farpas* (1871-1872), *O Primo Basílio* (1979), *O Crime do Padre Amaro* (1880) e *A Capital*, dando continuidade a um trabalho académico iniciado na sua tese de mestrado, *A génese da personagem queirosiana n’ As Farpas* (2008), e onde são visíveis as marcas da exigência da escola de estudos queirosianos que, há muito, tem em Carlos Reis a sua grande figura de referência. Agora, essa temática surge mais ampliada e, de certo modo, metamorfoseada pelas vozes, não só da crónica, mas também do romance que, se *co-memoram* o riso, plasman a permanência do binómio memória-morte na produção literária de um escritor que, desde os inícios da década de 1870, foi um *ausente-presente* da realidade que queria *retratar*.

Escolha equilibrada se se pensar que, através dela, é possível surpreender o eixo do livro, pois traça os pilares estéticos e conceptuais que dão corpo à obra do escritor. *Riso, memória, morte* aparecem, assim, como pano de fundo que suporta as transformações ocorridas no percurso do Eça ficcionista. E não será errado defender-se que esses conceitos são convocados para se fazer convergir para uma mesma e potencialmente múltipla meta sígnica as sinuosidades de um percurso literário não imune ao efeito e  usura da História. Sentidos não fáceis de demonstrar quando está em causa a interpretao de um processo de aprendizagem literária acerca do qual comumente não se destaca o carácter sempre imperfeito e experiencial do trabalho de Eça como escritor. Do encadeamento de reflexões teóricas mais gerais e sobre o sempre inconcluso e, não raro, monótono debate  volta dos elos entre gneros literários e as questões de índole histórico-cultural, o itinerário aqui seguido contextualiza para intertextualizar o seu labor estético, tendo em vista o consórcio da respectiva análise interna com uma hermenêutica da exterioridade. Mais especificamente, busca-se apreender, num complemento necessário entre a história no texto e a história de que ele faz parte, a mecânica da representao literária e da sua natural relao interactiva face aos universos que a virtualizam, e que ela, em última análise, tmbm virtualiza.

Neste sentido, *As Farpas* são o iniciático laboratório dessa estética, razão pela qual ocupam um espao dominante na primeira parte deste estudo, consagrada  temática do Riso. O realce que lhes  conferido pela autora enfatiza o papel das *crnicas mensais* enquanto produto da experiência jornalística em vora e enquanto campo experimental da narrativa posterior. Mas tmbm enquanto ensaio de representaes temporais, na medida em que a *derrisão*, coluna vertebral da escrita queirosiana, permitirá narrar o *tempo presente* e *ensaiar* a criao ficcional. Por esse motivo, a obra em apreo impele a que se equacione o que já alguém apelidou de “interseco de mundos”, porém, não para reactualizar-se a escrita da História através do texto, mas para revelar a irnica mistura entre vida e fico, suscitada pela inversão de valores.

A autora salienta, pois, como da aprendizagem da escrita ficcional resultará o riso como *representao* de um presente em crise, afinal sempre

em crise, e cuja ficcionalização constitui, em Eça, o cerne da arte de se ser escritor. Dir-se-á, portanto, que este ofício só teria consequências sociais se fosse, antes de tudo, estético. Daí que se tenha sublinhado a coexistência entre o que se pode designar por géneros literários e a pluralidade que as transfigurações do riso assumem, bem como a insinuação da *representância* (Paul Ricœur) como ritual de um trânsito que vai desde o registo da figura até à personagem. Bem vistas as coisas, trata-se de uma espécie de escrita para-ficcional da História que se queria inscrever como a modalidade literária do anúncio da urgência do *novo*. Superação do Realismo mesmo antes da sua consumação. De onde, a importância das obras da juventude na arquitectura que Eça de Queirós foi construindo, ao assumir-se, acima de tudo, como *homo aestheticus*, de tipo irónico. E se, da dialéctica de Proudhon, então, se recolhiam lições de filosofia social, o jovem escritor também aprendeu que o próprio devir é irónico, já que a contradição que o impele nunca chegará à síntese definitiva. Como esse magistério vinha ao encontro da sua mundividência, desde cedo percebeu que a contradição gera o real como ironia. E, quem a soubesse praticar, aqui encontrava argumentos para não deixar que a ética subsumisse a estética, ao contrário do que acontecia no próprio pensador francês e num dos seus seguidores portugueses menos heterodoxos: Antero de Quental.

Habitualmente trabalhadas, dentro dos estudos queirosianos, por perspectivas que valorizaram o discurso jornalístico, ou, em outros casos, a crítica de costumes, *As Farpas* conhecem agora nova oportunidade de serem entendidas na sua génese e enquanto demiúrgia da personagem queirosiana – fundadoras de um estilo, portanto. O que se passará na ficção posterior deverá a *As Farpas* o substrato do riso e os traços essenciais de tipos literários, para que a poética da derrisão, cumprindo-se, abra espaço para outros nexos da narrativa. Joana Duarte Bernardes reencontra, assim, as personagens que Eça de Queirós assume serem “talhadas de memória”. Nesta perspectiva, a investigação que leva a cabo sobre romances como *O Primo Basílio* ou *O Crime do Padre Amaro* é sobretudo norteada, na segunda parte do seu estudo, pela vocação anamnética da escrita queirosiana e, sintomaticamente, pela presença de *Thanatos*, nos romances citados, não como solução, mas como ordem natural das coisas.

O que significa que é sob o olhar do *tempo* e da *finitude* humana que a ficção do Eça aqui em causa pode ser relida. Óptica a partir da qual, ao invés de desconstrução da ordem, a morte irrompe como tópos reconstrutor do social e do íntimo, ao abrigo sempre de uma narrativa indecível que tem no momento final a confirmação – recontada – da história que foi a personagem. A presença de uma tanatografia na obra queirosiana em análise instala, pois, uma suprema ironia. É que a morte do Eu funciona como regeneração da indiferente vivência da sociedade, ainda que em causa esteja a constatação da sua mortalidade pela morte do Outro. A representação literária reveste-se de uma estratégia narrativa que não redime histórias individuais, como se a escrita, mais do que arte de memória, fosse também arte do esquecimento. A autora pensa, pois, a flagrante fluidez das multimodas marcas de *cronos* dentro das periodologias literárias dominantes na história da literatura. E se é evidente que a indefinição estética, e das respectivas fronteiras de género, é também horizonte de liberdade em que os grandes escritores se movimentam, incita-se a repensar Eça, não sob o espartilho do cânone realista ou naturalista, mas antes ancorando-o à historicidade que trespassa tanto o exterior como o interior dos seus textos. É que a história só está dentro da ficção, porque esta está dentro da História.

A literatura surge reflectida, pois, em estreito elo com a problemática da representação, com os seus postulados teóricos, e com os vectores culturais em que ela necessariamente assenta. Ao visitar um autor que trouxe sempre na sua viajada bagagem um lugar para a memória, este estudo evidencia como a personagem — porque reconhece legítima a sua emancipação enquanto figura holográfica — é também reconfiguração das temporalidades *de* e *em* Eça. Daí que, entre outros, um dos grandes méritos deste ensaio resida na sua capacidade de fazer das teorias sobre a ficção a voz saliente desse palco humano e de acção compulsiva que é a História, ou melhor, a Vida.

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Por ser este um livro que retoma a dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2009, procedemos à simplificação, na medida do possível, de parte das notas de rodapé e à supressão de alguns anexos que figuravam naquele trabalho.

Na ausência de uma edição crítica, todas as citações d' *As Farpas* são apresentadas segundo a edição *As Farpas. Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, coordenação geral e introdução de MARIA FILOMENA MÓNICA, notas, tabela onomástica e glossário de MARIA JOSÉ MARINHO, S. João do Estoril, Principia, 2004; procedemos, no entanto, ao cotejamento, sempre que necessário, com as edições de 1871 e 1872 elencadas por ERNESTO GUERRA DA CAL, *Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apêndice. Bibliografía Queirociana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y la obra*, tomo 1.º, Acta Universitatis Conimbrigensis, por ordem da Universidade, 1975, pp. 179-193.

Ao longo do trabalho, actualizámos a ortografia.

As edições de Eça de Queirós, as obras de referência e os artigos são citados pela referência completa uma primeira vez, passando-se depois a referir apenas o nome, o título e a página.

Da bibliografia constam as obras e artigos citados mas também os que, não sendo citados, contribuíram para a realização deste trabalho.

(Página deixada propositadamente em branco)

I Parte: *Do riso*

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA D' *AS FARPAS*

1. *As Farpas* e o mundo

Publicadas em Maio de 1871 com o subtítulo de *crónicas mensais da política, das letras e dos costumes*, *As Farpas* de Ramalho Ortigão e de Eça de Queirós¹ fazem o balanço do século XIX da Regeneração. Com efeito, elas surgem no culminar de uma série de acontecimentos de carácter histórico e cultural que transformam o Portugal de Oitocentos num lugar de celeridade da História, carregado de tensões e fissuras. Como tal, pensar *As Farpas* passa pela sua recepção, ainda que não apenas, enquanto “tratado de sociologia — ou, vistas de outro ângulo, de *história social*”². Mesmo diante de uma abordagem literária, é no campo da concatenação entre os vários planos da existência e da sobrevivência d' *As Farpas* que encontraremos o seu valor singular em toda a produção queirosiana.

Tributárias, pois, de uma visão conglobante da História, nacional e transnacional, *As Farpas* situam-se num ponto bivalente de partida e de chegada.

¹ Referimo-nos, neste momento, à publicação saída do prelo sob a autoria dos dois amigos, desde Maio de 1871 a Outubro de 1872, data em que Eça parte para Havana, iniciando a sua carreira diplomática. Como é sabido, Ramalho continuará sozinho a empresa, ainda que mantendo sempre o nome do companheiro no frontispício da publicação.

² É João Medina que assim caracteriza *As Farpas*, pondo em evidência a sua feição sociológica. Esta dimensão, que não podemos arraigar numa intencionalidade indivisível e consciente dos dois autores, não deve ser redutora, conduzindo a leituras d' *As Farpas* meramente, e em primeira instância, sociológicas. Vide JOÃO MEDINA, “O Riso que Peleja»: *As Farpas* de Eça de Queirós (1871-1872)”. In *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, 19-20, 5ª Série, 1996, p. 52.

Neste sentido, e em termos de inserção histórico-literária, as *crônicas mensais* são corolário de um percurso que tem primeira expressão na “Questão Coimbrã”. Eça não participa nela (ao contrário de Ramalho, que acabará por defender as hostes de Castilho no panfleto “A Literatura de Hoje”, datado de Janeiro de 1866), mas as escolhas que faz a partir das cisões abertas por Antero de Quental e Teófilo Braga dão conta do uso e da consciência da querela entre as escolas de Coimbra e de Lisboa. E, se é certo que com “Bom Senso e Bom Gosto” as letras nacionais não mais serão as mesmas, é também certo que começa a ganhar expressão em Coimbra uma mundividência (mais do que uma *geração*) que, na capital, continuará a sua auto-formação humanística no Cenáculo e cuja face militante mais visível serão as Conferências do Casino Lisbonense. Importa, pois, neste momento em que se elege *As Farpas* como objecto de estudo, ter em conta essencialmente o seguinte: mais do que subjugar a reflexão à mitologia de uma nomenclatura plasticamente homogeneizadora, é necessário admitir a dispersão intelectual e a passagem por vários estádios de evolução ideológica dentro da chamada Geração de 70 (e mesmo dentro dos seus pólos como a Universidade de Coimbra ou o Cenáculo). Pensar Antero, Teófilo, Eça, Ramalho, Oliveira Martins, entre outros, obriga à conclusão de que o conceito de geração não pode ter raízes ideológicas meramente, e muito menos cronológicas, tendo em conta a diversidade das décadas de nascimento e morte dos alegados intervenientes da Geração de 70 — bem como as clivagens filosóficas e ideológicas presentes desde logo na conjuntura das Conferências.

O cenário cultural esteve, a partir da década de '60, tripartido entre Lisboa, que decidia sobre os parâmetros da produção literária nacional, Porto, que os estendia até ao exacerbo ultra-romântico, e Coimbra, que começava a ensinar uma acção da cultura que tivesse subjacente um apostolado social. *As Farpas* reflectem a fractura entre uma massa intelectual mantedora de um Romantismo literário aporuguesado e um grupo diverso que, não obstante as diversas faces, avançava partilhando o esforço crítico, a Razão e a Ciência. O que estas *crônicas* fazem, para além de inaugurar uma forma nova de jornalismo, é personificar o combate — mesmo porque a variedade temática e a proposta isenção partidária permitem isso mesmo. É nessa medida que *As Farpas* são um órgão de imprensa com a capacidade

de sintetizar as diversas alternativas de redenção da realidade portuguesa — diagnosticando a *decadência* como lastro comum e pressentido por um escol de homens.

A arte como missão, plasmada no posfácio de Antero de Quental às suas *Odes Modernas* (sintomaticamente com o subtítulo de “A missão revolucionária da poesia”), chegava ao território português quando a individualidade cívica do homem romântico operava uma deflexão em termos de posicionamento diante de si e do *outro* europeu. Com efeito, é uma acção centrífuga que ocorre, ao tentar-se europeizar Portugal — agora que, reivindicada já a nacionalidade, a balança da Europa deveria ditar os caminhos. Por outro lado, o Liberalismo ultrapassara a simbologia da Coroa para no lugar desta dispor uma fileira de feudos pessoais — que manipulava a política nacional. Estamos no pico útil do fontismo e em plena Regeneração, máscara produtora (pensemos na maximização dos recursos portugueses ao nível infra-estrutural) de uma estabilidade governativa de cariz rotativo.

A par exacto desse Maio de 1871, que viu *As Farpas* acordarem aos berros uma sociedade considerada amorfa, a Comuna de Paris revelava a incipiente organização da consciência social — e preparava o terreno para a chegada da Ideia Nova — secundada pela Associação Internacional dos Trabalhadores, que entretanto aporta a Portugal e ao Cenáculo pela mão de Antero. Aliás, Eça, no final d’ *O Crime do Padre Amaro* acaba por estabelecer o cenário histórico d’ *As Farpas*. Basta recordar que a Casa Havaneza era um dos locais onde as “farpinhas” podiam ser adquiridas em Lisboa. Inevitável a remissão para *O Crime*: “No grupo ao pé da Casa Havanesa os questionadores politicavam: pronunciava-se o nome de Proudhon que, por esse tempo, se começava a citar vagamente em Lisboa como um monstro sanguinolento; e as invectivas rompiam contra Proudhon. A maior parte imaginava que era ele que tinha incendiado”³. Quando o que grassava pela sociedade portuguesa era uma ténue ideia do que se praticava na Europa — e certo temor, porque a destruição de Paris só poderia denunciar a queda de um velho mundo —, a aparição destas *crónicas mensais* haveria de compreender precisamente a síntese do andamento do século XIX.

³ EÇA DE QUEIRÓS - *O Crime do Padre Amaro* (2ª e 3ª versões), edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 1021.

Ao dedicar-se à procura das causas da infelicidade que varria Portugal e parecia ser, para os governos sucessivos, apenas um cadilho que a passagem do tempo mais parecia prolongar, a geração de Coimbra, como ficou conhecida, reconhece na *praxis* liberal a redundância de todas as revoluções: o sacrifício popular pela ascensão de uma nova classe dirigente. A Pátria *para sempre passada* e a *memória quase perdida*, que é o objecto d' *As Farpas*, fora também o objecto por excelência dessa geração, cujas configurações resultam da diversidade de vários historicismos — romântico, hegeliano-proudhoniano, sociologista-cientista⁴. Assim, faz-se o balanço de seis décadas de Romantismo político, social e cultural, transformando *As Farpas* em centro polémico e em foco aglutinador de experiências e credos distintos⁵. Elas são, pois, uma das expressões que a impossibilidade de ignorar — a partir do momento em que a *intellegentsia* da segunda metade do século XIX se forma — a *pátria moribunda* assumiu.

A 26 de Junho de 1871, o Marquês de Ávila e Bolama decretava o encerramento e a proibição das Conferências Democráticas. Não por acaso, ele ficará na memória histórica portuguesa como, acima de tudo, o “censor reaccionário das Conferências”⁶, prova bastante do acolhimento da iniciativa de Antero à época e da transformação do evento em marco cultural. Eco disso, diz-nos Mestre Guerra da Cal que a primeira edição d' *As Farpas*, publicada em Junho mas com indicação de Maio, esgota em pouco mais de um mês. Centralizado e virado para si, o Governo constituía um organismo

⁴ Cf. FERNANDO CATROGA - “Portugal como «corpo» e como «alma»”. In *Revista de História das Ideias*, volume 28, Faculdade de Letras da universidade de Coimbra, 2007, p. 246.

⁵ CARLOS REIS - *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990, p. 31.

⁶ Sobre o papel e a fortuna de António José de Ávila no processo de encerramento das Conferências Democráticas do Casino, leia-se, no apurado estudo de José Miguel Sardica, *Duque de Ávila e Bolama. Biografia*, Lisboa, Dom Quixote, Assembleia da República, 2004, p. 471 e 475: “Num país onde, por norma, os intelectuais podiam dizer o que quisessem e a imprensa escrever o que bem entendesse, a medida de Ávila teve dois efeitos imediatos: em primeiro lugar, tornou instantaneamente famosos, e mártires, os jovens da Geração de 70; em segundo lugar, colou, também instantaneamente, a Ávila, a imagem de um censor reaccionário (...). Poderia Ávila ter fechado os olhos às Conferências? Talvez, se ele pudesse ter previsto que elas eram mais o epílogo da Geração de 70 do que um ponto de partida para uma revolução sociocultural que ficou sempre no limbo das intenções; talvez, se ela pudesse ter percebido que a própria temporada revolucionária aberta em 1867 estava prestes a acabar”.

à parte, desprendido da realidade total portuguesa. O estado do Liberalismo, acossado pela alternância entre os descendentes do vintismo e do cartismo e desvirtuado pela profusão de famílias políticas (Regeneradores, Históricos, Reformadores, Republicanos, Socialistas, Penicheiros, e ainda as coligações que entre eles se processavam) e subsequente crise do rotativismo; a inoperância dos ideais de instrução pública anunciados na Carta de 1826; o crescimento da população citadina não consentâneo ao aumento da qualidade de vida e organização do trabalho; o engrossamento de uma classe burguesa, também ela vária, cujas vontades e acções acabam por ser determinantes na alteração das feições da política nacional ao impelir a Revolução Liberal e, posteriormente, ao enraizar os seus interesses no cartismo — são indicadores de um século XIX rápido e eclético, em que a escrita da História se entrelaçou na produção romanesca — e em que a *decadência do riso*, como lhe chamará Eça em texto publicado na *Gazeta de Notícias* em 1891, surge como expressão visível do *mal-de-vivre*, do tédio que conhecerá em Oitocentos a sua inevitabilidade e a sua generalização. As *crónicas mensais* consagram uma mundividência, cimentando a ruptura e apresentando alternativas — não apenas de acção mas também de representação.

O que talvez *As Farpas* não adivinhem ainda é que “o «terceiro romantismo» nacional acabará por imitar o segundo, mesmo que se imponha o programa «realista» de regenerar o primeiro”⁷ — sociologicamente, urgia diagnosticar os males e apontar as causas, o que obrigava à rasura de um modelo político e cultural para a consequente construção de um novo. Porventura, dizer que *As Farpas* ganharão em juntar à sua leitura sociológica uma outra, de cariz narrativo, implica a consciência de que o quase tratado da sociedade portuguesa, se assente numa narração que, amalgamando diversos registos, mais facilmente permitirá ao leitor coevo o entendimento auto-reflexivo que virá a possibilitar a superação do estado de decadência. Será esta a lucidez sonhada pelas intenções realistas que, no caso queirosiano, transportará ainda, por longos anos, os mecanismos realistas num cenário cuja estrutura não deixará de ser romântica.

⁷ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA - *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Sócio-culturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, p. 584.

2. *As Farpas* e o universo queirosiano

24

Em carta a Manuel Emídio Garcia, possivelmente datada de Maio de 1871⁸, Eça anuncia ao seu antigo professor na faculdade de Direito o aparecimento d' *As Farpas*. Para aproximar os seus interesses às ideias positivistas, proudhonianas e republicanas do seu destinatário, Eça declara-se membro da Internacional⁹. O que sobressai nesta afirmação é o cuidado investido na percepção d' *As Farpas* pelos leitores como uma publicação de feição social (e, tendo em conta o panorama ideológico nacional, mesmo socialista), logo, perfeitamente adequada aos desígnios do tempo em que surgia.

Com efeito, em Junho de 1871, Eça de Queirós reunia um conjunto de factores propícios à apresentação quer de um estudo de cariz social, quer de uma tomada de posição quanto ao caminho literário a seguir. Em 1866, Eça publica o seu primeiro texto na *Gazeta de Portugal*, começa a participar nas reuniões do Cenáculo e, ainda nesse ano, parte para Évora para vir a ser director e redactor do jornal da oposição *O Distrito de Évora*; em 1869, já regressado a Lisboa, publica n' *A Revolução de Setembro* a primeira aparição de Carlos Fradique Mendes (criação que partilha com Antero de Quental e Jaime Batalha Reis) e empreende uma viagem ao Egipto, a sua escola realista¹⁰, com o Conde de Resende, para assistirem à inauguração do Canal do Suez, da qual volta com inúmeros exercícios de descrição de paisagem e de costumes; em 1870, Eça é destacado para o cargo de governador de Leiria (onde permanecerá até início do ano seguinte) e publica, conjuntamente

⁸ Esta é a data provável fixada por Guilherme de Castilho tendo em conta que se trata de um documento de divulgação que, pelo conteúdo, deverá preceder a efectiva publicação d' *As Farpas* em Junho. *Vide Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de GUILHERME DE CASTILHO, 1º vol., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 61.

⁹ Escreve Eça: "Aqui [Lisboa], meu caro Garcia, conspira-se, há clubes, projectam-se jornais, há muita excitação e bastante vontade. Não penses que é um movimento isolado de alguns espíritos mais esclarecidos: é uma intenção quase unânime e que se apoia no pequeno comércio e na classe operária. Temos esperanças. Eu mesmo que te falo sou membro da Internacional, mas compreendes que não fui filiado por esses supostos agentes que os jornais falaram que são alguns especuladores de Madrid que se harmonizaram com os *Penicheiros*." (*idem, ibidem*, p. 61.)

¹⁰ Cf. ALEXANDER COLEMAN - *Eça de Queirós and European Realism*, New York, University Press, 1980, p. 27.

com Ramalho Ortigão, *O Mistério da Estrada de Sintra* cujos folhetins saem no *Diário de Notícias*; em 1871, enfim, Eça muda-se para o Cenáculo, nesta altura situado na Rua dos Prazeres e, com data de Maio, vem à estampa em Junho o primeiro número d' *As Farpas* (entretanto, anonimamente, Antero publica o opúsculo *O Que é a Internacional?*).

As *crónicas mensais* constituem, pois, um ensaio prático de sistematização do real, em que a experiência da província e a germinação de um apostolado poético se entrecruzam¹¹. Por outro lado, elas sucedem tanto a uma ficcionalização autoral, como é o caso de Fradique Mendes, como a uma ficcionalização do texto informativo, como é o caso d' *O Mistério*, o que, de certa forma, prenuncia a tendência queirosiana para a efabulação. Aliás, Alberto Machado da Rosa é peremptório na afirmação do perfil do romancista enquanto irrefreável na fixação de traços ficcionais: “é provável que a colaboração no *Mistério da Estrada de Sintra* tenha persuadido Ramalho da sua inadaptabilidade ao romance, como deve ter convencido Eça da sua habilidade para a ficção e para a caricatura”¹². Havia em Eça não só o manancial sociológico recolhido quando em Coimbra, Leiria, Évora, mas também a experiência editorial e o contacto com Veuillot, Hyppolite Taine, Flaubert, Baudelaire e Poe, desde as traduções dos dois primeiros que fizera à tentativa de teorização dos restantes em “Poetas do Mal”, um dos textos publicados na *Gazeta de Portugal*. Necessariamente, seria eclético o seu lastro cultural, o que evidencia a rejeição (ou a impossibilidade) de uma concepção estreita de arte¹³ mas também manifesta a quebra em relação ao Romantismo de matriz sentimentalista. Não admira, pois, que, ao tempo da publicação primeira d' *As Farpas*, Eça viesse a proferir, nas Conferências do Casino, “A Literatura Nova (o Realismo como Nova Expressão de Arte)”.

¹¹ Vide a caracterização que CARLOS REIS e MARIA DO ROSÁRIO CUNHA fazem de *As Farpas*: “(...) a construção de um corpus ficcional realista e naturalista, fundado na análise de uma realidade social que carecia de reforma, passa por uma espécie de estudo prévio dessa mesma realidade, atitude obviamente não isenta de uma intencionalidade ideológica” (EÇA DE QUEIRÓS - *O Crime do Padre Amaro*, ed. cit., p. 61).

¹² Vide MACHADO DA ROSA - *Eça, discípulo de Machado? (formação de Eça de Queirós: 1875-1880)*, Lisboa, Presença, s/d, p. 65.

¹³ CARLOS REIS - “Teoria Literária de Eça de Queirós”. In *Construção da Leitura*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982, pp. 137-150.

Vejamos. Eça, em 1871, faz já acompanhar a criação artística de uma teorização literária. Aliás, *As Farpas* funcionam como uma espécie de prólogo para o discurso de 12 de Junho¹⁴, acabando por fixar as declarações das Conferências. Ora, com estas pretendia-se “investigar como a sociedade é, e como ela deve ser; como as nações têm sido, e como a pode fazer a liberdade; e, por serem elas as formadoras do homem, estudar todas as ideias e todas as correntes do século”¹⁵. O papel de Eça será o de apontar o caminho mais actual e pertinente para a criação literária, aquele que devia à intersecção dos papéis de Flaubert, Proudhon, Taine e Courbet as suas características.

Desta feita, seria apanágio da conferência proferida por Eça a ideia primordial e fundadora de que “o realismo deve ter o ideal moderno que rege as sociedades — isto é, a justiça e a verdade”. Significando isto que *As Farpas* surgem em plena defesa programática do Realismo, então elas configuram uma extensão de sentido da ideia das Conferências (e mesmo do que o seu núcleo entendia ser a proposta da AIT). O grande exemplo a que Eça recorre é *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, protótipo de uma ideia de literatura subordinada à interpretação metódica da sociedade e do exercício literário enquanto modo de conhecimento social com implicações formativas. Por conseguinte, na literatura deve importar a harmonia com o tempo no qual está inscrita, pelo que uma das denúncias é o desfasamento entre a criação artística e os referentes, acabados mas sobreviventes, do Romantismo de Chateaubriand e Lamartine.

Ora, na *Farpa* inaugural, mote de todo o discurso posterior, ao caracterizar o estado de produção literária em Portugal, Eça acusa a ausência de originalidade e a alienação, não apenas face a motivações sociais mas também face à própria construção artística. Se a poesia se debruça sobre caracteres que são um “ideal arqueológico, são um objecto de museu”¹⁶ e se o romance “nada estuda, nada explica; não pinta caracteres, não desenha

¹⁴ ALEXANDER COLEMAN - *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ Do “Programa das Conferências Democráticas”. In CARLOS REIS - *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990, p. 91.

¹⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 26.

temperamentos, não analisa paixões”¹⁷, é necessário acertar a literatura pelos factos sociais. O fito de Eça seria o de tomar a realidade como documento e sobre ele construir um edifício ficcional que se oferecesse, sistemática e coerentemente, à análise do leitor. O determinismo de Taine enforma um Realismo que, *à la* Proudhon, dota o programa literário queirosiano de um apostolado social que, voltado para a arte como missão, acabaria por apresentar-se ao génio inventivo de Eça como uma quadratura do círculo a que o escritor acabará por fugir.

Porém, aquando da publicação d’ *As Farpas*, Eça está longe ainda do texto “Positivismo e Idealismo”, datado de 1893, e no qual o escritor reconhece a inviabilidade do romance naturalista causada pelo “modo brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação”¹⁸. À época d’ *As Farpas* tão pouco Eça utilizava o termo “Naturalismo”, ainda que falar em literatura realista correspondesse a isso mesmo¹⁹. O tempo das *crónicas mensais*, sendo o das Conferências, é o tempo de um treino e de uma descoberta que urgia partilhar. De certa forma, adequa-se ao seu espírito, como veremos, o recurso a Realismo e não a Naturalismo — porque se *As Farpas* se batem pela Ideia Nova, elas acabarão também por demonstrar a insuficiência desta ao permitir ao jovem Eça a exploração da *figura* de uma forma que, devendo muito à observação da sociedade, contará com muito mais do que o estudo dos fenómenos vivos para a sua apresentação.

Ora, as *crónicas* enquadram-se na experiência pré-romanesca de Eça, configurando uma posição clara de ministério realista. Se, por um lado, através d’ *As Farpas* é levada a cabo uma análise de costumes, o que significa que Eça faz uso explícito do grande alicerce metodológico do Realismo, por outro lado, nestas *crónicas mensais* assume-se uma transmutação periodológica. Mesmo antes das conhecidas prelecções sobre o estado da arte

¹⁷ *Idem, ibidem*, pp. 29-30.

¹⁸ *Idem* - “Positivismo e Idealismo”. In *Textos de Imprensa IV* (da *Gazeta de Notícias*), edição de ELZA MINÉ e NEUMA CAVALCANTE, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002, p. 354.

¹⁹ Cf. ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO - *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*, Coimbra, Mar da Palavra, 2005, pp. 385-386.

literária em Portugal, Eça convoca o leitor a fazer o mesmo que defende em “Idealismo e Realismo”²⁰: “Aproxima-te um pouco de nós, e vê.”²¹

Colocadas sob a égide do olhar²², olhar esse que é a um tempo definatório da entidade autoral mas também manifestamente convocador da participação do leitor, *As Farpas* colocam em prática *ab initio* a observação dos factos como modo de conhecimento. Recorde-se, por outro lado, que o método experimental de Claude Bernard caminhava lado a lado da crença que o conhecimento objectivo (o único que viria a interessar ao Naturalismo) partia da observação para a hipótese, desta para a experimentação — até chegar à lei. A análise do “progresso da decadência” (o mesmo será dizer, a crítica social) só poderia ser levada a cabo por quem *verifica* os costumes. E, portanto, os autores d’ *As Farpas* seguem também uma orientação peripatética, no sentido de que o *ver* e o *verificar* não só estão ligados à observação como se identificam com ela:

As breves páginas que tu acabas de percorrer, amigo leitor, nenhum periódico português ousaria publicá-las integralmente nas suas colunas. E todavia não são elas mais que a opinião sincera, desinteressada e livre, de dois homens honrados que um dia atravessaram as salas, os teatros, as bibliotecas, os botequins, os escritórios dos jornais e as repartições públicas do seu país, e que em seguida reuniram as observações que fizeram, escrevendo-as juntos.²³

²⁰ Neste texto, datado de 1879 e que deveria servir de prefácio à segunda edição d’*O Crime do Padre Amaro*, Eça estabelece a grande diferença entre a literatura de raiz romântica e a literatura de feição naturalista inaugurada por Émile Zola: “O idealista (a propósito dos quadros de Napoleão) deu-te uma *falsificação*, o naturalista, uma *verificação*. Toda a diferença entre o idealismo e o naturalismo está nisto.” (EÇA DE QUEIRÓS - *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*. In *Obras de Eça de Queiroz*, vol. III, Porto, Lello & Irmãos, s/d, p. 915.

²¹ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 16.

²² Cf. ANNABELA RITA - *Eça de Queirós cronista: do Distrito de Évora (1867) às Farpas (1871-72)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, principalmente o Capítulo II, pp. 75 e ss.

²³ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 35.

As Farpas operam no campo da observação, selecção e crítica. Assim procedendo, elas armazenam material passível de ser desenvolvido num cenário romanesco, já que, a serem palco, elas são a descrição dos factos que torna um romance estudo social. *As Farpas* são, pois, temas em embrião. Porventura não tão desapaixonadas como Eça as desejaria, elas visam demonstrar processos sociais dado que apenas pela verificação (daí as conclusões) poderá ser legítimo o intuito reformista da publicação. O que daqui se infere é que o *livrinho* permite o manuseio dos princípios doutrinários realistas, assim possibilitando a base técnico-literária do Naturalismo que Eça há-de pôr em prática posteriormente. No entanto, se só com o olhar se desvenda o real, é apenas quando esse olhar passa pelo crivo estético-irónico de Eça que ele pode ser metamorfoseado em literatura.

Mas a justificação do Realismo como representativo de uma arte justa e útil em *As Farpas* contou com a inserção do mundo literário no conjunto de temas trabalhados pelo seu agulhão. Qualquer apreciação do que foi a abordagem queirosiana do Realismo e do que foi a sua experiência naturalista não deixa de se debruçar sobre o que, também na *Farpa* primeira, é dito sobre o que em Portugal se passava em termos literários. Ora, a crítica inicial prende-se precisamente à extemporaneidade da arte literária portuguesa, caracterizada como

Convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada: nem a tendência colectiva da sociedade em que vive, nem o temperamento individual do escritor. Tudo em torno dela se transformou, só ela ficou imóvel. De modo que, pasmada, absorta, nem ela compreende o seu tempo, nem ninguém a compreende a ela. É como um trovador gótico, que acorda dum sono, secular numa fábrica de cerveja.²⁴

A gnoseologia realista, própria do Naturalismo, será apanágio d' *As Farpas* cujo objecto é o “perfil do nosso tempo” — elas são anti-idealistas e anti-românticas. Contra uma literatura de feição ultra-romântica, *As Farpas* serão “o *trait*, a pilhéria, a ironia, o epigrama, o ferro em brasa, o chicote

²⁴ *Idem* - *As Farpas*, p. 24.

— postos ao serviço da revolução”²⁵. E o termo “revolução” deve ser sublinhado desde já na medida em que será sob a égide deste conceito que a obra de que agora nos ocupamos poderá melhor ser entendida e inserida na sua época. E, se em termos de objecto de estudo *As Farpas* querem primar pela objectividade, em termos de representação elas acabarão por se distinguir, por exemplo, da famosa obra de Alphonse Karr, *Les Guêpes*, por um discurso que, importa dizer aqui, muito deve ao que Eça chama, na mesma carta, de “modo peninsular”. Aliás, a propósito de *Les Guêpes*, que na carta citada a Emídio Garcia são expressamente referidas por Eça, o escritor e Ramalho Ortigão acabarão por ser acusados de plagiarem a obra francesa. Sendo um dos acusadores António Enes, com quem Eça desenvolverá a este e outros propósitos grande discussão, podemos, pois, dizer que desde o princípio *As Farpas* acabariam por ser geradoras de polémicas no panorama cultural português e, como veremos, brasileiro, tendo como um dos objectos de controvérsia o carácter português. Retomemos a carta de Eça a João Penha: “São as ‘Guepes’, de Karr, tratadas ao modo peninsular: mais fogo, mais vigor, mais violência e mais intenção.”²⁶

Sustentando um programa literário que se insurgia contra o idealismo e a invenção das figuras e dos factos, o escritor advogava precisamente a diferença que o “vigor meridional” constituía em relação ao já mordaz aguilhão de Karr. Parece, pois, paradoxal a tonalidade com que Eça dota a publicação relativamente ao espírito científico que deve reger o universo realista. O jovem escritor apresenta uma posição claramente síntona com as problemáticas coevas que tinham na identificação do espírito dos povos e da Humanidade a grande dádiva do pensamento herderiano (tipologia comum desde os finais do século XVIII e princípios do século XIX). Com efeito, em texto publicado nas póstumas *Prosas Bárbaras* (e, portanto, correspondente à fase coimbrã), o escritor distingue a Europa em função das suas virtualidades artísticas ou racionais²⁷.

²⁵ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, 1º volume, p. 63.

²⁶ *Idem, ibidem*.

²⁷ Cf. *Idem* - “Da pintura em Portugal”. In *Textos de Imprensa* (da *Gazeta de Portugal*) I, edição de CARLOS REIS e ANA TERESA PEIXINHO, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004, pp. 139-140.

Noutro texto de temática peninsular, precisamente intitulado “A Península”, podemos ler que “toda a literatura peninsular tem uma originalidade profunda, independente de formas e ritos: a arte, o drama, a poesia, saem das tradições populares, do clima, do sol, de todas as vitalidades meridionais: isto quando pelo resto da Europa todas as nacionalidades esqueciam as suas tradições, a sua história, a sua velha alma, para se envolverem nas formas antigas. Era a Renascença”²⁸. Significativamente, em 1892, Eça publicava no Suplemento da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, o texto “A Europa em Resumo” no qual faz estender a toda a Europa, ironicamente, a propensão e a capacidade para a fantasia:

Ora, de todos os homens, só o europeu verdadeiramente possui fantasia — quero dizer, a faculdade de ‘ser’ ou de ‘criar’ com genuína originalidade. Só ele põe fantasia, não só na sua obra, mas também na sua vida. Fantasia, que, como eu aqui a entendo, vai na obra, desde o *couplet* rimado na rua Taitbout até ao sistema de filosofia concebido em Koenigsberg; e vai na vida, desde esse inglês, que, para não ver os seus semelhantes, construiu um palácio debaixo da terra, até Tolstoï, artista e príncipe, que, por espírito de comunismo evangélico, guarda os porcos dos seus aldeões e mendiga pelos caminho. De sorte que, sob o impulso da fantasia, sempre viva e sempre operando, todos os dias, neste decrépito continente, há na esfera do pensamento ou da acção, alguma coisa nova, inédita, rara, sugestiva, pitoresca, que seduz e que retém.²⁹

No fim de século, para Eça a imaginação ligar-se-ia em estreita conexão com a representação social e “os teatros públicos”, em que ilusoriamente o compasso da História mundial era ensaiado pela História europeia. Para o europeu, o detentor da fantasia, não havia “possibilidade de ilusão, — que é a fonte perfeita de todo o gozo”. O espírito decadente, que é secundado pela decadência do riso, coincide, pois, com a saturação da fantasia. Assim sendo, se França é a “ideia nítida”, a Alemanha “a imaginação e o sonho”,

²⁸ *Idem* - *Obras de Eça de Queiroz*, vol. II, Porto, Lello & Irmãos, s/d, p. 607.

²⁹ *Idem* - *Textos de Imprensa IV* (da *Gazeta de Notícias*), pp. 232-233.

o Sul europeu é marcado pelo domínio do físico e dos sentidos — se a Espanha é a “exaltação nervosa”, “Portugal é a vigorosa acção vital, o movimento espontâneo, a decisão violenta do sangue”.

Artisticamente, quais as consequências desta caracterização do perfil português? Inevitável e pejorativamente,

A pintura portuguesa não tem o grande fim ideal da arte, o estudo da beleza nua; não tem sequer o sentimento dramático; não é mesmo imitativa: nem mesmo é cópia estéril!

A pintura portuguesa, quando pinta o corpo, faz-lhe a caricatura; quando quer reproduzir a vida, desentranha-lhe a farsa idiota; quando quer imitar a Natureza, fá-la grotesca e absurda.³⁰

Em carta a Rodrigues de Freitas datada de 30 de Março de 1878, Eça, no ano da publicação d’ *O Primo Basílio* e tendo já acabadas duas versões d’ *O Crime*, defende o Realismo com a explicação dos objectivos da evolução literária que a literatura realista foi. E nessa defesa há espaço para retomar o plano, não apenas do Realismo das Conferências mas daquele que subjaz também à feitura d’ *As Farpas*. Leia-se:

O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado; queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático — preparar a sua ruína.³¹

Não será esta reivindicação mais propriamente queirosiana do que dos realistas? Afinal, a realidade é filtrada mais pela idiosincrasia do escritor do que pelos gostos do povo. Com efeito, e na senda do que Carlos Reis refere quanto à teoria literária do escritor, se a caricatura não é o modo de

³⁰ *Idem - ibidem*, p. 234.

³¹ *Idem - Correspondência*, 1º Volume, p. 234.

representação ideal do Naturalismo, a referência a ela como uma inevitabilidade da poética queirosiana aparece já — mais do que como uma especificidade do carácter artístico português. Basta recordar as auto-caricaturas que Eça desenha e mesmo uma outra, também pela mão do escritor, desta feita de Ramalho Ortigão. Ora, fazer a caricatura não invalida o acto primordial da criação que é a observação dos factos, mas, ao nível da representação terá as suas consequências, principalmente no que diz respeito à poética do escritor. Se pensarmos que Eça o que faz na sua crítica ao Ultra-Romantismo não é atacar as linhas do Romantismo mas sim a deformação que o seu tratamento sofreu em Portugal, podemos entender *As Farpas* como a génese de um estilo que, afinal, nunca poderá concorrer em impessoalidade com o Naturalismo — não ficando, por isso, a perder em termos de impacto social da obra.

Por outro lado, no prefácio preparado para a terceira versão d' *O Crime do Padre Amaro*, datado de 1879, em plena defesa consciente e estudada de Zola e do Naturalismo, Eça atribui ao romance o papel de exemplificação da orientação ideológica que marca as obras naturalistas. Assim, um género assumidamente ficcional é que fica em posse de uma função claramente científica pois, se “Outrora uma novela romântica, em lugar de estudar o homem, inventava-o. Hoje o romance estuda-o na sua realidade social”³². Sintomaticamente, *As Farpas*, patenteando uma máxima que mais não é do que serem “o folhetim da Revolução”³³, obedecem à crença de que a ficção pode (porventura, deve) servir a observação dos factos.

Não é novidade no quadro naturalista a perspectivação da arte como missão social. Todavia, ao identificar *As Farpas* como *o folhetim da Revolução* (e não *o folhetim ao serviço da Revolução*, por exemplo), para mais em carta que antecederá o lançamento das *crónicas mensais*, o escritor vem anunciar que essa missão não se fundará meramente em critérios de imparcialidade científica — dado o carácter vário e eclético do folhetim. Não tendia Eça, em *As Farpas*, para o *docere cum delectare* — mas admitia, ao

³² *Idem* - “Realismo e Idealismo”. In *Obras de Eça de Queiroz*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, s/d., p. 914.

³³ *Idem* - *Correspondência*, 1º volume, p. 61.

referir explicitamente um pendor folhetinesco em *As Farpas*, que poderia formar uma opinião pública através da diversão. Seria essa a ideia subjacente ao colocar-se a galhofa ao serviço da justiça, pois.

Por conseguinte, se *As Farpas* são espaço de exercício realista, com o seu *superavit* de realidade (pela convicção do critério objectivo e pela imposição idiossincrática do riso) acabarão por ser, também, chão fértil para a construção de estruturas narrativas como os tipos sociais. De certo modo, ainda que crítico tenaz de Lamartine e de Chateaubriand, como atrás foi referido, a verdade é que também n' *As Farpas* uma forma de arte que se aproximava de um apostolado era reivindicada, o que deve obrigar a uma relativização do julgamento com que Eça aniquilava a criação literária dos autores neo-católicos, mormente no que diz respeito ao autor de *Le Génie du christianisme*³⁴. Nunca é demais referir, e ainda que a título preparatório, que a assimilação da missão da arte como um apostolado (social ou não, não está ainda em causa neste momento), facto evidente em Saint-Simon, em cuja doutrina social o artista é identificado como sacerdote, caminha na senda de Antero no seu já referido posfácio.

Quando se concede às *Farpas*, como a outras obras coevas, uma génese que está sob a égide da Revolução, não poderá ser mais escamoteada a existência de uma forma particular de *poder espiritual* (adaptado à tonalidade geral que envolve as Conferências e à forma que as *crónicas mensais* virão a assumir) quando em causa está levar a cabo uma revolução que é, antes de tudo, intelectual. Tanto mais se pensarmos como a própria restituição do cariz social à arte (refutando-se a *arte pela arte*, esse sim, apanágio indiscutível do jovem Eça e seus companheiros) consistiu, até certo ponto, na secularização da missão mística de que o poeta romântico estava investido — para que a palavra “democratização” pudesse entrar em vigor no vocabulário da nova revolução.

Ora, o romance oitocentista serve, através da modelização textual com que representa o mundo burguês, os interesses daquilo que Eça chama, na mesma carta, a “ciência revolucionária”; é esse mesmo romance que, como

³⁴ Cf. PAUL BÉNICHOU - *Le temps des prophètes: doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 69 e ss.

nenhum outro género antes, favorece com o seu tratamento da ficção o encaixe do Homem e da História no registo ficcional. No entanto, já em 1867, em carta a Carlos Mayer publicada na *Gazeta de Portugal* (portanto, ainda em tempo de uma certa propensão satânica, como é visível pelos textos compilados posteriormente no volume organizado por Jaime Batalha Reis, *Prosas Bárbaras*) escrevia Eça que “Na arte só têm importância os que criam almas, e não os que reproduzem costumes”³⁵; e, cúpula deste circuito hermenêutico, a carta-prefácio a *O Mandarim*, de Agosto de 1884, na qual o escritor revela:

et toujours nous considérerons la fantaisie et l' éloquence comme les deux signes, et les seuls vrais, de l'homme supérieur. Si par hasard on lisait en Portugal Stendhal, on ne pourrait jamais le goûter: ce que chez lui est exactitude, nous le considérerions stérilité. (...) Ce qui les attire [aux esprits ainsi formés], c'est la fantaisie, sous toutes ses formes, depuis la chanson jusqu'à la caricature; aussi, en art, nous avons surtout produit des lyriques et des satiristes.³⁶

Parece, pois, que, paralelamente à defesa de uma literatura toda feita da observação dos factos e fundada nos paradigmas literário e científico de Émile Zola e de Claude Bernard, respectivamente, coexistiu sempre na teorização literária queirosiana a certeza de que o Naturalismo, ou o Realismo (para acompanharmos o passo d' *As Farpas*), seria apenas um modelo de aprendizagem, logo, um tempo de passagem que lhe permitiria a consolidação, nacional e internacional, enquanto escritor.

Sendo pertinente e necessária a referência às *Farpas* enquanto macro-texto de crítica literária, será profícuo, pois, averiguar-se em que medida e porquê, do ponto de vista da criação artística, elas ocupam um lugar de relevo. O impacto que a publicação teve segundo os números avançados pelo próprio escritor na carta-biografia de Ramalho Ortigão (*As Farpas*, segundo as declarações do editor, tinham dois mil assinantes; isto

³⁵ EÇA DE QUEIRÓZ - “Uma Carta”. In *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001, p. 221.

³⁶ *Idem* - “A propos du ‘Mandarim’. Lettre qui aurait dû être un préface”. In *O Mandarim*, edição de Beatriz Berrini, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 197.

representava de cinco a seis mil leitores³⁷) foi grande tendo em conta a escassa alfabetização em Portugal em todo o século XIX. Eça declara, ainda na carta-biografia, que, ao sinal de que o papel d' *As Farpas* estaria a converter-se em didáctica, foi “prudentermente para Havana”. Ao admitir no carácter peninsular a tendência satírica, Eça preparava-se já para a apologia da palavra demolidora pelo riso — ou, melhor, pela derrisão — que Ramalho não pôde sustentar sozinho. E, por isso, Ramalho acabará por dirigir sozinho *As Farpas*, distanciando-se progressivamente de Proudhon e encontrando em Teófilo uma nova matriz, o comtismo³⁸.

Ora, à altura d' *As Farpas*, Eça de Queirós não havia ainda composto um romance seu, seguindo o modelo naturalista que haveria de eleger como género norteador (e formador). Por carta a Ramalho, datada de Abril de 1878, sabemos que o escritor sentia dificuldades na composição dos seus romances em virtude de se encontrar fora do meio que pretendia fixar nas suas obras. Com efeito,

³⁷ Leia-se, ainda, no mesmo texto sobre Ramalho, que este “achou-se sentado num pequeno púlpito, com quatro ou cinco mil ouvintes, e julgou necessário, em lugar de os divertir, instruí-los: fizera-os rir — agora fazia-os pensar. É o que sentiu muito bem, num artigo sobre a literatura portuguesa, o *American Correspondent*, em «New York»” (*Notas Contemporâneas*, p. 29). Também VIANA MOOG refere o sucesso das *crônicas mensais* evidenciando a função aculturante das mesmas: “Em todas as camadas sociais, em todas as classes, nos escritórios, nos lares, no recolhimento dos serões, eram elas lidas e aguardadas com sofreguidão. O detentor do número recém-chegado não tinha sossego enquanto não passasse adiante o exemplar recebido. Este transmitia-se de mão em mão até que um novo número viesse rendê-lo. Em língua portuguesa nunca se tinha visto um triunfo semelhante. E, contudo, as edições das *Farpas* não passavam de mil e quinhentos a dois mil exemplares. (...) Em verdade, porém, esses dois mil exemplares correspondiam a vinte mil leitores, se se levar em conta a quantidade de vezes que cada exemplar era lido pelos contemporâneos. Para muitos, para a maioria, as *Farpas* eram a sabedoria antiga e a moderna, a erudição e a graça, a verdade histórica e a anedota, um resumo do tempo e das ideias. (...) Ser culto dependia agora de muito pouco: bastava ler as *Farpas*.” (*Eça de Queiroz e o século XIX*, Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, 1939, pp. 173-174). Não deixa de ser curioso notar que a distribuição das *Farpas* obedecia aos critérios da literatura volante ou de cordel, e por isso não é de estranhar o nome de *farpinbas*, referido por João Medina, na medida em que a publicação passa a exercer um poder individualizado e afectivo sobre os leitores, tal como as *folbinbas*, os *livrinbos* ou *livrozinhos* que fixavam a oratura da literatura popular volante.

³⁸ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA - *op. cit.*, p. 470.

Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelo menos experimentais, um perfeito resumo social, vou escrevendo, por processos puramente literários e *à priori*, uma sociedade de convenção, talhada de memória. De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental — isto é, ir para Portugal — ou tenho de me entregar à literatura fantástica e humorística.³⁹

Após ter começado a sua carreira diplomática, Eça não mais viveria em Portugal. Como tornar os referentes com que pretendia recheiar a sua obra provenientes de um método experimental? O que significa, pois, a feitura de obras literárias cujo objecto é exposto *talhado de memória*, expressão essa que pode indicar uma representação que é o contrário da representação realista?

As Farpas vêm a ser a memória viva e disponível, conjunto de impressões que resultam do período que medeia entre a vivência coimbrã do escritor e a sua partida para Cuba (e que engloba o tempo de Évora, Leiria e Lisboa). Com efeito, “na visão que terá da vida portuguesa, quer dizer, na deformação um tanto dickensoniana dessa realidade, o mundo conselheiral, doutoral e tamancudo, que Ramalho fixou n’ *As Farpas*, será uma vasta paisagem na qual o fino sentido do artista colherá tipos e traços, mas logo transfigurados, vivificados e matizados pelo génio que a Ramalho faltava, como lhe faltou a capacidade de evoluir estilisticamente”⁴⁰. Se, com *O Mistério da Estrada de Sintra*, Eça evidencia a sua tendência irrefragável para a criação de ficções, *As Farpas*, lógica e necessariamente, serão o meio passo, não propriamente para a construção do romance mas para o adestramento do manusear a figura humana. No entanto, e porque são também consumação de um espírito observador que tenteava uma fuga ao Romantismo (que teimava em permanecer no escritor e no século) e que está ainda sob o signo da formação coimbrã, elas devem ser entendidas

³⁹ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, 1º volume, p. 144.

⁴⁰ ALBERTO MACHADO DA ROSA - *Eça, discípulo de Machado?: formação de Eça de Queirós (1875-1880)*, Lisboa, Presença, 1964, p. 62.

como, não apenas resultado de um período de formação com concretizações literárias posteriores, mas também como legado imediato dessa aprendizagem.

Veja-se: o estudo da *idade* de formação de um escritor deve ter por fito primeiro esclarecer, mais do que as certezas do que foi a obra posterior, as metamorfoses axiológicas e estéticas que resultam do processo que caldeia heranças culturais com aprendizados formativos. Talvez por esse motivo, o que faz de um romance da maturidade uma construção que, nos casos felizes, perderá por ser embalsamada em ditames estéticos, seja precisamente a riqueza e a exuberância de um verdadeiro *Bildungsroman* autoral.

CAPÍTULO II

EÇA DE QUEIRÓS E MANUEL EMÍDIO GARCIA: QUANDO SE ACREDITAVA QUE AS IDEIAS FAZIAM REVOLUÇÕES*

1. À (re)descoberta de uma cumplicidade

A entrada que Ernesto Guerra da Cal consagra às *Farpas* na sua bibliografia queirosiana informa que as *crónicas mensais* foram a concretização de um projecto de revista antigo que o escritor partilhara com Anselmo de Andrade⁴¹. Na mesma obra, agora no que diz respeito à correspondência particular do escritor, são referidas duas cartas a Manuel Emídio Garcia, ambas publicadas na *Revista Nova*, no volume de 25 de Junho de 1901. As cartas, que são datadas, respectivamente, de 1867/1868 e 1871, documentam a génese d' *As Farpas* e trazem à luz um terceiro interveniente a que Mestre Guerra da Cal não faz referência explicitamente⁴². Como se vê, o destinatário

* O texto correspondente a este capítulo encontra-se publicado com a seguinte referência: JOANA DUARTE BERNARDES - "Quando ainda se acreditava que as ideias faziam revoluções: Manuel Emídio Garcia e Eça de Queirós", Coimbra, *Revista de História das Ideias*, 2008, pp. 405-430.

⁴¹ ERNESTO GUERRA DA CAL - *Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apêndice. Bibliografía queirosiana sistemática y anotada y iconografía artística del hombre y la obra*, tomo 1.º, Acta Universitatis Conimbricensis, por ordem da Universidade, 1975, p. 180.

⁴² Transcrevemos a referência principal das cartas, tal como se encontra na *Bibliografía*: carta "A Manuel Emídio Garcia. "Lisboa, 26, [s/d, 1867 o 1868?]. *Revista Nova*. Lisboa, 1901, Ano I, N.º IV, 25 de Junho, pág. 98." (Mutilada. Remitiendo el prospecto de una revista que no llegó a aparecer. Bajo el epígrafe "Duas cartas de E. de Q.")", p. 472; carta "A Manuel Emídio Garcia. [s/l, Lisboa], [Abril?], "1871". *Revista Nova*. Lisboa, 1901, I Ano, N.º IV, 25 de Junho, pág. 99. (Mutilada. Remitiéndole el prospecto de *Far.*.)", p. 474. O autor da *Bibliografía* refere também o

não apenas é convidado a participar como é relembrado de uma antiga promessa de *coadjuvação* em revista mais antiga do que *As Farpas*. Escreve o filho de Garcia: “Daí as cartas escritas numas férias grandes, talvez as do ano em que Eça fez a sua formatura. Meu Pai recebeu-as com entusiasmo e alvoroço. A projectada revista converteu-se, porém, nas *Farpas* que, ele o disse, seriam o «folhetim da Revolução», isto é, a forma literária ao serviço da Ideia”⁴³.

No comentário às cartas, publicado n’ *O Liberal* e n’ *O Diabo*, o filho do lente de Coimbra é categórico quanto à proximidade entre o seu pai e Eça de Queirós, o que convalida a influência que o mestre terá tido no projecto do escritor: “Previa [Manuel Emídio Garcia] desde logo que a salutar transformação do ensino devia trazer para o campo da escola positiva e subordinar aos processos experimentais a Arte e a Literatura. Discutia largamente com Eça este interessante assunto em palestras e discussões que iam sem cansaço até à madrugada”⁴⁴. Ora, a *Correspondência* organizada por Guilherme de Castilho abre com a carta a Emídio Garcia, o que acaba por colocar (simbolicamente mas não apenas) o jovem Eça e o decurso da sua evolução como escritor sob a tutela iniciática do destinatário. A presença do professor de Direito na génese de uma obra que marca o aprendizado ficcional de Eça e que evidencia uma preocupação social incapaz de se desvincular do primado estético é bastante para ser útil desemaranhar a ligação

estado incompleto da primeira carta, facto relevante dado que se procedermos à compaginação das versões da *Revista Nova* e, principalmente, d’ *O Liberal*, I Ano, n° 24, Coimbra, 1 de Maio de 1902 e d’ *O Diabo*, Lisboa, 1936, ano III, n° 106, 5 de Julho, e, cujos comentários estão a cargo do filho de Manuel Emídio Garcia, encontramos um parágrafo que não estando presente na versão apresentada em *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, é significativo do ponto de vista da origem e construção d’ *As Farpas* e da formação queirosiana. Trata-se do parágrafo seguinte: “Anselmo e eu resolvemos, de uma maneira definitiva e séria, criar em Lisboa um jornal cheio das modernas tendências espirituais, na ordem política, na ordem literária, e na ordem social”. Da listagem das versões da carta citadas por Guerra da Cal consta a referência a *O Diabo. Grande Revista de Crítica e Literatura*, a que já aludimos, e na qual o filho de Emídio Garcia esclarece a existência de uma introdução por ele feita que deveria ter acompanhado a versão da *Revista Nova*. São esses comentários contributo expressivo para o entendimento da relação entre Manuel Emídio Garcia e Eça de Queirós.

⁴³ MANUEL EMÍDIO FURTADO GARCIA - In *O Liberal* e *O Diabo*, *vide supra* nota 43.

⁴⁴ *Idem, ibidem*.

entre ambos. O teor das cartas não deixa margem para dúvidas quanto à pertinência da atribuição a Emídio Garcia do papel de mentor de Eça. Importa saber, pois, de que forma e que forma o primeiro transmitiu ao segundo.

A produção literária de Eça de Queirós começara em 1866 com a publicação de textos de índole diversa na *Gazeta de Portugal*. O ano de 1871 representa a apresentação pública de um aprendiz de escritor que começava por usar uma aguda percepção da situação portuguesa e a sua necessidade de adaptar ambições literárias a um programa de formação. Mas a sua viagem de iniciação principiara antes e contara com a presença de Manuel Emídio Garcia. Aliás, o tempo da formatura de Eça é o mesmo da ascensão académica do lente. Aquele que estava na iminência de se tornar “patriarca do Positivismo”⁴⁵ era já substituto ordinário e constituía o pólo difusor das ideias democráticas de cariz descentralista (na esteira de Herculano, Tocqueville e Vacherot) às quais não era alheia uma forte influência de Proudhon e do krausismo, em sintonia com o ideário que Rodrigues de Brito procurava sistematizar na sua filosofia do Direito. O próprio Garcia virá a revelar que, a partir do ano lectivo de 1865-1866, introduziu princípios positivistas, bebidos em Comte e em Littré e condensados na aceitação da *lei dos três estados* e da sua tradução social na fase positivista como *ordem* e *progresso*. E o ulterior desenvolvimento desta componente — sem, contudo, abandonar o seu ponto de partida — fá-lo-á “o iniciador e o mais entusiasta propagador do método experimental no cultivo de todas as ciências sociais e portanto do direito no ensino da Universidade”⁴⁶. Poder-se-á, pois, afirmar que, quando Garcia privou com

⁴⁵ Assim é chamado por Trindade Coelho: “Os boémios do *Anda a Roda*, esses, ainda deram de si alguns jornais alegres, que viveram... um ano lectivo: a *Porta Férrea*, a *Coimbra em Fralda*, o *Panorama Contemporâneo*, *A Imprensa*. Os *polainudos* do Lusitano, esses, emitiram a *Revista Científica e Literária*, onde colaborou um lente, o Garcia, patriarca do Positivismo (...)” (TRINDADE COELHO - *In Illo Tempore*, Círculo de Leitores, 1991, p. 84). De referir também o testemunho de Antero de Quental a propósito de um concurso na Faculdade de Direito em 1864: “Nós vamos orando às sombras de Gaio e Ulpiano para que inspirem à faculdade a escolha dos Srs. Garcia e Vaz, que são moços de óptimas qualidades” (*Antero de Quental - O Bacharel José*, recolha, prefácio e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Editorial Presença, 2005, p. 88).

⁴⁶ LUÍS CABRAL DE MONCADA - *Subsídios para a História da Filosofia do Direito em Portugal*, apresentação de António Braz Teixeira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 143.

Eça, era já um krauso-proudhoniano e que começava a ser um positivista eclético e, por esta razão, heterodoxo.

42

Indagar o significado da apresentação d' *As Farpas* a Garcia neste contexto, em cartas que impulsionam uma espécie de retrospectiva sobre os bastidores da formação queirosiana, contribui para o esclarecimento do quadro teórico que esteve subjacente à feitura do *Distrito de Évora* e, quase concomitantemente d' *As Farpas* e das *Conferências do Casino*. E se Antero de Quental tem sido apontado como líder incontestado daquela chamada Geração de 70, convém notar que a proximidade entre Eça e o autor das *Odes Modernas* não data de Coimbra — o mesmo é dizer que o tão famoso contacto do futuro romancista com a obra de Proudhon não se limita às leituras do Cenáculo que o poeta açoriano teria incentivado⁴⁷.

⁴⁷ António José Saraiva, em *As Ideias de Eça de Queirós*, sustenta que a educação de Eça se completa verdadeiramente no Cenáculo, baseando-se para isso no texto escrito para o *In Memoriam* de Antero, “Um Génio que era um Santo”. O autor d' *A Tertúlia Ocidental*, ao afirmar que os companheiros de Eça em Lisboa, após a sua estadia em Évora e Leiria, já não seriam apenas estudantes boémios como os de Coimbra, obliterava as relações de amizade e de discipulado estabelecidas entre Eça e Emídio Garcia. A abordagem do texto presente no *In Memoriam* deve ser lido com o cuidado que determinadas circunstâncias exigem. Como Carlos Reis ressalva, “ele [o texto] é escrito por alguém em quem a propensão para a criação ficcional é praticamente congénita, propensão capaz, por isso, de reger actos de escrita em princípio não ficcionais (lembramos, apenas de passagem, que não poucas cartas e crónicas queirosianas são verdadeiros esboços de contos): por outro lado, cinco anos tinham passado, depois do suicídio de Antero, de modo que, quando Eça escreve este texto, o amigo desaparecido tende a ser, de facto, cada vez mais uma recordação distante que a “memória ficcional” teria que reconstruir”. Com efeito, pode ler-se no texto queirosiano, referindo-se o escritor à presença de Antero no Cenáculo: “Sob a influência de Antero logo dois de nós, que andávamos a compor uma ópera bufa, contendo um novo sistema do Universo, abandonamos essa obra de escandaloso delírio — e começamos à noite a estudar Proudhon, nos três tomos da Justiça e a Revolução na Igreja, quietos à banca, com os pés em capachos como bons estudantes” (“Um Génio que era um Santo”, 268). Contudo, a verdade é que, como veremos, já antes do tempo do Cenáculo, Eça produzira muito mais do que *chalaça*: “E do Cenáculo, de onde, antes da vinda do Rei Artur à confusa terra de Gales), nada poderia ter nascido além da chalaça, versos satânicos, noitadas curtidas a vinho de Torres, e farrapos de Filosofia fácil, nasceram, *mirable dictu*, as Conferências do Casino” (“Um Génio que era um Santo”, 268-269). Não pretendemos retirar a Antero o papel de impulsionador e mesmo de mestre do grupo que frequentava o Cenáculo; apenas sublinhar uma formação coimbrã imediatamente profícuca em Eça de Queirós. Cf. ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA - *As Ideias de Eça de Queirós: ensaio*, Lisboa, Gradiva, 2000, p. 88; CARLOS REIS - *Estudos Queirosianos - Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 48; EÇA DE QUEIRÓS, “Um Génio que era um Santo”. In *Notas Contemporâneas*: Lisboa, Livros do Brasil, 2000, pp. 268-269.

Mais. Quando o escritor declara na “Advertência” de *Uma Campanha Alegre*, em 1890, “Assim foi que, chegando da Universidade com o meu Proudhon mal lido debaixo do braço, me apressei a gritar na cidade em que entrava — “Morte à Tolice!”⁴⁸, justificando os excessos ideológicos da juventude, isso significa que o primado daquele pensador francês foi mais premente do que Eça admitia quase no período final da sua criação. É, pois, em Coimbra que o escritor localiza o seu contacto com Proudhon, ficando situada a sua leitura entre os anos de 1861 e 1866, ano em que parte para o Alentejo para dirigir o jornal *O Distrito de Évora* e dá início a uma campanha de oposição e de apelo à formação de uma consciência politizada. E se, nesta grande invectiva em que se lança, o emprego dos termos *Democracia*, *Justiça* e *Verdade* não resulta na consolidação de um ideário socialista⁴⁹, a inconsistência desse mesmo ideário nos sessenta e seis números d’ *O Distrito* não invalida a execução, no jornal, de um determinado conjunto de valores que o escritor necessariamente teria recebido em Coimbra — e que era o quadro teórico de que dispunha. O seu mentor foi Manuel Emídio Garcia.

Assim, se escritos como os presentes n’ *O Distrito*, na Conferência do Casino e n’ *As Farpas* são levados em conta como criações de cariz preparatório do seu posterior terreno ficcional e romanesco, a verdade é que são também (e, por isso, não menos importantes) traços de um capital intelectual em plena maturação e do qual a obra romanesca haverá de beneficiar. Porém, sopesar o caminho que Eça faz e que culmina com o desenvolvimento de uma obra sincrética e heterogénea como *As Farpas*, aventando, para esse fim, a hipótese que a sua missão seria a de recepcionar as ideias professadas pelo lente de Coimbra, carece da presença de outro nome, Proudhon, como da chamada à colação de variadas leituras em que as preocupações com a questão social se articulavam com a questão da descentralização político-administrativa (à altura encarada como o teste à vivência democrática das sociedades). A obra proudhoniana realiza a intersecção necessária entre o espírito divulgador de Garcia e a compreensível aprendizagem de um discípulo que começa a interessar-se pela *res publica*.

⁴⁸ EÇA DE QUEIRÓS - *Uma Campanha Alegre*, De “*As Farpas*”, Lisboa, Livros do Brasil, 2003, p. 5.

⁴⁹ Cf. JOEL SERRÃO - *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 118.

2. Manuel Emídio Garcia: o ideo-realismo como ponto de partida

44

O pensamento jurídico-político de Manuel Emídio Garcia na década de '60 evidencia a concepção da sociedade como organismo e, por conseguinte, dos indivíduos como funções (directamente na linha do debate que mantinha com Rodrigues de Brito), preconizando uma prática jurídica assente no equilíbrio entre liberdade e autoridade. Na linha que Garcia segue, tal como, no seu registo próprio, o autor de *Filosofia do Direito* (que sai em 1869), a forma proudhoniana está presente na sua vertente ideo-realista (uma das facetas da filosofia pluralista de Proudhon e do krausismo). A premissa mais importante é a de que existe uma força colectiva, de cariz espiritual, e que esta se constitui numa *totalidade determinada* mas que não subsume a antinomia e a autonomia das partes. Assim, do ponto de vista de um observador, a unidade apreendida resulta da capacidade em distinguir a série no seio da ordem maior que é a pluralidade.

Todavia, o sustentáculo desta totalidade plural é a oposição, ou melhor, o contrário (não o contraditório), o que faz da antinomia e da sua tendência para o equilíbrio as argamassas da sociedade. Ora, a expressão normativa deste ideo-realismo em Proudhon, cujo símbolo é a balança, é a Justiça. Esta, permitindo o equilíbrio e não a síntese nem a destruição de um dos opostos, é sinalagmática, precisando, para se tornar eficaz, ser mais que uma ideia não deixando nunca de ser uma realidade⁵⁰ mediada pela vontade participada dos elementos que a compõem. Para Rodrigues de Brito, como Proudhon ensinara, a mutualidade de serviços seria uma dos princípios organizativos da sociedade. Da mesma forma pensava Emídio Garcia ao escrever em 1870: “Esse ser superior é, só pode ser — *a justiça*; essa mão generosa — *a fraternidade social, a mutualidade recíproca na associação económica* (...). *A justiça* repele a esmola sem a condenar; rejeita-a, mas não a proíbe, quando é intencionalmente pura (...). Discípulos da escola mutualista de 1848, ao entrar neste difícil e espinhoso trabalho, que por ser virtude não deixa de ser arrojo, tomamos por divisa a fórmula escrita no

⁵⁰ Cf. PROUDHON - *Œuvres Choiesies*, textes présentés par JEAN BANCAL, Paris, Gallimard, 1967, p. 215.

célebre manifesto dos sessenta e que Proudhon explicou ao povo, do qual sempre foi defensor e amigo: «Nous repoussons l' aumône, nous voulons la justice»⁵¹. E vale recorde-se que Manuel Emídio Garcia teve a seu cargo a direcção de *O Trabalho*, primeiro semanário republicano da cidade de Coimbra nos anos de 1871 e 1872. Uma das rubricas que assina intitula-se “O Pauperismo”, sendo nela que Garcia expõe a teoria da mutualidade de serviços numa perspectiva que traduz a caracterização da Moral como a ciência que visa o aperfeiçoamento humano.

Esta ênfase do ideo-realismo adaptar-se-á ao crescente impacto do conhecimento de que se procura aplicar o método experimental ao estudo objectivo da sociedade, sem se pôr em causa o seguinte postulado: a evolução espiritual da Humanidade é o motor da ideia de sociedade. Por esta razão e tendo em conta que, posteriormente, acentuará a influência do Positivismo iniciado em 1865-1866, o lente virá a defender que o método experimentalista de análise social permite uma observação do homem que, sendo sempre concreta, visa a igualdade social, que é dever da Justiça sustentar. A Sociologia (termo já em uso nos inícios da década de '70 pelo mesmo), móbil da jurisprudência, possibilitava a comprovação da ideia de Bem como meta do Direito.

Não vem a propósito pormenorizar o modo como desde finais da década de '70 Garcia procurou responder ao problema da divisão interna da Sociologia, assim como ao do posicionamento das ciências sociais umas em relação às outras. Mas Garcia coloca o Direito como a ciência menos geral e mais complexa em face das restantes (a Moral, a Administração, a Economia e a Política). De certo modo, o Direito estava para as restantes ciências sociais particulares como a Sociologia estava para as demais ciências gerais. À luz do que aqui nos interessa, tal significa que, respeitada a autonomia de cada uma, o Direito só podia ser pensado em correlação com a ciência que imediatamente o precedia: a Moral. Deste modo, o Positivismo de Garcia justificou a aliança entre o Direito e a Moral.

⁵¹ MANUEL EMÍDIO GARCIA - “O Pauperismo”. In *O Trabalho. Semanário Democrático*, nº 2, Coimbra, 24 de Março de 1870, pp. 9-10.

O Direito deve ser, tal como a Moral e a Economia Política, manifestação da grande lei: a reciprocidade⁵². Já na discussão, em 1872, de um tema como o pauperismo, exemplificava como o antagonismo humanitário se resolvia na lei da equibração mútua — a sua antítese, pois. A ênfase posta futuramente no organismo social, mais biologicizado, de matriz comtiana e spenceriana, que giza a sociedade como um organismo constituído por indivíduos-funções simultaneamente autónomos e solidários, continua a exigir a reciprocidade. Só esta impede que as diferentes séries sociais (ou naturais) se mantenham separadas e, dessa forma, passíveis de serem controladas pelo sistema artificial, repressivo e negativo, que é o Estado — que tende a assimilar negativamente os opostos; logo, a pluralidade.

A Justiça, não obstante a lição do Positivismo, continua a remeter para uma certa leitura de Proudhon, isto é, enquanto lei da filosofia, se tomarmos a segunda pela busca e descoberta da razão das coisas. É este um dos primados do sistema filosófico e sociológico de Proudhon e é esta também a matriz que nunca se esvaneceu nos posicionamentos do magistério do lente⁵³. Manuel Emídio Garcia só podia propugnar por uma organização estatal que garantisse a mínima autoridade na máxima liberdade, facto que passava por uma melhor administração pública e pela diminuição dos seus poderes políticos, nas mãos abusivas daqueles que começavam a ser designados por burocratas.

Só o princípio federativo, interno e externo, que privilegiava o desenvolvimento dos corpos intermédios, era apresentado como possibilidade libertadora da situação portuguesa⁵⁴. Na linha proudhoniana em que se apoiava, isto implicaria vários níveis de *self-government*, assente na identidade de cada área, na autonomia do núcleo social, qualquer que ele fosse, firma-

⁵² MANUEL EMÍDIO GARCIA - “O Pauperismo”. In *O Trabalho. Semanário Democrático*, nº 3, Coimbra, 2 de Abril de 1870, p. 21.

⁵³ Como conclui Fernando Catroga, “Garcia nunca abdicou do seu proudhonismo inicial e, em 1870, na revista *O Trabalho*, ainda se declarava defensor da mutualidade de serviços, mesmo quando tomou contacto com o evolucionismo universal de Herbert Spencer e com as teses organicistas, procurando sempre a explicitação de um sistema administrativo no qual as antinomias naturais fossem fonte de sustentabilidade social” (texto, em vias de publicação, gentilmente cedido pelo autor).

⁵⁴ MANUEL EMÍDIO GARCIA - “A Sociologia aplicada à Administração Pública”, p. 127.

da no equilíbrio entre o colectivo e o individual, bem como entre estes e o seu meio natural e as suas heranças históricas.

A Liberdade que Emídio Garcia pretendia ensinar nas suas aulas de Ciência Política seria “a condição orgânica da constituição social”⁵⁵ e, como tal, uma *ideia permanente* que a organização social torna facto (acção) e multiplica. Logo, o homem pode *transfigurar-se*, e, adaptando um termo proudhoniano, *desfatalizar-se*. Assim, porque a Justiça deve compreender todas as forças que constituem a solidariedade social, o equilíbrio-justiça é, quer uma ligação sócio-económica⁵⁶ que se apresenta ao homem e às forças colectivas como relação ideo-realista, quer uma forma de organização político-administrativa que permitia aos cidadãos o controle possível do governo da *res publica*. Ora, no horizonte dos meados da década de '60 e inícios da seguinte, a realização desta ideia maior de Justiça chama-se Revolução.

3. A Revolução como obra de revelação e o Direito como garantia

Ao abraçar, nesta época, a mutualidade de serviços teorizada por Proudhon, postulando, para isso, a pluralidade como constitutiva da tessitura do organismo social, Emídio Garcia aceita que a História comprova a existência das leis orgânicas do corpo social, da dialéctica serial, portanto. Enquanto “contínua encarnação de ideias, de movimentos espirituais”⁵⁷, a História é, como Proudhon quis, revelação. Podendo ser convocada como testemunha, como continente da verdade, ela é o lugar da Revolução — facto que acabará por conduzir o filósofo francês à ideia de que a História é a idealização da realidade colectiva.

⁵⁵ *Idem* - Plano desenvolvido do curso de sciencia politica e direito político pelo Dr. Manuel Emygdio Garcia, p. 57.

⁵⁶ Cf. JEAN BANCAL - *Proudhon. Pluralisme et autogestion*, II “Les réalisations”, Paris, Aubier Montaigne, 1970, p. 51.

⁵⁷ MANUEL EMÍDIO GARCIA - *Estudos de Philosophia Política feitos em 1871-1872 por uma das commissões do 3º anno*, “Quesitos propostos pelo lente de Direito Administrativo”, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1872, p. 26.

Ora, na perspectiva de Garcia, a economia (logo, o trabalho), ao contribuir para que a esmola (então maculada pela perversão secular do espírito cristão e da moralidade) seja convertida em acto de *justiça recíproca e mútua*⁵⁸, torna-se natureza da Revolução. Com efeito, a Revolução, no século XIX, depois já de ter sido religiosa, filosófica e política, residiria na economia e na sua força motriz, que é o trabalho. O território e população são agora observados de um ponto de vista que reconhece o primado do progresso enquanto sinónimo de uma revolução permanente (logo, sinónimo de evolução), pelo que é a associação que, força espiritual, material e encarnadora da Justiça, pode levar a cabo a meta revolucionária: inverter a relação entre trabalho, capital e lucro. A questão social é, acima de tudo, uma questão económica⁵⁹, a qual, por sua vez, em última análise, é uma questão cultural. Se o trabalho é a força criadora da sociedade, ele é que deve mover a justiça e não a piedade — o pauperismo deve ser ultrapassado, pois, pela força colectiva, o que implica que os indivíduos se associem para que possam emancipar-se.

Sedimentada no trabalho, a Revolução é levada a cabo pelo trabalhador que assim se desaliena. É que o povo garante o trabalho não para o lucro despótico mas para assegurar o equilíbrio social e a liberdade. O trabalho deve, portanto, ser educação e gerar educação. Não por acaso o semanário que temos vindo a citar se intitula *O Trabalho*. Desta forma se aliavam dois pilares cívicos da idiosincrasia do lente: o jornal, *essa locomotiva do saber humano*, que “é para o povo mais que um meio de educação intelectual, política, moral, artística e profissional”⁶⁰, e o trabalho, que “est la force plastique de la société”⁶¹. Com efeito, a instrução é “o único facto que pode conduzir à perfectibilidade”⁶², o que significa

⁵⁸ *Idem* - “O Pauperismo”. In *O Trabalho. Semanário Democrático*, nº 2, p. 10.

⁵⁹ *Idem* - “Questões do nosso tempo”. In *Correspondência de Coimbra*, II ano, nº 14, Domingo, 30 de Março de 1873.

⁶⁰ *Idem* - *Correspondência de Coimbra*, III ano, nº 11, Domingo, 8 de Março de 1874.

⁶¹ PROUDHON - *La Création de l'Ordre dans l' Humanité ou Principe d' Organization Politique*, Paris, Librairie Internationale, 1868, pp. 247 e ss.

⁶² MANUEL EMÍDIO GARCIA - *O Trabalho. Semanario Democratico*, 24 de Março de 1870, Coimbra.

que a organização sistemática da sociedade, aquela que pode levar à elevação da sua capacidade civilizadora, depende do lugar que a instrução pública, secularizada, ocupar enquanto função básica do organismo social. A educação é, por conseguinte, “o meio mais enérgico para combater estas duas causas de atraso ou antes de quietismo”⁶³. Estamos a falar da instrução pública e do ensino agrícola, adequação da população às forças da economia, indispensável à formação da consciência transformadora do mundo.

Desta feita, ao afirmar que a Revolução é a perturbação das forças sociais⁶⁴, Emídio Garcia não insinua que a força revolucionária procede por uma acção violenta. Acima de tudo, a sua concepção de Revolução, ao ser *revelação*, era facto imanente se a evolução humana estivesse a concorrer para o progresso e em conformidade com as tendências objectivas para onde apontaria o devir histórico.

Pelo que fica exposto, a concepção de Direito em Emídio Garcia, na linha de Rodrigues de Brito e começando a evidenciar as inserções positivistas que depois se tornarão dominantes, acaba por também relevar tanto a perspectiva ideo-realista enquanto fundamento último das coisas e da sociedade, como a sua corporificação em grupos que fazem aumentar a força colectiva, já que esta, materializando-se na associação, será sempre superior à soma das partes que a constituem. Caberia ao Direito, de acordo com a futura divisão interna da Sociologia, a garantia da vida social.

Não pode, pois, dizer-se que Emídio Garcia desvirtuou a jusfilosofia pois o fundamento do Direito acaba por estar ancorado, não no arbítrio do legislador, mas numa normatividade que deve inspirar-se na estrutura natural das sociedades, ainda que decorrente dos seus elos com o meio. Estes historicismo e relativismo acabam por entroncar numa idealização do modelo de sociedade que melhor desenvolveria a natural vocação humana para a perfectibilidade.

⁶³ *Idem* - *Correspondência de Coimbra*, II ano, nº 15, Domingo, 7 de Abril de 1872.

⁶⁴ *Idem* - *Programma da 4ª cadeira para o curso respectivo no anno de 1885 a 1886*, Coimbra, Typographia de Luiz Cardoso, reimpressão da tiragem de 1885, pp. 28 e ss.

4. Administração pública: a compreensão do meio

50

Ao indagar sobre as causas do cepticismo político, Manuel Emídio Garcia aponta, a par do que na época se designou por “pauperismo”, a indiferença, o desleixo e o abandono das funções administrativas⁶⁵. Com efeito, a administração pública era, para o lente, o ponto nodal dos elos entre a política, a economia e a realização da Justiça social. Daí a importância que atribui à ciência administrativa que tem por função a conservação do organismo social. De mais a mais, nos temas distribuídos aos seus alunos nos anos de 1865 e, depois, nos inícios da década de 1870, dá preponderância aos órgãos sociais e políticos intermédios, da família ao município, do município ao Estado. E se o Direito é garante da aplicabilidade da Justiça, a Administração permitiria a sua concretização de acordo com as condições históricas e as características do meio em que aqueles agrupamentos se inseriam.

A Administração, enquanto acção sobre a realidade a partir do seu estudo, deveria traduzir, no plano político-jurídico, a coexistência no organismo social da Justiça e da reciprocidade das respectivas partes, de acordo com a sua função dentro do todo. Na esfera administrativa devem, pois, ser equacionadas questões da ordem da família, da corporação, do município e mesmo da igreja. Na lógica proudhoniana da mutualidade de serviços, cuja balança possibilitava a personalização da sociedade, por um lado, e a socialização da pessoa, por outro, a teoria de Garcia apelava à assunção de valores universais — mas dentro do cariz plural da sua realização. Assim, se a unidade é a condição de toda a existência⁶⁶ e se deve ser esse o liame entre os indivíduos, a Administração deve equilibrar-se entre a autonomia não só de cada indivíduo mas de cada grupo em que este se integra. Cada organismo social deve ser sujeito a uma análise cujos resultados reflectir-se-ão no Direito. Não admira, pois, que o lente conduza

⁶⁵ *Idem - Estudos de Philosophia Política feitos em 1871-1872 por uma das commissões do 3º anno*, “Quesitos propostos pelo lente de Direito Administrativo”, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1872, p. 71.

⁶⁶ PROUDHON - *Philosophie du Progrès. La Justice Poursuivie par l' Église*, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868, p. 34.

os seus alunos ao questionamento, por exemplo, do corpo dos funcionários públicos, quer a nível da sua constituição, quer a nível do seu papel junto dos cidadãos, quer ainda a nível dos seus direitos enquanto trabalhadores.

O reconhecimento da pertinência colectiva de cada grupo acarreta a sua existência política: a descentralização não devia ser somente administrativa; teria também que ser política. Assim se convoca a manifestação cívica que possibilita a adaptação da ideia da reciprocidade e do poder orgânico: a representação. A hierarquização dos poderes estimulada pelo Estado, que é a expressão da Autoridade⁶⁷ e que, por oposição a uma organização descentralista, tende à centralização, devia ser cerceada por um conceito de soberania que não se condensava na justificação do Estado uno e indivisível mas sim numa federação. E, portanto, quando os alunos de Garcia são convidados a pensar o princípio electivo e a nomeação⁶⁸, são norteados por uma linha de pensamento que pondera os dispositivos instituintes da sociedade sempre à luz de um critério de equilíbrio que respeitasse a pluralidade de organismos. Depois de estabelecer como princípio fundamental do organismo social a Justiça, o professor expõe como premissa vital da representação o facto de esta dever “compreender e traduzir todas as tendências, todas as aspirações, todos os interesses e forças económicas, que constituem a grande lei da solidariedade social”⁶⁹.

Aliás, Garcia afirma mesmo que o Direito, para ser eficaz, deve exigir a *neutralização* e *identificação* dos interesses individuais com os colectivos, começando com os das sociedades intermédias em que habitam. Ora, se esta acção de neutralização somente pode ser empreendida por organismos jurídicos e económicos, é indiscutível que somente respeitando a autonomia específica destes e combatendo as tendências do centralismo se poderia

⁶⁷ Cf. PROUDHON - *Œuvres Choisies*, ed. cit., p. 180.

⁶⁸ MANUEL EMÍDIO GARCIA - *Enunciado de algumas questões, que foram apresentadas, por escripto, e discutidas na aula de direito administrativo, no anno lectivo de 1865 a 1866*, Coimbra, Imprensa da Universidade, [c. 1866?].

⁶⁹ *Idem* - *Estudos de Philosophia Política feitos em 1871-1872 por uma das commissões do 3º anno*, p. 41.

construir uma sociedade livre. Garcia segue de perto Proudhon quando defende o predomínio da Liberdade, cuja serva deverá ser a Autoridade⁷⁰.

Permitindo a participação na organização social de todos os organismos colectivos, a representação acaba por se tornar rosto da democracia actual. Quando Manuel Emídio Garcia declara que a democracia coeva é científica antes de mais, está a sublinhar, primeiramente, o lugar do passado, da História, como repositório de acções que devem ser levadas em conta; depois, a supremacia do espírito, presente em todos os lugares e actualização contínua do presente enquanto tempo e no homem enquanto sujeito⁷¹. Porém, para que a soberania possa ser exercida (tendo o Direito como instância justificadora visível), as forças envolvidas devem ser inclusivas em grupos e estes estar em equilíbrio.

Segundo o lente, a centralização continua a subordinação de uma realidade heterogénea, que é o território nacional (nas suas valências populacional e territorial), ao Estado — logo, ao princípio da Autoridade. Recordemos que na década de 50 do século XIX a ideia de que o Estado era o criador da Nação e, por conseguinte, que a descentralização seria um impedimento à unidade nacional, fora empolada⁷². A posição de Garcia ficou bem patente nos artigos que consagra à descentralização na *Correspondência de Coimbra*. A par da feliz dependência com que vê o sucesso da descentralização relativamente à criação de instituições de ensino público, é visível a ideia matriz que harmoniza administração, teoria mesológica e descentralização. De facto, para que a soberania pudesse ser exercida através das liberdades civil e política, a Administração deveria cooperar activamente na edificação

⁷⁰ PROUDHON - *Œuvres Choisis*, ed. cit., p. 180: “Le gouvernement, expression de l’Autorité, est insensiblement subalternisé par les représentants ou organes de la Liberté, savoir: le pouvoir central par les députés des départements ou provinces, l’ autorité provinciale par les délégués des communes, et l’ autorité municipale par les habitants; ainsi la Liberté aspire à se rendre prépondérante, l’ autorité à devenir servante de la liberté, et le principe contractuel à se substituer partout, dans les affaires publiques, au principe autoritaire...”.

⁷¹ Cf. MANUEL EMÍDIO GARCIA - *Estudos de Philosophia Política feitos em 1871-1872 por uma das commissões do 3º anno*, p. 63.

⁷² Cf. FERNANDO CATROGA - “O poder político-administrativo das paróquias em Portugal (séculos XIX-XX)”. In *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 4, 2004, Centro de História da Sociedade e da Cultura, Universidade de Coimbra, p. 243.

de vários níveis de *self-government*⁷³. Por estes melhoramentos entendia Emídio Garcia “a distribuição das funções públicas, proporcional à capacidade intelectual e moral dos indivíduos e das associações; esta, porém, só pode conhecer-se e verificar-se pela livre concorrência no mundo político e administrativo”⁷⁴.

Ainda que não seja o Direito enquanto produto que dite a identidade de uma paróquia, de um município ou de uma província, a verdade é que o exercício da liberdade e a consumação da igualdade ficam muito mais próximos do povo quando, no lugar da distinção abstracta, entre o indivíduo e o Estado, existe uma representação empenhada e participada. Se a Autoridade estatal enviesa o empenhamento do indivíduo na *res publica*, alienando-o da consagração da sua autonomia não só subjectiva como também grupal, é urgente que o *contrato* entre o Governo e os eleitos pelo povo se centre nas exigências económicas e morais da sociedade. Para o lente, este é o caminho que as reformas do país teriam que seguir. Se, por um lado, a descentralização procederia à correcção de um colectivo despolitizado, por outro, impediria a expansão continuada das desigualdades⁷⁵.

Assistido pelo ideo-realismo de Proudhon, Emídio Garcia pretendia despertar o povo para o seu peso na balança social, fornecendo-lhe os meios necessários para que esse aproveitamento da liberdade política fosse satisfatório. A fórmula definitória seria “o máximo de liberdade no mínimo de autoridade”. Ora, os corpos políticos intermédios, enquanto realidade político-administrativa, seriam mais efectivos na prevenção do abuso, dando sentido à liberdade eleitoral e à administração como “policia” de todas as parcelas do meio, com uma palavra a dizer no xadrez político e jurídico. O despertar, pois, da população através de uma educação justa e própria à natureza do homem e do meio tinha a sua justificação superior — se dela precisasse — na imprescindibilidade de dar corpo ao espírito social que resultasse da sinergia criada pelo funcionamento autónomo das partes.

⁷³ Cf. MANUEL EMÍDIO GARCIA - “A descentralização e os preconceitos. Ignorância do povo”. In *Correspondência de Coimbra*, I anno, nº 8, Domingo, 18 de Fevereiro de 1872.

⁷⁴ *Idem, ibidem*.

⁷⁵ Cf. *Idem - O Trabalho. Semanário Democrático*, Coimbra, 23 de Abril, nº 6, 1870, p. 43.

Nos inícios da década de '70, a descentralização não era já uma utopia⁷⁶ — como os exemplos dos Estados Unidos e da Suíça o atestam —, pelo que a instrução tinha que acompanhar a pluralidade social, alargando-se e assumindo as especificidades da realidade nacional. Uma reforma da instrução, de modo a que os seus efeitos se manifestem numa boa administração pública, deve, acima de tudo, passar pela sua secularização⁷⁷ para que a igualdade social e política conduza não apenas à abolição do conceito de classe mas também assegure, dentro da tradição *res publicana*, a formação do cidadão. A Administração, que trabalha para que a heterogeneidade dos contextos sociais se interliguem e que tem em vista a cidadania, morigerando os costumes, pressupunha a educação. Simultaneamente, impunha-se como escola de virtude cívica. Está em causa, pois e em síntese, a formação da opinião pública.

5. Eça de Queirós: *O Distrito de Évora* como missão

No primeiro número d' *O Distrito de Évora*, no qual é incluída uma reflexão acerca da condição e da prática do jornalismo, Eça começa por precisar o perfil da publicação que então vinha a lume: “um jornal que procure representar o Direito, a Justiça, a Razão, o Princípio, a Constituição Moral, não será por certo inútil”⁷⁸. Do ponto de vista da formação do jovem escritor, é significativo que, após a experiência da *Gazeta de Portugal* e do *Mistério da Estrada de Sintra*, Eça se torne redactor em Évora (e, simultaneamente, figurando como redactor em Lisboa), apresentando-se como apóstolo de uma imprensa de cunho marcadamente interventivo dirigida para o povo. O jovem escritor assumia, enquanto responsável por um

⁷⁶ *Idem* - “A descentralização e os preconceitos. Ignorância do povo”, I anno, nº 8, Domingo, 18 de Fevereiro de 1872.

⁷⁷ *Idem* - “Instrução secundária em Portugal”. In *O Positivismo. Revista de Philosophia*, dirigida por Teophilo Braga e Julio de Mattos, 1879-1880, segundo volume, Porto, Livraria Universal, 1880, p. 490.

⁷⁸ EÇA DE QUEIRÓS - *Prosas Esquecidas II (crítica 1867)*, edição organizada por Alberto Machado da Rosa, Lisboa, Editorial Presença, 1965, p. 15.

jornal político de oposição, um tom provocatório (que secundaria todos os números seguintes) e uma vivência exclusiva para o ofício da escrita e para a doutrinação. Deve sublinhar-se que Eça chega à redacção d' *O Distrito de Évora* pelas mãos de José Maria Eugénio de Almeida e Gaspar de Azevedo, proprietários locais que criaram o jornal enquanto órgão oposicionista à *Folha do Sul*, altifalante da Fusão⁷⁹. E, assim, a acção de Eça deveria produzir um efeito de pressão, na província, suplemento da acção de Eugénio de Almeida no parlamento. O jovem escritor surgia, pois, identificado com a oposição.

A ulterior exploração do terreno ficcional carecia de uma preparação cuja base viria a ser de índole jurídico-filosófica. Era a única que Eça teria à disposição na altura; um dos principais transmissores fora Manuel Emídio Garcia e, a avaliar pela similitude com o ideário do lente, o futuro autor d' *As Farpas* operava como propagador pela imprensa da palavra do mestre. Não importa neste momento avaliar que *revolucionário* Eça podia ser⁸⁰ mas sim que revolução podia o escritor usar e quais as suas consequências nos escritos queirosianos que antecederam *As Farpas*.

Ao longo de praticamente todos os números, a matéria da instrução e da formação da opinião pública está presente, concatenada com a temática da organização do território e da administração. N' *O Distrito*, Eça faz-se voz de uma circunscrição administrativa, apelando fortemente à participação consciente da população na vida pública e, se é certo que podemos encontrar já núcleos de teor ficcional, a teorização jurídica e política, seja

⁷⁹ Terá sido o pai de Eça, que havia sido colega de Eugénio de Almeida em Coimbra, quem indica a possibilidade de o filho poder exercer funções na recém-criada publicação de Évora e “em Dezembro de 1866, Gaspar de Azevedo assinou com Eça uma escritura, nos termos da qual este era contratado para, a partir de 1 de Janeiro de 1867, ir viver par Évora e ali dirigir o novo periódico da oposição — o *Distrito de Évora* — a troco de uma remuneração, e com liberdade para exercer, querendo, advocacia. Gaspar de Azevedo era o administrador do jornal, Cunha Bravo o proprietário e responsável, e Eugénio de Almeida um dos dinamizadores e financiadores do mesmo que ficaram na sombra” (JOSÉ MIGUEL SARDICA - *José Maria Eugénio de Almeida. Negócios, política e sociedade no século XIX*, Lisboa, Quimera/Évora, Instituto de Cultura Vasco Vill'Alva, 2005, p. 149.

⁸⁰ Cf. ANÍBAL PINTO DE CASTRO. In EÇA DE QUEIROZ - *Páginas de Jornalismo. “O Distrito de Évora” (1867)*, vol. I, nota introdutória e revisão do texto por Aníbal Pinto de Castro, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1981, pp. XVIII e ss.

ela sólida ou não, ganha pertinência se for pensada em função do seu impacto na formação estética de Eça e na sua faceta de actualização do programa de Emídio Garcia. Com efeito, é visível na produção d' *O Distrito* a propensão ficcional e dramática de Eça, já que, “em Évora, o antigo actor do Teatro Académico de Coimbra, entendeu logo que aquilo que dele se esperava ou, pelo menos, aquilo que poderia levar por diante era uma encenação e representação teatral especialmente complexa porque tudo dependeria de um único actor em cena...”⁸¹. E se *O Distrito* confirma o primado estético, presente já nos textos da *Gazeta de Portugal* e na criação conjunta (com Antero de Quental e Jaime Batalha Reis) de Fradique Mendes, deixa também adivinhar o que sucederá n' *As Farpas*: a consagração de um registo da ordem da paraficcionalidade que se disseminará na obra ficcional do escritor.

Eça retoma uma ideia fundamental do pensamento de Garcia: “A população é para o território o mesmo que a vida é para o homem”⁸². A explicitação do que seria a Administração devia, pois, contribuir para quebrar o ciclo vicioso no qual, sob pretexto da organização, o governo monopolizava a vida pública menosprezando o bem colectivo. Desta feita, o combate à opressão que esteriliza a força colectiva enquanto motor da sociedade terá que ser travado mediante o princípio de que para administrar é necessário observar⁸³. Somente através da observação crítica do meio (que compreende a população e o território) os poderes políticos podem contribuir *justa* e eficientemente para o progresso de uma comunidade — e, em última instância, para a prosperidade da nação.

⁸¹ JOEL SERRÃO - *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 116.

⁸² MANUEL EMÍDIO GARCIA - “A Sociologia aplicada à Administração Pública”. In *A Vida dum Apóstolo. Sebastião Magalhães de Lima*, volume “Escritor”, coordenação de Álvaro Neves, Lisboa, Imprensa Lucas, 1930, p. 122. Refira-se que este texto corresponde ao relatório apresentado por uma das comissões do 3º ano jurídico à Universidade de Coimbra, na aula de Direito Administrativo, no ano lectivo de 1872-1873, tendo sido relator Sebastião Magalhães de Lima. O leitor é informado, no final do texto, que o assunto dado para estudo e relatório fora “Território e população nas suas relações com a administração”.

⁸³ EÇA DE QUEIRÓS - *Prosas Esquecidas II (crítica 1867)*, edição organizada por Alberto Machado da Rosa, Lisboa, Editorial Presença, 1965, p. 43.

Assim, as autoridades locais devem funcionar como passagem intermédia entre o povo e o poder central para que a alma popular possa ser realizada nas suas dimensões afectiva e cívica. Os poderes intermédios devem assegurar o conhecimento das movimentações populares, por um lado, e das grande acções políticas, por outro⁸⁴, de forma que a auto-administração política do povo delegue nas mãos de um princípio federativo credível a concordância entre os vários interesses. À afirmação de Mártens Ferrão de que a representação nacional assenta no parlamento, Eça responde incriminando a falta de conhecimento que o Governo tem do povo de cujos interesses devia ser o mediador. A lacuna governativa, que faz com que seja impossível a conciliação entre as células base da sociedade e os poderes eleitos, reside, pois, na refutação da igualdade e da reciprocidade entre todas as *soberanias* que compõem o organismo social.

Ao ignorar a força colectiva, as diversas condicionalidades que deveria *federar*, o Governo actuava de encontro à liberdade do povo. Esta liberdade estava consagrada nas *três coisas supremas do povo*⁸⁵: a opinião das praças (a ideia espontânea), a imprensa (a opinião esclarecida), o direito de petição (a apelação). A Justiça dita que o povo tenha estes três direitos *naturalmente*, direitos que consistem na razão colectiva. É o espírito social de Proudhon e de Manuel Emídio Garcia. O grande aporte da Revolução Liberal fora, precisamente, a libertação das forças da nação, após séculos de estiolamento pelas várias metamorfoses da Autoridade. O grande paradoxo das conquistas liberais é que o novo poder central passou a centralizador, refutando o espírito social como vontade da sociedade⁸⁶. Daí que o jovem escritor se insurja contra a reforma administrativa de pendor centralista então em curso, que acusa de ser um disfarce liberal para a concentração de poderes. A Autoridade do Governo comportava a extinção do cidadão e, exponencialmente, da pátria: “A reforma, sob uma aparência descentralizadora e liberal, consolida realmente o sistema de concentração de forças

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 59.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 110.

⁸⁶ PROUDHON - *De la Justice dans la Révolution et dans l'Église*, tome premier, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868, pp. 98 e ss.

sociais e a extinção da vida municipal. O mal supremo que daqui vem é a morte do patriotismo, o quebrantamento da alma popular”⁸⁷.

A redução do individual e do colectivo a forças antagónicas, que acabariam por auto-destruir-se na pesada máquina administrativa, redundaria na aniquilação do município no quadro administrativo e na extinção dos localismos enquanto veículo de uma educação pátria e política. Assim sendo, o direito à petição, sem um suporte local e sem meios de avaliação da realidade municipal, ficaria sem efeito. Quando Eça publica o “Manifesto do Distrito de Évora”⁸⁸, sabe que está a assumir o ofício de irradiação ideológica da imprensa e a fazer-se voz do espírito social de um distrito, reclamando para este os meios para que a sua auto-determinação se cumpra tendo por pano de fundo a Justiça e por móbil a Liberdade⁸⁹. A meta, ancorada na crítica ao governo fusionista, seria fomentar uma contestação alicerçada, fundamentalmente, na instrução do povo, na extinção de privilégios, na divisão racional do trabalho, na atenuação da miséria, na transformação do imposto⁹⁰. O ideo-realismo que de Proudhon, de Manuel Emídio e dos debates filosóficos narrados nos meados da década de '60 em Coimbra havia aprendido objectivava-se não apenas no jornal mas no manifesto que pretendia ser a realização da presença da Justiça⁹¹.

Ora, o exercício pleno da liberdade estava na soberania do povo. No entanto, por oposição às concepções empiristas de soberania, contra as quais Garcia se revoltava⁹², Eça apresentava o espírito público, formado pela imprensa, como possuidor de um Direito incontestável e que vê na representação e não na insurreição a sua função política. A concertação social

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 133.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, pp. 128-145.

⁸⁹ Cf. JOSÉ MIGUEL SARDICA - *José Maria Eugénio de Almeida*, pp. 150-151. O manifesto, em cuja redacção se supõe que Eugénio de Almeida tenha estado implicado também — é publicado no dia que se seguiu à aprovação do imposto sobre o consumo, aproveitando-se para acentuar a política despesista e de abandono dos mais carenciados das medidas de Fontes e de Mártens Ferrão.

⁹⁰ Cf. EÇA DE QUEIRÓS - *Prosas Esquecidas*, vol. III “Política 1867”, edição organizada por Alberto Machado da Rosa, Lisboa, Editorial Presença, 1965, p. 141.

⁹¹ Cf. *Idem, ibidem*, p. 179.

⁹² Cf. MANUEL EMÍDIO GARCIA - *Estudos de Filosofia Política feitos em 1871-1872 por uma das comissões do 3º anno*, pp. 22-23.

deve, portanto, partir do confronto de ideias que é apanágio da associação (para, assim, serem rasurados os egoísmos subjectivistas) — e deste modo, mediada pela representação, a organização política da sociedade deixa de estar a cargo de uma minoria⁹³. Só um povo instruído pelas e para as realidades nacional e local pode exercer o seu papel de maioria constituindo uma segunda maioria, de expressão parlamentar — de uma forma justa. Daí que todas as reformas levadas a cabo pelo Governo eleito pelo povo devessem estar em conformidade com a sociedade. Neste processo de formação, a imprensa, tal como para o lente de Coimbra, detinha uma obrigação preponderante porque era ela quem munia a população dos meios necessários para que das reuniões nas praças se façam *nobres concílios*⁹⁴. E outro não devia ser o objectivo que Garcia, Eça e Anselmo de Andrade projectaram pouco tempo antes e que, como se sabe, nunca chegou a ser concretizado. Explicando aos seus autores conceitos como o de representação, Eça consciencializava a população de que só ela conheceria o seu meio, sendo os interesses dessa maioria os mais legítimos reformadores.

Que Revolução era, pois, a que Eça pretendia n' *O Distrito de Évora* quando afirma rejeitar a acção revolucionária que significa “a interferência da força do povo, a energia dos regimentos, a fuzilaria das guerrilhas”⁹⁵? A Revolução que perpassa as páginas do periódico é a que tem por base a uniformização dos direitos e dos deveres sustentados pela Justiça. É o axioma de Proudhon plasmado na luta de imprensa: “Les révolutions sont les manifestations successives de la Justice dans l'humanité”⁹⁶. Por isso aclamava a palavra do povo como sendo a portadora da Justiça através da participação na *res publica*. A progressiva conquista do *self-government* levaria, paulatinamente, a que se conciliassem as distintas células do organismo social. E o meio para isso, de acordo com o que recomenda n' *O Distrito de Évora*, é tributário da lição de Garcia e, de certo modo, de Herculano. Daí que lembrasse aos reformadores centralistas no poder que “o patriotismo

⁹³ JEAN BANCAL - *Proudhon, II Les Réalisations*, Paris, Aubier Montaigne, 1970, p. 39.

⁹⁴ EÇA DE QUEIRÓS - *Prosas Esquecidas II (crítica 1867)*, p. 106.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 193.

⁹⁶ PROUDHON - *Œuvres Choiesies*, ed. cit., p. 228.

é gerado de afeições, de hábitos, de recordações” que só “se encontram na intimidade serena da vida local”⁹⁷.

Consequentemente, teriam de perceber que os efeitos políticos da administração se saldavam, em última análise, na condição do amor à pátria, condição da virtude *res publicana*, e que “na graduação dos sentimentos e das ideias, primeiro ama-se a família, depois estima-se o município, depois respeita-se a província, depois considera-se o Estado: esta graduação insólita está no espírito popular como uma construção irruinável”⁹⁸. A força que deveria estar subjacente à Revolução seria a energia moral que consubstanciava o ideo-realismo, na pluralidade das suas manifestações, e que, revelando-se materialmente na associação, expressaria melhor a necessidade de as subjectividades estarem inseridas nos respectivos meios em nome do equilíbrio — condição fundamental para se conseguir um bom governo.

6. Eça n’ *As Conferências*: o outro altifalante d’ *As Farpas*

Aquando da Questão Coimbrã, Antero de Quental surgia como tradutor de uma tendência estético-filosófica que Rodrigues de Brito evidenciava já nos finais da década de ’50 nas suas lições de Filosofia do Direito: a necessidade de postular a questão social em todas as esferas da actividade humana, para assim cumprir o desígnio supremo da Humanidade e que era o Bem. Para isso, Antero convocava a História, “Penélope sombria” das *Odes Modernas*, e o reconhecimento de um presente misérrimo que urgia *revelar*. É sabido quem seria o agente da Revolução: a Arte. Por esta altura, Eça, mais jovem que Antero, não participa ainda do combate⁹⁹. Mas o aprendizado que na companhia de Emídio Garcia leva a cabo virá a fornecer-lhe as mesmas armas.

E se n’ *O Distrito* são ecos de um debate de índole político-administrativa que ressoam, na prelecção que Eça profere nas Conferências Democráticas

⁹⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *Prosas Esquecidas III (política 1867)*, p. 135.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 136.

⁹⁹ *Vide* CARLOS REIS - *As Conferências do Casino*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, pp. 15 e ss.

do Casino Lisbonense, é já evidente o legado da aprendizagem com Garcia do ideário de Proudhon, do ponto de vista da perspectivação da Arte como reflexo do real. Em suma, a exposição de Eça defende que a obra de arte é consequência de condicionalidades — ele, que se atribuía quase o papel de deputado legitimado pela ideia oitocentista de imprensa, ele, que ensinara o crédito e a representação no seu jornal. De certa forma, a representação de uma maioria que defendera é a mesma que oferecerá ao agitado público das Conferências — ao assumir o primado estético e, no seio deste, atribuindo ao escritor o ambíguo papel de cientista do real, jornalista da verdade e criador de representações.

Assim, tal como a política nova, que pressupunha valores de índole universal, teria que relevar a especificidade da sua concretude resultante da influência do tempo e do meio, o mesmo teria que acontecer ao nível da arte. Ora, essa sensibilidade mesológica, que era também ao concreto, só podia ser receptiva, não apenas às críticas da arte pela arte, mas também às teses de Taine, que começam a ser conhecidas nos finais da década de '60.

Ao escrever que a arte não aparece nas sociedades como um facto isolado, mas sim intimamente ligada ao progresso ou à decadência¹⁰⁰ Eça não apenas actualizava o ideário proudhoniano como mostrava a utilidade do legado jurídico-administrativo transmitido por Garcia. Alegava o lente, a partir da sua formação proudhiano-krausista, que a soberania enquanto ideia social necessitava de uma forma, de uma conversão real, para que a sua fecundidade se produza¹⁰¹. De certo modo, se pela Revolução Garcia enformara a sua teoria da Administração Pública, Eça fizera o percurso inverso, ao adequar os princípios administrativos que recebera, imbuídos

¹⁰⁰ BEATRIZ BERRINI - *Eça de Queiroz, Literatura e Arte. Uma Antologia*, apresentação, organização geral e comentários de Beatriz Berrini, Lisboa, Relógio d' Água, 2000, p. 26. A expressão transcrita pertence a um artigo sem assinatura presente no *Jornal da Noite*, p. 2, 14/15 de Junho de 1871. Também a Luciano Cordeiro as expressões *teoria jurídica* e *facto* não passaram despercebidas (p. 31). Para a transcrição das ideias expressas na conferência de Eça utilizamos o estudo de Carlos Reis, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990, e a já referida antologia *Eça de Queiroz, Literatura e Arte. Uma Antologia*.

¹⁰¹ MANUEL EMÍDIO GARCIA - *Estudos de Philosophia Política feitos em 1871-1872 por uma das comissões do 3º anno*, pp. 25-26.

de Proudhon e da jusfilosofia krausista, ao que então veiculava como Revolução pela Arte.

Carlos Reis esclarece que, ainda que esta Revolução fosse um *sistema*, ainda que fosse um *facto permanente*, Eça denunciava que somente a Arte continuava a oferecer resistência e que era essa marginalidade auto-imposta que o jovem escritor queria resolver com a sua conferência. Ora, a importância da estética é que esta tem por função mostrar as determinações morais através de imagens, permitindo o aperfeiçoamento pela Arte¹⁰². Sendo a ordem moral que está em causa, o ser colectivo passa a estar em primeiro plano, pelo que a representação que a arte oferece deve contribuir para o aperfeiçoamento moral e físico da sociedade — negando a primazia romântica do génio criador e a arte pela arte.

Tal como Antero, na Conferência que precedeu a sua, Eça aponta causas para a determinação da arte, o que implica reconhecer que a arte está no mesmo patamar de todas as séries organizadoras das sociedades. Como se rege por uma mecânica de representação, a Arte é expressão da sociedade, o ponto de encontro entre as ideias de Eça e as de Proudhon. Daqui decorre que a arte em Portugal, não conhecendo o Realismo, ruma contra a grande ideia do século XIX¹⁰³. E Eça define o Realismo: “é uma base filosófica para todas as concepções do espírito, uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano, na eterna região artística do belo, do bom e do justo”¹⁰⁴. Esta é, pois, a possibilidade da “tríplice sanção”, como a apelida o irmão do escritor, pela arte, a filosofia e a justiça. A apaixonada defesa que Eça fez do povo de Évora e do seu direito *natural* à soberania através da justa representação começa, pois, a delinear-se sustentada no mesmo suporte filosófico, é certo, mas tomando a direcção

¹⁰² Proudhon apresenta como o objectivo da “estética”: “Se perfectionner par l’ Art, en épurant sans cesse comme à l’instar de notre âme, les formes qui nous entourent” (PROUDHON - *Œuvres Choisies*, textes présentés par Jean Bancal, p. 310).

¹⁰³ Cf. CARLOS REIS - *As Conferências do Casino*, p. 137, Beatriz Berrini, *Eça de Queiroz, Literatura e Arte. Uma Antologia*, pp. 26 (relato de Alberto de Queirós, *Revolução de Setembro*, 13 de Junho de 1871) e 27 (sem assinatura, *Jornal da Noite*, p. 2, 14/15 de Junho de 1871).

¹⁰⁴ CARLOS REIS - *As Conferências do Casino*, p. 139 e Beatriz Berrini, *Eça de Queiroz, Literatura e Arte. Uma Antologia*, p. 28 (sem assinatura, *Diário Popular*, 15/06/1871).

estética. E Proudhon não deixa margem para dúvidas quando revela, por exclusão, as consequências de uma arte que não contribua para a elevação moral da sociedade: radicalmente, ou forma o homem ou concorre para a sua ruína. Assim, a arte da representação desloca Eça do caminho de homem político, que nunca foi, para a assunção plena da valoração estética.

Apologeta da ideia de Emídio Garcia, Eça contribuía para a actualização do legado do lente adaptando a gramática que havia aprendido ao combate da forma de que foi uma das vozes. Apesar de o projecto, cuja intenção manifestamente se encontra na primeira carta a Emídio Garcia e de que fazia parte também Anselmo de Andrade, não ter tido realização conhecida, a verdade é que 1871 haveria de ser o ano em que Eça, em parceria com Ramalho Ortigão, acordaria aos berros Portugal — com *As Farpas*. E a seiva irónica envolta em expressão derrisória não deixa dúvidas quanto à consumação, finalmente, de uma revista ao serviço da Justiça e assumindo-se como folhetim da Revolução. Apesar do convívio acabado entre mestre e discípulo, é n' *As Farpas* que a maior dádiva aos ensinamentos de Garcia é feita, já que com elas se prova a indissociação entre Arte e Sociedade que Eça, analista sagaz do meio, viria a transformar em romance.

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO III

RISO, IRONIA, REVOLUÇÃO: INSCRIÇÕES QUEIROSIANAS NA HISTÓRIA

1. História e ficção: *paragens do espelho ao longo do caminho*

Se em *Eça de Queirós* se consubstancia “a articulação entre História e ficção, ou, se se preferir, a representação, num discurso ficcional, de eventos históricos, funcional e estrategicamente submetidos à dinâmica da ficção”¹⁰⁵, então *As Farpas*, que assumidamente elegem acontecimentos de um passado recente passíveis de serem emoldurados em formato folhetinesco, denunciam uma certa forma de o escritor se relacionar com a realidade histórica e com a ficcionalidade.

Com o aparecimento de Fradique Mendes, a autoria é mistificada e, por conseguinte, apresentados como verídicos em termos de pertença ao mundo factual os textos de Fradique; em *O Mistério da Estrada de Sintra*, joga-se a mistificação do acontecimento ficcional tornado verídico (e não apenas verosímil) através de mecanismos discursivos e genológicos. N’ *As Farpas* o que é acontecimento histórico não redundava em mundo ficcional — e nem se trata de avaliar relações entre História e ficção de um ponto de vista meramente interceptivo, já que não está em causa a construção de uma

¹⁰⁵ CARLOS REIS - “Eça de Queirós e o discurso da História”. In *Estudos Queirosianos: Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 104. O autor, para exemplificar esta temática, apresenta o episódio em que, n’ *Os Maias*, a História serve como marca da ausência de Pedro, que acabara de partir com Maria Monforte: silencia-se o assunto familiar com a chamada à colação da vida política portuguesa, nomeadamente a demissão do Duque de Saldanha.

narrativa através de mecanismos meta-históricos. O que importa neste caso será a capacidade de, a partir de um acontecimento apresentado como histórico, ser traçada uma intriga, um “como se”, que exige da parte do leitor o reconhecimento de que está diante de um facto e que é por essa razão que é pertinente o tratamento ficcional do mesmo.

Mas o que virá a suceder n’ *As Farpas* no que concerne às estratégias de objectivação do real ganhará em ser examinado alargando-se o cenário de actuação. O aprendizado do retratamento do real por que Eça passou não ocorreu apenas através do texto literário — ou do ensaio dele, como tivemos oportunidade de referir já.

Porque, veja-se, mesmo antes de considerarmos a personagem nas suas conexões com a questão do indivíduo na história, as *crónicas mensais*, surgindo a par da teorização que o jovem escritor leva a cabo na sua conferência, precisamente porque pertencem a um estado pré-romanesco na biografia literária de Eça, não poderiam escamotear a íntima relação que o romance mantém com a sociedade e, por conseguinte, com a História.

Ora, nas *crónicas mensais*, o passado surge dessacralizado, longe de uma monumentalidade que poderia ser convocada em nome de propósitos pedagógicos e morais, sacrificados — ou disfarçados — pela absolutização da voz narrativa, fenómeno próprio da criação panfletária. E dizemos que a intenção moral foi secundarizada porque a própria desconstrução da lógica argumentativa, tão cara ao panfleto, indicia o sistema de valoração do tempo que percorrerá a obra em apreço: o presente terá como seu próprio juiz o futuro, servindo *As Farpas* apenas para registar, à guisa de crónica no seu sentido mais etimológico (que é o de um almanaque, neste caso *ad usum*, não áulico, mas sim democrático, reflectindo, claramente, o programa das Conferências e mesmo d’ *O Distrito de Évora*), o presente, efeito já do passado.

A representação do tempo que aqui deve ser discutida convoca os três princípios subjacentes a três formatos: a ficção do folhetim, o real da crónica, a destruição do panfleto. Assim sendo, as *Farpas* compõem uma história panfletária, podendo instituí-la como género híbrido que, apesar de inscrito num evidente dispositivo periódico, tem na sua relação com o real o factor definitório das construções genológicas e da criação ficcional.

Pode, pois, afirmar-se que esta publicação é também um eco da forma como o intelectual que surgiu em força na década de 70 em Portugal assumia a sua função profética, em virtude da abordagem narrativa que fazia da realidade. O mesmo será dizer, em função da posição que adoptava perante a experiência do tempo a que a crítica da crise obrigava. Vejamos.

Neste contexto, *As Farpas* constituem uma reestruturação do passado actual e contemporâneo — uma narrativa. Ora, essa arrumação deverá ser levada a cabo mediante uma lógica apartidária que potencia o distanciamento do redactor-narrador de qualquer intenção moral, já que se trata de fornecer informação do estado das coisas através de uma representação pretensamente apenas descritiva:

Nesta jornada, longa ou curta, vamos sós. Não levamos bandeira, nem clarim. Pelo caminho não leremos nem a *Nação*, nem o *Almanaque das Cacholetas*.

Sejamos lógicos. *As Farpas* não são o legitimismo, nem a república, nem o constitucionalismo, nem o sebastianismo. Desejam simplesmente ser a lógica e ser o bom senso.¹⁰⁶

Não adoptando uma visão partidarista (decisão que permite a crítica aos demais periódicos de facção da época), a modelização será feita tendo em conta uma perspectiva fisiologista, de intuito científico no sentido de se anatomizar o “progresso da decadência”. Assim, fará sentido a asserção de que “o riso é uma opinião” unicamente ao serviço do senso comum. Contudo, se *As Farpas* são um catálogo de factos provenientes da realidade circundante, as objectividades que o redactor-narrador selecciona, antes de serem encaixadas num quadro narrativo, tiveram já existência num patamar pré-ficcional, existência essa ditada pela compreensão do mundo também ela pré-ficcional. Por essa razão, o que começa por ser representação da realidade acarreta já uma feição fictiva. Vejamos:

¹⁰⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 18 e 43, respectivamente.

E assim se passa, diante do público enojado e indiferente, esta grande farsa que se chama a *intriga constitucional*. Os lustres estão acesos; o país é expectador distraído: nada tem de comum com o que se representa no palco; não se interessa pelos personagens e acha-os todos impuros e nullos; não se interessa pelas cenas e acha-as todas inúteis e imorais; não se interessa pela decoração e julga-a ridícula. Só às vezes, no meio do seu tédio, se lembra que para poder ver teve que pagar no bilheteiro.

Pagou — já dissemos que é a única coisa que faz para além de rezar. (...) E em recompensa, dão-lhe uma farsa, com orquestras e lustres.

Dizia-se mal da câmara por toda a parte: os jornais mais sérios falam constantemente na sua improdutividade; publicam-se contra ela panfletos satíricos; diz-se geralmente que ela é um covil de intrigas. Pergunta-se aos deputados:

— Que houve hoje na câmara?

— Uma farsa, dizem uns.

— Uma feira, respondem outros.

A câmara não tem seriedade. Quem não viu ainda uma sessão? Aí o sussurro, o barulho, a confusão são perpetuados. Vota-se sem saber o que se discutiu, e continua-se a conversar. As questões pessoais estão constantemente na ordem do dia. Insultam-se os partidos contrários. Cruzam-se os desmentidos. Entra em cena a alusão pungente e o escárnio. A câmara tem apoiados que são apupos, outros que são insultos! Estabelecem-se a cada momento diálogos, ironias, motejos, graçaolas. Uma luz bastarda cai sobre tudo aquilo. E das galerias o público assiste ao espectáculo, melhor diríamos ao escândalo.¹⁰⁷

O redactor-narrador escolhe uma realidade que está já ao nível da ficção. Posto que as temáticas abordadas em cada *farpa* advêm sempre da crise política, económica e/ou social que o país atravessava, os termos *farsa* e *intriga* podem ser estendidos ao mundo real. O que significa que cada

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, pp. 22, 47 e 50, respectivamente.

Farpa poderá colher no mundo factual elementos que aparecem já inscritos em universos ficcionais, funcionando assim *As Farpas* como lugar de veracidade. Curiosa é a semelhança fonológica entre *Farpas* e *farsas* que permite reconhecer uma afinidade semântica entre ambos os termos: no campo dos estudos literários, e fora dele, a farsa tem sempre subjacente um critério de riso e, acima de tudo, um critério de engano, que faz com que a crítica seja desferida em jeito de farpa — com uma tonalidade mordaz e incisiva. A *praxis* política reduz-se, pois, a um engodo que, inevitavelmente, acabará por provocar o riso. Desta feita, o leitor d' *As Farpas* está plenamente empossado do perfil requerido pelo plano da mimese III¹⁰⁸, na medida em que possui já as articulações, que neste caso são simbólicas e sociais. É o acontecimento em si que oferece a credibilidade ontológica necessária à aceitação do tratamento a que a sua representação posterior n' *As Farpas* é sujeita.

Logo, o redactor-narrador valida uma realidade potencialmente ficcional. O mundo real actua como um palco no qual as *performances* que se sucedem vão sendo respigadas pelos autores d' *As Farpas*. O redactor-narrador, ao dotar de elementos dramáticos a História, mais viabiliza a leitura enquanto órgão informativo, contudo, de perfil ficcional, que está já latente nos acontecimentos seleccionados. Assim, o leitor é advertido com um indício de ficcionalidade. No caso da obra em apreço, os mundos ficcionais não são parasitas do mundo real. Pelo contrário, o redactor-narrador parte de uma situação concreta, sendo que é a insustentabilidade do estado do País que permite a confusão entre realidade e ficção — pelo que os quadros reais invocados são apresentados travestidos de ficcionalidade.

Não admira que, na sua acção de “tirar a verdade do fundo do nosso poço”, *As Farpas* denunciem, como decorrente da inactividade política, o perigo das trocas entre as duas dimensões:

¹⁰⁸ Recorremos aos termos ricoeurianos que dão nome à chamada tríplice mimese (mimese I, mimese II e mimese III): a primeira correspondente ao plano da compreensão da intriga; a segunda, à intriga propriamente dita; a terceira, à intersecção entre mundo do texto e mundo do leitor/ouvinte. Cf. PAUL RICOEUR - *Temps et Récit*, tome I, “L' intrigue et le récit historique”, Paris, «Points Essais», Éditions du Seuil, 1991, pp. 105 e ss.

E devemos desejar para honra da pátria que o discurso da coroa, não tendo pela inacção política e sonolência individual do país — nem factos públicos a proclamar, nem notícias particulares a referir — se não vá ver obrigado para dizer alguma coisa, a recitar obras de imaginação. Dizendo desta forma:

‘— Dignos pares e senhores deputados da nação portuguesa — Por uma fria noite de Inverno, um vulto misterioso caminhava, embuçado em capa alvadia pelos desfiladeiros da serra Morena (...) Continuar-se-á na próxima sessão de abertura. Passemos agora à questão da fazenda’.¹⁰⁹

As Farpas acusam o público inteligente e literário de apreciarem a oratória e a frase, de tal ordem que a premência dessa plástica literata actua sobre o decurso da realidade, propiciando, na escassez de acção, o recurso ao ficcional. Por conseguinte, os acontecimentos são incluídos numa estrutura ficcional, tornando a realidade dependente de certa expressão literária. Isto significa que, provavelmente, ao tempo da escritura d’ *As Farpas*, os acontecimentos seriam já lidos pela população em clave cómica, sendo esse o passo primeiro para a inserção das objectividades em categorias literárias — o que mais contribui para a força figurativa e perlocutória da *representância* dos acontecimentos históricos. De resto, a própria figura do escritor, enquanto representante da literatura como instituição, contribui para a implicação da literatura na vida política. Se é certo que perpassa a obra romanesca de Eça a “obsessão com a representação do escritor enquanto personagem”¹¹⁰, n’ *As Farpas* a criação literária é passaporte para o cargo público:

Quando um sujeito consegue ter assim escrito três romances, a consciência pública reconhece que ele tem servido a causa do progresso e dá-se-lhe a pasta da fazenda.¹¹¹

¹⁰⁹ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 96.

¹¹⁰ CARLOS REIS - “Eça de Queirós e a literatura como ficção”. In *Estudos Queirosianos: Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, p. 17.

¹¹¹ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 27.

Assim, na perspectiva d' *As Farpas*, não é de estranhar que o discurso literário invada as esferas parlamentares, denotando, por isso, o idealismo balofo e a inércia que minava o poder na sociedade portuguesa.

Por outro lado, se o programa das Conferências do Casino passava pelo desejo de espoletar um processo de consciencialização histórica nas mentalidades de 1871, com *As Farpas* deseja-se fornecer ao leitor as fundações para esse processo. O redactor-narrador reescreve os eventos reais no tempo, contribuindo para a sua inserção no discurso histórico. E isto vem tornar relevante a necessidade de preencher a memória social recente para que se cumpra um grau de activação que reforce o intuito crítico. Eça acaba por instalar no panorama cultural português um atalho rápido para tornar eficaz aquilo que dava mote ao plano das Conferências e que era a Revolução. Por conseguinte, *As Farpas* tomam determinadas parcelas da realidade, sobrelevam o que de desviante têm face ao que instituem como normalidade ética, sem nunca abandonar, porém, a efectividade do acontecimento — tornado factó pela narração.

Estando Eça em estágio incipiente da criação literária, *As Farpas* delinham bem a sua mensagem: libertando-se aparentemente de maniqueísmos, organiza-se uma estrutura narrativa que, em função da mensagem pretendida, não imita detalhes¹¹² na consciência de que a superação daqueles é que estabeleceria um diálogo profícuo com os leitores — e, mais do que com estes, com a teorização literária queirosiana correspondente ao momento d' *As Farpas*. É sintomático, no que a estas diz respeito enquanto obra autónoma, que a forma pragmática que lhes é incutida seja fruto da inserção das objectividades naquilo a que Paul Ricoeur chama de “metamorfoses ficcionais da intriga”¹¹³ em discurso que se pauta, advertidamente, por critérios também ficcionais. Leia-se:

¹¹² Cf. KATHERINE KEARNS - *Nineteenth-century literary realism: through the looking-glass*, Cambridge University Press, 1996, p. 31.

¹¹³ PAUL RICOEUR - *Temps et Récit*, tome II, “La configuration du temps dans le récit de fiction”, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 19: “On peut formuler l'hypothèse que les metamorfoses de l'intrigue consistent en investissements toujours nouveaux du principe formel de *configuration temporelle* dans des genres, des types et des oeuvres singulières inédits”.

Pode alguém estranhar que as *Farpas* não contenham nunca uma página dada ao romance, à imaginação, à paisagem: pois bem — aqui está uma perspectiva dramática que se abre sobre o mar.

O concurso fora um dia, às dez horas, numa fresca manhã... Eu conto estas coisas como o Marquês Fabrício conta na *Légende des Siècles* a tomada de Creta; mas é porque se eu te fizesse a história deste concurso sem o envolver em alguma paisagem, morrias de abstracção e de tédio!¹¹⁴

Ora, a ficção reveste um critério de perlocutividade que faz da primeira o método deliberado de representação. As *Farpas* são a tentativa de expor um mundo concreto de forma a fixar-lhe os contornos no presente. E, o redactor-narrador admite, a exibição da História pelo seu monóculo teria que, necessariamente, contar com aquilo a que chama de “paisagem”. Esta, sendo essencial para rematar o processo literário juntando redactor-narrador e leitor, acentua os contornos do real narrado. O segundo excerto citado pertence a *Farpa* suprimida aquando da publicação de *Uma Campanha Alegre* — a carta que Eça dirige aos leitores, explicitando as razões por que terá sido preterido em certo concurso para cônsul em que participara em 1871. A “paisagem” a que se refere não é mais do que pormenores da vida pessoal do escritor que antecederam as provas do concurso, que permitem exacerbar duplamente o acontecimento: humanizam o protagonista e agudizam a expressão das vicissitudes.

Por outro lado, as relações entre História e ficção, entre objecto secular que se referencia e o objecto (re)criado, passam também pelo tratamento específico da ordenação de compartimentos temporais. Encontramos na *Farpa* de Julho a Agosto de ‘72 uma carta dirigida “À alma de D. Pedro IV, nos Elísios”, texto que pretende relatar ao monarca já desaparecido como Lisboa, em resposta à celebração do 8 de Junho no Porto e em clara jogada partidária, foram organizadas festividades comemorativas do 24 de Julho. Em primeiro lugar, perpassa pela carta o recurso à experiência do tempo enquanto poderoso mecanismo ficcional e, não menos importante, enquanto mecanismo de representação histórica. Vejamos:

¹¹⁴ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 147 e 249, respectivamente.

Ora, deve saber Vossa Majestade que durante 36 anos o dia 24 de julho e as suas glórias, estiveram sepultadas insondavelmente no fundo das memórias veteranas. Nunca ninguém se lembrou que naquele dia o duque da Terceira tivesse dado uma capital ao constitucionalismo.

Fez a festa do dia 8 de junho. Outra data que Vossa Majestade se não recorda, não é verdade? Tal é o efémero da vida. Se Vossa Majestade encontrar aí sob alguma plácida ramagem de mirtos, Napoleão, fale-lhe em Austerlitz, fale a Shakespeare em Hamlet, abrirão os olhos surpreendidos, calar-se-ão. Não se lembram.¹¹⁵

Ao apagar da lembrança do imperador e da memória colectiva a recordação de determinadas ocorrências, o redactor-narrador consegue a insurreição do passado em relação ao presente. Repare-se que o que aqui está em causa é a negatividade da memória actual relativamente ao que se passou, dado que o passado, além de constituir sempre elemento susceptível de uma certa recuperação — comemorativa e, nesse sentido, narrativizada — torna-se suporte de crítica realizada no presente. Dada a precariedade ontológica do acontecimento — que nem na memória dos seus protagonistas pesa — o redactor-narrador pode modelar a configuração representativa sem dependências moralizantes. Ora, *As Farpas* contrariam esse efémero ao convocarem, mensalmente, um quase duplo acentuado do presente precisamente porque não funcionam apenas como mensário informativo.

Garantindo o esquecimento que reconhece à sociedade, o redactor-narrador rasura facções, propiciando não apenas o encaixe do tempo da narrativa criada no tempo universal da História, mas também o espectáculo que o tempo universal encerra quando perspectivado a partir de uma realidade distorcida — mercê, muitas vezes, da recriação irónica e caricatural das parcelas da realidade.

Assim, o eclectismo d' *As Farpas*, que começa na singularidade material de cada uma delas, virá permitir a coexistência de diversas modalidades de mundos, sendo certo que não há domínio do registo histórico sobre o ficcional mas antes uma figuração dos acontecimentos, tornados factos

¹¹⁵ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 525 e 526, respectivamente.

quando inseridos em estrutura narrativa, que abrange a selecção do evento real e sua modelização crítica peculiar. Ora, sendo *As Farpas* um discurso sobre a História, elas não são, nem poderiam ser, uma explicação, como na historiografia se quer — todavia, não podem neutralizar o tempo histórico, como a ficção autoriza, precisamente porque se pretende que sejam repercussão de um presente que já não o é quando plasmado nas malhas narrativas. A interpretação dos factos não seria suficiente:

Porque, bem vês, esta decadência está endurecida: a dissolução tornou-se um hábito, quase um bem-estar, para muitos uma indústria. Parlamentos, ministros, eclesiásticos, políticos, exploradores, estão de pedra e cal na corrupção. O áspero Veillot não bastaria; Proudhon ou Vacherot, seriam insuficientes.¹¹⁶

E, no entanto, *As Farpas* são um mapa da realidade¹¹⁷ em que a História, no lugar de desencadear limitações epistemológicas, potencia a representação metafórica dos factos. Ora, o redactor-narrador, como se optasse por um confortável regime a que podemos chamar de “paraficcionalidade”, estabelece com o leitor um suporte comunicacional informativo e literário, como constatámos já. É por essa razão que duplica o seu papel de informador fiável em ficcionista credível. E dizemos *credível* porque o trampolim flaubertiano da ficção que atravessa a obra, raiando frequentemente os mundos possíveis II e III, terá sempre como prova a sua decorrência directa do mundo possível I, o do real¹¹⁸. Se os critérios veritativos são rastreados no mundo I, é na ficção que os critérios perlocutórios são buscados: Leia-se:

¹¹⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 17.

¹¹⁷ A expressão é de SIEGFRIED SCHMIDT - “The fiction is that reality exists”. In *Poetics Today*, 1984, p. 258. O autor recorre a ela para explicitar o facto de os modelos de mundo não serem realidades em si mas sim mapas da realidade. Não está em causa, pois, uma correspondência com a realidade ontológica — importa a experiência que o mundo construído proporciona.

¹¹⁸ Na teorização levada a cabo por TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO, o mundo textualizado é uma representação semântica do mundo. Nesse sistema, o tipo de mundo I será o mundo verdadeiro; o modelo de mundo de tipo II será o mundo ficcional verosímil; o modelo de mundo de tipo III, o ficcional não verosímil. *Vide Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa. Análisis de las Novelas Cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante/Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 58 e ss.

Não queremos que acusem as *Farpas* de parciais e acres! Não se dirá que foi a nossa pena exaltada de fantasia e despeito, que desenhou os contornos de uma sessão memorável na câmara!

Desde que a política, essa dona de casa da pátria, sente a necessidade de lavar os seus soalhos, espanejar as suas paredes e renovar o lúgubre escalavrimento das mobílias — é natural que as *Farpas* fossem ao encontro desse sucesso, e o apresentasse à multidão surpreendida — com prefácio e notas.¹¹⁹

Ora, só a resposta ficcionalizada — ou ficcionalizável — poderia conter uma realidade tida por transgressora. N' *As Farpas*, a ficção aceite num género como a crónica sofre um processo de parodização, possibilitado por certa troca de lugares — a realidade é que carrega traços ficcionais, sendo que o papel deste redactor-narrador é o de despertar o leitor para esta inversão. A ficção é imitada, pois, facto que os termos *folbetim* e *crónica* estimulam enquanto parâmetros genológicos tidos em conta pelo próprio escritor. Por outro lado, a alusão ao *prefácio* e às *notas* dá conta de uma entidade narradora bem definida. Contudo, se a presença de elementos explicativos reforça o aparato informativo, o artifício alardeado pelo redactor-narrador acaba por encaixar em critérios literários. Assim, *As Farpas* parodiam o uso da ficção e da literatura enquanto vivência generalizada de uma nação.

O redactor-narrador tende, pois, a posicionar-se perante a narrativa por meio de uma focalização de enquadramento particular. Se entendermos por focalização a representação do material diegético disponível para uma entidade narrativa¹²⁰, então, o caso d' *As Farpas* é o de uma coexistência das intencionalidades de ficção e História, em que a segunda é invocada para que a primeira se cumpra enquanto facto passível de revisão e dessacralização. Um excerto como o seguinte,

¹¹⁹ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 139 e 355, respectivamente.

¹²⁰ Cf. CARLOS REIS e ANA CRISTINA MACÁRIO LOPES - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2000, p. 165.

Aqui damos — como crítica filosófica destes sucessos possíveis — as principais notícias que os jornais darão um mês depois desse facto temeroso. Que cada um comente, aprecie e interprete.¹²¹

dá conta de como são relatados os acontecimentos: há uma limitação de conhecimentos e uma exposição objectiva dos eventos. A focalização externa é assumida como potencial método de informação. Todavia, desde o título às notas aos leitores, *As Farpas* declaram-se uma estratégia de informação alternativa — ainda que partindo da mesma base factual dos demais periódicos. Desta forma, a focalização externa vem servir um narrador heterodiegético. No entanto, este redactor-narrador não pode ser identificado com aquele narrador externo cujo ponto de vista é apenas conceptual, pois que não vira nada do mundo que apresenta¹²². Nas *crónicas mensais* o que acontece é que Eça é espectador — receptor coevo — dos eventos que relata; redactor e narrador fundir-se-iam, se possível fosse, já que o que o primeiro perspectiva é o que possibilita a criação da visão do segundo. É da observação da realidade que se alarga a panorâmica d' *As Farpas* sobre o presente.

Assim, o *autor* não só é o responsável material pela organização das unidades narrativas e, ocasionalmente, pela criação de um universo diegético, como também detentor em primeira mão de um poder perspectivo e retrospectivo que permite o recurso ao passado imediato como objectividade susceptível de modelização. Ora, a sua autoridade passa incontornavelmente pela condição testemunhal de que é dotado. Para mais, se “redactor”, etimologicamente, é *aquele que recolhe, que reconduz, que reconduz para trás*, então este redactor-narrador vem facultar à narrativa o fechar do círculo da selecção¹²³. Vejamos:

¹²¹ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 151.

¹²² Cf. SEYMOUR CHATMAN - *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1978, p. 155.

¹²³ Eça assume a condição de redactor, condição essa partilhada com Ramalho, que escreve: “Tendo alguns jornais dado a entender, que nós atacávamos a realeza porque estávamos para isso pagos pela Hidra da anarquia — pedimos ao dito bicho — declare a falsidade desta asserção imunda. Somos, sr^a Hidra, com a maior consideração — *Os redactores das Farpas*” (*As Farpas*, p. 355).

Na manhã do penúltimo domingo do mês de Agosto a redacção das *Farpas* apeava-se na Marinha Grande, no meio da praça da vila, em pleno mercado. Dissemos então connosco:

— Vejamos a província!

Saíamos do *Antony*. Um pouco adiante de nós, subindo a rua nova do Carmo, vinham conversando dois espanhóis, espadaúdos e robustos. No alto da rua ao fundo do Chiado, alguns fadistas em grupo, com ruído, tocavam guitarra.

Quando os dois espanhóis passavam, os fadistas envolveram-nos, pularam, chasquearam e, para variar um pouco os seus prazeres, esbofetearam um espanhol!¹²⁴

A redacção colhe, portanto, cada evento, seja directamente, seja indirectamente, pelo que a qualidade de redactor dota os textos de uma natureza jornalística sem que esta se filie exclusivamente numa exposição de factos que seja ou dificilmente imparcial ou meramente telegráfica. Por outro lado, é a sua existência que imbui de historicidade a margem ficcional d' *As Farpas* enquanto livro. Um narrador heterodiegético cuja observação no terreno o aproxima do estatuto de homodiegético, pois — não obrigatoriamente actuante na acção mas *dentro* dela enquanto terceiro elemento de observação e enquanto indivíduo na História. Se *As Farpas* se distinguem da imprensa periódica, é porque actuam como uma narração primeira — nesse sentido, capazes de converter o acontecimento em facto — o que faz com que a História que vai sendo escrita se inscreva na biografia do redactor-narrador, o que, em última instância, o impede de fazer parte daquilo a que chama a “indiferença universal”.

A dupla redactor/narrador resulta da configuração de uma entidade narrativa que manuseia e funde o conceito de notícia e o conceito de história de interesse humano¹²⁵, lapidando de ambos um excedente de Realismo.

¹²⁴ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 148 e 213, respectivamente.

¹²⁵ MÁRIO MESQUITA - *Teorias e práticas do jornalismo: do telégrafo ao hipertexto. Lição inaugural da Licenciatura em Comunicação Social e Cultura e da Pós-graduação e Mestrado em Cultura e Comunicação*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2004, p. 13.

Encontramos *Farpas* que surgem como conhecimento informal correlacionado com acontecimentos recentes cujo tratamento acaba por metamorfosear em história de interesse humano. Recordemos que a participação de Eça enquanto redactor termina aquando da sua partida para Havana, sendo que este término coincide com uma viragem nos moldes das *crónicas mensais*. Com efeito, Eça sempre rejeitara os intuítos didácticos que Ramalho há muito queria para a sua publicação. Em todo o caso, o autor destas crónicas não abdica de nenhum passo no processo de concepção discursiva do livro, tornando-se assim, desde o estatuto redactorial até à sua presença de narrador, possuidor de valências factuais e ficcionais. Se admitirmos que não existe ficção pura nem narração historiográfica que prescindida da intriga¹²⁶, então, *As Farpas*, ao envolver declaradamente o seu *autor* (que revela ter por objectivo a denúncia dos factos e dos moldes sócio-políticos em que estes ocorrem) em situação enunciativa em que ele próprio se reconhece como testemunha, obrigam a procurar um índice que ateste este *autor* como *autoridade*.

Ao instaurar uma cena balizada espacial e temporalmente, o que o redactor-narrador consegue, neste caso, é submeter o relato (e a fiabilidade deste) ao seu horizonte ocular e secular, pelo que o leitor deve esperar uma modulação da voz narrativa que permita um sentido ficcional n' *As Farpas*: porque só um cenário ficcional permitiria o tratamento paródico da realidade portuguesa.

Ora, o redactor-narrador de que nos ocupamos sabe que espalhar dados do real em *crónicas mensais* sem assumir um diálogo crítico (e não doutrinário) poderia subverter a intenção de denúncia/consciencialização. Contrariando os perigos da hipóstase do real, o redactor-narrador transforma o jogo entre História e ficção em orientação crítica. E, emoldurando os acontecimentos seleccionados, deixando que estes sejam ilusoriamente apresentados como material livre para o pensamento, temos o que Eça chama, na *Farpa* inaugural, de “riso”.

¹²⁶ Voltamos a GÉRARD GENETTE e à teoria de que “il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute «mise en intrigue» et de tout procédé romanesque” (*Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 2004, p. 166).

2. O folhetim, a crónica e o panfleto: formas (para-)ficcionalis do tempo

Se de novo atentarmos na carta a Emídio Garcia¹²⁷, que, em parceria com a carta a João Penha datada de Junho de 1871, parece fornecer o perfil genológico d' *As Farpas*, cedo percebemos uma caracterização dominada pela indefinição — ou melhor, por uma variedade de subgéneros que sugere ao leitor uma publicação de temática e forma plurais, tendo, contudo, um programa bem definido. Leia-se:

Aí te remeto um prospecto. Já deves saber pelos jornais a índole e a feição desta publicação. De resto o título é o melhor programa. *As Farpas* são um panfleto revolucionário, é a ironia e o espírito ao serviço da justiça. São o folhetim ao serviço da Revolução. Compreendes logo o ancalce [sic] desta publicação; o seu aparecimento é além disso importante: coincide com o aparecimento do espírito revolucionário em Lisboa.¹²⁸

Interessa, pois, considerar o seguinte: tendo em conta este documento de apresentação, o início e o desenvolvimento das *crónicas mensais da*

¹²⁷ As duas cartas a Manuel Emídio Garcia podem ser lidas como documentos da génese d' *As Farpas* e de um outro projecto de revista, mais antigo, e que, sendo Eça de Queirós e Anselmo de Andrade os principais intervenientes, teria a cooperação do lente de Coimbra. Além do mais, atestam as relações existentes entre Eça e Garcia, dando conta do papel que o professor teve na aquisição e amadurecimento de determinado ideário, assente no Direito Administrativo e em Proudhon, e que terá repercussões na obra queirosiana imediata à experiência coimbrã do jovem escritor: *O Distrito de Évora*, as Conferências do Casino e *As Farpas*. Neste sentido, parece-nos pertinente a reprodução da primeira carta, na medida em que a comparação da versão existente na *Correspondência* organizada por Manuel de Castilho com as versões publicadas pelo filho de Manuel Emídio Garcia evidencia algumas disparidades (Cf. Anexo, “Carta de Eça de Queirós a Manuel Emídio Garcia”, pp. 249-251) que merecem atenção. Também os comentários de Emídio Furtado Garcia acerca da relação entre o pai e Eça contêm importantes informações para a compreensão da arquitectura estética e ideológica do autor: “Discutia [Manuel Emídio Garcia] largamente com Eça de Queirós este interessante assunto em palestras e discussões que iam sem cansaço até à madrugada. Daí as cartas escritas numas *férias grandes*, talvez as do ano em que Eça fez a sua formatura. Meu Pai recebeu-as com entusiasmo e alvoroço. A projectada revista converteu-se nas *Farpas* que, ele o disse, “seriam o folhetim da Revolução”, isto é, a forma literária ao serviço da Ideia” (MANUEL EMÍDIO FURTADO GARCIA. In *O Diabo*, Lisboa, 1936, nº 106, 5 de Julho, p. 1).

¹²⁸ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, vol. I, p. 61.

política, das letras e dos costumes parecem alastrar-se por vários meios de produção cultural, o que poderá incluir diversos modos de representação.

Não será de admirar, pois, que entre os termos *prospecto* e *panfleto*, pertencentes à tipologia da imprensa, possamos ler um outro: *folhetim*. Tendo em conta uma definição de folhetim que passa pelo privilégio de uma vária destinada à pluralidade de gostos do público leitor¹²⁹, a referência a esse rodapé de jornal — ou revista —, consagrado à diversão, permite pensar *As Farpas* enquanto publicação nascida sob um signo duplo: o da informação e o da ficção, todavia, tendo por matriz comum a temporalidade. De facto, Eça refere que as *crónicas* nascem a par com o espírito revolucionário e de propaganda — o mesmo seria dizer que as *crónicas mensais* estão em sintonia com o seu tempo, inscrevendo-se na História, não só enquanto produto dela mas também como sua narrativa. Assim, e apesar de a actualidade do pensamento veiculado pelas *Farpas* — e da sua acção artística e cívica — caminhar em íntima relação com uma dimensão ficcional que o recurso ao vocábulo *folhetim* inspira, o autor adequa a sua escrita a um quadro de produção jornalístico. Com efeito, é sob a capa da informação que decide apresentar aquilo que, anos mais tarde, em 1890, aquando da publicação de *Uma Campanha Alegre*, chamará de “punhado alegre de ironias douradas”¹³⁰.

Ora, que dimensão folhetinesca, a d’ *As Farpas*? Admitindo que a realidade política e social era digna do estatuto ficcional, o conjunto de quinze farpinhas em que Eça colabora opera como um grupo de episódios da vida portuguesa, isolados entre si, porém integrados numa estrutura narrativa (que no caso queirosiano acaba por funcionar de forma notável mesmo até pela curta extensão da sua presença — o que facilita a compreensão d’ *As Farpas* enquanto livro, por exemplo). Esta estrutura, se não pode beneficiar de motivos geradores de *suspense*, terá que estimular o interesse romanesco de outra forma. O que quer que *As Farpas* tenham de “descontinuidade accional, ruptura temporal, alternância de espaços dentro

¹²⁹ Para a definição de folhetim enquanto género e enquanto gerador de subgéneros, leia-se ERNESTO RODRIGUES - *Mágico Folhetim: literatura e jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, pp. 201 e ss, e CARLOS REIS E ANA CRISTINA MACÁRIO LOPES - *op. cit.*, pp. 177 e ss.

¹³⁰ EÇA DE QUEIRÓS - *Uma Campanha Alegre*, p. 7.

de um espírito acumulatório e reiterativo” com vista “à produção de interesse romanesco”¹³¹ existe em função de uma narrativa maior não dependente d’ *As Farpas* para ser produto — o real. Integradas na actualidade, *As Farpas* não poderiam, no entanto, abdicar de uma forma de produção intermitente e desembocar em livro. Elas são uma forma de escrever o passado recente e, por essa razão, partilham com o folhetim um mecanismo de serialidade que, mais do que renovar uma publicação ou dar-lhe uma desejada lógica diegética, é a paragem do espelho ao longo do caminho.

Colocar a ficção ao serviço da Revolução — ou mesmo contar a ficção da Revolução: o grande mote d’ *As Farpas*. Segundo esta matriz, não estamos sequer diante de um conceito de ficção que tivesse sido concretizado *a posteriori*, já que o que está em causa não é a relativização da ficcionalidade do ponto de vista cultural¹³². Por outro lado, se tivermos em conta que um texto de ficção é intransitivo porque o seu objecto é uma pseudo-referência¹³³, de que forma pode esta ficção estar em harmonia com desígnios revolucionários que visavam, acima de tudo, a implantação da Ideia Nova e, por conseguinte, a alteração do *status quo* social e político?

Mas *As Farpas* estão acompanhadas de um subtítulo carregado de especificidades: *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. Expressão paratextual que é marca explícita de género, esta referência à *crónica* convoca para o horizonte de expectativas que enforma a obra um universo que, no século XIX, se deixara de ser historicista, começava ainda a afirmar-se como género literário. Aliás, a taxonomia de *crónica-farpa*¹³⁴ designa uma particularidade genológica com consequências a vários níveis: as *Farpas* são uma publicação que possui um programa

¹³¹ ERNESTO RODRIGUES - *op. cit.*, p. 211.

¹³² Vide RUTH RONEN - *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, University Press, 1994, p. 76.

¹³³ GÉRARD GENETTE - *Fiction et Diction*, p. 36. Na perspectiva do autor de *Métalepse*, “Le texte de fiction est lui aussi intransitif, d’une manière qui ne tient pas au caractère immuable de sa forme, mais au caractère fictionnel de son objet, qui détermine une fonction paradoxale de pseudo-référence, ou de dénotation sans dévoté”.

¹³⁴ ANNABELA RITA - *Eça de Queirós Cronista: do Distrito de Évora (1867) às Farpas (1871-1872)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, pp. 45-49.

próprio e objectivos definidos; tem em conta o que a separa de publicações portuguesas anteriores e em vista determinada estética da recepção; é auto-suficiente na medida em que na série que compõe não coexiste com outros géneros. Tendo em conta os postulados teóricos que defendem a existência, no jornal, de dois tipos de texto (a saber, aquele que “cumprе funções de informar os sucessos do dia e o que não se prende, regra geral, ao vaivém quotidiano”)¹³⁵, onde poderão ser *As Farpas* enquadradas? Vejamos o que nos diz a *farpa* de apresentação:

(...) e a ideia de te dar assim todos os meses, enquanto quiseres, cem páginas irónicas, alegres, mordentes, justas, nasceu no dia em que pudemos descobrir através da penumbra confusa dos factos, alguns contornos do perfil do nosso tempo.

E na epiderme de cada facto contemporâneo cravaremos uma farpa (...).¹³⁶

Constatamos assim que a construção de cada *Farpa* mensal é presidida por um critério de selecção: há sempre um acontecimento que, eleito como referente, acaba por assegurar uma organização temporal em que o passado recente será noticiado e objecto de narração — a farpa. Por conseguinte, o trabalho d’ *As Farpas* será o de narrar o acontecimento (transformando-o em facto, portanto) e, prospectivamente, seleccionar, expor e criticar. A *Farpa* que é cravada em cada fatia da realidade actuará, pois, mimética e diegeticamente — conta-se e re-counta-se — conjugando, por isso, informação e diversão. São acontecimentos, por exemplo, a viagem do Imperador D. Pedro II à Europa, a acção da câmara dos deputados, a agressão de um espanhol por dois fadistas, a greve de Oeiras, os motins pernambucanos em resposta às *Farpas* ou ainda o concurso trienal da Academia Portuense das Belas-Artes.

¹³⁵ Cf. MASSAUD MOISÉS - *A Criação Literária. Prosa*, São Paulo, Melhoramentos, 1979, p. 246.

¹³⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 16 e 18, respectivamente.

É evidente que, nestes casos, o escritor parte de acontecimentos concretos e, recorrendo a um registo discursivo notoriamente pessoal, disponibiliza a sua perspectiva ao leitor através de uma enunciação eminentemente narrativa. Contudo (e porque esta dimensão narrativa da crónica perde visibilidade quando o escritor resvala para o ensaio¹³⁷), também n' *As Farpas* encontramos espaços marcadamente ensaísticos e nos quais são expostas determinadas realidades sociais que é objectivo d' *As Farpas* mostrar. Inscrevem-se neste quadro textos como as *farpas* sobre as meninas burguesas, o parlamentarismo, as eleições, a diplomacia, etc.

Ora, esta valência faz do seu autor enquanto cronista o “semiólogo de hoje em dia”, porém com a liberdade do esteta e do trovador¹³⁸. Em causa está a função do cronista enquanto intérprete social, por um lado, e enquanto espectador, por outro, e, portanto, síntese de ambas, ele “monta as suas vitrines”¹³⁹ para poder expor o espectáculo do Portugal político e social. E isto, de certa forma, vai ao encontro do tipo de sociedade oitocentista lisboeta, em que o desfile social, no teatro ou no passeio público, era encenação do humano nos espaços a isso consagrados. Neste sentido, compreende-se a designação aventada pelos próprios autores de *crónica mensal da política, das letras e dos costumes*.

As Farpas correspondem a um momento em que a crónica e sua auto-reflexividade deixam de ser chamadas à cena do texto — ao contrário do que sucede, por exemplo, n' *O Distrito de Évora*, onde é possível encontrar textos metaliterários (como o já citado texto sobre caricatura)¹⁴⁰. Por outro lado, baseando-se no poder efabulatório reconhecido à crónica, tem sido defendida, em concatenação com a sua evidente dependência face à realidade, uma “interdiscursividade [que] opera deslizamentos entre os textos queirosianos que resultam num efeito de *continuidade folbetinesca* para

¹³⁷ CARLOS REIS e ANA CRISTINA MACÁRIO LOPES - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 89.

¹³⁸ MARÍLIA ROTHIER CARDOSO - “Moda da crônica: frívola e cruel”. In *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Campinas, Editora da Unicamp/Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 139.

¹³⁹ *Idem, ibidem*, p. 142.

¹⁴⁰ ANNABELA RITA - *op. cit.*, p. 48.

o leitor: extenso ou breve, reflexivo ou ficcional, próximo ou distante no tempo, cada texto queirosiano pode parecer uma ocorrência de uma série, um número de um longo e heterogéneo *folhetim* cujo único suporte é a autoria e já não o espaço ou outros factores. Os limites das diferentes unidades textuais esbatem-se no efeito de uma imensa mancha de *nuances* das mesmas cores”¹⁴¹.

Será necessário resgatar o elemento que confere dimensão literária e/ou ficcional à crónica e explorar se esse elemento poderá funcionar como definatório de género ou subgénero. Desta feita, o mapa da realidade que *As Farpas* e a crónica em geral delineiam ampla, de certa forma, a meta operatória do romance e que é modelizar a dialéctica histórica a que o ser humano é sujeito, concentrando-se, contudo, na pluralidade de presentes dentro de um presente em crise. Caracterizada pela brevidade, o grande privilégio da crónica (e, em muito, da crónica-*farpa*) é poder exhibir a realidade com ou sem contornos mistificadores, contando com a virtualidade de, à guisa de uma repetição que renasce no seu carácter efémero enquanto género, semear consciências.

Ao contrário do que sucede n’ *O Distrito de Évora* e como Annabela Rita aponta, *As Farpas* não levam a cabo nenhum comentário interartístico em que a natureza da crónica seja abordada. Veja-se a definição de “crónica” que Eça constrói n’ *O Distrito*:

A crónica é como a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o lêem: conta mil coisas, sem sistema, sem nexos; espalha-se livremente pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; fala das festas, dos bailes, dos teatros, das modas, dos enfeites, fala em tudo, baixinho, como se faz ao serão, ao braseiro, ou ainda de verão, no campo, quando o ar está triste. Ela sabe anedotas, segredos, histórias de amores, crimes terríveis; espreita porque não lhe fica mal espreitar. Olha para tudo, às vezes melancolicamente, como faz a lua, outras vezes alegre e robustamente, como faz o sol; a crónica tem uma doidice jovial, tem um estouvamento delicioso: confunde tudo, tristezas e facécias, enterros e actores ambulantes, um poema moderno e o pé da imperatriz da China;

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 135.

ela conta tudo o que pode interessar pelo espírito, pela beleza, pela mocidade; ela não tem opiniões, não sabe do resto do jornal; está aqui nas suas colunas, cantando, rindo, falando; não tem a voz grossa da política, nem a voz indolente do poeta, nem a voz doutoral do crítico; tem uma pequena voz serena, leve e clara, com que conta aos seus amigos tudo o que andou ouvindo, perguntando, esmiuçando.¹⁴²

À partida, e tendo em conta a própria marca paratextual de género, *As Farpas* são apresentadas como crónicas: são inegavelmente registo histórico em discurso lúdico e familiar. E isto sugere uma ausência: a da crónica enquanto objecto literário passível de ser objecto de derrisão. Esta ausência pode implicar a assunção deste género enquanto género *perfecto*, como Annabela Rita muito bem aponta, mas pode implicar outra assunção: a da consciente diferença que estas *crónicas mensais* vinham trazer ao panorama literário e jornalístico em Portugal, e, não menos importante, a aproximação que poderá ser feita (e não necessariamente em registo paródico) aos mecanismos da narrativa historiográfica. A ausência de uma dinâmica de auto-reflexividade pode, pois, envolver uma forma de ser crónica que, assente num virar-se para dentro, não permita que fios discursivos fiquem visíveis de forma a construir-se um filão auto-referencial n' *As Farpas*. No entanto, a inexistência de um tratamento metaliterário pode radicar numa inversão irónica que, não partindo explicitamente de um texto a ser parodiado, entronca nos desígnios teóricos da paródia. Introduzindo *As Farpas* como literatura panfletária, no entanto estabelecendo o fosso existente entre os jornais satíricos da época, Eça abria caminho à paródia incidente sobre “uma obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado”¹⁴³ e que era, a um tempo, o género e o referente.

¹⁴² EÇA DE QUEIRÓS - *Prosas Esquecidas II*, pp. 123-124.

¹⁴³ LINDA HUTCHEON - *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1985. Segundo a autora “a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irónica, nem sempre às custas do texto parodiado” (p. 17); “o texto «alvo» da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado” (p. 28); deve existir “uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia” (p. 34).

Se a crónica é, por excelência, o lugar em que o accidental passa a incidental e em que, à guisa epistolográfica, o privado passa a público, o perfil da crónica vê-se parodiado na medida em que, por uma sobreposição irónica, à crónica enquanto discurso correspondem dois significados. Parece, assim, que estamos diante de um contorno externo da ironia e que é também o mais evidente¹⁴⁴. Todavia, essa paródia, ao reflectir-se sobre a realidade e sobre a ficção, privilegia a crónica enquanto género não só capaz como propenso a, posteriormente, terminar em livro — como prova *Uma Campanha Alegre* — ou a ser fonte de material diegético para outras recriações — como provaremos de seguida.

Assim, as crónicas d' *As Farpas*, por tudo quanto até aqui foi dito, ocupam uma posição que, dentro da prática jornalística (que era actividade de Eça por altura das *crónicas mensais*), permite aquilo que foi já chamado de “étrange rapport d'intériorité/extériorité par rapport à la presse”¹⁴⁵ e que se consubstancia na faculdade de fazer derivar elementos narrativos para construções diegéticas de maior complexidade. Ora, a assunção por parte de Eça de que *As Farpas* seriam um folhetim realça essa relação. Em primeiro lugar, porque ambos os géneros — e suas intersecções, sendo a mais óbvia a crónica-folhetim¹⁴⁶ — nascem no âmbito do jornal, independentemente dos seus desvios ulteriores; em segundo lugar, porque ambos podem partir de um registo de reportagem, fazendo com que o texto subsequente beneficie de uma estratégia de certa forma científica, podendo integrar, pela natureza do texto, os ditames realistas; finalmente, em virtude de ser o espaço que ambos os géneros abrem ao contrato ficcional (não de índole romanesca, já que a historicidade e a informação revestem *As Farpas* — ainda que acabem por não ser o seu alicerce). Aliás, retomando a constatação queirosiana que a realidade era feita ficção no espaço público, a *crónica mensal da política, das letras e dos costumes* redundaria inevitavelmente em

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 74.

¹⁴⁵ Cf. MARIE-ÈVE THÉRENTY - “Poétiques journalistiques”. In *La Presse au XIX siècle: les modes de diffusion d'une industrie culturelle*, dir. MARIE-EVE THÉRENTY et ALAIN VAILLANT, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 369.

¹⁴⁶ *Vide* ERNESTO RODRIGUES - *op. cit.*, pp. 292 e ss.

folhetim, sendo que a aporção à segunda confirmaria uma paródia levada a cabo sobre a primeira.

Ora, o folhetim, por definição, vincula-se a uma função de entretenimento, complementar, portanto, à informação, o que significa que a poética da derrisão preenche ambos os papéis. Por esta razão, na provocação ficcional feita à realidade n' *As Farpas* terá que existir um traço que permita a Eça exprimir-se, aquando da publicação em 1890 de *Uma Campanha Alegre*, da seguinte forma:

(...) além destas depurações exteriores, procurei escrupulosamente que não se desmanchasse aquele feitio especial das *Farpas* que constituiu a sua força especial, e que nem uma nota se evaporasse daquele riso que outrora tão triunfalmente cantou, e pelo contágio da sua sinceridade acordou os risos da multidão contra a 'Tolice de cabeça de touro'.¹⁴⁷

De facto, é um dos *feitios especiais* (um *feito*, um *facto*, em suma, um *fingimento*¹⁴⁸) que sofre a maior alteração que a compilação d' *As Farpas* em 1890 há-de conhecer. Estamos a falar da figura do brasileiro, transformado no português torna-viagem de *Uma Campanha Alegre*. Por ora, importa notar que, se, por um lado, Eça só timidamente refere alterações de importância diminuta, por outro, leva a cabo uma verdadeira metamorfose em determinada figura, o que tem implicações no plano extra-textual mas também na economia narrativa, particularmente no que respeito diz às motivações e à relevância da *figura* n' *As Farpas*. Baixa o teor da provocação feita ao real — ficará restringida a dimensão ficcional que em Fevereiro de 1872 emoldurava o *brasileiro*¹⁴⁹?

¹⁴⁷ EÇA DE QUEIRÓS - "Advertência". In *Uma Campanha Alegre*, p. 7.

¹⁴⁸ Atente-se na etimologia de *ficção*; *fingere* haverá de resultar em vocábulos como *ficção*, *fingimento*, *figura*, em estreita conexão com vocábulos derivados de *facere*, tais como *feitio*, *facto* ou mesmo *perfeição*.

¹⁴⁹ Se tivermos em conta que, segundo Michel Meyer, "L'insolence de l'intellectuel est d'autant plus politique et globale, donc révolutionnaire, ou réactionnaire selon le cas, que la circulation sociale se fait selon les faveurs du Prince. Mais est-ce encore de l'insolence? En réalité, l'insolence suppose que l'intellectuel joue le jeu, en tout cas jusqu'à un certain point, donc il ne se mette pas totalement en rupture, par exemple parce qu'il n'aurait pas d'autre issue" (*vide* MICHEL MEYER - *De l'insolence. Essai sur la morale et le politique*, Paris, Bernard Grasset, 1995, p. 168).

Se tivermos em conta que a insolência, considerada na sua função revolucionária e reaccionária, pressupõe que o intelectual que dela faz uso nunca assuma uma postura de ruptura com o que critica ou corre o risco de perder o objecto que dá vida ao seu pensamento, é em *Uma Campanha Alegre* que, consciente do jogo e dos comprometimentos daquele, Eça transforma em insolência algumas d' *As Farpas*, na medida em que, ironicamente, o hipotexto de 71/72 desconstrói facilmente o de 1890.

Assim, para que o folhetim, ou, pelo menos, *As Farpas* assim chamadas, consumassem a sua função (a apresentação das cenas da vida portuguesa em formato panfletário) e acompanhassem a evolução que toda a revolução é, Eça acabaria por explorar a transcendência da *figura* e todas as suas valências. Estamos, pois, no domínio da imanência e da transcendência¹⁵⁰. Na sua tessitura textual de inspiração folhetesca e de identidade cronística, *As Farpas* transportam para o meio privado oitocentista (um privilégio do folhetim) a dimensão contemporânea da crónica, com a consciência de que pelo retratamento da *figura* se evitaria que, passados quase vinte anos, *As Farpas* fossem “um livro mais de onde nada sai”¹⁵¹.

Ora, na já referida carta a João Penha, podemos ler que *As Farpas* são:

(...) jornal de luta, jornal mordente, cruel, incisivo, cortante, e sobretudo jornal revolucionário. São as ‘Guêpes’ de Karr, tratadas ao modo peninsular: mais fogo, mais vigor, mais violência, mais intenção.¹⁵²

¹⁵⁰ GÉRARD GENETTE - *L'oeuvre de l'art. Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 185. A transcendência, segundo o autor de *Figures*, é um modo de existência das obras de arte que “recouvre toutes les manières, fort diverses et nullement exclusives les unes des autres, dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle «consiste», tous les cas où s'introduit une sorte ou une autre de «jeu» entre l'œuvre et son objet d'immanence”. Ora, caracterizando a transcendência como um modo segundo, ela não pode prescindir da imanência, na medida em que é esta concretização (que ocorre através das coisas ou dos acontecimentos — um livro, ou um concerto, por exemplo — cf. *op. cit.*, p. 39) que permite a sua recepção estética.

¹⁵¹ EÇA DE QUEIRÓS - *Uma Campanha Alegre*, p. 6.

¹⁵² *Idem*, *Correspondência*, p. 63.

o que implicará que a informação veiculada granjeie um grau de eficácia que deve ultrapassar o da notícia expositiva ou o do artigo de opinião. A linguagem e a representação que *As Farpas* levam a cabo devem, pois, possuir um poder perlocutório que, a avaliar pelo que o autor explica, dever-se-á ao traço de excesso que o “modo peninsular” potencia¹⁵³. O escritor faz a escrita d’ *As Farpas* desenrolar-se a partir de circunstâncias históricas e sociais ao colocá-las ao serviço da revolução, todavia elegendo para invólucro da modelização do real uma forma panfletária que acaba por consolidar-se como tal por via da dimensão ficcional que o folhetim encerra. Aliás, o próprio termo “panfleto” não é inocente, na medida em que se adequava particularmente a fins revolucionários.

Etimologicamente descendente do francês “palme-feuillet”, o panfleto caracteriza-se pela forma breve e incisiva, constituindo, assim, uma arma. Com origem no espírito de discussão característico da sociedade moderna¹⁵⁴, a sua invocação dá conta da intenção pluridiscursiva e do espírito de discussão que *As Farpas* pretendem suscitar. Tendo como características de base a brevidade, o tom incisivo e a mobilidade, o panfleto serviria a proposta programática d’ *As Farpas*.

Porque se enquadra numa tipologia discursiva marcada pela forte componente ideológica, o panfleto possui as características de base propícias à polémica e sintonas com o espírito de Asmodeu, a saber, a brevidade, o tom incisivo e a mobilidade. O mesmo é dizer, pôr a realidade a descoberto, através da aniquilação do adversário. Mais longo do que o pasquim e do que o volante e de estilo socialmente violento, o panfleto possibilitava

¹⁵³ Cf. p. 30

¹⁵⁴ FREI FRANCISCO DE SÃO LUÍS, no seu *Glossário das palavras e frases da língua franceza, que por descuido, ignorancia, ou necessidade se tem introduzido na locução portugueza moderna; com o juízo critico das que são adoptaveis nela*, Lisboa, Tipografia da Academia Real das Sciencias, 1846, p. 117, considerava desnecessário o recurso ao francês *pamphlet*, preferindo os termos *livrinbo*, *folbeto*, *papeleta*, *livrete*. Na definição de o panfleto, sendo no século XVIII que se define a sua vertente polemista, é um texto mais longo do que o volante e o pasquim e de estilo apaixonado e socialmente violento. JOSÉ TENGARRINHA - *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 74.

a construção de uma figura através da qual se levaria a cabo a demonstração, desconstrução e denúncia da realidade política e social portuguesa.

Contudo, o tipo de verdade ao lado da qual o panfleto está não subordina o seu efeito espectacular à divulgação de uma moral acreditada como sendo mais legítima, daí que o panfleto não deva ser confundido com a sátira. Pelo contrário. O que subjaz à criação panfletária é precisamente a fúria iconoclástica. A Justiça tantas vezes convocada nas páginas mordentes d' *As Farpas* seria, por si, o instrumento através do qual a verdade seria mostrada, não necessitando de uma moralidade preparatória. No limite, se quisermos, ser justo implica ver.

Voltemos à ideia de que *As Farpas* são o folhetim ao serviço da Revolução (ideal farpeado, de resto, no volume correspondente a Agosto de 1871 e no qual podemos encontrar o que o redactor-narrador estabelece como sendo os três tipos de revolução). Se *As Farpas* estão em linha de conta com o presente em que se incluem, sendo tributárias das Conferências do Casino, elas são devedoras do conceito de Revolução que o discurso de Antero de Quental, em “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”, apresenta. Sendo *a Revolução o Cristianismo do mundo moderno*, o que significa um movimento de imposição e transformação sobre um mundo, é significativo que possamos definir o autor realista como aquele que é assombrado pelo mito de Asmodeu — a sua obsessão é revelar o que está escondido¹⁵⁵.

E por isso é sintomático que a impressão da capa d' *As Farpas* contenha a imagem do demónio Asmodeus, o “anjo destruidor”¹⁵⁶, segurando atentamente o seu monóculo. Efectivamente, n' *As Farpas*, a observação não só é meticulosa — e impiedosa — como também tem por lema e meta a rasura de uma sociedade. Porém, o recurso constante ao riso e à ironia

¹⁵⁵ Leia-se o que a este propósito escreve PHILIPPE HAMON - *Littérature et Réalité*, ROLAND BARTHES *et alii*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 159: “L'auteur réaliste est hanté par le mythe d'Asmodée: soulever les toits, voir à travers, «deshabiller», décrypter, percer à jour, etc.”

¹⁵⁶ Segundo M. R. RYAN, na *New Catholic Encyclopedia*, Asmodeu é, no Livro de Tobias, um demónio que assassina sucessivamente os maridos de Sara, sendo que o seu nome se liga ao de Aesma Daeva, o demónio persa da destruição, e também ao antigo conceito israelita do “anjo destruidor” (*New Catholic Encyclopedia*, McGraw-Hill Book Company, 1966, p. 958).

transformam este Asmodeu em entidade tutelar que, emprestando o monóculo, veria a nudez da verdade em equilíbrio com a liberdade do riso¹⁵⁷. Ora, ao inverter a ordem ontológica do real e da ficção, o redactor-narrador descobria a realidade, forma de, aceitando o presente como momento de decadência, *renovar*. Neste diagnóstico empreendido pelo redactor-narrador podemos ler a identificação da Revolução com “revelação”¹⁵⁸, pois. A mão cheia de negativas que *As Farpas* abrem, ao expor a ignorância quanto ao futuro (todavia partindo de uma posição da ordem ética quanto ao presente), não resulta da convicção de um *Eu* profético mas antes da construção de um “jogo de contradições que tem que estar fora do personagem”¹⁵⁹.

Mas o estabelecimento de uma tríade n’ *As Farpas* composta pelos géneros folhetim, crónica e panfleto pode conduzir a outros significados, que merecem ser sopesados, mormente no que diz respeito às correlações do texto com a sua multimoda essência narrativa e o seu contexto, *revolucionário*, de produção. Assim, dir-se-ia que só a crónica permite o entrecruzamento equilibrado da componente ficcional que o folhetim admite e o cunho ideológico que o panfleto pressupõe. O que não deixa de ser curioso, à luz de uma outra conclusão — ou desconfiança: a de que a crónica, mais próxima do seu aspecto medieval do que tem sido dito e do que se poderia esperar, permite chamar-se à colação aquela que, apesar dos múltiplos caracteres com que foi recoberta, será, talvez, a grande e mais importante personagem n’ *As Farpas*: o Tempo, substância da Decadência e móbil da Revolução.

Os números d’ *As Farpas* foram cada vez sendo mais escassos, mas nem por isso ficou fechada a sua capa. Serão as personagens com existência

¹⁵⁷ Em 1856 e em 1864, começaram a circular, respectivamente, duas publicações de índole satírica, *Asmodeu* e *Lúcifer*. O uso do léxico e da iconografia consagrados a demónios servia, como se pode comprovar, os interesses do periodismo humorístico. O que *As Farpas* inauguram é o riso programático que, partindo da metáfora de Asmodeu, a ultrapassa — não pelas boas intenções da escrita mas sim pela construção, inevitável na dupla Ramalho-Eça, de uma poética. Refira-se também a existência, posterior às *Farpas*, de um periódico coimbrão intitulado *A Vespa: jornal humorístico* em 1877, em claro jogo intertextual com *Vespas*, de Aristófanes, e com *As Farpas*, já que é a mordacidade e a crítica pelo aguilhão do riso que o norteia.

¹⁵⁸ Cf. FERNANDO CATROGA - *Antero de Quental*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, pp. 140 e ss.

¹⁵⁹ MÁRIO SACRAMENTO - *op. cit.*, p. 110.

interna às *Farpas* e as personagens a elas externas (e que se espalharam pela obra) que impedem a consideração daquelas como a mera codificação do riso, como Eça pretende mais tarde. A codificação — a fotografia e a caricatura — que compreendem são estádio principiante na construção da famosa galeria de personagens queirosianas.

Por tudo isto, mas também porque, na sua génese, o conceito de Revolução é, declaradamente, uma das faces da poética da derrisão que acabará por enformá-las, é necessário enquadrar *As Farpas*, já esboçado o ambiente que esteve na sua origem, num debate que deve ser retirado da exclusividade literária. Com efeito, a polémica dos modos de representação que, no caso português, é pressentida já por Garrett, tem, como sabemos, em Eça e na sua Conferência, altifalante sonoro e devoto. Com efeito, a problemática da figura ultrapassa largamente o escopo literário e não nos parece excessivo dizer que ela impregnou o debate historiográfico em todo o século XIX. Pense-se, a título de exemplo, no diálogo entabulado entre Alexandre Herculano e Oliveira Martins: toda a historiografia oitocentista se debateu entre a premência concedida ao indivíduo e o que as especificidades narrativas de tal destaque significavam do ponto de vista da *representação* (termo que por ora pode servir) histórica.

As Farpas são eco de uma espécie de anatomia do espírito de um povo — e de um *estado*. No entanto, a presença dessa mundividência n' *As Farpas* é sintoma dos problemas com que a escrita da História — mas de uma história do tempo presente — também se defrontava.

3. O Riso, a arma queirosiana da Revolução

Na carta-biografia de Ramalho Ortigão, escrita para o director da *Renascença*, podemos ler que

O grande sucesso da 'Lanterna', tendo posto à moda, como sistema, o riso de oposição, deu, talvez, origem às *Farpas*: mas a intenção, cabe-me dizer a pretensão das *Farpas*, era mais larga, bem mais crítica; um *vaudevillista* heróico representante da *gaminerie* na Revolução, lançava

a Lanterna contra um homem; nós queríamos lançar as 'Farpas' contra o mundo. Tais são os ardores, as destemidas ilusões da mocidade!¹⁶⁰

Dois sentidos podem ser inferidos desta caracterização programática: em primeiro lugar, *As Farpas* surgem conscientemente naquela que Osvaldo de Sousa qualifica como a década do “amadurecimento do humor gráfico em Portugal”¹⁶¹, visto que acompanham o aparecimento e a evolução de periódicos como “A Lanterna”, “O António Maria”, “A Berlinda”, “O Sorvete”; depois, o seu instrumento crítico seria o riso de oposição, diverso, porém, do que sustentava “A Lanterna” na medida em que reclamava sonoramente o poder de se estender da política aos costumes. Um riso conhecedor do seu poder e que, por essa razão, acreditava dever ser activo em todas as frentes da sociedade.

Eça e Ramalho não seriam *vaudevillistas* — logo, a sua crítica não seria ligeira. Mário de Sacramento, ao situar *As Farpas* na maioria irónica queirosiana, rejeita a ironia enquanto impulso das mesmas, o que implica a aceitação do riso como modalidade de representação alternativa da realidade.

N' *As Farpas*, o riso há-de ser uma das faces da ironia, há-de ser a sua forma exequível — a única chave para que o fio irónico de Eça pudesse coexistir harmoniosamente com a *galhofa ao serviço da justiça*. Assim, *As Farpas* não foram apenas uma escola da ironia para Ramalho, como Eça afirma na carta-biografia. Também para Eça o foram, posto que este pôde, com elas, espreitar uma forma de fazer ironia que, por querer acordar tudo aos berros, obrigatório era que se apresentasse pelo riso. Mesmo que aceitemos que não é próprio da ironia rir, basta recordar a primeira *Farpa*.

¹⁶⁰ EÇA DE QUEIRÓS - *Notas Contemporâneas*, p. 25. Em carta a Ramalho Ortigão, datada de 3 de Junho de 1882, Eça sobreleva *As Farpas* de entre a imprensa de cunho humorístico que então era publicada em Portugal: “As «Farpas»: são a obra forte de uma época histórica; o «António Maria» era a chalaça de uma semana. No «António Maria» Você era apenas o comentador do Bordalo, ou assim era julgado pelo público; nas «Farpas» Você erige o seu monumento” (*Correspondência*, 1º volume, p. 196).

¹⁶¹ OSVALDO DE SOUSA - *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*, Lisboa, Humorgrafe, 1998, p. 147.

As cem páginas irónicas, alegres, mordentes e justas, sucediam-se em cenário locutório de conversar pouco e rir muito. O riso preponderava, pois:

Não é verdade, leitor de bom senso, que humoristicamente o deveríamos fazer? Porque, bem vês, esta decadência está endurecida (...). O áspero Veillot não bastaria; Proudhon ou Vacherot, seriam insuficientes.

Contra esta organização oficial é necessário ressuscitar as gargalhadas históricas de Manuel Mendes Enxúndia.

Que uma vez se ponha a galhofa ao serviço da justiça!

Vamos rir, pois. O riso é um castigo; o riso é uma filosofia. Muitas vezes o riso é uma salvação. Na política constitucional, o riso é uma opinião.¹⁶²

Com efeito, abria-se mão da teorização social para que o humor — o riso — lançasse os seus efeitos, não moralizadores, mas sim rasuradores de uma ordem queurgia combater. *As Farpas*, apesar da ausência de partidarismos que publicitam, revelam que a crónica de costumes — não apenas humorística, quase sempre derrisória — era o expediente mais eficaz para fugir à e fustigar a *indiferença universal*. Aliás, o riso era a forma de combate que restava, já que a própria realidade inviabilizava o tratamento linear e neutro das objectividades:

Pois temos nós obrigação de respeitar a câmara, quando ela se não respeita? Pois ela vive nas assoadas indecorosas — e há-de exigir que nós digamos que ela vive nas ideias elevadas?

Olhai! Vós sois tão criminosos que nos fazeis perder o riso. E no entanto é necessário não o perder. É a nossa vingança! É indispensável que ele esteja sempre pronto, amargo, cruel.¹⁶³

¹⁶² EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 17 e 19, respectivamente.

¹⁶³ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 138-139.

A perplexidade e a hilaridade que o estado absurdo do país alimenta há-de elevar as possibilidades do desenho de caracteres que, entre a veracidade histórica da qual dimanam e as formas generosas a que Eça os submeterá, serão plasmados nas páginas d' *As Farpas*. Por conseguinte, se “também por moda, o humorismo vinha ao encontro do programa realista”¹⁶⁴, o que o recurso ao riso faz é dotar *As Farpas* de uma estrutura que, a um tempo, funcione como uma possibilidade informativa e gnoseológica. E não apenas.

O riso seria, pois, o auxiliar do redactor-narrador no seu projecto de denúncia e enformaria aquilo a que podemos chamar uma poética da derrisão. E o termo “derrisão” contém precisamente uma noção iterativa, por um lado, e externa, por outro, que sustenta o edifício d' *As Farpas* queirosianas e que acentua a lógica testemunhal e ocular daquele redactor-narrador que entretece uma teia narrativa obedecendo à ficção ao parecer convocar a História¹⁶⁵. Ora, o redactor-narrador d' *As Farpas* não se limita a apontar humoristicamente (daí que não seja apenas um jornal satírico mais no panorama da imprensa oitocentista portuguesa) mas a cumprir um programa derrisório sobre factos. E, por isso, escreve o redactor-narrador que “Assim vamos. E na epiderme de cada facto contemporâneo cravaremos uma farpa: apenas a porção de ferro estritamente indispensável para deixar pendente um sinal”¹⁶⁶. O redactor-narrador, porque ri e desdobra a actualidade histórica do seu país por meio desse riso, assim pode considerar-se apoiado em papel de *justo*. A chamada à colação da Justiça como exército prender-se-á, pois, a um certo *fazer ver*, que é próprio do historiador já que *hisor* significa “testemunha ocular” que,

¹⁶⁴ VERGÍLIO FERREIRA - “Sobre o humorismo de Eça de Queirós”, Coimbra, Faculdade de Letras, 1943. De resto, como posteriormente fará Mário Sacramento, Vergílio Ferreira decide-se pelo humor na poética queirosiana e não pela ironia. O autor de *Manbã Submersa*, ao apoiar-se na tese de Jankélévitch sobre a ironia que defende o seu carácter misantrópico e polemista, reserva para Eça o humorismo, mais coincidente com o espírito português do que o sorriso com que o autor russo representa a ironia.

¹⁶⁵ Note-se que o prefixo *de* — tanto pode significar movimento e posição (de cima de, sobre, à custa de) como intensidade e progressão.

¹⁶⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 18.

por sua vez, poderia por isso exercer funções de juiz¹⁶⁷. E, uma vez mais no texto feito a pedido de Joaquim Araújo, é possível ler que o grande objectivo d' *As Farpas* seria o de “obrigar a multidão a ver verdadeiro”¹⁶⁸. Ora, o redactor-narrador sabia que esse “verdadeiro” seria controverso na ordem social porque a própria apresentação da verdade é uma forma de coerção¹⁶⁹. Ao posicionar-se no lugar de testemunha, o redactor-narrador aliava à opinião que o riso continha uma força veridictiva, capaz de sustentar aquele “realismo irónico” que, segundo Mário Sacramento, seria o grande expediente de Eça.

De facto, *As Farpas*, pelo riso com que perspectivam as imagens, ou melhor, os caracteres, visam apresentar a realidade como ela é, devendo esta premissa orientar tanto o *como se* ficcional quanto o *como foi* periódico. E, assim, elas riem, antropomorfizadas na figura de Asmodeu, estampado na capa de cada farpinha. E porque esse *ver verdadeiro* era desígnio realista, *As Farpas* inauguravam uma forma de activar esse princípio: “fazer rir do ídolo, mostrando por baixo o manequim”¹⁷⁰. O que fica em evidência n' *As Farpas* é, portanto, o carácter maquinal e prototípico revelado em cada pessoa eleita para que a derrisão se cumpra e assim se cumpra a sua *literatura de actualidade*¹⁷¹ — dir-se-ia quase a sua história do tempo presente português.

¹⁶⁷ Para a compreensão do conceito de *hisor*, *dikê* e sua concatenação com a narrativa historiográfica, vide FERNANDO CATROGA - “Ainda será a História a Mestra da Vida?”. In *Estudos Ibero-Americanos*, Revista do Departamento de História, PUCRS, Edição Especial, n. 2, 2006, pp. 7-34.

¹⁶⁸ EÇA DE QUEIRÓS - “Ramalho Ortigão”. In *Notas Contemporâneas*, p. 26.

¹⁶⁹ Cf. RENAUD DULONG - *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, p. 129.

¹⁷⁰ EÇA DE QUEIRÓS - “Ramalho Ortigão”. In *Notas Contemporâneas*, p. 27.

¹⁷¹ Expressão cunhada por Vítor Aguiar e Silva, no seu artigo “O Teatro de actualidade no Romantismo Português”, para designar a “aproximação à realidade contemporânea” que se fez sentir como resposta ao drama histórico. Parece-nos pertinente utilizar a mesma designação para as *Farpas*, na medida em que também elas se inscrevem nesta reacção, visível no ataque à poesia e ao teatro românticos. Cf. VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA - “O Teatro de actualidade no romantismo português (1849-1875)”, Separata da *Revista de História Literária de Portugal*, vol. II - 1964, Coimbra, Coimbra Editora, 1965, pp. 127-198.

De facto, o papel do justo converge para a assunção de que a derrisão n' *As Farpas* é sintoma da consciência de uma realidade plural, contrária ao pensamento convencional e unívoco, sobre a qual o riso realiza uma acção de combate. O riso surge, portanto, como essencial à democracia, razão pela qual, no século XIX, o riso de combate renasce¹⁷². Com efeito, retomando o ímpeto que o riso e o sucesso da caricatura tiveram durante todo o processo da Revolução Francesa, o século XIX será o século em que o poder do riso, na sua face agressiva e insultuosa, coexistirá com o começo da sua morte, exacerbando uma melancolia que, se dava lugar ao riso, era para o tornar negro — como Charles Baudelaire, e Eça a partir deste, escreveram. Assim, declara o redactor-narrador que

Aqui estamos pois diante de ti, mundo oficial, constitucional, burguês, proprietário, doutrinário e grave!

Não sabemos se a mão que vamos abrir está ou não cheia de verdades. Sabemos que está cheia de negativas.

Não sabemos, talvez onde se deva ir; sabemos decerto, onde se não deve estar.¹⁷³

Se a derrisão é uma estratégia dessacralizadora¹⁷⁴, o que lhe confere uma feição de atacante e, conseqüentemente, superior, e se o riso é a opinião por excelência d' *As Farpas*, o redactor-narrador pautará a apresentação dos factos por uma estratégia de ausência que decorre da ironia queirosiana possível nas *crónicas mensais*. Essa ausência será a disfarçada imparcialidade, já que, ao não indicar futuros, exime-se o redactor-narrador das conseqüências

¹⁷² Segundo GEORGES MINOIS, “Rire et démocratie sont indissociables, alors que les régimes autoritaires, à pensée unique, ne peuvent tolérer cette prise de distance que crée le rire./Le rire de combat le rire partisan, connaît donc une extraordinaire renaissance au XIX”. Vide GEORGES MINOIS - *Histoire du Rire et de la Dérision*, Paris, Fayard, 2000, pp. 421 e ss.

¹⁷³ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 18.

¹⁷⁴ Sobre as relações entre riso, poder e caricatura, leia-se AMADEU CARVALHO HOMEM - “Riso e Poder. Uma abordagem da caricatura política”. In *Revista de História das Ideias*, vol. 28, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, pp. 739-762.

de uma tomada de posição. A poética da derrisão, pois, possibilita esse constante recurso ao passado recente, cerceando projecções ideológicas através de uma poética descritiva, acabando por desempenhar funções de transporte representacional para as coordenadas espaço-temporais e histórico-culturais. O riso, pois, sustém *As Farpas* visto que, sendo a realidade uma hipérbole já, não usar do riso conduziria à incapacidade crítica. No caso português, a realidade não admitia sequer outra representação, já que as imagens nela colhidas trazem em si o germe da derrisão.

Sendo esta motivada por uma vontade escarnecedora, o riso que singulariza o discurso d' *As Farpas* queirosianas inspirar-se-á na gargalhada mefistofélica que, enveredando por uma acção transgressora, exerce um poder derrisório sobre o que é socialmente tido como autoridade, investindo contra um *ethos* enraizado e estabelecido. O riso que encontramos n' *As Farpas* enquadra-se no que o autor associa a Mefistófeles, o riso de transgressão, e a Voltaire, o riso como agressão¹⁷⁵. Todavia, e implícita na lógica de crítica, a derrisão, ciente de que se processa horizontalmente após ter denunciado o manequim, é também agressão, podendo, pois, revestir-se de ironia satírica, o que vai ao encontro da tipologia folhetinesca. Com efeito, a derrisão, ao assumir uma feição agressiva, aproxima-se da atitude ofensiva típica da iconoclastia — o que significa que *As Farpas* pretendem *desfigurar* a iconolatria de que beneficia a sociedade lisboeta de Oitocentos, ao deformar o ídolo para desconstruir o manequim e, ultrapassadas estas duas camadas de aparência, atingir a verdade para lá do real visível.

O redactor-narrador não recorre ao riso e à derrisão de forma a instalar nos opúsculos uma subversão de ritmo carnavalesco, já que manifestamente *As Farpas* não são um manual de bons costumes que pretendam empreender uma catarse (após a qual tudo voltaria ao seu lugar — a Revolução presente n' *As Farpas* não admite uma dimensão cíclica na mesma) nem de soluções para a comédia social. *As Farpas* não são carnavalescas mas sim expressão

¹⁷⁵ ROBERT FAVRE - *Le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, pp. 31 e ss.

da carnavalização da sociedade¹⁷⁶, já que a sua provocação do riso tem origem externa na medida em que se o leitor ri é porque está a *ver verdadeiro*. Ademais, contendo *As Farpas* um pendor informativo, porém, destacando-se dos periódicos da época, elas configuram um refúgio para a opinião pública que corresponde à paragem pública dos excessos sociais — sem, no entanto, correrem o perigo da carnavalização, após a qual o ritmo da decadência reincidiria. Não se trata apenas de humor ou de cómico. Trata-se, sim, de um processo de desconstrução, que edifica nem suprimindo nem deformando — partindo da constatação que o real está já desfigurado. Com efeito, reconhecendo ser o riso forma de crítica ancestral, Eça demarca-se do receituário caricatural e satírico que se limita a exagerar as formas de uma personalidade pública para que esta, depois, volte à sua imunidade¹⁷⁷.

Ensaio simultâneo de realidade e de ficção, n' *As Farpas* fica fundada uma fórmula *derivada* para o cumprimento do programa realista — porque Eça intuía sempre a insuficiência da representação mimética da realidade.

¹⁷⁶ Para o conceito de carnavalização *vide* MIKHAIL BAKHTINE - *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970. Para o tratamento do mesmo conceito na obra queirosiana, *vide* ORLANDO GROSSEGESSE - "Sobre a 'Recarnavalização' em *A Cidade e as Serras*", *Queirosiana*, 1, Coimbra, pp. 55-69, artigo no qual o autor traça um quadro para uma filosofia do riso que desemboca n' *A Cidade e as Serras*, romance no qual Eça apresenta o riso como terapêutica contra os vazios que o fim-de-século ia abrindo. O tema encontra-se desenvolvido em *Konversation und Roman: Untersuchungen zum Werk von Eça de Queiroz*, Stuttgart, Steiner, 1991. A tradução de parte da obra foi-nos gentilmente facultada pela Mestre Isabel Alexandra Marques, a quem agradecemos.

¹⁷⁷ Cf. EÇA DE QUEIRÓS - "Ramalho Ortigão". In *Notas Contemporâneas*, p. 26: "O primeiro fim das «Farpas» foi promover o riso. O riso é a mais antiga, e ainda a mais terrível forma da crítica. Passe-se sete vezes uma gargalhada em volta de uma 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. Há uma receita vulgar para produzir o riso: toma-se, por exemplo, um personagem augusto; puxa-se-lhe a língua até ao umbigo; estiram-se-lhe as orelhas numa extensão asinina; rasga-se-lhe a boca até à nuca; põe-se-lhe um chapéu de bicos de papel; bate-se o tambor e chama-se o público. Mau método, meu caro! Apenas a multidão ri o seu riso, e sai — o personagem recolhe a língua, contrai a orelha, franze a boca, esconde o chapéu de bicos — e continua a ser augusto!"

Quando tudo o resto falha, a gargalhada é representação:

100

Porque enfim, nós bem o sabemos: a gargalhada nem é um raciocínio, nem uma ideia, nem um sentimento, nem uma crítica: nem é o desdém, nem é a indignação; nem julga, nem repele, nem pensa; não cria nada, destrói tudo, não responde por coisa alguma! E no entanto é o único inventário do mundo político em Portugal. Um governo decreta? Gargalhada. Fala? Gargalhada. Reprime? Gargalhada. Cai? Gargalhada. E sempre a política, aqui, ou pensando, ou criando, ou liberal ou opressiva, terá em redor dela, diante dela, sobre ela, envolvendo-a, como a palpitação de asas de uma ave monstruosa, sempre, perpetuamente, vibrante, cruel, implacável — a gargalhada!¹⁷⁸

A poética da derrisão serve a realidade porque o mundo factual é constantemente motivo de riso. Desta feita, a poética da derrisão fica como que ilibada: o redactor-narrador dela se socorre porque é ela que a realidade lhe oferece. Podemos dizer, pois, que o redactor-narrador acaba por imputar ao verosímil o mote do riso, usando este riso, portanto, como mecanismo irónico. À prova fica a distinção a que Jankélévitch procede: “l’ironie regarde ailleurs. Le rire, au contraire, ne regarde pas ailleurs ni ne simule rien, mais justement il rit, semblable à ce rire d’or qui roule comme la tonnerre”¹⁷⁹. O que sucede n’ *As Farpas* vem fazer convergir para a mesma finalidade riso e ironia, como se o primeiro fosse apenas uma máscara propícia para que a *comunicação incomunicante* da segunda se cumpra. O riso acompanha a ironia na perscrutação de um referente cuja ausência é fingida — em último caso, o riso, n’ *As Farpas*, semeia a ironia.

¹⁷⁸ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 123-124. É significativo notar que a gargalhada, pela repetição enfática de que é alvo, não só é o eco trágico da situação portuguesa como prediz o regresso de Albert Dürer: “Outra vez o famoso moço de asas potentes, no meio dos inumeráveis instrumentos das ciências e das artes, que atulham o seu laboratório, e diante das obras colossais, que com eles construiu, sente, sob esta produção excessiva que o não tornou nem melhor nem mais feliz, um imenso desalento, e, considerando a *inutilidade de tudo*, de novo deixa pender sobre as mãos a teste coroada de louro” (EÇA DE QUEIRÓS - “A Decadência do Riso”. In *Textos de Imprensa IV*, p. 241).

¹⁷⁹ JANKÉLÉVITCH - *op. cit.*, p. 132.

Não admira que Eça aconselhe Ramalho, quando lê a segunda farpa que este elabora a solo: “Não se descuide de ser alegre: só a alegria dá alma e luz à Ironia — à Santa Ironia — que sem ela não é mais do que uma amargura vazia”¹⁸⁰. Aliás, a polémica que opõe Eça a Pinheiro Chagas (desta feita, sobre a questão imperial) obriga a uma resposta significativa do primeiro, publicada n’ *As Farpas*:

E todo aquele que, ou sobre o sr. Braamcamp ou sobre qualquer instituição ou sobre qualquer facto passado de fronteira a dentro, puser algumas dúvidas — é burlesco. Assim as *Farpas* seriam *burlescas* — se ousassem pôr dúvidas sobre a superioridade filosófica do sr. Braamcamp; sê-lo-iam se se atrevessem a ter meios sorrisos sobre o desenvolvimento da nossa instrução pública (...) ¹⁸¹

Pinheiro Chagas acusa Eça de burlesco porque este havia evidenciado a má conduta da política portuguesa em relação às colónias. Aproveitando o adjectivo *burlesco* e servindo-se do paradoxo velado da ironia, o redactor-narrador sabe que ser *burlesco* não se enquadra nos seus objectivos. Pelo contrário. Ser burlesco traria um grau de negatividade às *Farpas* na medida em que, subjacente ao termo, está sempre o sentido de dolo. Ora, *As Farpas* apenas pretendem ser justas; todavia, é necessário perceber que, se a sua justificação era a justiça, o seu carácter informativo não permitia o *exagero pelo exagero*. Logo, estamos a pesar um riso que, em constante processo de tradução do real, credibiliza a sua representação — desvalorizando o original. Pinheiro Chagas acentua o *burlesco* porque a poética da derrisão que o redactor-narrador põe em marcha provoca essa sensação: ela actua à superfície do texto euforicamente; contudo, do texto aos sentidos da obra é de um processo disfórico que se trata. De novo, pois, o riso como a ironia em evidência.

¹⁸⁰ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, 1º volume, p. 71.

¹⁸¹ *Idem* - *As Farpas*, pp. 339-340.

O riso é, assim, a grande competência que o leitor de bom senso deve possuir, já que ela resolve a tensão que perpassa *As Farpas*: entre a realidade que deve ser veiculada e a construção que sobre ela a poética da derrisão opera, o riso vem avisar o leitor que, se no regime romanesco os signos se organizam de forma a que ele oblitere que o que lê é ficcional, n' *As Farpas* os signos são dispostos para que ele reconheça no exagero autorizado pela realidade essa mesma realidade. *As Farpas* validam, pois, a tese de que “humour is especially truth-creating when verges on mockery”¹⁸²: o redactor-narrador parece seguir a antiga ideia aristotélica de que o riso é próprio do Homem. O *ridens lector* é apanágio das *crónicas mensais*: o riso não é limitado a uma causa, mas sim identificado com uma aptidão, pelo que mais validada fica a *morosofia* que é meta principal deste redactor-narrador.

Ora, daqui resulta um mundo saliente particular. Partamos do princípio que o universo primário, que é o mundo real, e o mundo secundário, que é o mundo ficcional, devem pautar-se por uma relação de correspondência isomórfica. No caso d' *As Farpas*, as estruturas de representação não estão em sintonia isomórfica com o mundo real — porque o travestem; por outro lado, elas não desenham *figuras* alheias à realidade. Desta representação, lida em função de uma poética da derrisão, resultam mundos — *personae*.

As figuras criadas n' *As Farpas* logram superar as caricaturas do humor gráfico. *As Farpas* beneficiam, assim, de uma pragmática da ironia que determina a impossibilidade da vitória — riem, sem ser gênese de riso, o que implica que contrariamente ao caricaturista, “que é um soldado que parte em guerra com a esperança de ganhar”¹⁸³, o redactor-narrador não construa a desproporção para que a realidade seja desprezada e nisso resida a finalidade da sua arte. Eça admitia esse processo de construção de personagem na estética realista. E permite-nos retomar a ideia de que se o redactor-narrador considera a verdade como um poliedro, ao destacar o Realismo como nova expressão de arte ele está já a sufocar os critérios de verosimilhança que a escola realista proclama.

¹⁸² MICHEL RIFFATERRE - *Fictional Truth*, Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press, 1993, p. 40.

¹⁸³ CLAUDE ROY, *apud* OSVALDO DE SOUSA - *Humor é pólvora*, Oeiras, [org.] Câmara Municipal de Oeiras, Humorgrafe, 1998, p. 5.

A poética da derrisão sustenta, pois, a *figura*. Não dizemos que por isso os mundos evidentes n' *As Farpas* pertençam sistematicamente ao universo caricatural. Este facto vem aduzir um outro: é que o riso prevalece sobre a caricatura. E aí radica a diferença entre a natureza d' *As Farpas* e a dos periódicos de índole satírica. Ora, o ludismo que a ironia pressupõe é de outra ordem bem diversa — e Eça não teve nenhum pudor em assumir a sua diferença. Brincando com o mundo, a ironia, pseudológica, permanece sempre em direcção ao trágico, e, portanto, quando *As Farpas* principiam o seu percurso didáctico, este redactor-narrador cessa funções. Por conseguinte, o riso que peleja, modo de estar do redactor-narrador diante dos factos que elege, não pode prescindir da unidade narrativa em poder da qual está o mote da campanha. E, nesta lógica militar de ataque e contra-ataque sem bandeira nem clarim, os objectos escolhidos para que uma Justiça demolidora actue, os caracteres que são criados e recriados vêm a constituir um projecto de personagem, à disposição da tendência de Eça para a fantasia — e para a ficção. *As Farpas* sublinham, no caso de Eça, a sempre iminente urgência da personagem na representação dos mundos — mesmo quando declaram que o mundo é a representação.

4. A Ironia, a síntese queirosiana

Admitimos que *As Farpas* obedecem a uma poética da derrisão na qual o espírito panfletário está presente e se integra na intenção cronística e na paródia folhetinesca; que o redactor-narrador declara a cada passo uma imparcialidade ainda que anuncie outrossim a configuração de um riso que se coloca ao serviço do justo; que, por fim, *As Farpas* são um espaço propício e preparado para a intersecção de mundos — porém, as referências a acontecimentos históricos reais não podem perder a sua função de *representância* face ao passado que efectivamente perfilam.

Desta feita, se a representação textual do mundo dá origem a uma representação semântica desse mundo, *As Farpas* permitem um exercício de acompanhamento da realidade que, não se filiando em intenções moralizantes ou gnómicas, apresenta uma rota na qual o riso é mestre e as

figuras a ele sujeitas, sintoma de real — e de criação. Elas têm lugar no contexto da eclosão daquela que é a grande figura da Europa dos séculos XVIII e XIX. Dizer que o riso presente nas *crônicas mensais* carrega consigo a chancela do riso panfletário naquilo que o aproxima da figura tutelar de Asmodeus — aquele desordeiro que traz o desconforto da iconoclastia — e que, por isso, a revolução em causa é aquela que identificámos como revelação, obriga a pensar *As Farpas* em compaginação com outros textos que, seus contemporâneos, podem ajudar a esclarecer a especificidade da publicação de Eça e Ramalho, mormente os textos do primeiro.

Na década em que o *positum* defendido pelo positivismo de Comte começava a dar forma definitiva ao pensamento social de alguma intelectualidade portuguesa, Antero de Quental profere “As Causas da Decadência dos povos peninsulares”, no decurso da qual anuncia o “Programa dos Trabalhos para as Gerações Novas”, e, no mesmo ano, publica o opúsculo “O que é a Internacional”. E não será demais lembrar que Oliveira Martins publica *Teoria do Socialismo* em 1872 e *Portugal e o Socialismo* em 1873. Percebe-se por que motivo *As Farpas* são o folhetim e o panfleto da Revolução e mesmo a forma possível de relatar a vida pública portuguesa *cronicando*. Não importa tanto o cotejamento entre os textos em apreço.

Foi já apontado que a revolução eleita por Eça é aquela que revela, que o riso é a sua forma e que a ironia presente nestas crônicas se adequa ao princípio da Justiça também aqui presente. Quando o criador assume claramente a posição de quem vê, distanciando-se do que está posto fora de si, reconhece que é no papel do *justo* — o juiz — que reside o poder de narrar.

Assim, a história contada é a possibilidade de a Verdade ser reposta. Antero quererá fazer do seu Programa, posteriormente abandonado, a realidade da revolução¹⁸⁴, demarcando-se do naturalismo e do cientismo ao apontar-lhe a insuficiência de soluções para o problema social¹⁸⁵, como virá mesmo a admitir em 1887, em carta a Wilhelm Storck. No Programa

¹⁸⁴ ANTERO DE QUENTAL - *Obras Completas. Cartas I*, organização, introdução e notas de ANA MARIA MARTINS, Lisboa: Universidade dos Açores/Editorial Comunicação, 1989, p. 164.

¹⁸⁵ FERNANDO CATROGA - “Portugal como «corpo» e como «alma»”. In *Revista de História das Ideias*, 28, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, p. 23.

haveria de ser delineada uma teoria metafísica e positiva da evolução, na qual o espaço reservado à série de inspiração proudhoniana (*De la Création de l'ordre dans l'humanité*) que, admitindo os conceitos de ser colectivo, de razão colectiva e de força colectiva¹⁸⁶, fazia da evolução uma eterna dialéctica entre contrários. Para esta, a síntese, como Proudhon quis e contrariamente ao que Hegel professara, não implicava uma anulação, mas sim o equilíbrio necessário à coexistência dos contrários.

Não surpreende que num texto, também ele de carácter publicista, como *O que é a Internacional?*, explicasse a necessidade da associação universal dos trabalhadores em corporações livres, concretizando a “fusão harmónica dos dois elementos rivais — trabalho e capital”¹⁸⁷. O socialismo seria, pois, uma “evolução revolucionária”, nas palavras de Antero, para quem, finalmente, a Revolução, além de revelação e por esse motivo, seria a natural evolução das sociedades, somente possível de transformar segundo o processo através da qual também os seres se movem sustentados pelas suas leis orgânicas.

Também Oliveira Martins haverá de adaptar a sua forma de representar o estado do século XIX a partir da dialéctica serial de Proudhon. Mas o historiador nunca subsumirá o indivíduo por completo na conceptualização que faz do Socialismo, facto que resultará na concepção de um lugar de excelência ao relativismo, não do acontecimento histórico, mas da sua apresentação. E, por isso, a Revolução de Oliveira Martins terá sempre uma vocação mais reformista e circular e a Ideia Moderna, tal como a apresenta em *Portugal e o Socialismo*, deve conter os ensinamentos da Revolução.

Que Eça conhecia esta doutrina, sabemos-lo já, bem como da preponderância que teve Emídio Garcia. Trata-se agora compreender até que ponto *As Farpas* reproduzem, por meio de uma poética própria, os particularismos do sociólogo francês que melhor exprimiam o espírito da época através das possibilidades queirosianas no que diz respeito à representação da sociedade e de que forma a clave proudhoniana acabará por desempenhar um papel decisivo naquela que será a forma queirosiana da Revolução: a personagem.

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 24.

¹⁸⁷ ANTERO DE QUENTAL - *Prosas*, Volume II, p. 179.

A última participação de Eça n' *As Farpas*, em Setembro e Outubro de 1872, ficou marcada pela existência de uma epígrafe de abertura. Leia-se:

106

Doce ironia! só tu és pura, casta e discreta; dás graça à beleza e o requinte ao amor; inspiras a caridade pela tolerância; dissipas o erro homicida; ensinas a modéstia à mulher, a audácia ao guerreiro, a prudência ao estadista; apaziguas com o teu sorriso as dissensões e as guerras; pacificas os irmãos, curas o fanático e o sectário; és mestra da verdade; serves de providência ao génio e à virtude, ó deusa, és tu mesma!¹⁸⁸

O autor é Proudhon, o mesmo que, na primeira *Farpa*, o redactor-narrador considera insuficiente para resolver a decadência dos costumes portugueses, por um lado, e o mesmo que Eça afirmava ter trazido de Coimbra, debaixo do braço e mal lido¹⁸⁹. Não deixa de ser significativo que a última *crónica* queirosiana traga a marca proudhoniana, como se todo o texto devesse ser lido à luz dessa matriz — e da da ironia. Recorde-se que, no primeiro texto das *crónicas mensais*, o redactor-narrador anuncia o tom derrisório como força reveladora e, portanto, como apresentação de uma verdade. Porém, o riso que desconstrói a máscara do ídolo, se suficiente e necessário no início da jornada de Eça (e de Ramalho), afigura-se impotente agora. Entre Maio de 1871 e Outubro de 1872, Eça viu as Conferências do Casino serem seladas, digladiou-se com António Enes, enfrentou a polémica com Pinheiro Chagas (uma das) e vê-se preterido no concurso para cônsul na Baía. Inevitavelmente, a continuidade d' *As Farpas* estava dependente de uma viragem para o campo da pedagogia, que Ramalho sempre desejara e que agora podia cumprir. Para Eça, esgotava-se a poética da derrisão sob a forma panfletária. E a esse facto não pode ser alheia a própria natureza do panfleto: encaixado numa literatura de combate, o panfleto, tal como foi já aqui caracterizado, acaba por tornar-se um género autofágico — não sendo de admirar, também por isso, que Eça venha a suprimir algumas farpas na edição de *Uma Campanha Alegre*.

¹⁸⁸ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 541.

¹⁸⁹ Cf. EÇA DE QUEIRÓS - *Uma Campanha Alegre*, p. 5.

A inserção da epígrafe de Proudhon vem encabeçar uma *Farpa* dedicada ao tema do adultério e nela são colocados em evidência um ou vários tipos sociais. Assim, se à representação das figuras públicas bastava o critério derrisório, no caso dos tipos aquele terá que ser caldeado com algo mais. A poética da derrisão resultaria em termos de impacto sobre o público tendo em conta a dimensão de cada *Farpa* mensal; no entanto, relativamente a um tema ao qual facilmente é reconhecida posteridade na obra romanesca do escritor, é duvidoso que pudesse vigorar. É necessário, pois, destringer as formas através das quais Eça desenhou um quadro social que, claramente, fixara como base de trabalho ulterior.

No sumário da *crónica* em questão, o adultério é apresentado como grande tema, subordinados ao qual são expostos diversos comentários e explicações. Directamente relacionado com o texto de Setembro-Outubro de 1872, a *Farpa* de Março do mesmo ano apresenta *as meninas solteiras*, sendo que, em conjunto, os dois textos configuram um núcleo temático com ressonâncias na obra queirosiana. Aliás, os temas do adultério e da educação feminina são abordados imediatamente na *farpa* de abertura, porém, sem o alargamento a que serão sujeitos depois. No entanto, importa agora sublinhar que a mostra de tipos que daqui resulta é muito mais descritiva do que até então alguma sucessão de caracteres o fora n' *As Farpas*. Estamos, pois, diante do que o próprio redactor-narrador chama de “apontamentos de costumes”¹⁹⁰.

O objectivo primeiro da publicação fora fazer rir; no final da sua presença, Eça recorre a uma epígrafe retirada da obra *Les Confessions d'un Révolutionnaire pour servir à l' Histoire de la Révolution de Février*¹⁹¹, escrita em 1849, quando o autor cumpria pena na prisão por artigos publicados contra Luís Napoleão Bonaparte. Ora, a chamada à colação da

¹⁹⁰ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 429.

¹⁹¹ PROUDHON - *Les confessions d' un révolutionnaire pour servir à l' histoire de la Révolution de Février*, 3^{ème} édition, revue, corrigée et augmentée par l' auteur, Paris, Garnier Frères Librairies, 1851, p. 342. Parece-nos, contudo, ainda mais significativas, do ponto de vista da caracterização da fase final da participação d' *As Farpas*, as palavras que antecedem a citação escolhida: “Ironie, vraie liberté! c'est toi qui me délivres de l' ambition du pouvoir, de la servitude des partis, du respect de la routine, du pédantisme de la science, de l'admiration des grands personnages, des mystifications de la politique, du fanatisme des réformateurs, de la superstition de ce grand univers et de l'adoration de moi-même” (cf. *idem, ibidem*).

Ironia por parte do redactor-narrador d' *As Farpas* realça a diferença entre o que pôde ser a participação inicial e o que era o remate dessa presença. Podendo ser a ironia perspectivada como antagónica em relação ao que é o senso comum¹⁹², a caricatura, ainda que marcada pelo registo irónico — como é o caso da caricatura no tempo da Revolução Francesa —, servirá os interesses de uma publicação de índole panfletária melhor do que a descrição de caracteres como aquela que encontramos nas duas *Farpas* em causa.

Conhecendo Eça a obra de Proudhon que acima referimos, conheceria também a expressão do filósofo da Revolução que enfatizava (e resumia) o seu credo intelectual: “comme la Contradiction m' avait servi à demolir, la Série devait me servir à édifier. Mon éducation intellectuelle était faite”¹⁹³. Ora, é a presença de Proudhon nas farpas queirosianas (experiência que serve de antecâmara à posterior obra romanesca do autor), do ponto de vista do que a ironia, enquanto sistema de dúvidas assente numa concepção reactiva de posicionamento perante a realidade¹⁹⁴, que aqui importa sublinhar. A verdade é que o sistema serial, do qual depende a existência da ironia, em Proudhon, exige que outra análise seja feita, mormente no que respeita ao impacto que o aprendido teve na expressão revolucionária em Eça e ao estabelecimento das condições, quer textuais, quer contextuais que propiciaram essa prática até que ela, n' *As Farpas*, se tenha tornado poética.

Tendo tido contacto com as ideias que enformam a dialéctica serial de Proudhon, o redactor-narrador compreendia que a realidade era composta por um conjunto de séries unificadas no e pelo real. Assim, a ordem

¹⁹² Cf. RICHARD RORTY - *Contingência, Ironia e Solidariedade*, trad. de Nuno Ferreira da Fonseca, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 104: “O contrário da ironia é o senso comum, já que este é o suporte dos que, sem autoconsciência, descrevem tudo o que é importante nos termos do vocabulário final ao qual eles e os que os rodeiam estão habituados. Ser do senso comum é partir do princípio que enunciados formulados nesse vocabulário final bastam para descrever e julgar as crenças, acções e vidas dos que empregam vocabulários finais alternativos”.

¹⁹³ PROUDHON - *op. cit.*, p. 150.

¹⁹⁴ Assim, por oposição, a ironia “parece ser inerentemente uma questão privada. Na minha definição, um ironista não pode passar sem o contraste entre o vocabulário final que herdou e aquele que está a tentar criar para si próprio. A ironia é, se não intrinsecamente ressentida, pelo menos reactiva. As ironistas têm de ter algo sobre o qual ter dúvidas, algo do qual estar alienadas” (R. RORTY - *op. cit.*, p. 120).

implicaria diferença e a ironia, que não descobre mas antes modifica¹⁹⁵, adaptando-se a uma veiculação do real mais abrangente e total — necessária ao romance (e que a florara noutros pontos das *crónicas mensais*).

A dialéctica proudhoniana teve por método a procura da “diversidade em todos os seus pormenores”¹⁹⁶ — o que corresponde à descrição que o redactor-narrador faz n’ *As Farpas* em discussão agora. Desta feita, a ironia, apresentada na epígrafe como mestra da Verdade, vinha permitir: por um lado, a revelação do manequim correspondente não ao ídolo singular mas à multiplicidade antropomorfizada no tipo; por outro, a construção do edifício diegético e a narrativa da história.

Ultrapassada a redução da figura ao riso, Eça ficava diante daquilo a que Mário Sacramento chama de “ausência de tese”¹⁹⁷. Se o riso fora a opinião que norteava *As Farpas*, sob a égide da ironia a representação do real sofreria alterações. O autor de *Eça de Queirós. Uma estética da ironia* vai mais longe: fazendo radicar na busca pelo “permanente diálogo” a identidade literária queirosiana, só um género como a alta comédia poderia manter “a contradição que nunca se resolve” fora da personagem — passando o jogo do cómico do indivíduo para o cidadão. Assim, o protagonismo da caricatura enquanto elemento cómico passa a incidir na personagem secundária ficando a força irónica como motor diegético.

É sabido que o tema do adultério está presente na obra queirosiana de forma insistente e que o interesse por ele demonstrado pelo escritor é anterior às *Farpas*, com *O Mistério da Estrada de Sintra* a ocupar a posição original¹⁹⁸. Contudo, nas *crónicas mensais*, a abordagem da temática e sua relação com a educação feminina e um determinado tipo masculino são

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 108.

¹⁹⁶ GEORGES GURVITCH - *Proudhon*, Lisboa, Edições 70, 1983, p. 24.

¹⁹⁷ *Vide* MÁRIO SACRAMENTO - *op. cit.*, pp. 109 e ss.

¹⁹⁸ Sobre a temática do adultério da obra queirosiana *vide*: CARLOS REIS - “A temática do adultério n’ *O Primo Bazilio*”. In *Construção da Leitura*, Coimbra, INIC/Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1982, pp. 117-129; COIMBRA MARTINS, “Eva e Eça”. In *Bulletin des Études Portugaises*, 28-29, Lisboa, 1967-68, Lisboa, L’ Institut Français au Portugal, pp. 287-325; ANTÓNIO SÉRGIO - “Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Eça de Queirós”. In *Ensaio*s, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1971, tomo VI, pp. 53-120.

apresentadas de forma sistemática e descritiva¹⁹⁹. É evidente que as personagens que quase imediatamente surgem no horizonte de leitura são as d' *O Primo Basílio*. Trata-se agora de perceber até que ponto *As Farpas*, configurando acções, configuram também as personagens em causa, por um lado, mas também como a matriz estético-irónica e a matriz estético-literária se conjugam para fazer destes textos chave de leitura.

Recorramos novamente a Mário Sacramento e ao ensaio que consagra à ironia na obra queirosiana, quando diz que “é a ironia que, assistindo à génese do *Primo Basílio*, salva o romance do sentido programático que a carta da Condessa de W. fazia prever e o mantém na serena formulação de uma problemática, permitindo a Eça que, escrevendo a Teófilo, o declare, numa reverência ao político do liberalismo, interessado em defender a família pelo ataque à família lisboeta, ou seja, em pugnar pela regeneração dos costumes (...)”²⁰⁰. O sentido programático de que o ensaísta fala é precisamente o que está presente n' *As Farpas* na medida em que o que encontramos na *crónica* de Setembro-Outubro é a apresentação, a descrição e a explicação do adultério como facto social que, acredita o autor, pode ser solucionado.

Esta análise, assente na oposição entre Dumas Filho e Proudhon²⁰¹, parte de um trabalho de observação, conclusão e previsão. E compreende-se

¹⁹⁹ As possíveis aproximações à obra de Proudhon (ainda que posterior) *La Pornocratie ou les femmes dans les temps modernes* são atraentes, desde a consideração da mulher enquanto adúltera, daí decorrendo todos os demais vícios (como a mentira e o tratamento do adultério como instituição). Vide PROUDHON - *La pornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes*, Paris, A. Lacroix, 1875.

²⁰⁰ MÁRIO SACRAMENTO - *op. cit.*, p. 142.

²⁰¹ Leia-se, de resto, a confirmação do que defendemos já acerca de a Revolução queirosiana ser de feição proudhoniana: “Ora, se alguma coisa deve irritar e fazer rugir é ver os srs. Dumas, Ideville, e outros galantes falar e decidir, como Evangelistas do macadame, sobre o casamento, esse ângulo tão perigoso da dificuldade social. Não a resolveu, esta questão esmagadora, a Bíblia; não a resolveu, com toda a sua grandeza, o velho espírito romano; perturbaram-na e lançaram-na em confusão a teologia e o cristianismo; apenas a revolução, pela ciência de Proudhon, começa a dar-lhe solução racional e positiva; — e no entanto o sr. Dumas Filho, autor da *Lorette* e profeta do Ginásio, estende-se molemente à sombra dos castanheiros, ouvindo cantar os pássaros, e faz-nos o obséquio num momento de bonomia, de resolver no direito e na moral esta dificuldade tenebrosa.” (*As Farpas*, p. 543).

que assim seja. Com efeito, enquanto modalidade expressiva, a ironia, que não é necessariamente verbal (diríamos mesmo que um contexto irónico o é quanto menor nele for a dependência discursiva), pode ser caracterizada como uma figura na qual critérios de inclusão e de diferenciação se confrontam sincronicamente²⁰², o que tantas vezes conduz à declaração insuficiente de que um enunciado é irónico quando o emissor anuncia o contrário do que pensa.

Assim, ao texto queirosiano da Revolução estará subjacente a derrisão enquanto antítese de um mundo desconstruído, resultando daqui que a ironia *soçobra*, cumprindo o seu efeito, nunca primordialmente moralizador, mas sim estímulo de admiração — sendo desta que o julgamento do real parte. E, por essa razão, conclui-se que *As Farpas* possibilitam aquilo que o autor de *Eça de Queirós — Uma Estética da Ironia* diz ter sido inaugurado na cultura portuguesa por Eça — a Revolução. Percebe-se: ancorada na derisão e nos moldes panfletários, a crítica da realidade levada a cabo obtinha um seu efeito persuasivo, não instrutório, mas sim revelador. A presença da ironia acaba por ir ao encontro desta matriz revolucionária anterior na medida em que dota o leitor da suspensão de juízo²⁰³ necessária para que a posterior consciência do real se cumpra, diante da desconstrução da encenação política e social.

A pauta mais constante da ironia é a reversibilidade, porque nela a *crise/crítica* fica cercada por um relativismo que, se abre possibilidades hermenêuticas, ao mesmo tempo as circunscreve e direcciona a construção de significados. Note-se: o que sucede n' *As Farpas* é que a ironia mostra uma existência e uma sobrevivência possíveis mediante a intenção reveladora. Ora, a alteração do *status quo*, que se acredita estar iminente, terá no riso arma mais adequada do que a ironia (o que não exclui o papel desta), a quem é conferido o papel, se não de atacante, pelo menos (e não pouco) de público ideal e, desta feita, capaz de descodificar uma pluralidade de mensagens de que o riso constitui apenas uma parte.

²⁰² HUTCHEON - *op. cit.*, p. 70.

²⁰³ JANKÉLÉVITCH - *op. cit.*, p. 156.

O que virá a significar que, se a poética da derrisão sustenta a caricatura, a ironia potenciará os caminhos da figura e o facto de ultrapassarem o desenho datado, indiscutivelmente, de trâmites derrisórios mas cuja feição revolucionária pode ser discutida. Não é este o momento para tal. O que deve ser sublinhado, a propósito d' *As Farpas*, é que a ironia prevalece sobre o riso, sofrendo com essa superposição a metamorfose que a conduzirá ao edifício romanesco de Eça. E talvez que aí radique a diferença entre a natureza d' *As Farpas* e a dos periódicos de índole satírica. Ora, o ludismo que a ironia pressupõe é de outra ordem bem diversa — e Eça não teve nenhum pudor em assumir a sua diferença.

Por conseguinte, o riso que peleja, modo de estar do redactor-narrador diante dos factos que elege, não pode prescindir de um modo de enunciação universal como a ironia. E, nesta lógica militar de ataque e contra-ataque sem bandeira nem clarim, os objectos escolhidos para que uma Justiça demolidora actue e os caracteres que são criados e recriados vêm a constituir um projecto de personagem, à disposição da crescente tendência de Eça para a fantasia — e para a ficção. *As Farpas* sublinham, no caso de Eça, a sempre iminente urgência da personagem na representação dos mundos — mesmo quando declaram que o mundo é a representação. É a passagem da figura a personagem, do mundo da caricatura ao universo da personagem, que explicita a sobrevivência da ironia, já que é na personagem que se concentram os pontos nevrálgicos que atestam este trânsito.

Ora, a linha liminar com que Eça traça o desenho de caracteres conta com o riso como mote, fim aparente e meio declarado. Será, pois, mediante uma poética da derrisão — que, eventualmente, poderá resultar numa assunção trágica da realidade — que cada personagem a haver, enquanto foco de significação narrativa, histórica e ideológica, será delineada. Porque a personagem será mais função do que ficção²⁰⁴. O que nela coexiste de realidade e de transcendência, no que às *Farpas* diz respeito, será a linha estruturante das *crônicas mensais* enquanto todo. Como veremos adiante, *As Farpas*, porque nelas antevemos traços de personagens e personagens

²⁰⁴ PHILIPPE HAMON - *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 22.

em trânsito, são um pouco mais do que a campanha alegre em que Eça as quis transformar. E o facto de conterem signos do domínio da personagem contraria a afirmação do escritor, aquando da publicação de 1890, de que “as coisas que o [riso] provocaram são já tão passadas como as de Tróia”²⁰⁵. É a presença da personagem que permite certa actualização da leitura.

²⁰⁵ EÇA DE QUEIRÓS - *Uma Campanha Alegre*, p. 7.

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO IV

RISO, REVOLUÇÃO E CRISE: TRÊS FACES, UMA PERSONAGEM

A partir do que foi já exposto, será interessante observar o que se virá a projectar da poética da derrisão na obra romanesca do escritor e como é que os critérios que despiram o manequim e denunciaram o ídolo n' *As Farpas* são metamorfoseados para que o indivíduo ficcionado, na sua subjectividade ou na sua tipificação (e não a figura pública apenas) venha a beneficiar dessa construção típica ali experimentada. Visto que a tónica está no riso e na derrisão, serão as metamorfoses do Riso consonantes com as metamorfoses que um conceito chave como o de Revolução assume ao longo do século XIX? Ora, sendo o fim-de-século o da decadência do riso será esta, também, o mais patente sintoma da morte da Revolução?

De certa forma, se *As Farpas* auxiliam a tessitura das personagens *talbadas de memória*, não será por essa razão que, em resposta a Fialho de Almeida a propósito da polémica Bulhão Pato/José de Alencar, Eça alude ao facto de em Portugal haver um só homem — que é sempre o mesmo, seja qual for a forma que assuma — e ser esse homem o português que tem feito este Portugal que vemos? Será, porventura, essa permanência que acabará por fazer com que *As Farpas* acabem num livro. É a Decadência, maiusculada, enquanto personagem que confere não só unidade narrativa, mas também dramaticidade às *Farpas* e, por isso, acaba por ter razão Eça quando diz a Ramalho que as *crónicas mensais* são, efectivamente, o verdadeiro romance do Realismo.

1. Personagem e paraficção

116

O manuscrito nº 253 do espólio de Eça de Queirós é composto por dezasete cartões nos quais o escritor registou projectos de intrigas, tais como “Estudo de mulher”, “Outro estudo de mulher”, “O desejo” ou “No céu”²⁰⁶. Exemplo da pré-construção do texto literário, a presença de material organizado, contendo elementos definidores de género e de personagens, denuncia um trabalho de recolha que, neste caso, é feito de forma consciente e sistemática. *As Farpas*, na construção da narrativa queirosiana, permitem a criação literária de situações *talhadas de memória* porque, tal como o manuscrito aludido, são resumos de figuras²⁰⁷ — caracteres ou acontecimentos — que, reservados, aguardam posterior desenvolvimento. Fosse ou não intencionalmente que Eça fez d’ *As Farpas* um espólio pessoal de motivos literários, certo é que os objectos que o redactor-narrador trabalha constituem material ficcional latente, significativamente colocados ao abrigo de um propósito revolucionário e de uma ficcionalidade que o próprio real legitima. No programa realista de que Eça se mostrava seguidor em 1871, a génese (ou um dos seus momentos) do que viriam a ser as suas personagens inscrevia-se em obra descontínua e de matizes programáticos e ideológicos (sendo, pois, uma forma de colocar as Conferências do Casino em plano prático).

Na obra queirosiana, e porque os bastidores da criação e os seus resultados literários o permitem, “equaciona-se, por um lado, e resolve-se, por outro, uma dialéctica entre a parte e o todo, o parcelar e o global; e isto sem

²⁰⁶ Sobre a análise deste manuscrito *vide* CARLOS REIS e MARIA DO ROSÁRIO MILHEIRO - *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 129 e ss.

²⁰⁷ Partimos da noção de figura aventada por GÉRARD GENETTE - *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 207: “On voit ici, entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a écrit et ce qu’il a pensé, se creuse en écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une figure, et il y aura autant de figures qu’on pourra trouver de forms à l’espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant (la tristesse s’envole) et celle du signifié (le chagrin ne dure pas), qui n’est évidemment qu’un autre signifiant donné comme littéral”. Posteriormente, em *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 17, o autor propõe que a ficção seja um modo alargado da figura porque permite a passagem de uma para a outra por extensão, acabando por concluir que ela será um modo reforçado.

se pôr em causa a unidade e a coesão da obra *concretizada*²⁰⁸. Podendo a personagem funcionar como um holograma porque representa a parte que contém o todo mas também, e principalmente, porque de cada figura se soltam as evidências da fonte e do efeito²⁰⁹, a sociedade talhada de memória é-o porque uma categoria como a personagem o permite. Vejamos. Se a figura é o espaço que dista entre a letra e o sentido e, por isso mesmo, mais não é do que uma sensação, um efeito, de figura, e se este estado dela faz, como G. Genette afirma, um embrião ou um esquiço de ficção²¹⁰, então ela possui uma ontologia própria. Para além disso, a personagem, não pertencendo a uma ordem física mas sim epistémica, está em posição de ser móbil da dialéctica de que acima falávamos. Em trânsito, a personagem, porque carácter, granjeia existência própria a partir dos efeitos que surte.

Assim se compreende, por exemplo, que Eça escreva, em carta a Ramalho Ortigão datada de 15 de Março de 1878

(...) os *traits* característicos da pequena burguesia do «Primo Basílio» são comuns à burguesia de todos os países: mas o mundo que habita à sombra da Sé de Leiria seria uma estranha revelação de costumes e de sentimentos.²¹¹

As personagens que encontramos n' *O Primo Basílio* são dotadas, pois, de uma recognoscibilidade que tem projecções extraliterárias. Este facto, se faz de uma determinada personagem uma personagem colectiva, fá-lo precisamente por um efeito de verosimilhança de dimensão colectiva e individual. No entanto, as personagens d' *O Crime do Padre Amaro* constituem um microcosmo comportamental, o que não as isola, contudo, numa existência nem autónoma nem meramente discursiva. Não admira que Eça,

²⁰⁸ CARLOS REIS e MARIA DO ROSÁRIO MILHEIRO - *op. cit.*, p. 127.

²⁰⁹ Cf. DANIEL BOUGNOUX - "Le principe de l'identification". In *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990*, textes recueillis et présentés par PIERRE GLAUDES et YVES REUTER, Mirail, Presses Universitaires, 1991, p. 193.

²¹⁰ GÉRARD GENETTE - *Métalepse: de la figure à la fiction*, p. 7.

²¹¹ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, 1º volume, p. 138.

confrontado com uma proposta de tradução d' *O Primo*, não deixasse de lamentar a preferência demonstrada por este em detrimento d' *O Crime* (na sua segunda versão).

A atitude do escritor revela certo entendimento do que estaria na origem da personagem, por um lado, e do que seria a sua recepção, por outro. No caso da obra de 1878, as personagens, enquanto tipos, disseminam-se em amplidão diatópica; no caso da obra de 1876, a feição sentimental, logo, psicológica, que Eça atribui às personagens no cenário de Leiria, partindo de um particularismo regional, confere aos caracteres uma difusão diacrónica — e, por isso, um reconhecimento por parte do leitor que transcende o meio²¹².

Todavia, é também por uma carta, desta feita a Teófilo Braga e com data de 12 de Março 1878 (contemporânea ainda que anterior àquela a Ramalho a que nos referimos acima), que sabemos que Eça identifica *O Crime* com uma arte em sintonia com a Revolução, distanciando dessa literatura de combate *O Primo*:

E muitas vezes, depois de ver *O Primo Basílio* impresso, pensei: — o Teófilo não vai gostar! Com o seu nobre e belo fanatismo da Revolução, não admitindo que se desvie do seu serviço nem uma parcela do movimento intelectual — era bem possível que Você, vendo *O Primo Basílio* separar-se, pelo assunto e pelo processo, da Arte de combate a que pertencia o *Padre Amaro*, o desaprovasse.²¹³

Ora, sendo o tipo um processo narrativo programático e estratégico do Realismo, é sintomático que Eça desloque, em pleno ano de 1878, *O Primo Basílio* da esfera da Ideia Nova, principalmente tendo em conta que é naquele que faz residir uma *superabundância de detalhes* e um painel social povoado de tipos:

²¹² Para a definição de tipo, vide CARLOS REIS e ANA CRISTINA MACÁRIO LOPES - *Dicionário de Narratologia*, pp. 413-415.

²¹³ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, 1º volume, pp. 133-134.

O *Primo Basílio* apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a pequena burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque, Cristianismo, já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isso é) arrasada de romance, lírica (...) — a burguesinha da Baixa. Por outro lado, o amante — um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania (...). Por outro lado ainda, a sociedade que cerca estes personagens — o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Juliana), e às vezes, quando calha, um pobre rapaz (Sebastião). (...) Uma sociedade sobre estas falsas bases não está na verdade: atacá-las é um dever.²¹⁴

O subtítulo da obra em causa, *Episódio Doméstico*, dá conta de uma intriga de contornos familiares que não atinge o ambiente público de forma tão directa como *As Cenas da Vida Devota*. Ora, Eça faz residir no núcleo familiar a base da sociedade, servindo-se dele, pois, como aquilo a que, na mesma carta ao teorizador do Positivismo em Portugal, chama de *instrumento de experimentação social*. A virtualidade dos tipos seria a de, sendo síntese dos círculos público e privado, garantir um efeito de retroacção sobre os leitores. Ora, *As Farpas*, que partem da vontade de exhibir publicamente um filme negativo da sociedade portuguesa, experimentam os limites da representação da figura ao subordinarem o seu discurso a um efeito derrisório — e, outrossim, apontam um caminho para o tipo que demonstra a sua independência no tocante ao Realismo e ensaia a exploração artística dessa categoria narrativa.

Nesse sentido, e porque a personagem deve ser pesada como signo discreto, delimitada no que tem de identificável e caracterizável (a identificação onomástica, a descrição, o discurso, a inserção na acção), as figuras que é possível rastrear nas *crónicas mensais* corporizam o equilíbrio, nem sempre tácito, entre a necessidade de formação literária por meio do

²¹⁴ *Idem, ibidem*, pp. 134-135.

laboratório periodístico e aquilo a que Mário Sacramento chamará “realismo irónico”²¹⁵, que singulariza a obra romanesca de Eça.

Ora, sabemos já ser possível ler nas *crónicas mensais* uma vertente ficcional (pela paródia da realidade através do registo ficcional e pela presença da personagem); todavia, elas não são uma obra diante da qual o leitor é levado a um pacto ficcional. Portanto, que verosimilhança instalam figuras que, a ser personagens, não o devem a uma estrutura romanesca? Os seres salientes que povoam *As Farpas* são tributários do seguinte facto: a personagem é mais fenómeno do que realidade em si²¹⁶.

Por um lado, fica sublinhado o seu carácter descritivo, e, por outro, uma perspetivação da personagem na qual esta é concebida como reflexo de uma trama de traços semânticos. Nesses traços estão inscritas as informações sobre o que na narrativa *ocorre*²¹⁷ (porque a personagem é moldada e moldável no tempo e no espaço), pelo que as figuras das *crónicas mensais*, ao preencherem parafictionalmente o espaço entre História e ficção, transformam as personalidades em *personae* — figuras. A autópsia que o monóculo realista de Eça leva a cabo edifica a personagem sobre a pessoa para que a insustentabilidade da sua decadência venha à tona, para que possa ser vista para além da aparência que é o real — para além da máscara²¹⁸ (o que é síntono com a História como palco — e com a ficção como fisiologia).

²¹⁵ Segundo MÁRIO SACRAMENTO - *op. cit.*, cf. p. 112, a necessidade de expressão do escritor passava naturalmente pelo realismo, sendo que a ironia, ao invés de enfraquecer a estética realista de Eça, antes a singularizava e enriquecia. Chegamos, pois, ao realismo irónico.

²¹⁶ A tese de VINCENT JOUVE acentua isto mesmo, na medida em que fazem radicar a existência da personagem nos efeitos que ela tem, efeitos esses que são desenlace de uma série de operações que envolvem autor, leitor e texto. Podemos, pois, dizer que a personagem, enquanto entidade percebida é mais fenómeno que realidade, na medida em que depende de apreensão do leitor para se constituir enquanto ser cuja autonomia resulta também de mecanismos retóricos vários. *Vide* VINCENT JOUVE - *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, *passim*.

²¹⁷ Cf. PHILIPPE HAMON, *Le Personnel du Roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, p. 20: a personagem é “le support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait”.

²¹⁸ Recordamos que, etimologicamente, o termo *persona* significa máscara ou papel representado pelo actor — e também figura, ou seja, o perfil que é forjado.

É expressivo que, em carta a Ramalho datada de 3 de Novembro de 1877, longe já a sua participação n' *As Farpas*, Eça se refira às mesmas do seguinte modo:

Mas o último [folheto d' *As Farpas*]! Li-o com alegria e com inveja: com a alegria que dá ver o *déploiement* luminoso de um espírito firme — e com inveja — com inveja — porque as *Farpas* serão sempre o verdadeiro romance realista: de que valem todas as minhas invenções cómicas ao pé desse pároco que escreve óperas cómicas? Onde o achou Você? De que serve a minha faculdade criadora — ao pé desse ministro, que trota pelo Chiado e «fala por um nariz de açúcar»? Isso são coisas imortais — e exactas!²¹⁹

Após a sua desistência d' *As Farpas*, Eça enobrece a criação ramalhiana, em detrimento da sua — pelo menos, aparentemente²²⁰. Apesar disso, o que lamenta o escritor quando reconhece a Ramalho o poder da exactidão? Significativamente, n' *Os Maias*, o adjectivo *exacto* está já carregado de um valor pejorativo: João da Ega defendia já a “necessidade social de dar às coisas o nome exacto”²²¹. Subtrair-se ao que era *exacto* não implicava a desistência do programa realista nem a conferição deste ao amigo. Eça tem consciência de que (re)cria e acaba por estabelecer a grande diferença entre si e Ramalho. Admite também que, se a ficção ocupou já o plano do real, é por via da personagem que a inversão se dá.

Vejamos. Na primeira *Farpa* de Julho de 1871, o redactor-narrador propõe dois candidatos para as eleições: o Doutor João das Regras e D. Nuno Álvares Pereira, usando as estátuas de Camões e de João de Barros como materialização. As razões que motivam esta escolha são as seguintes: são duas personalidades históricas, ambos com valor soteriológico e que estão,

²¹⁹ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, 1º volume, p. 122.

²²⁰ Chamamos a atenção para a carta a Ramalho datada de 7 de Novembro de 1890, cf. *Correspondência*, 2º volume, pp. 144-145, e na qual podemos ler as contrariedades com que Eça se viu confrontado aquando da publicação de *Uma Campanha Alegre*. Nesta carta, Eça afirma que, contrariamente ao seu amigo, a sua participação n' *As Farpas* decorre quando o escritor se encontrava ainda no “período bárbaro da forma”, não tendo, como Ramalho, nascido com “um estilo já feito”.

²²¹ EÇA DE QUEIRÓS - *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 383.

porque mortos, em igualdade de circunstâncias com os demais candidatos. Critica-se o tipo acabado de políticos que invariavelmente se apresentam como candidatos — e os que são deputados já. Abre-se, pois, a possibilidade de no mundo real tudo ser possível, aplanados que estão o estatuto do presente e do passado histórico devido à inanidade do primeiro. As figuras reais são rasuradas, ficando na mesma condição de figuras históricas através da elevação destas à possibilidade irônica de uma circunstância real. O que significa que a personalidade da ordem contemporânea está nas condições ideais para se tornar personagem.

A verosimilhança n' *As Farpas* é conseguida pelo recurso constante a uma realidade que parece já ficcionalizada não *per se*, mas porque as personagens que nela se movem podem ser facilmente descategorizadas do mundo real e, por essa razão, preenchimento da figura. Portanto, se na ordem romanesca que subjaz à construção do romance oitocentista se cria a ilusão de que a História entra no romance, n' *As Farpas* o efeito de personagem é conseguido a partir do momento em que é gerada a ilusão de que a História (o presente ou o passado recente) é ficção. Nesse sentido, se lemos n' *As Farpas* que

A *Nação* espera a restauração em França com o Conde Chambord — e di-lo claramente; em Espanha com Carlos VII e exulta abundantemente: e acrescenta em seguida — *e em Portugal com...* Põe pontos de reticência. É respeito? É pudor? É estratégia? — Não se sabe. Evidentemente aqueles pontos de reticência designam alguém; mas *quem?* — como se diz nos *vaudevilles*. (...) Quer simplesmente dizer que em Portugal reinará *Pontos de Reticência*. *Pontos de Reticência* é um nome. O nome de um rei. *Pontos de Reticência I*. (...) Estamos daqui a vê-lo, no seu trono, com o seu ministério constituído. Como será nobre! aristocrático! tradicional! feudal! Como terá o sereno e radioso aspecto das coisas augustas e eternas!

Presidente do Conselho — *O Duque de Ponto Final*.

Ministro do Culto — *Visconde de Parêntesis*.

Ministro da Guerra — *o Brigadeiro Vírgula*.

Ministro da Justiça — *O Comendador Dois Pontos de Vasconcelos*. *E serão terríveis!*

Aqui damos com lealdade a explicação crítica desse caso instrutivo: Aqui revelamos a organização do ministério tal como a fizeram as circunstâncias partidárias, as dificuldades de acordo com a repugnância que todo o cidadão tem em se associar à acção que se chama *governar o país*.

O ministério foi assim composto:

Presidente do Conselho — Marquês de Ávila e Bolama;

Ministro dos Estrangeiros — Marquês de Ávila e Bolama;

Ministro do Reino — Marquês de Ávila e Bolama;

Ministro da Fazenda: Marquês de Ávila e Bolama sob o célebre pseudónimo por tantos usado de Carlos Bento da Silva;

Ministro das Obras Públicas — Marquês de Ávila e Bolama, sob o suposto nome de Visconde de Chancelheiros;

Ministro da Justiça — Marquês de Ávila e Bolama, sob o anónimo — Sá Vargas;

Ministro da Guerra — Marquês de Ávila e Bolama, sob a denominação inexplicável de José de Morais Rego.²²²

é porque o redactor-narrador recorre à qualidade nominal (quer por ausência, quer por referência) com o objectivo de acentuar e ridicularizar dois factos da vida política portuguesa num determinado período de tempo. No primeiro caso, a vocação monárquica de índole passadista e inoperante do periódico *A Nação*, que se traduz na incapacidade de nomear o rei português; no segundo caso, a atitude plenipotenciária por que o Marquês de Ávila e Bolama era conhecido, o que se reflecte na ocupação de todos os cargos do governo. O nome próprio como atributo é destituído das suas funções canónicas — desfigurado, pois.

A pessoa contemporânea sofre um processo de reificação, pois. E é sintomático que, se o nome dá ao leitor a perspectiva da ficção como um todo²²³, a sua ausência ou a sua generalização configuram a paródia possível da realidade mas também a concretização da figura, neste caso.

²²² EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 85-86 e 70-71, respectivamente.

²²³ Cf. THOMAS DOCHERTY - *Reading (absent) character. Towards a theory of characterization in fiction*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1983, p. 74.

Aliás, o rasurar da figura do Marquês através do tratamento do nome potencia a tipificação dessa figura — materializando a sua disseminação²²⁴. Se a personagem não precisa de uma identidade nominal para ser percebida enquanto construção semântica, é porque o leitor coevo possui um conjunto de competências que lhe permite a rápida identificação da figura.

Ora, se, por definição, o texto actualiza os traços da personagem considerados como essenciais, cabendo ao leitor atribuir ao ser romanesco propriedades retiradas do seu mundo de experiência²²⁵, que especificidade a da personagem n' *As Farpas*, texto cuja síntese com o mundo real é representada tendo por mediadora a derrisão e por objectivo o diagnóstico do real? Eça não submete a realidade à ordem da ficção; no entanto, a nivelação operada entre ambas faz com que a personagem se torne narrativamente exemplar em virtude da sua dimensão extratextual. Sendo a personagem ficcional aquilo a que T. Pavel chama “estrutura dual” porque refere concomitantemente o real e o não real²²⁶, e porque n' *As Farpas* o nível extratextual é parodiado por recurso à pré-compreensão ficcional do mundo, as personagens acabam por ser entidades paraficcionais. Com efeito, o prefixo par(a)-, ao pressupor sentidos como “ao lado de”, “semelhante a”, “para além de”, destaca a natureza e a concretização da personagem nas *crônicas*.

A paraficcionalidade é, portanto, o modo de ser ficção particular d' *As Farpas*, na medida em que estão criadas as condições que têm por resultado: por um lado, serem criadas personagens cujas dádivas do real, sendo desfiguradas pela derrisão, são fundamentais para o entendimento da realidade e para o exercício crítico — porque a deformação é o que permite autopsiar, ou seja, ver para além; por outro, as personagens resultantes deste processo estarão em condições de efectivar, por um efeito de

²²⁴ Cf. CARLOS REIS - “Narratologia(s) e Teoria da Personagem”. In *Figuras da Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras, 2006, p. 19. Também um escritor como FRANÇOIS MAURIAC reconhece que “dans la vie du romancier, où, après s'être battu chaque année avec de nouveaux personnages, il finit par découvrir que c'est souvent le même qui reparait d'un livre à l'autre. Et, en général, les critiques s'en aperçoivent avant lui” (*Le Romancier et ses Personnages (précédé d'une étude d' Edmond Jaloux)*, Paris, Éditions R. — A. Corrêa, 1933, p. 135).

²²⁵ Cf. VINCENT JOUVE - *op. cit.*, p.36.

²²⁶ Cf. THOMAS PAVEL - *Univers de la Fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 109.

disseminação, a sua transcendência enquanto ideia; finalmente, a leitura d' *As Farpas* enquanto verdade de um real que lhes é paralelo: se a realidade é já ficção, *As Farpas* serão a sua paraficção.

As figuras d' *As Farpas* são personagens em potência, cuja previsibilidade invalida a sua emancipação face ao redactor-narrador e ao leitor. A qualidade de redactor, de certa forma, vem enviesar a ilusão de autonomia da crónica ou do folhetim, não para lhe retirar força literária, mas antes para afirmar a lógica d' *As Farpas*: estas debruçam-se sobre o que está *posto fora de si* e que é passível de ser elucidado. O redactor-narrador o que faz é posicionar a personagem no mundo, sem que uma consciência (que a autonomizaria) se cumpra ainda — ela é um ponto de vista do redactor-narrador, não detém capacidade de representar o mundo que vê.

Nesta medida, o processo de construção da personagem n' *As Farpas*, ao consumir aquele “extremo de saturação semiósica” que Carlos Reis aponta²²⁷, passa por subordinar os traços semânticos a uma virtualidade exemplar — todavia, sem que as figuras apresentadas possam ser vistas como personagens definitivas. Se a personagem de ficção é um feixe de significações, o que encontramos n' *As Farpas* será antes uma personagem *in fieri* porque actualizada pelo real. Mas não apenas. É necessário pensar *As Farpas* como experiência de figuras que, gradualmente, vão edificando uma personagem em regime de transcendência cuja concretização será operada em obra posterior de cariz romanesco. Temos, pois, dois desenlaces diferentes no que diz respeito à elaboração das personagens queirosianas: uma figura de ordem interna, com existência n' *As Farpas*, cujo processo de formação informará a poética do escritor; outra personagem, sendo soma de significados, necessita da urdidura narrativa do romance para se tornar “configuração esquemática”²²⁸, com existência externa às *Farpas*.

Em ambas as hipóteses, contudo, as *crónicas* declaram abertamente a presença do real nas suas composições. No caso das figuras de ordem interna, este facto acaba por transformá-las, não apenas em instrumento de

²²⁷ CARLOS REIS - “Narratologia(s) e teoria da personagem”, p. 18.

²²⁸ Vide ANATOL ROSENFELD - “Literatura e Personagem”. In ANTÓNIO CÂNDIDO (*et alii*), *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976, p. 33.

crítica, mas também em objecto estético que, norteado pela derrisão, assumirá um carácter caricatural. No caso das segundas, são instrumento de crítica e sùmula de elementos cuja realização carece de desenvolvimento estético, literário e irónico. Assim, não admira que as figuras em causa revelem, por um lado, o gosto do escritor para o apontar através da personagem a peculiaridade do homem, e, por outro, a nivelação caracteriológica da sociedade portuguesa:

Em Portugal há só um homem — que é sempre o mesmo ou sob a forma de dândi, ou de padre, ou de amanuense, ou de capitão: é um homem indeciso, débil, sentimental, bondoso, palrador, deixa-te ir: sem mola de carácter ou de inteligência, que resista às circunstâncias.²²⁹

De certa forma, este excerto da resposta a Fialho de Almeida mistura pessoa e personagem já que parece descrever a um tempo sociedade e ficção possível. E voltamos à ideia avançada acima de que a estrutura d' *As Farpas* será paralela à da sociedade e, portanto, paraficcional. Porém, esta paraficcionalidade acarreta consequências ao nível do que foi o aprendizado ficcional de Eça. As personagens que são indubitavelmente colocadas à luz directa do pormenor derrisório e caricatural (o que lhes confere um grau de individualidade que escapa ao simples tipo) possuem já uma lógica de personagem, ao passo que aquelas figuras de dimensão externa não. Tenhamos presente que se contam entre as primeiras os casos de António Enes, o Imperador D. Pedro II, o *brasileiro* e a dupla Ano Novo e Ano Velho, e entre as segundas as *meninas solteiras* de 1872.

Voltemos à carta a Ramalho Ortigão datada de 8 de Abril de 1878 e escrita em Newcastle:

Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo, por processos puramente literários e *a priori*, uma sociedade de convenção, talhada de memória. De modo que estou nesta crise intelectual: ou

²²⁹ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, 1º volume, pp. 495-496.

tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental — isto é, ir para Portugal — ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística. (...) Resta saber se eu tenho ou não um cérebro artístico. Se não tenho, então posso continuar a ser, nestas longes terras, um representante dos meus concidadãos que importam carvão; se tenho, então devo ter o que Taine chama o respeito, a dignidade e a higiene do talento — e, em lugar de me estragar aqui, ir educar-me para aí. Que lhe parece?²³⁰

Se em '78 Eça admitia a existência de dois modos distintos de construção de personagem, *As Farpas* antecipam as constatações da carta: o humor e a regra naturalista. Porque o humor (ainda que não apenas) marcará sempre o tipo e a regra presidirá, em determinada fase da vida literária de Eça, à recriação da realidade e do protagonista — o primeiro modo foi uma tendência estética; o segundo, o seu treino enquanto escritor. Quanto à ironia, desempenhará a função de terceiro elemento, a verdadeira testemunha que apreenderá a realidade como um todo — mesmo no seu território mais insondável.

As personagens que funcionam n' *As Farpas* internamente são dotadas de um conjunto de acções que cumprem o programa derrisório e crítico²³¹. Contudo, a posição das personagens de cariz externo não é menos importante já que a sua apresentação acaba por funcionar, não apenas como armazém de figuras, mas também como legitimação do (re)tratamento ficcional pósteros que acabará por sofrer. Com efeito, se é a intertextualidade um “stock de modèles, de palmarés déjà établis, source, cible et moyen d'interprétations normatives”²³², a paraficcionalidade que subjaz ao catálogo de personagens d' *As Farpas*, confrontando História e ficção, inferências e indefinições genológicas, inscreve na consciência do leitor o espaço — a figura —, validando a pertinência ficcional da mesma.

²³⁰ *Idem, ibidem*, p. 144.

²³¹ Cf. THOMAS DOCHERTY - *op. cit.*, p. 7: “In contradiction with the modern character, who is what he or she does, the humanistic character of Realism can be the sum of actions and also something more, the something more being the ‘meaning’ of those actions”.

²³² PHILIPPE HAMON - *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F., 1984, p. 36.

Terá sido essa acção sobre a realidade — que define o acto de ficção — marcada por uma intencionalidade por parte do autor²³³? Ao colocar, como foi referido já, o folhetim ao serviço da Revolução, Eça de Queirós pretendia apresentar as feições autênticas da realidade. Ao fazê-lo por intermédio de uma poética da derrisão, denunciava o teatro social e dessacralizava os seus bastidores. No entanto, se na ficção como na História a acção é a ilustração da personagem²³⁴, no caso d' *As Farpas* é a derrisão e os seus mecanismos que fazem da figura unidade significativa e a elevam à categoria de personagem. O que significa que o riso, colocando a figura no trono escarnejado da iconoclastia, enviesava a acção das personagens para destacar a acção do redactor-narrador sobre a realidade. Paraficcionalidade, pois, já que o intuito ficcionalizante do redactor-narrador é ultrapassado logo à partida pela atribuição de valor ficcional à realidade.

Deste modo, se o romance poderia fazer a fotografia, *as crónicas mensais* d' *As Farpas* fariam a caricatura. Ao compreender na esfera do derrisório as qualidades distintivas que permitiriam a emergência de grupos, inverte-se a lógica que dita o carácter parasitário do mundo ficcional por relação ao mundo real. É que, se pela ficção se faz *ver verdadeiro*, então o riso com que Eça molda o seu discurso, ao conseguir fazer ressaltar um real digno de ser ficção, transforma a pessoa em ídolo da personagem. Assim, o horizonte de expectativas que conduz o leitor pelas *Farpas* é condicionado (e desta forma alargado) por uma realidade que se oferece à representação comportando já um perfil ficcional — o que desoculta a sua intenção.

Pelo que ficou dito já, da combinação entre a pré-compreensão ficcional do mundo e a poética da derrisão, a personagem há-de resultar como veículo crítico. Sendo a imagem e a imagologia uma das chaves da matriz cultural do Ocidente, mediada por um critério derrisório a personagem desempenha um papel de prova — se o redactor-narrador é o elemento que tudo vê, a personagem contém as evidências da decadência contra a qual a Revolução era dirigida. Leia-se o que escreve Mestre Guerra da Cal a

²³³ WALTER MIGNOLO - "Sobre las condiciones de la ficción literária". In *Cadernos de Literatura*, 17, 1984, p. 27.

²³⁴ HENRY JAMES - *apud* TZVETAN TODOROV. In *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 78.

propósito daquilo a que em Eça chama de “pendor do romancista”: “O pendor do romancista para o excesso não se manifesta apenas na direcção das impressões subjectivas. Tem outro sentido paralelo, que exerce um importante papel na sua estética: a demasia na atribuição das dimensões físicas. Eça amava a hipérbole e a caricatura, e o adjectivo era para ele o veículo mais espontâneo e natural para verbalizar essas preferências psíquicas”²³⁵.

As Farpas, ao montarem um estrado paraficcional para a catarse (que, neste caso, se queria única e definitiva) da degeneração oitocentista, permitiam o tratamento caricatural da personagem na medida em que, pela lógica serial e pela ausência de sequência narrativa, podiam ver concentradas nas suas figuras construções caricaturais. E isto precisamente porque, a meio caminho da ficção, não tendo que desempenhar papel actante de forma a plasmar na narrativa a ordem temporal, podia ter concentradas na sua imagem, mais do que na sua acção, pormenores expressivos da ordem do descritivo.

Porventura, mais do que nortear o desenho por um desejado efeito de conjunto²³⁶, a personagem de que nos ocuparemos neste subcapítulo foi esboçada neutralizando o resultado global para que a deformação de cada pormenor se concentre na figura — e não na acção. Na *Farpa* relativa ao mês de Setembro de 1871, o redactor-narrador, a propósito da hipótese de revolta na Índia, escreve:

Como o sr. visconde de S. Januário sentiu a necessidade aparatosa de fazer telegramas patéticos, nós sentimos o desejo humilde de escrever razões claras.

E já que os jornais sérios e barbados o não fizeram, as *Farpas*, para esclarecer os espíritos hesitantes, desenham a grossos traços de carvão e de tinta as caricaturas militares da Índia.²³⁷

²³⁵ ERNESTO GUERRA DA CAL - *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Almedina, 1981, pp. 177-178.

²³⁶ Cf. LUCIEN REFORT - *La Caricature Littéraire*, Paris, Armand Colin, 1932, p. 40: “La charge peut prendre les proportions d’un vrai portrait en pied, dont tous les détails sont calculés et coordonnés avec soin en vue de l’effet de l’ensemble”.

²³⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 186. É significativo, pois, que OSVALDO DE SOUSA equipare a caricatura ao daguerreótipo, com a diferença de que o que na primeira estimula

Sintomaticamente, para clarificar razões, o redactor-narrador recorre ao que, à primeira vista, parece estar enquadrado numa estética do feio, ou, pelo menos, do exagero. Assim, se a caricatura, aos olhos de Eça de Queirós, seria arma a utilizar em tempos de Revolução (já que é uma das faces do diamante da verdade), ela não pode ser apresentada como realidade única ou mesmo como verdade acabada. Sendo uma das facetas do que é verdadeiro, ela surge sustentada num relativismo que aparentemente escapa ao estatuto da personagem²³⁸. Porém, o processo de singularização a que estas figuras estão sujeitas é diverso daquele que transforma a personagem do romance: elas não são colocadas em plano superior, elas são passíveis de actualização constante na realidade²³⁹. E, contudo, os traços semânticos convocados para a sua composição, ao aplicarem a força da tinta sobre o carvão próprio para os esquiços, provocam a subversão do que aparentemente é digno de memória. De acordo com a lógica dessacralizante d' *As Farpas*, destaca-se o que é notável *a contrario*, perversão esta que enquadra a figura no universo que já sabemos paraficcional.

Se, na totalidade romanesca, é no texto que os traços essenciais de uma personagem são actualizados, no caso das personagens tipo a construção das mesmas (do ponto de vista do leitor), pelas ocorrências temáticas que as caracterizam, reclama uma recognoscibilidade exterior ao texto. Na economia narrativa, o tipo demarca-se das demais personagens pois que consiste numa sinalização concreta de “indumentárias, discursos e reacções com um certo cariz emblemático, remetendo para os sentidos de teor social

a acção criadora são as “reminiscências do artista, quem vem fotografar com o buril as mais salientes feições da sociedade com quem convivemos”. In *A Caricatura Política em Portugal*, Lisboa, Salão Nacional da Caricatura, 1991, s/p.

²³⁸ Cf. VINCENT JOUVE - *op. cit.*, p. 62: “L' être de fiction échappe donc à la relativité. Le roman, tout structuré, transforme l'accidentel en exemplaire, la contingence en signification, les signes en symbols, le temps en histoire, l'espace en scène, la fragmentation en totalité”.

²³⁹ *Idem, ibidem*, p. 63. Segundo VINCENT JOUVE, o estatuto narrativo da personagem situa-a em plano superior, sendo que esta singularização torna patente que a apreensão da personagem não passa entre a realidade e a ficção mas antes entre o acessório e o memorável — a personagem é, pois, um centro de interesse privilegiado.

e psicológico que inspiram a sua configuração, sentidos esses em que não raro se reconhece uma certa incidência temática”²⁴⁰. Não estamos necessariamente diante de uma carga caricatural, mas a verdade é que tipo e caricatura partilham uma natureza *evidente*. A sua percepção na narrativa tem origem na manifestação semântica abundante, o que faz de ambos uma poderosa amálgama signica.

No caso de António Enes, o traço distintivo dilui-se para servir a identificação de um tipo; quanto ao Imperador, esse traço distintivo contribui para a ridicularização da singularidade do mesmo. Em ambos os casos, a caricatura é a personagem da Revolução²⁴¹. No entanto, nenhuma destas personagens é apresentada como tipo — e *As Farpas*, ao experimentar uma poética da derrisão que contribui para a elevação de figuras a personagens, são particularmente propensas à emergência de tipos, tratados mesmo em termos de metalinguagem. Aliás, o próprio Ramalho dedica uma *Farpa* (não por acaso a que corresponde ao mês de Fevereiro de 1872, a mesma das invectivas ao Imperador e da apresentação do *brasileiro*) ao catálogo de tipos, tais como o mendigo, o empregado público, o militar reformado, o brasileiro ou a mulher²⁴². Eça não elabora, n’ *As Farpas*, um discurso semelhante. Porém, indica manifestamente tipos que insere em encenação social e privada.

2. António Enes e o Imperador D. Pedro II: um impossível ideal heróico

N’ *As Farpas* correspondentes aos meses de Junho, Agosto e Setembro de 1871, o redactor-narrador empreende um conjunto de respostas às provocações que António Enes publica na *Gazeta do Povo*, jornal fundado por

²⁴⁰ CARLOS REIS e ANA CRISTINA MACÁRIO LOPES - *op. cit.*, p. 412.

²⁴¹ CLAUDE LANGLOIS - *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du C.N.R.S., 1988, pp. 29-30: “Dans toutes les révolutions les caricatures ont été employées pour mettre le peuple en mouvement et l’on en saurait disconvenir que cette mesure ne soit aussi perfide que ses effets sont prompts et terribles”.

²⁴² RAMALHO ORTIGÃO - *As Farpas*, ed. cit., pp. 364 e ss.

Pinheiro Chagas e João Crisóstomo Melício²⁴³. É no mês de Setembro que a carga derrisória assume contornos mais acentuados — não só pelo grau ofensivo mas pelo que de caricatural oferece. Atentemos na apresentação de António Enes:

Enes! Entre e sente-se. O sr. escreveu contra nós cinco colunas de folhetins, esguias e perversas. Sabe o que se vê, Enes? É que o sr. está com a cabeça inteiramente perdida, e atira-se a nós, tonto, rubro, com os cabelos hirtos, a barba mal feita, as mãos grossas e sujas, sem bom senso, sem dignidade, sem composturas, com um grosso ruído de tamancos!²⁴⁴

No sumário inicial da *farpa*, informa-se, ironicamente, que “Dá-se a Enes uma entrevista, e descobre-se que o homem tem a bicha”. De facto, a figura de António Enes é transposta para o universo paraficcional das *crónicas mensais*: ele é convidado à sala da redacção. Por um lado, este movimento reconhece *As Farpas* como o espaço privilegiado para o ataque derrisório;

²⁴³ Importa dizer que também Eduardo Vidal e João Crisóstomo Melício são por várias vezes objecto de ridicularização por parte dos autores. Mais significativo é o facto de *As Farpas* respeitantes à polémica entre Eça e António Enes terem sido suprimidas na edição d'*Uma Campanha Alegre*, de 1890. À primeira vista, é de salientar a inconveniência de tal polémica duas décadas depois da publicação d' *As Farpas*. Com efeito, basta recordar que em 1888, Eça escrevia a Enes no sentido de conseguir a sua colaboração no projecto da “Revista de Portugal”, elogiando o jornalista e apreciando os seus dotes intelectuais. Eça não teria, nesse momento, interesse algum em levantar controvérsias antigas, mesmo porque, à data, António Enes estava já ligado à vida política, sendo uma personalidade de proeminência no Portugal de fim de século, acabando mesmo por tornar-se ministro da Marinha e do Ultramar. Contudo, importa referir que, ao tempo d' *As Farpas*, foi acesa a troca de ofensas entre os autores das crónicas e Enes. Transcrevemos aqui o excerto de uma das respostas de Enes (os textos do jornalista relativos a esta polémica foram publicados na *Gazeta do Povo*, nºs 495 (19-07-1871), 501 (26-07-1871), 527 (26-08-1871), 528 (27-08-1871), 605 (31-10-1871)): “Sr. Eça, olhe que não me surpreende. Já sabia que debaixo da sua pele macilenta andava encoberto, enchouraçado, defumado um D. Sebastião literário, o manequim dum reformador. (...) Depois, tempos depois, os «Mistérios da Estrada de Cintra» inquietaram a polícia. Era uma nova audácia de reformador, uma entrudada de reformador mascarado com uns sapatos velhos de Gustave Flaubert, e um chambre esguio que Ponson du Terrail usava por casa quando andava escrevendo *Rocambole*. Mais ainda. Os *Mistérios* eram a vingança, a proclamação, o heroísmo dum reformador que por ódio aos *beija-flores*, ao sr. Vidal e ao seu canteiro de lírios, mastigava *caídos* em público” (nº 605).

²⁴⁴ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 197.

por outro, evidencia um propósito auto-reflexivo o que, uma vez mais, acentua o carácter revelador da obra em causa. Nesta revolução do olhar, o objecto percebido tem a oportunidade de se tornar sujeito. O redactor-narrador gera um espaço ideal para que se opere um diálogo entre a voz narrativa e a figura, o que, se a esvazia de importância real, a eleva a uma categoria narrativa — a uma personagem.

É precisamente esta ponte pluridiscursiva que torna possível “la fusion de deux horizons, celui du texte et celui du lecteur, et donc l’intersection du monde du texte avec le monde du lecteur”²⁴⁵. Não bastante, à maneira da caricatura, que pressupõe a deformação da *facies*, a figura de Enes vê os seus traços serem retirados do que seria uma compleição normal para se tornarem expressão iconográfica da acção que o jornalista levava a cabo na realidade. Os detalhes escolhidos e conjugados não confluem para uma acção que se espelha no andamento narrativo na medida em que importam o carácter global e os caracteres particulares da figura. Insistindo em pormenores, o redactor-narrador consegue que a figura deixe somente de ser lida referencialmente²⁴⁶, para granjear uma existência ficcional.

Desta forma, se a caricaturização de uma figura não a torna necessariamente personagem, é a *carga* imagética que, denunciando a acção do redactor-narrador sobre o real, o faz. E recorde-se que, etimologicamente, “caricatura” resulta do vocábulo latino “carrus” que abrangia tanto o retrato como a descrição escrita que acentuava os traços do modelo com fins satíricos ou cómicos. Nessa medida, entram no processo de caracterização do jornalista tanto elementos descritivos de ordem física como elementos da ordem do discurso da personagem. Vejamos:

Ah! É que os srs. não sabem... Enes, nesse escrito lívido — começa por se recolher e por falar de furúnculos, depois chama-nos *moscas e podres*; depois afia as pequeninas falsidades engenhosas; em seguida acusa-nos por termos a boca arreganhada, e chama a um de nós *administrador do conselho*; depois, cambaleando, ébrio de prosa e de ódio, grita que um de

²⁴⁵ PAUL RICCEUR - *Temps et récit*, tome I, p. 149.

²⁴⁶ ANTOINE DE BAECQUE - *La caricature révolutionnaire*, Paris, Press du C.N.R.S., 1988, p. 19.

nós tem *abóbada craniana* e outro *moleirinha*; depois diz de nós coisas, que nós por toda a glória deste mundo não desceríamos a dizer dele; Enes di-las de graça; logo atira-se de bruços e começa a examinar com rancor as botinas de um de nós; depois ergue-se de salto e põe-se a fitar com inveja o *plastron* do outro; imediatamente rompe em lamentos, e, arrependendo-se, queixa-se de que nós não o conheçamos; depois estaca um momento, e brada que tem vinte e três anos; em seguida confessa cheio de lágrimas e de rabuge que é um *sarrafaçal* (textual); depois morde-se, e atira-se a discutir doidamente que em é coisa muito diferente de com; em continente amua, e diz que há-de escrever muitos livros e muitos folhetos; depois espoja-se, bradando que as *Farpas* plagiam as *Guêpes*, e arrasta-se e estorce-se e espuma e guincha e procura morder-nos, e busca rasgar-nos, ladra de raiva, aguça as unhas no lajedo, lava no charco velhas mentiras cheias de pó, apruma-as, e tentando ser feroz é faceto — e tentando coroar-nos de espinhos, esparze-nos de rosas!/ Enes, sossegue, respire. Esses esgares devem fatigá-lo.²⁴⁷

O que podemos observar neste excerto é uma caricaturização em crescendo até à animalização da figura de Enes. Estando *As Farpas* em plena época de prosperidade do humor gráfico em Portugal²⁴⁸, não admira que neste texto, verdadeiro chiste panfletário de carácter pessoal, se empurre para a cena a figura e se elabore em torno dela uma descrição de expressividade cinética. De facto, Enes passa a actor, ao ser isolado no palco da redacção, e rapidamente age diante do leitor (e do redactor-narrador) por via de um registo deformatório. A direcção das críticas que Enes usa contra Eça é invertida: o seu discurso sofre um processo de descredibilização já que é resultado de uma série de acções irracionais. E, assim, o objecto de derrisão, porque tentara tornar-se feroz, redundara em *faceto*, passível de motivar o riso. A acção extremada é, pois, mais facilmente convertida em factor derrisório, o que significa que é a deformação que confere à figura carácter activo.

²⁴⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 197-198.

²⁴⁸ Cf. OSVALDO DE SOUSA - *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*, vol. I, “Na Monarquia”, Lisboa, Humorgrafe, p. 145.

Também o nome do jornalista é submetido a um processo de ridicularização que contribui para a anulação do mesmo. “Enes”, “Enitos”, “Enesinhos” são os aspectos que o nome da figura vai tomando. O diminutivo nominal não só deprecia a pessoa como lhe retira qualquer distinção real, convertendo-a a uma passagem sem importância — existência humana ténue e maleável a que resta apenas a acção animalesca. Mas a nadificação do nome converge para outro efeito de anulação: a ausência de discurso por parte de Enes. Segundo Hamon, “la meilleure façon de disqualifier un personnage c’est de le disqualifier dans son rapport au langage: soit en montrant qu’il ne «possède» pas la parole qu’il parle, qu’il n’en n’est ni le maître, ni l’origine, qu’il n’en est donc pas le «sujet» dénonciation (...); soit en montrant qu’il ne *devrait* pas traiter les «sujets» (thèmes “inconvenants”, par exemple) qu’il traite dans son discours”²⁴⁹.

Com efeito, Enes não responde — como se não possuísse nem voz nem perspectiva. A ausência de poder discursivo desacredita os julgamentos de Enes e justifica a resposta de Eça. Com o nome adulterado e sem capacidade discursiva, Enes diminui em termos de efeito de pessoa para ir ao encontro do efeito pessoal²⁵⁰, o que enfatiza a sua qualidade de função e de personagem na organização narrativa. Aliás, se o Realismo tende a desvalorizar a intriga em função da carga figurativa com que dota personagens e outros elementos da arquitectura textual, Enes, que se insurgira contra essa mesma escola, é consequência de uma dimensão identificativa em plena desconstrução — necessária em texto que se desenrola sob a égide da derrisão: “The importance of the concept of identification — which has traditionally been central to theories of character — lies in its ability to mediate between character as a formal textual structure and the reader’s structured investment in it. (...) Fictional character might be seen as involving primarily the narcissistic dimension of identification”.²⁵¹ António Enes torna-se sintoma apenas:

²⁴⁹ PHILIPPE HAMON - *Texte et idéologie*, p. 144.

²⁵⁰ *Idem* - *Le Personnel du roman*, p. 349.

²⁵¹ JOHN FROW - “Spectacle binding. On character”. In *Poetics Today*, vol. 7, nº 2, 1986, p. 244.

O Sr. é um sintoma: o Sr. pertence àquela magra corte que vive no mundo em perpétua guerra, em perpétuo rancor, na inveja inextinguível. Obscuros, sombrios, lúgubres, hostis, vêmo-los passar no macadame, com o sobrolho duro, a voz baixa, o passo apressado. Deitam às vezes de esguelha, uma vista aguda, fria e ávida para o trotar dos *coupés* de aparato, para as belas mulheres que passam no rugir das sedas. Vão tristes, vão violentos e sem saber porquê, pensam vagamente em vingar-se. Para eles de balde o céu se alarga, os bosques cantam. São os *azedos*. Saídos da burguesia, educados pelos livros franceses, exaltados, nervosos, anêmicos, esses homens a quem Jules Vallés chamou os *refractários*, têm o aspecto frio e escuro, mas são na sua alma cheios de ambições, de desejos, de ódios, de vontades, de invejas, e de frases de romance. Não têm a carne satisfeita, nem o espírito contente. Odeiam o mundo: odeiam-no pelo luxo que não têm, pelas belas mulheres que não possuem, pelos bons livros que não escrevem, pelos bons jantares que não comem, pelos *londrés* que não fumam!²⁵²

Da apresentação de Enes em moldes caricaturais, passamos à extensão da personagem a uma amostra social. A deformação, no caso em apreço, redundava em esquecimento da particularidade individual para melhor evidenciar um sentido da personagem que só é atingido quando posto em jogo com inter-relações a serem feitas ao nível do extra-texto. O retratamento de Enes serve de mote para a apresentação de um conjunto de indivíduos que partilham as mesmas características — um tipo social, portanto. Feito “sintoma”, Enes pode servir a generalização das suas características; sendo um “acidente”, serve de indício: ao perder a identidade, ganha integridade semântica e passa a ser indiciador dos tipos que gera²⁵³.

²⁵² EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 199.

²⁵³ Na obra *A Personagem*, que reúne a colaboração de vários estudiosos, ANTÓNIO CÂNDIDO divide os modos de tratamento das personagens em: “perspectivação da personagem enquanto ser íntegro e facilmente delimitável por certos traços que os caracterizam; perspectivação da personagem como um ser complicado que se não esgota nos traços característicos mas que contém certos poços profundos, de onde pode surgir o mistério e o desconhecido.” Cf. ANTÓNIO CÂNDIDO - “A personagem do romance”. In ANTÓNIO CÂNDIDO (et alii), *op. cit.*, pp. 59 e ss.

É que, ao ser sintoma, o jornalista entrava directamente na margem do indício entendido como fragmento de um objecto que permanece em contiguidade com ele — em regime metonímico, portanto²⁵⁴, que possibilita a dilatação do referente.

Ora, se o tipo “pode ser entendido como uma personagem-síntese entre o individual e o colectivo, entre o concreto e o abstracto tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes”²⁵⁵, a figura de Enes desempenha um papel *sui generis*: é a sua representatividade que faz dele uma personagem. A explicitação do grupo é compreensível: a figura individualizada de Enes e o grupo impulsionam-se, deixando Enes como cruzamento entre a unidade e o conjunto, imagem necessária para cumprir o lema d’ *As Farpas* expresso nos seguintes moldes: “Não está em nossa intenção magoar ninguém: guerra aos factos, paz aos homens! O sr. sabe-o bem! guerra ao funcionário, paz ao carácter”²⁵⁶. Apesar de serem os ataques a António Enes claramente motivados por questões pessoais, a verdade é que, na ironia com que Eça interpela o futuro autor d’ *Os Lazaristas*, segue o seu esquema primeiro de abordagem ao Realismo e às instituições estruturantes da sociedade. Assim, colmatando o espaço entre a forma e o sentido, Enes torna-se personagem por meio (e não por causa) da representação caricatural e viabiliza personagens tipo por meio do efeito-personagem que alcança.

Vejamos o que sucede com o Imperador D. Pedro II. Sabe-se que em 1871, período de grande crise no Brasil, com a questão do abolicionismo, a reforma eleitoral e judiciária e o movimento republicano na ordem do dia, D. Pedro decide viajar pela Europa. Este facto não passou despercebido aos autores d’ *As Farpas* e termina por ser causa de convulsões sociais — e periodísticas²⁵⁷. É nas *crónicas mensais* de Fevereiro, Março, Abril e

²⁵⁴ Cf. RÉGIS DEBRAY - *Vie et Mort de l’Image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 230 e ss.

²⁵⁵ Cf. CARLOS REIS e ANA CRISTINA MACÁRIO LOPES - *op. cit.*, p. 411.

²⁵⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 199.

²⁵⁷ Cf. PAULO CAVALCANTI - *Eça de Queirós, agitador no Brasil*, p. 33. Com efeito, era objectivo de D. Pedro, no Velho Continente, conhecer Renan, Dumas, Claude Bernard, Taine, Guizot, Gauthier, Manzoni, Mendes Leal, Wagner, Herculano, Camilo Castelo Branco — a

Junho que o tratamento do Imperador e também do brasileiro decorrem. Recordando que, ao falar do término da sua colaboração n' *As Farpas*, Eça confessa que partira *prudentemente para Havana* e que *Uma Campanha Alegre* apresenta remodelações e supressões em relação à publicação anterior, é de crer que o escritor tivesse consciência de que *As Farpas* tinham acabado por atingir outros alvos de dimensões maiores. Aquilo a que Camilo Castelo Branco apelida de “roubo” e “insulto” é a caricaturização de D. Pedro, na *Farpa* de Fevereiro.

Significativamente, o redactor-narrador começa por fazer oscilar a questão do nome próprio, conseguindo assim subverter a lógica de apresentação de uma figura histórica: ao tornar mutável o seu nome, o redactor-narrador desqualifica a dignidade da figura, tornando-a indistinta entre as demais:

25 de Maio de 1871 parte, a bordo do navio inglês “Douro”, com uma comitiva de quinze pessoas. Ora, coincidente com a publicação d' *As Farpas*, estas “transformaram a vitoriosa excursão do Imperador do Brasil à Europa num grotesco espectáculo de circo, caricaturando tudo aquilo que D. Pedro fizera, ou dissera, como primeiro viajante da sua pátria” (PAULO CAVALCANTI - *op. cit.*, p. 39). O autor cita mesmo Camilo Castelo Branco, acerca da acção d' *As Farpas* sobre o Imperador: “Consta-me pelos anúncios das gazetas que eles publicaram opúsculos contra o Imperador. Roubo e depois insulto” (*op. cit.*, p. 45). Por aqui se pode fazer ideia das reacções que a crítica d' *As Farpas* suscitou. Inclusive em território brasileiro, onde os textos em causa acabaram por servir a finalidade de justificar acções de índole diversa: por um lado, foram oportunidade de desmoralizar os partidários da Monarquia; por outro lado, permitiram a exacerbação de conflitos entre portugueses e brasileiros. Porém, as *crónicas mensais*, além de desencadear uma onda efervescente de motins e revoltas, provocaram também respostas textuais à sua altura: “Os Farpões ou os bandarilheiros de Portugal — Resposta cabal aos srs. Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz, autores das Farpas”, por José Soares Pinto Correia, “As Frechas — Por um Caeté e um Tamoio — Em resposta às Farpas, escritos em Portugal contra os Brasileiros”, “Pernósticos e Hermafroditas”, novamente por José Soares Pinto Correia. Já posterior à saída de Eça d' *As Farpas* temos “Duas palavras aos leitores das Farpas. Protesto por um Patriota”. Os efeitos da publicação, em termos sociais, tiveram eco durante alguns anos, estendendo-se para lá de Dezembro de 1872, quando Ramalho publica “O Brasil a voo de Pássaro”. De facto, Eça estava já a braços com a defesa dos colonos chineses em Cuba e era ainda atacado por jornais brasileiros. Sobre esta polémica *vide* a completa obra de PAULO CAVALCANTI - *Eça de Queirós, Agitador no Brasil*, Lisboa, Livros do Brasil, 1972. Sobre a figura do brasileiro no âmbito da crítica ao Romantismo, *vide* MARIA APARECIDA RIBEIRO - “O brasileiro e o problema da importação cultural na obra de Eça: da farpa à reflexão”. In *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, nº 7/8, Dez. 1994/ Julho de 1995, Baião, Associação dos Amigos de Eça de Queirós, pp. 135-146.

Um momento de atenção. O Imperador do Brasil quando esteve entre nós e mesmo fora de nós — era alternadamente e contraditoriamente — *Pedro de Alcântara e D. Pedro II*.

Quando as recepções, os hinos ou os banquetes se apresentavam a glorificar *D. Pedro II* — ele apressava-se a declarar que era apenas *Pedro de Alcântara*. Quando os horários de caminhos-de-ferro, os regulamentos de biblioteca ou a familiaridade dos cidadãos o pretendiam tratar como *Pedro de Alcântara* — ele rompia a fazer sentir que era *D. Pedro II*.²⁵⁸

Ao contrário do que sucedia com Enes, o Imperador, carregando o símbolo da monarquia e sendo representante pátrio, reunia as condições para que o sistema iconoclasta fosse atacado. Por isso, se o jornalista fora reduzido a sintoma, o que sucede com D. Pedro será diverso. Ao tornar o nome adaptável às circunstâncias, a estabilidade da referência é posta em causa, o que significa que a identidade da figura será passível de inversão. Criando a conjuntura necessária para que a caricatura aconteça, o redactor-narrador apaga todos os traços definitórios. Tal torna-se mais sintomático ainda quando o redactor-narrador comenta a dificuldade que os historiadores terão em fixar o nome do Imperador:

Que farão os historiadores futuros? Dirão que viajou em Portugal *D. Pedro II*? Mas se ele o negou! Narrarão que Portugal foi viajado por *Pedro de Alcântara*? Mas se ele o contradisse!

A história não tem nome a dar-lhe!

É por isso indispensável, para segurança das crónicas, que se lhe dê um nome que não sendo Pedro de Alcântara nem D. Pedro II — seja bastante genérico para os abranger ambos; e que ao mesmo tempo seja bastante abstracto para se poder atribuir sem desdouro a um príncipe, se ele o era, — e para se poder dar sem exageros a um plebeu, se ele o fosse!²⁵⁹

²⁵⁸ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 371.

²⁵⁹ *Idem, ibidem*.

Note-se que a figura do monarca não é retirada do plano social superior a que pertence. Notoriamente, D. Pedro acaba por servir a denúncia da duplicidade da sociedade²⁶⁰; a sua descrição compreende uma série de monomanias que, por um lado, se conduzem à exploração do carácter risível das acções do Imperador, por outro, contribuem para a humanização do mesmo. A partir do momento em que a historiografia não consegue ter poder decisório, os critérios de veracidade vêm a sua validade atingida — e também os seus instrumentos de monumentalização — tanto mais que a culpa da indefinição nominal é imputada ao monarca. Se o registo historiográfico pode redundar em engano, então a caricatura é a possibilidade de se deter uma “arma de independência, ao serviço da verdade contra a mentira sempre disforme e ridícula”²⁶¹ — através da “carga” típica da caricatura poder-se-ia apreender uma realidade mais fiel do que a da falsa verosimilhança da historiografia laudatória.

Na apresentação de D. Pedro, a codificação rígida de uma figura régia é substituída pela apresentação de uma caricatura que cria um cenário doméstico em torno do monarca:

Falemos da mala deste príncipe ilustre. Todos a conhecem. Ela deixa na Europa uma legenda perpétua. Durante meses, viu-o o Velho Mundo absorto — atravessar as capitais, estudar os monumentos, sulcar os mares, costear os montes, visitar os Reis, olhar as paisagens, ensinar os sábios, — com a sua mala na mão! É uma mala pequena, de couro escuro, com duas asas que se unem. É por ali que ele a segura. Na outra mão trazia às vezes o guarda-sol, debaixo do braço ia o embrulho de papel. Muitas vezes foi visto sem o guarda-sol, às vezes alheou de si o embrulho, — a mala nunca! Paris, Londres, Berlim, Viena, Florença, Roma, Madrid, o Cairo

²⁶⁰ Cf. PHILIPPE HAMON - *L'Ironie Littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, pp. 75-76: “La caricature, discours moral et ironique, sera donc doublement double; comme l'ironie, elle est un discours double, où les sous-entendus permet d'éviter la censure et les procès en diffamation, et en tant que discours moral, elle est un discours qui s'attachera à dénoncer la duplicité de la société où l'être ne coïncide jamais avec le paraître”.

²⁶¹ Cf. OSVALDO DE SOUSA - *A Caricatura Política em Portugal*, s/pág.

— conhecem-na. Ela ficou popular na Europa — como o pequeno chapéu de Napoleão o Grande — ou a grande covardia de Napoleão o Pequeno! Mesmo a celebridade da mala encobre um pouco a glória do príncipe. Como se dizia na batalha de Austerlitz — muito tempo se falará dela sob os lustres dos palácios e sob o tecto das cabanas. Dele — menos!²⁶²

A presença da mala vem minorizar a realeza de D. Pedro. Contrastando com a dimensão da sua importância, o objecto é a máscara da figura, mais do que extensão propriamente. É que a mala, como o redactor-narrador atenta, é a *insígnia do seu incógnito*. Usando a mala como diluidor da sua condição real, o monarca acaba também por justificar a criação caricatural por parte do redactor-narrador. No caso do Imperador, não é o *facies* que é submetido a um processo de deformação — ao contrário de Enes, o monarca era símbolo²⁶³ e, portanto, arbitrário. Não será, pois, o retratamento do perfil fisionómico que afigura ao objectivo d' *As Farpas* sucesso, mas antes a descrição do carácter por via da acção e do objecto. Como Enes reduzido a *sinetoma*, são os indícios que acompanham o monarca que podem ser sujeitos à derrisão; como o símbolo tem valor sociológico, a exteriorização caricatural dos defeitos ganha em apoiar-se no jogo metonímico²⁶⁴. O redactor-narrador, manipulando o olhar do leitor, torna inadequada a idolatria perante D. Pedro. Assim, desvia o estatuto do que deve ser rememorado para uma dimensão acessória que acaba por apagar a figura humana.

²⁶² EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 372.

²⁶³ Cf. RÉGIS DEBRAY - *op. cit.*, pp. 230 e ss.

²⁶⁴ A propósito da caracterização metonímica de D. Pedro, leia-se também: “Em Portugal, como receasse recepções ostentosas à entrada — Sua Majestade acrescentou à sua mala um guarda-sol, e ao guarda-sol um embrulho! Foi assim que o viram descer do vagão os povos perplexos! Eram os seus documentos! Se não tivesse havido a precaução de retirar apressadamente todo o aparato — sabe-se que Sua Majestade estava disposto a mostrar — as suas chinelas de mouro! Mas as autoridades, em toda a parte, mal viam Sua Majestade começar a demonstrar, por familiaridades, que não era príncipe — apressavam-se a afastar toda a cerimónia, receosos que Sua Majestade levasse a sua demonstração até ao excesso impudico — de despir as calças!” (EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 373).

O relato das graças e desgraças de D. Pedro em terras europeias continua. Desta feita, o redactor-narrador coloca a figura em diálogo com outras figuras. Não estamos na redacção imaginada d' *As Farpas*, mas a figura é também enquadrada em termos dialógicos numa série de cenários, o que vem possibilitar o discurso da personagem:

É verdade que os jornais parisienses contaram que no jantar que o sr. Adolfo Thiers, presidente certo de uma república incerta, deu ao imperador do Brasil — Sua Majestade a cada momento cortava a fina conversação literária e céptica que faiscava em redor da mesa — para gritar com a sua imperial boca cheia: que magnífico prato! que precioso peixe! que sublime galinhola! No entanto, esta circunstância de estupenda gula, narrada com ironias finamente cravadas — não oferece autenticidade: é um *reclame*, é uma adulação política à cozinha do dito Adolfo!²⁶⁵

Notoriamente, o redactor-narrador faz uso de uma ironia que imola o ídolo através de um testemunho, esse, sim, com intuítos tipicamente caricaturais e que passam pela “manifestation commerciale de l'émergence du politique”²⁶⁶. O redactor-narrador, dando conta de uma opinião de imprensa da qual se exclui, limita-se a apresentar dados recolhidos mediatemente, o que não resgata o Imperador da dessacralização já que a caricatura pode ser considerada como medida da opinião pública. Porém, ao desqualificar a fonte da notícia, o redactor-narrador limita a credibilidade da mesma — ficando o real no domínio da mentira e da hipótese. A restante descrição da viagem do Imperador, cujos incidentes o redactor-narrador não presenciou, passa a narração sem a especificidade redactorial. Nesta medida, a figura de D. Pedro, inserta em esquema narrativo criado *de memória*, é assumida como personagem, pois.

A dimensão física do Imperador é explorada no espaço textual d' *As Farpas* após tê-lo sido fora dele. Nessa duplicação irónica do espaço da blasfémia (dado que estamos diante de um acto que pretende inferiorizar o que é

²⁶⁵ *Idem, ibidem*, pp. 373-374.

²⁶⁶ *Vide* ANTOINE DE BAECQUE - *op. cit.*, p. 15.

simbólico), a figura passara já por outro estádio de representação: fora caricatura na imprensa francesa, ganhava agora coerência narrativa n' *As Farpas*. Nesse processo, assume mais uma característica da caricatura e que é a monomania. Vejamos:

Há porém um só objecto acerca do qual Sua Majestade revela uma gula excepcional: é a sua fraqueza, é o espinho da rosa imperial. (...) Sua Majestade é guloso de hebraico. No hebraico — rapa os pratos e lambe os dedos. E por uma inexplicável imprevidência, Sua Majestade não traz consigo nem um hebreu nem um sabedor de hebraico! De tal sorte que nos longos dias preguiçosos de paquete, nas horas fastidiosas de vagão, Sua Majestade passa cruéis privações — de hebraico. Por isso chega sempre esfaimado, sôfrego, insaciável de hebraico: e mal entra as portas festivas dos hotéis, ainda com a mala na mão, rompe logo a pedir nos corredores, com ganidos de gula, quase com assomos de cólera — o predilecto hebraico.²⁶⁷

Se a *estupenda gula* do Imperador pôde ser atenuada pela transformação do facto em boato, com a revelação de outra qualidade do mesmo (desta feita, o seu gosto pelo Hebraico) o redactor-narrador reafirma a sua autoridade. Novamente, se a acção de vulgarizar a figura régia que passou pela distorção física e pelo exagero da acção fora atribuída a outros jornais, o que agora sucede é que, sendo o motivo da derrisão a obsessão pelo Hebraico, a assunção da autoria não levanta problemas, já que o motivo de derrisão é um elemento do campo cultural e intelectual. A desvalorização do símbolo passava, pois, pela depreciação da ordem cultural — o idioma é tratado como se elemento fosse, provocando os mesmos efeitos da gula. Constatamos, outrossim, que é o particular que vai sendo apresentado como crescendo cumulativo de derrisão. Este crescendo é obtido a partir da ocupação do texto por parte de uma ideia, o que provoca a redução do Imperador a essa ideia também, não restando dele senão uma vontade — forte pela veemência mas frouxa pelo ridículo. Todo o carácter da

²⁶⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 374.

personagem fica resumido, não pelo nome próprio que já fora posto em causa, mas sim pela vontade obstinada e inútil²⁶⁸:

144

Certos donos de hotéis, em algumas cidades, ficavam apavorados e confusos quando Sua Majestade assomava aos limiares das portas pedindo hebraico a altos brados:

— Se Vossa Majestade quisesse antes um caldo...

— Hebraico!...

— Se vossa Majestade quisesse antes um banho...

— Hebraico!

Foi assim, em Lisboa, no Lazareto. Sua Majestade já ao descer as escadas do paquete vinha resmungando: salta o meu hebraicozinho! E daí a minutos, expedia gritos famintos. Houve consternação. Tudo estava preparado: havia a *canja*, a *orelheira*, a *broa*, o *capilé*, o *caldo de unto*, todos os artifícios do génio português — mas ninguém se lembrara do hebraico! E Sua Majestade estrebuchava!

Partiram então exploradores em todas as direcções — e por fim voltaram trazendo estonteado e surpreendido o sr. Salomão Saragga (o sr. Saragga fala hebraico).

²⁶⁸ Este processo de redução de respostas a uma palavra apenas não é novo nas *crónicas mensais*. De facto, na *Farpa* de Maio de 1871, podemos ler, a propósito da caracterização do Partido Reformista:

Assim por exemplo a questão religiosa é complicada, qual o seu princípio nesta questão?

— Economias! Disse com voz pesada o partido reformista.

Espanto geral.

— Bem! e em moral?

— Economias! bradou.

— Viva! e em educação?

— Economias! roncou.

— Safa! e nas questões de trabalho?

— Economias! mugiu. (...)

— Estavam todos aterrados. *Aquilo* não dizia mais nada. Fizeram-se novas experiências. Perguntaram-lhe:

— Que horas são?

— Economias! rouquejou.

Todo o mundo tinha os cabelos em pé. Fez-se nova tentativa. — De quem gosta mais, do papá ou da mamã? — Economias! bravejou! (*As Farpas*, pp. 44-45).

Sua Majestade esperava ansiosamente, debruçado na janela. Não houve cumprimentos, nem se pôs toalha: serviram-lhe o sr. Saragga assim mesmo, — cru! Sua Majestade deixou-lhe uns restos!²⁶⁹

Por outro lado, a estrutura narrativa que enquadra a acção conta mesmo com um desenlace. Efectivamente, para alargar o efeito derrisório e para que a paraficcionalidade assuma o seu lugar na cena, o redactor-narrador convoca nova figura histórica. A presença de Salomão Saragga, ao invés de credibilizar o testemunho que *As Farpas* dão de D. Pedro, procede ao remate do processo caricatural: transformado em alimento, contribuindo para a ridicularização da vontade do Imperador, é reduzido a alegoria do idioma. Como caricatura que se desenrolasse por imagens, em quadros, o redactor-narrador sequencia acções e demarca nelas o protagonista.

3. O influente de eleições e o *brasileiro*: a personagem-tipo

Após a explicação do modo de funcionamento das eleições portuguesas, o redactor-narrador destaca uma figura nos mecanismos de angariação de votos: o *influyente de eleições*²⁷⁰. Como a aparição em cena de uma

²⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 375.

²⁷⁰ Cf. Pedro Tavares de Almeida, *Eleições e caciquismo no Portugal oitocentista (1868-1890)*, Lisboa, Difel, 1991, *passim*. Nela o autor descreve e analisa os mecanismos eleitorais, de onde se destaca o fenómeno do caciquismo, não escamoteando “as imagens literárias” nem os “relatos políticos” da época. É assim que na política de campanário se consagra a figura do influente: “Os eleitores, longe de serem os intérpretes dos genuínos ideais de cidadania, tão proclamados pela retórica liberal, são reduzidos a uma espécie de corpo acéfalo, sem direito a voz própria, cujo voto é dirigido ao sabor das conveniências dos influentes ou caciques. As funções de liderança que estes exercem na vida local, bem como as estruturas de obediência que lhe estão associadas, repousam fundamentalmente numa acentuada desigualdade de riqueza e *status* social.” (p. 102). Do universo literário, o autor destaca *A queda de um Anjo* (1866), de Camilo Castelo Branco, *A Morgadinha dos Canaviais* (1868), de Júlio Dinis, *O Senhor Deputado* (1882), de Júlio Lourenço Pinto, *Uma Eleição perdida* (1888), do Conde de Ficalho, ou ainda, como não podia deixar de ser, *A Ilustre casa de Ramires* (1900), de Eça de Queirós.

personagem essencial para o decurso da intriga, assim o *influyente* invade a narrativa abruptamente:

146

No meio disto intriga-se, agita-se um dos tipos característicos da província, o *influyente de eleições*. Lugar nas Farpas ao influente! Para trás finas ironias, Farpas de oiro, cinzeladas e fantasiadas! Lugar à pesada corpulência do *influyente de eleições*!²⁷¹

O *influyente* é apresentado como tipo — e no ambiente social em que intervém — cuja aparente incompatibilidade com a poética d' *As Farpas* (aqui caracterizada como fantasista e, mais do que isso, ironista) acentua a inferioridade do mesmo. Excluindo-o do que é apurado e subtil, o redactor-narrador fazia adivinhar uma figura deformada. Assumindo, pois, as características da personagem tipo, o aspecto físico, a profissão e os hábitos fazem parte da delimitação da sua figura:

O influente ordinariamente é proprietário; foi cavador de enxada, enriqueceu, tem ambições, quer sair da junta de paróquia, da junta dos repartidores, e mais tarde num futuro glorioso, vereador! Já não usa jaqueta, nem tamancos. Tem umas casas pintadas de amarelo, um par de luvas pretas, e fala na soberania nacional. Na véspera de eleições todos o vêem montado na sua mula, pelos caminhos das freguesias, ou, nos dias de mercado, misturado entre os grupos: fala, gesticula, tem pragas e anedotas. Dispõe de 200 ou 300 votos: são os seus criados de lavoura, os seus devedores, os seus empreiteiros, aqueles a quem livrou os filhos do recrutamento, a bolsa do aumento de décima, ou o corpo da cadeia.²⁷²

O retrato que o redactor-narrador fornece do influente de eleições compreende a figura física, a inserção social e a feição mental. Através do sumário, é relatado o seu passado e o seu percurso. Não lhe sendo atribuído nenhum nome específico mas apenas uma designação social e histórica,

²⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 61.

²⁷² *Idem, ibidem*, p. 61.

o influente concentra em si motivos pessoais e colectivos. Por conseguinte, a sua figura é fixada por uma etiquetagem sistemática que redundará na tipificação explícita através da repetição do nome comum. Opera-se, assim, uma gradação que parte da simples apresentação da figura até à iteração sonora do seu nome. Por isso, a repetição exaustiva do nome serve um duplo propósito: em primeiro lugar, dá conta da omnipresença e da onipotência que o influente detinha; em segundo lugar, torna mais acutilante e certo o desfecho da sequência narrativa. Leia-se:

A autoridade acaricia o influente, passa-lhe a mão por cima do ombro, fala-lhe vagamente no *hábito de Cristo*. Tudo o que ele pede é satisfeito, tudo o que ele lembra é realizado. As leis curvam-se, ou afastam-se para ele passar. As suas fazendas não são colectadas à justa: *é o influente!* Os criminosos por quem ele pede são absolvidos: *é o influente!* Livra do recrutamento, pede baixas, solta presos, tudo se lhe consente: *é o influente!* Se a lei proíbe no concelho os arrozais ele pode tê-los: *é o influente!* Se há uma medida proibindo o porte de armas, ele é exceptuado: *é o influente!* Só ele caça nos meses defesos: *é o influente!* Só a sua rua é calçada: *é o influente!*

Se algum dia, leitores das *Farpas*, encontrardes o influente, tirai-lhe o vosso chapéu: ele domina, e a sua tirania assenta sobre a coisa que, apesar de ser a mais lodosa, é ainda a mais sólida — a corrupção!²⁷³

Como podemos constatar, a caricatura cede lugar à ironia: no lugar da carga caricatural, o que temos na abordagem deste tipo é o recurso ao registo irónico. Contudo, a intenção irónica converge para um efeito sério.

²⁷³ *Idem, ibidem*, p. 61. Leia-se ainda: “Controlando, directa ou indirectamente, os recursos vitais da comunidade — meios de produção, mercado de trabalho, fontes de crédito —, os caciques detêm um poder de decisão quase ilimitado sobre as condições de existência de todos aqueles que deles necessariamente dependem. Essa supremacia, amiúde cimentada por uma educação ou instrução superiores, confere-lhes ainda a qualidade de interlocutores privilegiados das autoridades governamentais, o que lhes permite funcionarem como verdadeiros intermediários entre as populações locais e o Estado, alargando assim as suas fontes de influência” (Pedro Tavares de Almeida, *op. cit.*, p. 102).

Assim, a relegação para segundo plano das ironias douradas e fantasiadas, isto é, da derrisão e da caricatura, rejeita temporariamente o riso para chamar à colação o sorriso²⁷⁴. O paradoxo que assiste a ironia mantém suspensa a solução da dialéctica social e, como o excesso caricatural não serve de mediador entre as várias vozes do dialogismo irónico, a derrisão não pode servir de resposta. Com razão, pois, entendia Mário Sacramento que “Revolução e Ironia são imagens de um mesmo processo, desenrolado, um, no plano da consciência, o outro, no plano social”²⁷⁵, o que significa que, se a derrisão está ao serviço da primeira (pois que é ela que permite o diagnóstico do que está sob a aparência), o surgimento no texto de uma carga mais irónica do que derrisória levanta a hipótese de uma consciência a dois níveis. Primeiramente, sendo o riso a linguagem de uma Revolução que estava iminente, a presença da ironia denunciava a inevitabilidade do perfil estético-irónico do escritor; depois, se mais facilmente o Realismo contaria com a derrisão do que com a Ironia, renunciava uma criação literária na qual a personagem tipo serviria de espaço para a coexistência de ambas, configurando, assim, a chave do mundo romanesco queirosiano.

Neste sentido, o caso do brasileiro reveste-se de contornos assaz particulares. O que, em primeiro lugar, distancia o tratamento desta figura daquelas que têm sido objecto da nossa análise até agora é o facto de, não tendo sido suprimidos os fragmentos textuais (como sucedera com as passagens relativas a António Enes) aquando da publicação de *Uma Campanha Alegre*, a recriação da figura sofreu alterações consideráveis. Com efeito, de 1871 para 1890, Eça altera *As Farpas* de teor mais violento: do “brasileiro brasílico” passamos ao “português que emigrou para o Brasil e que voltou rico do Brasil”. É o português torna-viagem, o que, a nível textual, implicará mesmo a justificação das alterações²⁷⁶. A elas voltaremos adiante. Por ora, interessa a apresentação que o redactor-narrador faz do brasileiro:

²⁷⁴ Cf. PHILIPPE HAMON - *L'Ironie Littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, p. 46.

²⁷⁵ MÁRIO SACRAMENTO - *op. cit.*, p. 92.

²⁷⁶ Cf. ERNESTO GUERRA DA CAL - *op. cit.*, pp. 303-304; HEITOR LYRA - *O Brasil na Vida de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livros do Brasil, 1965, pp. 105-117; PAULO CAVALCANTI - *op. cit.*, pp. 79-89.

Há longos anos o *Brasileiro* é entre nós o tipo de caricatura — mais francamente popular. Cada nação tem assim um personagem típico, criado para o riso público. As comédias, os romances, os desenhos, as canções espalham-no, popularizam-no, acentuam-no, aperfeiçoam-no, caracterizam-no, e ele fica assim um Judas infeliz de sábado de aleluia, que cada um rasga friamente com a sua gargalhada, e vara feramente com a sua chacota! Torna-se o *cômico* clássico: é representado nos palcos, cinzelado em castiçais, aguarelado em caixas de fósforos, fabricado em paliteiros, torneado em castões de bengala. A França tem o inglês (...). Nós temos o brasileiro.²⁷⁷

O redactor-narrador demonstra ter consciência de que: há uma figura tipificada e caricaturizada no mundo literário e artístico português e que é o *brasileiro*; o tratamento que essa figura sofre faz com que seja reconhecida como caricatura; a personagem tipo é uma estrutura com capacidade diatópica²⁷⁸. Em texto posterior às *Farpas*, o prefácio a *O Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães, datado de 21 de Maio de 1886, Eça volta a referir-se ao *brasileiro* como o tipo privilegiado em Portugal, sendo que nessa alusão aproveita para tecer considerações acerca do uso de personagens tipo no Romantismo: “Sempre que o enredo, como se dizia nesses tempos vetustos em que as musas viviam, necessitava de um ser de animalidade inferior, um boçal ou um grotesco, o romantismo lá tinha no seu poeirento depósito de figuras de papelão, recortadas pelos mestres, o brasileiro — já engonçado, já enfardelado, com todos os seus joanetes e todos os seus diamantes, crasso, glutão, manhoso, e revelando placidamente na linguagem mais bronca os sentimentos mais sórdidos”²⁷⁹. Se neste excerto do prefácio a figura diz respeito ao português que emigrara para o Brasil e voltara, no

²⁷⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 390.

²⁷⁸ Sobre a figura do brasileiro *torna-viagem*, ver a completa obra resultante da exposição homónima: ANA MARIA RODRIGUES (coord.) - *Os Brasileiros Torna-Viagem no Noroeste de Portugal*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. Destacamos, para a temática que aqui nos interessa, o artigo de Luís Alberto Marques Alves, “Os Brasileiros: ausência e presença no Portugal Oitocentista” (pp. 41-59).

²⁷⁹ *Idem* - *Notas Contemporâneas*, p. 114.

caso d' *As Farpas*, o redactor-narrador fixa-se no brasileiro nascido no Brasil. Em todo o caso, Eça insinua a diferença entre os tipos do Romantismo (como Almeida Garrett fizera nas *Viagens*²⁸⁰) e os seus: os tipos queirosianos serão sustentados por aquilo a que Guerra da Cal chamará “uma das suas espontâneas válvulas de escape”, a adjectivação²⁸¹.

O redactor-narrador começa por descrever a figura do *brasileiro* partindo de uma identidade entre o que ele *é* e os papéis que representa na ficção, concluindo não haver distinção entre ambas:

Nós temos o Brasileiro: grosso, trigueiro com tons de chocolate, modo ricaço, arrastando um pouco os pés, burguês como uma couve e tosco como uma acha, pescoço suado, colete com grillhão, chapéu sobre a nuca, 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.²⁸²

²⁸⁰ ALMEIDA GARRETT - *Viagens na Minha Terra*, introdução por Maria Helena Tarraça Ferreira, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 2002, pp. 53-54: “Trata-se de um romance, de um drama. Cuidas que vamos estudar a História, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do *vivo* da natureza, colorir-las das cores verdadeiras da História... isso é trabalho difícil (...). Ora bem, vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul — como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e *scrapbooks*; forma com elas os grupos e as situações que lhe parece (...)”. O próprio Camilo Castelo Branco, que se insurgirá contra *As Farpas* e as ofensas proferidas contra o Brasil, havendo explorado a figura do brasileiro na sua ficção, confessa em carta datada de 17 de Abril de 1870 que: “Se tirem a Portugal o brasileiro e ao Jardim das Plantas de Paris os ursos, não há ali que ver. (Esta carta faça-me o favor de a não publicar. Isto entre nós é maledicência muito à puridade.)”. In CAMILO CASTELO BRANCO - *Cartas Dispersas*, coligidas e anotadas por CASTELO BRANCO CHAVES, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 105. Sobre a figura do brasileiro na ficção camiliana, veja-se: ÓSCAR LOPES, “Claro-escuro camiliano”. In *Colóquio/Letras*, nº 119, Jan-Março de 1991, pp. 5-24.

²⁸¹ Cf. ERNESTO GUERRA DA CAL - *op. cit.*, pp. 172-173.

²⁸² EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 390.

Tudo na figura é disposto de forma a serem expressivos os motivos psicossociais que a enformam: fisionomia, inserção social, disposição mental foram caracterizadas de modo a mostrar como a criação literária não precisava de exercer qualquer tipo de sobrecarga sobre a figura — ela continha intrinsecamente os traços que faziam dela um tipo unanimemente aceite. Ora, segue-se a enumeração das características que tornam este tipo tão apreciado para a literatura — o que, tendo sido ele enquadrado desde início no âmbito da caricatura, o transforma em tipo depreciado socialmente. Assim, partindo do retrato caricatural generalizado do *brasileiro*, o redactor-narrador possibilita outro retrato, este por defeito: o do português. As qualidades do *brasileiro* são, portanto, rasuradas, numa lógica que encontrámos já nas *Farpas*: a sua figura facilmente se confunde com uma personagem, desta feita, grotesca. Esta indefinição de estatuto, entre pessoa e personagem, fazendo do português plateia, simula a princípio a oposição entre ambos — por este meio dissimulando a caricaturização do português:

Tudo o que é ou faz, tem uma cauda de gargalhada: se negocea, aparece como o *dono di navio*, personagem grotesco das comédias de feira. Se pertence à nobreza é suspeito de se chamar barão de Suriquitó ou conde de Ipátápá! Se fez a guerra uma universal risada ecoa, e todos lembram o grito célebre — *quebra esquina, rainha genti!* Se fala aquela estranha linguagem que parece português — com açúcar, a hilaridade estorce-se. A celebridade dos seus calos enche o mundo. O seu pouco asseio faz desmaiar as virgens. O seu maior feito — a vitória do Paraguai — mereceu em Portugal este dito célebre que corria as ruas: o Brasil encheu-se de glória, oh Brasil dá cá o pé! — Enfim, a opinião, a cruel opinião, — tudo o que é mau gosto, grosseria, tosquice, obtusidade, pêlo, ordinarismo, — coloca-o como num índice no brasileiro. De tal sorte que este escárnio intenso comunicou-se, pela sua violenta expansibilidade, às nações mais velhas: e em França, em Espanha, em Itália, o Brasileiro penetrou triunfantemente, de guarda-sol azul em rolo e chapéu na nuca, entre uma hilaridade pasmosa — na região dos grotescos. E o Brasileiro tornou-se assim para a raça latina, essa caduca sábia da ironia, — o depósito do riso! — Tal ele é!²⁸³

²⁸³ *Idem, ibidem*, p. 391.

Do localismo português, a opinião alarga-se ao universal europeu, o que dilata o público e valida a pré-compreensão do *brasileiro* como personagem e legitima a perspectiva portuguesa. E, sendo o depósito do riso do *outro*, fonte do cómico da alteridade, passa a deter o poder da ironia. Até então, a sua descrição reside na duplicação do cómico: a origem é a opinião pública e o cômputo final do riso recairá sobre ela. Desta feita, e porque estamos em tempos de aprendizagem da ironia, o redactor-narrador consegue um esquema de comunicação complexa com o leitor: ao transpor o português para o lugar das risadas, faz com que a poética da derrisão continue a ser seu apanágio enquanto molde de personagens — mas seja a ironia o veículo privilegiado da crítica de costumes e dos sentidos da obra:

Pois bem! É uma torpe injustiça que seja assim! E nós os portugueses fazemos facciosamente mal em nos rirmos deles, os brasileiros! — Porque enfim, eles vêm de nós! As suas qualidades tiveram o seu germen nas nossas qualidades. Somente neles alargaram, floresceram, cresceram, frutificaram: em nós estão latentes e tácitas. O Brasileiro é a expansão do Português.²⁸⁴

A descrição de ambas as figuras seguirá esta orientação. Com efeito, em termos de esquema caricatural, a figura do *brasileiro* será traçada com contornos aumentativos — a do português com contornos diminutivos — segundo a explicação fisiológica da lei da dilatação dos corpos. Tal como sucedera aquando da construção de António Enes enquanto indivíduo e enquanto protótipo, o redactor-narrador selecciona um conjunto de traços a partir dos quais narra uma série de acções exemplificativas, sempre mediante uma metáfora da dimensão: o *brasileiro* é o exagero de uma característica que existe no português ainda em estado latente. Assim, do esgotamento das qualidades do *brasileiro* resultará a anulação final das qualidades do português, restando da amplificação caricatural um modelo

²⁸⁴ *Idem, ibidem.*

imperfeito. O português acabará por perder definitivamente o poder do riso sobre o alheio pois que ficara em desvantagem diante do exemplar que gerara. Repare-se que o tipo literário deixa de estar em evidência para que seja possível a caricaturização do português²⁸⁵. Regressando ao *brasileiro* como interlocutor directo, no final, a plateia portuguesa não apenas está desprovida de poder derrisório, como de capacidade ilocutória.

Sintomaticamente, na compilação d' *As Farpas em Uma Campanha Alegre*, já em 1890, Eça, que abdica da polémica que alimentara com o jornalista da *Gazeta do Povo*, mantém o retrato do brasileiro — porém, alterando o referente. É o redactor-narrador quem assinala a modificação:

Há longos anos o Brasileiro (não o brasileiro brasílico, nascido no Brasil — mas sim o português que emigrou para o Brasil e que voltou rico do Brasil) é entre nós o tipo de caricatura mais francamente popular [n' *As Farpas*: Há longos anos o Brasileiro é entre nós o tipo de caricatura — mais francamente popular]

De facto, o pobre brasileiro, o rico torna-viagem, é hoje, para nós, o grande fornecedor do nosso riso [n' *As Farpas*: E o Brasileiro tornou-se assim para a raça latina, essa caduca sábia da ironia, — o depósito do riso! — Tal ele é!]²⁸⁶

Este *brasileiro* é, pois, o mesmo que encontramos n' *A Ilustre Casa de Ramires*, o Pereira Brasileiro²⁸⁷ e que à altura da feitura da obra era já um elemento da sociedade portuguesa confirmadamente próspero. Todavia, além da também já sólida fortuna de Eça de Queirós no Brasil (que desde

²⁸⁵ Tal como havia já acontecido com o Imperador, “seja qual for o tom, irónico, sarcástico, ou simplesmente jocoso, o principal objecto da série de crónicas dedicadas à visita imperial parece ser outro, aliás, dentro do espírito d' *As Farpas* — o atraso português” (MARIA APARECIDA RIBEIRO - art. cit., p. 138).

²⁸⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *Uma Campanha Alegre*, pp. 308 e 309, respectivamente.

²⁸⁷ Cf. EÇA DE QUEIRÓS - *A Ilustre Casa de Ramires*, edição de ELENA LOSADA SOLER, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 77.

a publicação d' *O Crime do Padre Amaro* não deixara de crescer²⁸⁸) e do facto de ter, como Paulo Prado e Eduardo Prado, amigos brasileiros, a transfiguração do protagonista da *Farpa* de Fevereiro de '72 reveste-se de contornos significativos para o assunto que agora nos interessa. À data da nova publicação, Eça passara já pela aventura naturalista, *Os Maias* haviam já sido postos à venda e Fradique Mendes reaparecido definitivamente. Sendo o *último Eça* aquele que nada publica desde 1888 até 1900 mas que, apesar disso, continua literariamente activo²⁸⁹, o redactor-narrador continua a apostar no riso — e na ironia — mas não através de uma poética da derrisão. Ao transitar de um *brasileiro* que é depósito do riso para um *brasileiro* que é fornecedor dele, admite-se a incapacidade para rir, já que no fim de século português — que é também o do *último Eça* — também o riso entrara em decadência²⁹⁰.

Não admira, pois, que os parágrafos que Eça retira do retrato do brasileiro possam ser caracterizados como francamente mais vigorosos no recurso ao riso. Assim, são suprimidas expressões como

Nos lábios finos, a palavra Brasileiro, tornou-se vitupério: o sr. é um brasileiro! A sua convivência é um descrédito plebeu (...)

Tudo o que é ou faz, tem uma cauda de gargalhada: se negoceia, aparece como o *dono di navio*, personagem grotesco das comédias de feira (...)

É o Brasileiro! É um perigo iminente: uma soalheira pode fazê-lo desabrochar, e a gente achar-se de repente a pensar nos *di lá*. (...) Não o escarneçamos, não. Antes ele nos é exemplo e terrível lição. Ponhamos os olhos nele e vejamos a desgraça que pode acontecer a um português

²⁸⁸ Vide ARNALDO FARO - *Eça e o Brasil*, prefácio de Miécio Tâti, São Paulo, Companhia Editora Nacional/ Editora Nacional da Universidade de São Paulo, 1977, pp. 102 e ss. O autor realça o facto de Araripe Júnior ter lido o romance na *Revista Ocidental*, em 1876, o que significa que Eça, por esta altura, era já lido no Brasil.

²⁸⁹ Cf. CARLOS REIS - "Sobre o último Eça ou o realismo como problema". In *Estudos Queirosianos*, p. 159.

²⁹⁰ Leia-se, a este propósito, o já citado texto "A decadência do riso". In EÇA DE QUEIRÓS, *Textos de Imprensa IV*, pp. 238-241.

— que se expõe ao sol ardente! Todo o brasileiro que passa diz tacitamente ao português que o olha: não te chegues para o sol ou podes tornar-te semelhante a mim!²⁹¹

Paralela à consciência de mitigar celeumas antigas, há uma outra. No processo de construção da personagem queirosiana, o Realismo de matriz científica estava já superado, pelo que o comprometimento social da criação queirosiana ficara também aquém do *último Eça*. O papel da Ciência como redentora e mestra do Homem falhara — de modo que a derrisão que pretendia despir a sociedade da sua superfície devia estar também ultrapassada. Se o programa (o queirosiano) das Conferências do Casino ficara encerrado, *As Farpas* revisitadas (pois que é isso que *Uma Campanha Alegre* é), e em particular o texto a que nos estamos a referir, anunciam: por um lado, o fim do riso, que dera lugar à melancolia finissecular e aos modos diversos de resposta à decadência²⁹²; por outro, a insuficiência do paradigma cientista na apreensão do real.

Longe já do programa revolucionário, o trabalho levado a cabo sobre a figura em *Uma Campanha Alegre* disse mesmo se ressentido na medida em que é adequada a um padrão que fora resultado de um tempo de aprendizagem. Os traços caricaturais permanecem, contudo, assim como o pendor descritivo na formulação do tipo queirosiano. Identificado o último Eça com aquele em que o Realismo existe enquanto problema²⁹³, na obra de 1890,

²⁹¹ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 390, 391 e 393, respectivamente.

²⁹² Assim escreve Eça, em 1891: “Eu penso que o riso acabou — porque a humanidade entristeceu. E entristeceu — por causa da sua imensa civilização. O único homem 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. Foi a enorme civilização que nós criámos nestes derradeiros oitenta anos, a civilização material, a política, a económica, a social, a literária, a artística que matou o nosso riso, como o desejo de reinar e os trabalhos sangrentos em que se envolveu para o satisfazer o sono de Lady Macbeth. Tanto complicamos a nossa existência social, que a Acção, no meio dela, se tornou uma dor grande: — e tanto complicamos a nossa vida moral, para a fazer mais consciente, que o Pensamento, no meio dela, pela confusão em que se debate, se tornou uma dor maior. Os homens de acção e de pensamento, hoje, estão implacavelmente votados à melancolia.”. In “A decadência do riso”, p. 240.

²⁹³ CARLOS REIS - “Sobre o último Eça ou o realismo como problema”. In *Estudos Queirosianos*, p. 157.

agora de autoria queirosiana exclusivamente, a dimensão estético-irônica mantém-se enquanto essência da criação do escritor — mas a revolução enquanto acto revelador tendo por bandeira a derrisão, o desgaste do es-carnecido, não.

E, portanto, escrevendo o autor na “Advertência” a *Uma Campanha Alegre* que “A mocidade tem destas esplêndidas confianças: só por amar a Verdade imagina que a possui”, identifica o tempo presente com algo a que Fradique Mendes alude na carta que é precisamente a primeira manifestação de interesse do autor das Lapidárias por Clara: “Mas não era, minha adorada amiga, um pálido e passivo êxtase diante da sua imagem. Não! Era antes um ansioso e forte estudo dela, com que eu procurava conhecer através da forma e essência, e (pois a Beleza é o esplendor da Verdade) deduzir das perfeições do seu Corpo as superioridades da sua Alma”²⁹⁴. A *verdade* que está agora em causa reflecte a compreensão de que não mais importa ao escritor o estudo da aparência para a conclusão da verdade. A identificação do significante com o significado e, quando muito, a metaforização do Bem através de uma mulher, dão conta de um Eça que sabe que a forma literária deixara de ser a crença escolar no achado científico²⁹⁵.

De certa maneira, as alterações que conhecemos n’ *Uma Campanha Alegre*, se obedecem a interesses pessoais, acarretam implicações de feição tanto periodológica como idiossincrática. Na “Advertência” a que aludimos já, Eça refere o vazio de verdade que o ímpeto revolucionário e experiência naturalista deixarão: “Encontro um riso desabalado — mas escassamente uma verdade adquirida, uma conclusão de experiência e de saber, algum resultado visível dessa inspiração de Minerva que eu supunha combatendo por trás de mim, invisível e armada de ouro, como nos campos de Plateia”²⁹⁶.

²⁹⁴ EÇA DE QUEIRÓS - *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000, p. 171.

²⁹⁵ Basta recordar as palavras do mesmo Fradique: “Porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma de um arbusto... Só se podem produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só cabe metade do que se queria exprimir, porque a outra metade não é redutível ao verbo”, *A correspondência de Fradique Mendes*, p. 106.

²⁹⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *Uma Campanha Alegre*, p. 6.

4. Ano Novo e Ano Velho: o tempo feito personagem

Na *Farpa* correspondente ao mês de Janeiro de 1872 encontramos um diálogo entabulado entre o *Ano Velho* e o *Ano Novo*. A encenação do diálogo decorre tendo por espectador o “Querido Público”, a quem é apresentado o Ano Novo:

Querido Público — eis-te diante de um ano novo: 1872.

Está defronte de ti, sério, impenetrável, com o seu largo chapéu de feltro carregado no rosto, a capa cor de mistério traçada à Lindor, altas botas de pregas reluzentes, a acção tácita, a palavra recolhida, — e vê-se apenas a ponta da sua espada erguer de leve, por trás, uma prega subtil, a orla da capa escura. O traidor! — vem armado!

Como será o seu rosto — franzino e pacífico ou violento e duelista? Como será a cor, o jeito dos seus cabelos — grisalhos e acamados como de um musgoso conservador ou negros como de um revolucionário impaciente? Como será a palma da sua mão — macia e seca como a do que espalha dinheiro ou adunca e áspera como a do avaro ganchoso?

— Quem o sabe? Quem o saberá? diz o cuco da lenda.²⁹⁷

A aparição do Ano Novo instala n’ *As Farpas* a dimensão alegórica. Recorrendo a tópicos da literatura europeia para a caracterização da personagem, o redactor-narrador sabe que caldeava a descrição de um facto com o registo ficcional. Lindoro é uma personagem do teatro de Carlo Goldoni e, na ampla galeria das suas criações, é aquela que transporta consigo já as raízes do Romantismo através da sua sensibilidade apaixonada e o seu idealismo intrépido²⁹⁸. No entanto, Lindoro é também personagem d’ *O Barbeiro de Sevilha* (a que Eça aludirá n’ *O Primo Basílio*), marcada sobretudo pelo signo do disfarce e pela confiança em Fígaro. Analogamente,

²⁹⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, pp. 321-322.

²⁹⁸ Cf. ROBERT LAFFONT - *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont: Société d’Édition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, p. 603.

o Ano Novo apresentava-se inexperiente e, por esse motivo, pronto para beneficiar da experiência do Ano Velho.

Neste caso (que é o de uma diegese bem delimitada e no começo da qual se insta o leitor a um pacto ficcional), as personagens materializam um confronto entre modelos epocais. O recurso à alegoria torna possível que a personagem congrege dimensão figurativa e cénica ao reunir feições humana, temporal e espacial. Atente-se, por isso, na descrição do Ano Velho:

O Ano Velho recolhia-se: estivera trezentos e sessenta e cinco dias em Portugal; ia enfasiado e embrutecido; percebia-se que ia de cá pela grosseria dos remontes das botas; tinha os dedos queimados do cigarro e trocava o B pelo V; levava o estômago estragado da mesa do hotel; ia ressequido da falta de banhos; palitava os dentes com as unhas; sabia ajudar à missa; assoava-se a um lenço vermelho; perguntava a todo o propósito que há de novo? E era reformista. Estava alusitanado. — O Ano Novo vinha da frescura do céu.²⁹⁹

²⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 323. O tópos “Ano Novo - Ano Velho” foi recorrente na imprensa humorística, mormente com Bordalo Pinheiro. Com efeito, quer em *O António Maria*, quer em *Pontos nos II*, o tratamento metafórico do tempo é uma constante nas edições de fim de ano, não raro acompanhado de outras alegorias, tais como a da Morte, com a sua gadanha (*Pontos nos II*, 31 de Dezembro de 1885), a do Novo, consubstanciada num ovo (*O António Maria*, nº 31, 1 de Janeiro, 1880), fazendo-se sempre acompanhar de pequenas crónicas, tal como esta que, pela sua semelhança com a que encontramos n’ *As Farpas*, vale a pena transcrever: “Aí os têm ambos na Estação do Entroncamento da linha férrea da História: o ano novo que vem e o ano velho que vai. É um mistério que chega e um desengano que se retira. O velho parte em terceira classe, com o seu alforge e o seu bordão, encanecido e caquético, de pés arrastados e de mandíbula tremente; pobre e enfermo, arruinado e gasto. A sua bagagem consta unicamente de papéis: lembranças de coisas que lhe esqueceram, notas de promessas que não cumpriu, projectos de obras que não fez, borrões de leis que não passou a limpo (...). É para a história que se dirige este passageiro. Meus senhores, tenham a bondade de deixar passar! Terceira classe, ao fundo, bilhete de favor abonado pela companhia. É o nº 1881. O novo tem o aspecto romanesco e aventureiro. Cobre o rosto na dobra da capa cor de muro de jardim; uma pluma enrosca-se-lhe na copa do sombreiro de castor preto; sai-lhe do seio com um perfume de violetas uma ponta de luva e de renda; e a extremidade da sua fina espada de paladino levanta-lhe a orla da capa (...). É este o que vem entrar na liça e combater pelo outro que sai da arena trôpego e imbecil” (Bordalo Pinheiro, *O António Maria*, 5 de Janeiro de 1882).

O tempo, a História, atinge o estatuto de personagem colectiva. Esta personagem é, pois: um *objecto transicional*, porque soma de traços que fazem dela objecto e motivo de leituras várias; um *universo rico e inédito*, porque constitui um objecto autónomo e produtivo em significados; uma *máquina cognitiva*, porque pode ser base de apreensão, compreensão e julgamento de um mundo; *a parte que contém o todo*, porque, como figura alegórica que é, permite a captação de uma realidade condensada na expressão una da personagem que é³⁰⁰. Assim, o Ano Velho acaba por ser amálgama de tipos a que dá corpo uma intenção de ficcionalidade e que está patente no efeito-vida com que o redactor-narrador dota as personagens³⁰¹.

Ano Novo e Ano Velho são figuras delimitadas por um nome original e possuem um léxico próprio utilizado numa circunstância criada especificamente para a sua actualização. Vejamos:

— Mas, dizia o Ano Novo, consultando apontamentos esboçados que trazia, esse país é uma monarquia ou uma república?

O Ano Velho replicou gravemente:

— As geografias dizem que é uma monarquia: pelo que vi pareceu-me que nem era nem uma monarquia nem uma república, e que era apenas um chinfrim...

— Mas, exclamava o Ano Novo, pelo menos há um rei?

— Há um, ponderou prudentemente o Ano Velho. Os jornais revelaram de vez em quando a sua existência — contando que fora fotografar-se! É quanto sei da sua vida pública.³⁰²

Cada locutor funciona como actualização do núcleo semântico que representa e é no interagir entre a informação que o Ano Velho tem para fornecer e as questões que o Ano Novo tem a colocar que assenta a

³⁰⁰ Recorremos novamente à terminologia proposta por DANIEL BOUGNOUX - art. cit., pp. 192-193.

³⁰¹ Cf. VINCENT JOUVE - *op. cit.*, pp. 110 e ss.

³⁰² EÇA DE QUEIRÓS - *As Farças*, p. 323.

história. Por conseguinte, se por um lado o leitor é desafiado a reconhecer nas duas figuras o estatuto de personagem, é obrigado a identificá-las com o Tempo. Se as personagens que temos vindo a analisar podem ser aproximadas daquela quase-personagem que Paul Ricœur identifica no seu primeiro volume de *Temps et Récit*³⁰³, Ano Velho e Ano Novo são personagens inscritas em estrutura diegética à qual emprestam a sua autonomia. Fica configurado, como referimos acima, um cenário narrativo, articulado por duas personagens, sendo que uma delas põe em cena tipos diversos. É de uma identidade tipificada que a descrição do país, caricatural e crítica, resulta. A História, pois, *em resumo* numa personagem, proveniente da refiguração do tempo.

Ora, esta refiguração passa pela calendarização cronológica, em primeiro lugar³⁰⁴, invertendo-se ironicamente, desta forma, o acontecimento fundador que marca o advento de uma nova era:

— Quem o sabe, quem o saberá? diz o cuco da legenda.

Aí está! Nem ele mesmo o sabe talvez. Os anos chegam desprevenidos, indecisos, desintencionados: somente tomam informações com os anos que saem. E então pelas suas notas, como um dramaturgo, preparam os seus episódios! — Ah! que diria o Ano Velho, ao ir-se com as suas malas e as suas rugas, a este Novo Ano que vinha, inexperiente, moço e ágil? — O que disseram eles, ao encontrar-se nessa misteriosa estrada por onde caminham os dias e os anos, excêntricos transeuntes da Eternidade?³⁰⁵

³⁰³ PAUL RICŒUR, *Temps et Récit*, tome I, p. 351: “La notion de *quasi-personnage*, que j’adopte par symétrie avec celle de quasi-intrigue, doit autant à l’ un qu’ à l’ autre argument: c’ est *parce que chaque société est composée d’ individus* qu’ elle se comporte sur la scène de l’ histoire comme un grand individu et que l’ historien peut attribuer à ces entités singulières l’ initiative de certains cours d’ actions et la responsabilité historique — au sens de Raymond Aron — de certains résultats, même non intentionnellement visés”.

³⁰⁴ Segundo PAUL RICŒUR - *Temps et Récit*, tome III, “Le temps raconté”, Paris, “Points Essais”, Éditions du Seuil, 1991, pp. 190 e ss: “Le temps calendaire est le premier pont jété par la *pratique* historique entre le temps vécu et le temps cosmique. Il constitue une création qui ne relève exclusivement d’ aucune des deux perspectives sur le temps: s’ il participe de l’ une et de l’ autre, son *institution* constitue l’ *invention d’ un tiers-temps*”.

³⁰⁵ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farças*, p. 323.

A divisão do tempo em calendário indicia, neste caso, a persistência da situação do país e que o Ano Velho descreve — porque própria das concepções cíclicas do tempo. O diálogo entre as personagens dá conta de como a sucessão do tempo opera: a História, tradicionalmente considerada como mestra da vida, tenta desempenhar o seu papel de pedagoga do futuro; no entanto, um ano passado que se apresenta *alusitanado* pode querer significar a ameaça de ensimesmamento. Assim, a possibilidade de suceder o mesmo com o Ano Novo anula o efeito de um tempo inaugural e benéfico, pelo que o rito de catarse, a existir, existe para o Ano Velho, para quem o diálogo serve para se desembaraçar dos problemas portugueses. De certa forma, condicionava-se a fortuna do ano que chegava. Pretendendo vincar a oposição entre o passado e o futuro, o que o redactor-narrador logra conseguir é antes preparar o leitor para um Ano Novo que acabará por ser repetição do ano que então acabava. O que significa que a inevitabilidade de uma cronologia cíclica vem a ser a grande ironia da modernidade: a expressão da crise contraditava o carácter da modernidade enquanto tempo e acabava por ser a sua grande ironia³⁰⁶.

Ao conter traços típicos do país que se prepara para deixar, assume-se, pois, como personagem tipo, que é também síntese de História. Ora, a transformação do tempo em personagem n' *As Farpas* é a cúpula da crença queirosiana de que “a História será sempre uma grande Fantasia”³⁰⁷ numa narrativa que assenta no diálogo e nos sentidos espaciais e temporais que as personagens trazem consigo. Já citámos Vincent Jouve, quando este se refere ao facto de o romance, escapando os seres que o povoam à relatividade, fazer do tempo história; se a personagem muito contribui para esse facto, aqui permite mesmo uma reflexão de ordem meta-histórica: Portugal é descrito como resultado de uma série de acontecimentos. O Ano Velho é o país que Eça e Ramalho se propõem farpear, pelo que, antecipando a resposta que João Gouveia dará ao Padre Soeiro, é Portugal feito personagem.

³⁰⁶ Cf. MIGUEL BAPTISTA-PEREIRA - *Modernidade e Tempo. Para uma leitura do discurso moderno*, Coimbra, Minerva, 1990, especialmente o capítulo consagrado à revolução e à evolução enquanto características da modernidade, pp. 89-93 e 105-113. Veja-se também, sobre a história do conceito de “ano novo”, LEOFRANC HOLFORD-STREVENS - *The History of time. A very short introduction*, Oxford University Press, 2005, pp. 108 e ss.

³⁰⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, vol. I, p. 265.

Na lógica paraficcional e no decurso da poética da derrisão, a presença de uma personagem como o Ano Velho confirma a possibilidade do tipo como núcleo de significação ideológica passível de desempenhar um papel protagonista em narrativa breve e a sua inevitabilidade naquela sociedade que Eça mais tarde caracterizaria como possuindo um homem que é sempre o mesmo — mas que *As Farpas* acreditavam revolucionar pela listagem dos defeitos. Todavia, significa também a inscrição do discurso da História no discurso da ficção queirosiana, sendo talvez a trave-mestra em torno da qual as indecisões e as necessidades periodológicas acontecem.

Mas outra questão fica em aberto: se o Ano Velho, presente na *Farpa* de Janeiro de 1872, é a História e a sociedade portuguesas resumidas numa personagem, até que ponto a construção das personagens queirosianas não supõe, quase sempre, explícita ou implicitamente, uma mesma personagem: esse enfermo colectivo, no dizer de Oliveira Martins, chamado Portugal?

II Parte: *Da memória e da morte*

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO I

MEMÓRIA E PERSONAGEM: *UM REFERENTE AUSENTE?**

“La narrativité, considérée comme l’irruption du discontinu dans la permanence discursive d’une vie, d’une histoire, d’un individu, d’une culture”. Assim foi já definida a narratividade³⁰⁸. O tempo da nossa existência é linear, é a permanência; todavia, a crença narrativa da vida instala na linha temporal patamares e secções, permitindo a ilusão da descontinuidade. E, no entanto, o curso da vida é uma narrativa só — ainda que a nossa qualidade de narradores internos nem sempre admita uma visão conglobante dessa corrida. É então que transformamos a existência em corrente armada de anéis encadeados: podemos pensar um momento isoladamente mas nunca o libertamos do compartimento ilusório a que pertence.

Todas as narrativas assim funcionam. A unidade totalizante que um romance é acolhe uma variedade grande de categorias; uma narrativa historiográfica, partindo do fragmentário, aspira à completude de um (in) certo sentido. Contadores de sonhos, o que fazem é provar como a narratividade é a propriedade comum a todas as narrativas, desde as que se fundam num passado ficcional, engendrado na escritura do romance, às que se apoiam num passado real, vivo e morto à margem do presente. E, se do passado é que se trata, então desta premissa podemos partir para o

* Este capítulo encontra-se parcialmente desenvolvido em JOANA DUARTE - “Memória e narração: invólucro do silêncio na expressão do vário”. In *Revista de História das Ideias*, Coimbra, 2006, pp. 529-546.

³⁰⁸ A. J. GREIMAS - *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, p. 46.

estabelecimento do fundo narrativo da memória, também ela uma arte de contar e recontar.

166

Toda a transformação em que consiste a representação de um objecto é sinal de uma narratividade que, sendo o princípio organizador de todo o discurso, permite a localização, justificação e afirmação do indivíduo numa comunidade e de uma comunidade no mundo. A memória, vasilha em que pedaços do que fomos bóiam em forma de recordação, detém, pois, uma funcionalidade fortemente identitária: o que se guarda na memória, o que já não existe, é que dá consistência ao ser ontológico. Deste modo, a percepção, representação e transformação de um objecto implica o recurso a sistemas de modelização primária ou secundária. Nesta acepção, a memória pode ser tomada como um sistema circular: ela produz e é produto de sistemas modelizantes secundários. A memória é método narrativo que leva à narração mas é também a narração que nasce do acto memorial. A memória surge, pois, como “une possibilité de récit organisé”³⁰⁹.

Espécie de linguagem virtual, a memória é um discurso em que a potencialidade assenta sobre uma base factual — porque recordamos algo que aconteceu — cuja existência anterior (presente não-existência), no lugar de ser trazida de novo a lume, serve de fonte a águas sempre diferentes. Diferentes porque recordamos o passado e nessa recordação está contida uma infinidade de interpretações e posteriores adaptações: não podemos reavivar o *ido* mas podemos integrar a sua reflexão no *que vem*. Veja-se que preferimos a utilização do verbo *ir* contra a tradicional entificação do tempo (que, neste caso, diz respeito ao tempo em que *passou* o objecto da recordação) através do verbo *ser*. É que o movimento é a existência possível do tempo enquanto eixo da narração. Não estamos longe do conceito de *distentio animi*; simplesmente, Santo Agostinho obliterou a alteridade de que o indivíduo é feito também pois que faz radicar as coordenadas temporais no filtro que a leitura vivida de cada um leva a cabo.

³⁰⁹ GÉRARD NAMER - *Mémoire et Société*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 129.

Ora, qualquer (re)leitura memorial implica, como veremos, a convocação dos mundos outros em torno da mundividência que é a nossa. E, portanto, a memória apresenta-se como uma cadeia narrativa, em que os elementos, as recordações, se caracterizam, à maneira dos signos linguísticos, pelo seu carácter discreto: cada recordação é o que a outra não é e nessa diversificação e profusão de recordações o esquecimento será a marca selectiva da memória — mas também refrigério de um rio rápido e transbordante de marcas heraclitanas. Todavia, não há leitor ideal do discurso da memória: cada recordação está à disposição do seu leitor apenas porque não é *perfecta*, apenas porque se há um leitor é porque é urgente que a recordação seja lida e revista e assim se transforme sucessivamente em quadros diferentes. Se “toda a retrospectiva tende a expressar-se numa narrativa coerente que domestica o aleatório, o casual, o efeito perverso do real-passado quando este era presente”³¹⁰ é precisamente porque nela se articulam os preceitos narrativos que perpassam todas as narrativas, naturais ou artísticas: a diversificação, a dinâmica da sucessividade, a objectivação, a exteriorização³¹¹.

No fundo, porque há narração quando a metamemória³¹² é activada?

Cada forma narrativa pressupõe um entendimento particular da relação estabelecida entre o discurso e a experiência humana³¹³. Vejamos, portanto, como a memória (a narrativa em estado puro?) se cria e recria a partir de dispositivos narrativos, alicerces das recordações — os *monumenta* que dela se erguem.

³¹⁰ FERNANDO CATROGA - *O céu da memória*. Cemitério romântico e culto cívico dos mortos (1756-1911), Coimbra, Minerva, 1999, p. 14.

³¹¹ Cf. CARLOS REIS - *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1999, pp. 341-377.

³¹² Considerando os três níveis da memória a que JOËL CANDAU faz referência em *Anthropologie de la Mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, parece-nos pertinente que o patamar eleito no nosso estudo seja o da metamemória, aquele que diz respeito às representações que o indivíduo elabora da sua experiência.

³¹³ MICHAEL BELL - “How primordial is narrative?”. In *Narrative in Culture: The uses of storytelling in the sciences, philosophy, and literature*, London, Routledge, 1993, p. 178.

1. A recordação como intriga

168

Afirmámos há pouco que a memória se caracteriza pela “multiplicidade de graus variáveis de distinção de recordações”³¹⁴. Porém, a diversificação enquanto garante de um fundamento narrativo projecta-se na memória no sentido de que esta é também um foco de diferença. Partamos do princípio, com Maurice Halbwachs, que a memória individual se constitui a partir da alteridade. O que aqui está em causa é o contributo indispensável que o conjunto das recordações alheias (cuja súpula virá a constituir a dimensão da alteridade do próprio sujeito), familiares, por exemplo, oferece para o esclarecimento das nossas próprias recordações. Sem o apoio de quem esteve presente na nossa passividade, sem o auxílio do que resta do que foi enquanto testemunho, não seria possível reconstituir a vivência passada — o homem depende dos outros para poder retomar o fio da sua vida. Por outro lado, é possível, também, equacionar a diversificação da memória nos termos em que a teoriza Gérard Namer, segundo o qual a memória de um grupo já desaparecido pode ser actualizada a partir de um só indivíduo, o que prova a premência do discurso memorial enquanto condição para a manutenção da memória. Em todo o caso, constatamos que a memória subjectiva — se assim lhe podemos chamar — está em interacção permanente com as memórias *outras*, numa intertextualidade dinâmica que só com a morte termina.

A dificuldade em nos recordarmos de uma forma transparente da nossa infância primeira deve-se precisamente ao facto de não estarmos ainda enquadrados conscientemente num sistema social, quer seja familiar ou cívico. Desta forma, a memória é tão mais passível de ser actualizada quanto maior for a nossa inserção social — a assunção do *eu* perante e por oposição ao *outro*. Ora, as diversas narrativas “não podem coexistir sem se influenciar ou, mais precisamente, sem se reconfigurar umas às outras”³¹⁵, sendo que esta participação inata acarreta efeitos para os dois termos da partilha. Destarte, a diversificação narrativa corresponderá ao que Paul

³¹⁴ PAUL RICEUR - *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 27.

³¹⁵ MARC AUGÉ - *As formas do esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001, p. 55.

Ricoeur denomina reflexividade. Podemos rejeitar, então, a recordação pura pois que raro é o acto anamnético que devolve à representificação uma recordação imaculada. No limite, o horizonte do que recordamos está povoado pelo mundo que é nosso dentro de uma esfera superior que é o mundo dos outros.

Veja-se, todavia, que é o diálogo e não a recordação enquanto discurso que permite a intersecção entre a interioridade e a mundaneidade — mas sem o cenário memorial, as estruturas dialógicas do indivíduo não poderiam erguer-se. Ironicamente, a diversidade que confere à memória a sua substância pode ser também a causa da sua frágil natureza. Com efeito, duplamente, tanto a herança memorial, que implica uma imposição violenta de traços anteriores a indivíduos que, progressivamente, se afastam do real-passado (contando apenas com recordações-acontecimentos nos quais não participaram activamente), como o esmagamento de uma memória colectiva (vamos admitir a nomenclatura estabelecida por Halbwachs) por outra, contribuem para o desgaste da memória.

A anamnese é, portanto, uma fábula, um acto discursivo com uma intriga estabelecida. Sendo a “memória que volta”, ela consiste numa cadeia de acontecimentos, objectos ou figuras que, necessariamente, partem de uma pré-figuração do mundo que se vai reflectir, por meio do reconhecimento de estruturas e signos, em cada acto de memoração. É que a memória, enquanto bojo em que ipseidade e alteridade se geram mutuamente — sem, contudo, se confundirem —, vive da tensão entre a vivência subjectiva do tempo e a sua situação no mundo. A acção só existe na memoração porque, assente no veículo do tempo, ela supõe a referência de modelos do mundo que são convocados aquando da recordação. Esse paradigma não é o objecto da recordação mas é ele que a possibilita e potencia. Se, de facto, “dans l’ordre chronologique, la sémiologie du récit devrait précéder, et non pas suivre, celle des techniques narratives”³¹⁶, é porque a realidade extra-linguística (que é também a matéria da memória) e as suas contingências servem de modelo formal a imitar. E “imitar” não é, aqui, um termo inocente. Recordemos que, de acordo com Platão,

³¹⁶ CLAUDE BRÉMOND - *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 47.

existe uma divergência absoluta entre o *eikón* e o *pbántasma* que mais não é do que a legitimidade do primeiro por oposição à insídia do segundo. Mas, a verdade é que a recordação simula, pretende *ser ao mesmo tempo*, e é nessa máscara que reside a captação de um universo-modelo. O que significa que estamos no plano da Mimese I.

Ora, se a anamnese se afirma sobre uma lógica accional é porque podemos tomar a intriga como uma *imitação da acção* que pressupõe uma competência preliminar: “la capacité d’identifier l’action *en général* par ses traits structurels”³¹⁷. Só recordamos o que já existiu semioticamente. Cabe, então, à memória a activação de dispositivos narrativos para a leitura da recordação. O homem nasce dotado de competência narrativa mas também de uma instância superior de narração — a memória. E isto é que vem permitir, também, a memória enquanto discurso. Porque narrar a memória é, aparentemente, experimentar uma vivência temporal dupla: a memória é a organização da ausência, ponto de partida para um domínio falacioso (e vão) do tempo em que se tenta recuperar um momento passado para o fixar num presente tão esquivo quanto a recordação. Mais do que configurar um terceiro tempo (o primeiro seria o cosmológico, o segundo, o fenomenológico), a memória e o desfiar em narrativa das recordações criam uma espécie de utopia do ser porque todo o acto memorial é uma projecção no futuro do *não-ser*.

O carácter paradigmático da memória está, precisamente, no facto de a recordação criar uma *imagem* (não é possível fugir ao termo) que, não repetindo, reproduz fenomenologicamente um aspecto do passado. Veja-se que o modelo não é aquilo a que Husserl chama de recordação primária, a que fica retida na memória, mas sim a acção humana e os seus quadros de existência. E também não há reprodução de modelos, no sentido de se reproduzir recordações secundárias, para continuar na terminologia husserliana. Cada acto anamnético o que faz é actualizar o recordado em primeira instância e, depois, cada recordação que a partir do *ido* se opera.

³¹⁷ PAUL RICCEUR - *Temps et Récit*, tome I, pp. 87-88.

2. O mundo como recordação

A estimulação de mecanismos narrativos envolve a concatenação de plataformas temporais. Assim, a narrativa da memória produz-se no curso do devir temporal e, portanto, dizemos que se apoia numa dinâmica de sucessividade. Vejamos. O acto anamnésico só se realiza porque toda a experiência humana não escapa à temporalidade. Se recordar envolve, necessariamente, distância face ao objecto recordado (não se pode recordar o que *é* e o que *é*, ou melhor, o que *está sendo*, não confere ao indivíduo o passaporte para a recordação pois que ainda se encontra do lado presente da existência), então a recordação mais não é do que uma viagem de vaivém: temporal e metatemporal. De novo Ricœur: “que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plenièrre quand il devient une condition de l’existence temporelle”³¹⁸. Ora, o que significa isto no âmbito de uma teoria narrativa da memória? Existindo o indivíduo na temporalidade, gerando-a e sendo por ela gerado, então a temporalidade é um dos cenários partilhados pela memória — só a experiência do tempo permite a experiência anamnésica. Note-se: não queremos dizer, com Aristóteles, que a memória se dá com o tempo mas sim que a memoração e a rememoração acabam por ser passado actualizado de um passado, ou seja, de algo que já não é mas que, por meio de uma virtualidade representificativa, podemos retomar — e não reviver.

A dinâmica da sucessividade vem colocar a narrativa da memória no plano da Mimese II, o plano sintagmático. De facto, se a intriga enquanto unidade significante se estabelece na Mimese I, agora, o que sucede é que se transforma num todo significativo: a intriga conta, então, com acções que a validam e que o fazem porque inscritas numa lógica temporal — sem a activação das plataformas temporais, a acção não o pode ser. É precisamente esta natureza sistémica do acto de recordar que valida “o carácter totalizador e teleológico da recordação, pois a retrospectiva urde um enredo finalístico que domestica o aleatório, o casual, os efeitos

³¹⁸ PAUL RICŒUR - *Temps et Récit*, tome I, p. 85.

perversos e descontínuos do real-passado quando este foi presente”³¹⁹. A sucessividade é que grava e burila um sentido que a temporalidade vai desvendando — e, por conseguinte, não há recordações secundárias que sejam reproduções. Do mesmo modo, é este princípio que permite a transposição da memória para a narração. Logo, o sintagma em que cada recordação é moldada funciona, tal como na Mimese II ricœuriana, como mediadora: depois de animada a competência narrativa do sujeito, o estabelecimento, por sucessão, da intriga, é ponte entre a pré-compreensão do mundo e o sentido organizado pela narrativa, entre a factualidade e a história.

Ao instituir uma sequência significativa que retoma o passado, o que torna o sentido deste mutável, a memória institui no indivíduo ou na comunidade a dominância hermenêutica do futuro. Estamos, pois, perante a volatilidade, a inconsistência e a reversibilidade dos actos memoriais, cujo papel parece ser o de uma câmara que acompanha o curso de uma vida e cujo produto pode ser utilizado e re-utilizado pelo sujeito. Deste modo, sendo o momento evocatório sempre futuro quanto à recordação, o futuro impõe-se como o tempo que convalida a memória sendo ele, necessariamente, o *mnémon* por excelência. Tal como o futuro é o horizonte aberto, o passado inscrito na recordação não está também fechado e é a memória enquanto mediadora que cria as condições necessárias para a diversidade de interpretações do *ido* e sua posterior aplicação.

Se o futuro da recordação é que a evoca, é tendo em vista uma conclusão que se recorda. Com efeito, “sivre une histoire, c’est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d’une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*”³²⁰. O que significará que o indivíduo que rememora, enquanto narrador, não é omnisciente: a maioritária dimensão intersubjectiva da memória é incontornável, mas o facto de cada sujeito ser possuidor de uma memória como de um livro que abre e fecha a seu

³¹⁹ FERNANDO CATROGA - *Memória, história e historiografia*, Coimbra, Quarteto Editora, 2001, p. 21.

³²⁰ PAUL RICŒUR - *Temps et Récit*, tome I, p. 104.

bel-prazer, com capítulos lícitos e capítulos proibidos, e que, principalmente, não se encerra a partir do momento em que *passa*, evidencia como do carácter consensualmente irreversível do passado se soltam possibilidades de reflexão — não obstante o passado não existir ontologicamente. Enquanto responsável pela narração memorial como garante da luta contra o esquecimento, o indivíduo que recorda está sujeito, ele próprio, à volubilidade da memória e à pluralidade de visões do *ido*.

O plano sintagmático, ou Mimese II, assume (precedido e sustentado, claramente, pelo plano paradigmático, o da Mimese I) um ofício didáctico e mesmo gnómico: o passado é sentença da memória. E, assim, a memória, na infinitude da sua subjectividade, permite-se a transposição para uma dimensão pública. O indivíduo pode dizer que “j’ouvre ce souvenir à l’analogie et à la généralisation, j’en fais un *exemplum* et j’en tire une leçon; le passé devient donc principe d’action pour le présent”³²¹. A história surge, assim, ciceronianamente, mais justificada no seu papel de *mestra da vida*.

3. A memória: entre experiência e espera

Falar em objectivação aplicada ao discurso narrativo da memória pede, em primeiro lugar, um esclarecimento. O termo “objectivação” não pode ser entendido linearmente, isto é, quando o usamos o que temos em conta é a cisão natural que se operará entre sujeito e objecto da recordação. Não se trata de avaliar a imparcialidade deste narrador mas sim o estatuto referencial da recordação porque, do mesmo modo que sucede na narrativa literária, por exemplo, “não é o narrador que constitui o centro de atenção da narrativa, mas sim as coisas, os lugares, as personagens, os acontecimentos, etc. — em suma: a história”³²². É evidente que, se em termos teóricos, podemos reconhecer um narrador puramente racional, a questão da narrativa da memória lança-nos para o terreno movediço da influência do *eu que recorda* na estrutura discursiva.

³²¹ TZVETAN TODOROV - *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998, p. 31.

³²² CARLOS REIS, *op. cit.*, p. 349.

As imagens que julgamos guardar na nossa memória não são fictivas, não são históricas e muito menos são reais. No entanto, o problema da memória é o da história: a verosimilhança e não a verdade. E, por isso, podemos dizer que a recordação é como um traço que a nossa passeidade testemunha — mas não tem existência ontológica. Até se estabelecer como tal, a recordação está imersa em todo o rol de outras recordações que o esquecimento, ajudante da memória, guarda. Somente quando o indivíduo, por estímulo exterior — que, no fundo, é sempre provocado naquele sujeito porque ele é quem encerra vivências antigas que permitem esse estímulo, pelo que essa provocação vinda de fora da interioridade dela está sempre dependente —, empreende um acto anamnético uma recordação é retomada. A recordação não é uma imagem reproduzida a partir da delineação assente em pontos que coincidam com o facto vivido, tão pouco resquício de uma realidade passada. Aliás, não tendo estatuto ontológico, ela permite o estatuto epistemológico do *ido*.

Chegamos, pois, à aporia do referente ausente. Se a recordação apenas representifica o passado, sendo que neste acto o que sucede não é uma reprodução pois que o ponto de partida difere de cada vez que recordamos, ela não o materializa. No caso da narrativa da memória, a verdade é que ela só pode ser activada quando o referente se perder de vista, pelo que o paradoxo é apenas aparente. Se a memória funciona por um princípio de distanciamento, é precisamente porque a ausência do referente é necessária. Enquanto primeiro estádio representativo, porque ela “marque l’intersection du monde du texte et du monde de l’auditeur ou du lecteur”³²³, no âmbito de uma narrativa da memória a Mimese III consubstancia o ponto comum entre o *ido* e o sujeito da recordação. Se a recordação pode ser lida e relida (sempre sob formas diferentes, como vimos já) é porque o sujeito com ela entabula um diálogo voltado, dual e não duplamente, para si mesmo — porque por meio de um acto discursivo — e para o outro — porque a recordação, ainda que com amarras no mundo empírico, é já um universo diferente. Ora, se a leitura é que valida a recordação, então, a dimensão

³²³ PAUL RICCEUR - *Temps et Récit*, tome I, p. 109.

da narrativa é que lhe confere sentido. Com efeito, “c’est l’acte de lire qui accompagne le jeu de l’innovation et de la sédimentation des paradigmes qui schématisent la mise en intrigue”³²⁴.

Nessa leitura, a recordação percorre o intervalo que dista entre o espaço da experiência e o horizonte de espera — a única existência possível é a experiência que o homem dela tem. Vejamos. Se a experiência radica num passado recente e a espera se cumpre num futuro actualizado (e permanentemente ultrapassado, dizemos)³²⁵, então o que é a recordação senão uma intriga antiga lida nas entrelinhas do tempo que agora passa irreversivelmente? Por conseguinte, a narrativa da memória aproxima-se da narrativa historiográfica: a memória é duplamente o que *não é* — vem do que já não existe e intenta reflectir o que já não pode ser. Aliás, a memória funda identidades porque prova, pelos traços que alberga — as recordações —, a nossa presença no passado. Ao invés de elaborar representações, produz naturalmente representâncias.

O enigma platónico da semelhança parece ficar, pelo menos parcialmente, resolvido: o que o contributo do traço e, conseqüentemente, do testemunho, vem fazer é desmistificar a crise do referente visto que faz assentar no traço deixado o veículo de uma semelhança que, por essa razão, tem de existir. Mas repare-se: há que admitir que, nessa semelhança, um dos termos de comparação já não existe. É a existência do traço que se transforma em resquício do passado e, dessa maneira, como dele contendo uma fracção de veracidade. Como na narrativa historiográfica. Recordemos a origem etimológica do lexema grego para “verdade”, *aletheia*. Conclusão curiosa e significativa se pensarmos que a verdade, então, é aquilo que nega o esquecimento, furtando-se a ele. Este é o papel do traço: esquivar-se do esquecimento e tornar-se *verosímil*. Porque a verosimilhança é o que o sujeito que recorda vai acordar no decurso da anamnese.

Preso à sua subjectividade, o indivíduo faz de cada recordação uma refiguração: do que passou e de si. Se, seguindo Ricœur, “l’identité narrative

³²⁴ *Idem, Ibidem*, p. 117.

³²⁵ REINHART KOSELLECK - *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, p. 311.

est la résolution poétique du cercle herméneutique”³²⁶ é porque ela transforma a circularidade que faz girar simultaneamente modelos de narração, intrigas constituídas, objectos e referentes, num estado humano gerador de conhecimento e afecto. Por isso, é inevitável que cada acto anamnético se desenvolva eivado por pormenores estéticos decorrentes de uma espécie de idiosincrasia que assalta todos os que recordam. Mais do que isto, a subjectividade é necessária porque “só com a abertura ao futuro o «olhar» para trás fugirá da ilusão terminal do presente”³²⁷. A presença da ausência acentua a funcionalidade lenitiva da memória. Perante a persistência dos traços julgamos poder fazer presente um acontecimento e, mátria de todas as ilusões e de todas as esperas, a memória é a grande feiticeira.

4. A comemoração, memória exteriorizada

A finalização dos actos memoriais enquanto narrativas estruturadas passa pela instauração de um processo de exteriorização: existe um universo categórico da memória que, percorrendo um caminho que se inicia na narração subjectiva e individual, tem por objectivo a demonstração social. O *eu*, o *outro*, o *tempo*, os *lugares*, os *objectos* formam uma mole *monumental* que é sucessivamente reiterada pela comemoração. Assim sendo, as chamadas memória familiar e memória social surgem como verdadeiros focos de expressões narrativas da memória. Elas são a projecção domada e exibida do império narrativo dos actos de memoração.

Contrariamente à vivência individual da memória, a memória partilhada por um grupo mostra que “as imagens do passado legitimam geralmente uma ordem social presente”³²⁸, isto é, se a recordação do primeiro dia de aulas ou de uma viagem pode não ser dividida com um grupo, as recordações colectivas de uma morte ou de uma revolução são garante de comunicação (pacífica ou não) entre os membros de uma mesma comunidade. Deste

³²⁶ PAUL RICCEUR - *Temps et Récit*, tome III, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 358.

³²⁷ FERNANDO CATROGA - *Memória, História e Historiografia*, p. 46.

³²⁸ PAUL CONNERTON - *Como as sociedades recordam*, Oeiras, Celta Editora, 1993, p. 3.

modo, a exteriorização elaborada da memória consagra uma espécie de autonomia memorial: a partir do momento em que sai da vivência individual de cada um, memória e recordações desprendem-se do foro íntimo para assumirem configurações de índole ostensiva. A anamnese está agora dependente das suas manifestações.

O rito, enquanto modalidade de expressão da memória, marca a sua especificidade simbólica — “le propre de toute mémoire est d’être symbolique, c’est-à-dire d’opérer par symboles exprimant un état d’esprit, une situation, une relation, une appartenance ou même une essence inhérente au groupe”³²⁹. Ora, esta construção simbólica espelha a matriz narrativa da memória, respondendo às figurações nesta produzidas, numa tensão de busto de Jano: tem em vista a essência memorial primeira — a subjectiva — mas volta-se para micro e macro-sociedades. Anne Muxel explica a memória familiar como sendo referencial³³⁰, mas o facto é que a memória em si é já referencial. O que a memória familiar ou social têm de correspondente real visível é a sua materialização — com quem não mantêm uma relação de correspondência mas sim de consequência. De facto, a expressão da memória, ao operar simbolicamente no exterior, permite a compreensão dos motivos que levam o homem a recordar-se. Se existe, como Philippe Ariès quer, “une relation entre l’attitude devant la morte et la conscience de soi”³³¹, então o aparato em torno da perpetuação da memória de familiares ou de datas fundacionais mais não é do que a tentativa do esquecimento de si perante a verdade dos outros — que é também a da sua individualidade. O homem recorda para rejeitar a sua morte ao cimentar a vida alheia e é este objectivo que o culto dos mortos vinca.

A exteriorização da memória, sendo a sua própria retórica, exige um segundo grau de narração. Da romagem a sepulturas ao discurso sobre um álbum de fotografias, da conservação de objectos de família à celebração de missas evocativas, nasce uma nova tessitura narrativa, apoiada num

³²⁹ JEAN-HUGUES DÉCHAUX - *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, P.U.F., 1997, p. 18.

³³⁰ Cf. ANNE MUXEL - *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 1996, p. 17.

³³¹ PHILIPPE ARIÈS - *L’Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 596.

movimento de ampliação. À margem da inexorabilidade do passado, constrói-se um palco em que a recordação se transforma em prática e, como tal, “la mémoire commence par se raconter, puis elle se condense dans la matière”³³² — e é nesta que morre.

A reificação da recordação é o seu próprio apêndice legitimador — é preciso dar-lhe existência palpável para que ela permaneça na sua função de sobrevivente ao Letes. É na eleição de figuras míticas ou notáveis que relativizam a implacabilidade da morte ou na romagem a lugares de culto familiar que “reconhecendo-se, estranhando-se ou distanciando-se do que foi, o sujeito actualiza sem cessar a unidade do seu eu”³³³. Assim, a exteriorização da memória far-se-á por meio de estruturas narrativas peculiares. Os lugares de conservação da memória — o cemitério e a casa de família, por excelência — contêm verdadeiras tramas narrativas, hierarquizadas, contadas e recontadas até a desagregação da memória restar sobre elas feita pó. A concepção da necrópole como uma cidade marginal dentro da cidade dos vivos sobrevive à custa da narrativização do espaço cemiterial, do mesmo modo que a quase custódia de objectos e fotografias de familiares mortos dentro de uma casa, que é a única respiração possível da memória, se apoia numa espécie de rito narrativo e litúrgico da recordação. No caso do cemitério, “o túmulo deve ser lido como uma totalidade significativa que articula dois níveis bem diferenciados: o invisível (situado debaixo da terra) e o visível”³³⁴, na medida em que em torno do cadáver se sucedem, desesperadamente, estruturas de ocultação. O estabelecimento de vários níveis de significação — desde o tratamento do cadáver à estética da campa funerária — o que faz é engendrar uma poética do engano.

Todos os significantes convocados arrastam para a superfície de sete palmos de terra a crença na presença em virtude da solidez ainda de laços afectivos que o desaparecimento não quebra. Esta ilusão da presença é o

³³² JEAN-HUGUES DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 195.

³³³ FERNANDO CATROGA - *Memória, História e Historiografia*, p. 28.

³³⁴ *Idem*, *O Céu da memória*, p. 16.

resultado de uma escritura narrativa que, pretendendo reavivar o que já não existe, o *ido*, adia a confrontação individual com a morte enquanto grande amnésia que julgamos enganar com a arquitectura da memória. Como um álbum de família, também o túmulo é um memorial. As recordações estão organizadas, da morte não resta vestígio algum que não seja uma vida contida em potência (através da palafernália de motivos que revestem a campa, como as flores carregadas de simbolismo, as fotos cor de sépia, as esculturas que animam o silêncio da necrópole): o caos que a morte gera é sanado pela comemoração que será o fruto de um conjunto de estruturas pensado para ser lido e relido por vozes que, hereditariamente, se revezam.

As marcas de exteriorização da memória oferecem a possível mediação directa com o passado³³⁵. Ora, tal apenas é possível porque a metamemória pressupõe que o enfoque da narratividade se centre na experiência de uma natureza antropomórfica. A partir desta definição de narratividade proposta por Monika Fludernik³³⁶, podemos pensar a tentativa de materialização da memória como prova última de que as representâncias que fazemos do *ido* mais não são do que uma projecção narrativa do *eu*. A aparente tendência centrífuga consubstanciada nos *monumenta* deve-se ao impulso narrativo próprio do indivíduo. Este feito de contar quase alquímico, inscrevendo-se fisicamente no tempo e no espaço, exorciza a vivência humana — exterior, naturalmente — da morte. Em jeito barthesiano, se uma construção sígnica existe, é porque nos deseja; pelo que, se para acreditar na memória o sujeito empreende levantamentos e construções de recordações — porque concretizar uma recordação é acrescentar-lhe uma feição nova —, é porque sabe que a sua existência fica justificada e até mais confortável. E nesse desejo que o texto memorial exteriorizado exala está a nossa convicção de que, se é o *eu* a completar a significação das coisas, não pode perecer.

³³⁵ Cf. ANNE MUXEL, *op. cit.*, p. 149.

³³⁶ MONIKA FLUDERNIK - *Towards a 'natural' narratology*, London/New York, Routledge, p. 26.

“Ainda que se narrem, como verdadeiras, coisas passadas, o que se vai buscar à memória não são as próprias coisas que já passaram mas as palavras concebidas a partir das imagens de tais coisas, que, ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como que uma espécie de pegadas”³³⁷. Em Agostinho, o deus bíblico vem sanar os desacordes da memória, as *pegadas*, como se a perspectiva apenas de uma escatologia servisse de catarse às recordações do *ido* num presente em tumulto. A narração da memória, então, vem aplacar a intranquilidade e, se com o tempo se mede o movimento, então essa narração há-de ser o percurso de conhecimento e reconhecimento do passado, em direcção a um futuro conhecido. É essa a segurança do deus agostiniano. Todavia, o grande demiurgo, e salvador, do indivíduo é a própria memória. O seu carácter soteriológico advém, precisamente, da sua natureza narrativa: o narrador, sendo aquele que conhece, é que leva a cabo “um trabalho de memória para abrir um futuro ao passado, libertando sobretudo promessas não cumpridas”³³⁸.

A memória parece ser, pois, o grande cenário de todas as narrativas — ainda que os palcos variem. Enquanto móbil da construção ficcional, ela possibilita a identificação, por meio de prefigurações que ultrapassam a da verosimilhança, de e com um mundo que, mesmo quando fantástico, a experiência humana antropomorfiza, desde as acções aos afectos. Enquanto campo santo em que traços e testemunhos estão dispostos, ela é o auxílio do “acontecimento mutilado”³³⁹ na construção do discurso historiográfico. Mais. Sendo, como vimos, selectiva, a memória acaba por propiciar a narrativa do silêncio, do esquecimento, como uma recordação ao avesso, que contenha as categorias narrativas necessárias mas que uma segregação emocional rejeita. É necessário, portanto, pensar na narrativa como expressão humana natural (e sistemática) e na memória enquanto garante da narratividade, fundida esta com a inserção e progressão do homem no tempo.

³³⁷ SANTO AGOSTINHO - *Confissões*, XVIII, 22, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001, p. 303.

³³⁸ MIGUEL BAPTISTA-PEREIRA - “Filosofia e memória nos caminhos do milénio”, *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 8, nº 16, Outubro 1999, p. 185.

³³⁹ PAUL VEYNE - *Como se escreve a história*, Lisboa, Edições 70, 1985, p. 24.

Invólucro do silêncio na expressão do vário, a anamnese e suas recriações compõem uma catedral submersa, opaca, ondulante na sua ligação com o devir. Os actos anamnéticos revelam uma fachada sempre nova conforme a luz em que recordamos — é no interior que se não vê que o esquecimento reina. Ora, a narração, ao ser rosto da memória com que se fixa um tempo, não tripartido mas uno e em permanente expansão, é a grande arte de ser homem na história.

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO II

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM QUEIROSIANA N' *AS FARPAS*

1. A personagem: experiência anamnética?*

A construção narrativa da personagem tem por meta torná-la aquilo a que Vincent Jouve chama de “objecto notável”³⁴⁰. Isto é, o seu tratamento, enquanto categoria narrativa, assenta num processo de singularização que, transformando o *tempo* em *história* e os *signos* em *símbolos*, faz daquilo que seria acessório memorável. Está em causa, pois, o facto de todo o espectáculo diegético, cenográfico e pessoal, que constitui o mundo romanesco, ser concretizado para que a personagem se torne *digna de memória*. Significa isto que o leitor tem parte activa na sua construção, na medida em que é ele o agente de rememoração cumulativa das transformações semânticas da personagem no discurso. A construção desta passa, portanto, por estádios que podem e devem ser identificados com as chamadas *liturgias da memória*, já que é sua tarefa a de estimular, sustentar e

* Este capítulo desenvolve o que foi exposto no colóquio *Memória, Filologia e Esquecimento* realizado a 17-19 de Novembro de 2008 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em comunicação intitulada “Memória e personagem: processos narrativos na construção da personagem queirosiana”; encontra-se parcialmente publicado nas actas do mesmo colóquio com a seguinte referência: JOANA DUARTE BERNARDES - “Memória e personagem (a propósito de Eça de Queirós)”. In *ACT.20 Filologia, Memória e Esquecimento*, org. de FERNANDA MOTA ALVES *et alii*, Ribeirão, Edições Húmus, 2009, pp. 547-558.

³⁴⁰ VINCENT JOUVE - *op. cit.*, *passim*.

perpetuar um sentimento de *efeito pessoal* — tal como sucede com a dimensão de *representância* que é característica da recordação. A personagem resulta, pois, de acções de *identificação* e *distinção*, que, precisamente por isso, pressupõem que também mecanismos de esquecimento sejam postos em jogo.

Ora, é bem sabida a máxima de Barthes: o texto literário inscreve-se no texto das nossas vidas. E se parece lógico, e até inútil, lembrar que os seres ficcionais se referem simultaneamente ao real e ao não-real, possibilitando a recíproca influência entre mundo romanesco e mundo não-romanesco, o axioma de Barthes só é possível porque, no confronto entre leitor e texto, aquele arrasta consigo a pré-compreensão que tem do mundo. Como, no primeiro patamar de construção da obra, seja ela de que tipo for, já o autor fizera. E esta noção de pré-compreensão, que entronca na de personagem enquanto pré-texto e pretexto, pode ser lida à luz de um requisito que, sendo da ordem da narrativa, é tão literário como humano: o da memória enquanto condição para que a já referida pré-compreensão — do mundo e do texto — se cumpra.

Actualizar os traços semânticos que compõem a personagem é o mesmo que representificá-la. E falamos em representificação no sentido que lhe dá Fernando Catroga ao defini-la: ela é a experiência temporal indissociável da sua espacialização. E, com efeito, da mesma forma que a anamnese é tecida através de traços que são, a um tempo, testemunho e indício, a representificação da personagem concorre para “dar futuros ao passado”³⁴¹. Consequentemente, se resultado de *variantes fantasmáticas* preexistentes em relação ao texto, a verdade é que a abordagem da personagem enquanto objecto semelhante à recordação potencia, também, o seu reconhecimento *fora da realidade textual*.

Não admira, pois, que o mesmo Vincent Jouve conclua: “a relação com as figuras textuais é vivida como uma experiência, que tem prolongamentos no mundo real do leitor”³⁴². Os suicídios em massa que ocorrem

³⁴¹ FERNANDO CATROGA - *Memória, história e historiografia*, p. 23.

³⁴² VINCENT JOUVE - *op. cit.*, p. 202.

após a publicação do *Werther*, de Goethe, ou a polémica entre Eça de Queirós e Pinheiro Chagas, desencadeada pela identificação, levada a cabo pelo segundo, entre o poeta Alencar e Bulhão Pato, são exemplos disso mesmo. Nestes casos, a reacção que sobrevém pode radicar no efeito catártico que a arte eventualmente produz. Ora, a catarse enquanto libertação, aquilo a que a psicologia e a psicanálise apelidam de *ab-reacção*, mais não é do que o distanciamento de uma memória recalçada. Assim, parece próprio da narrativa abrir espaço à incorporação de um passado individual na dimensão mais lata, e universal enquanto experiência colectiva, da personagem. Este mecanismo é o mesmo do da comemoração.

Mas talvez a relação entre personagem e memória se torne mais visível se atentarmos no facto de partilhar com a anamnese e com a narrativa historiográfica as seguintes características: a selecção, o finalismo, o presentismo, a verosimilhança e a representação. Aliás, nesta acepção, a estrutura narrativa que subjaz à feitura da personagem está bem próxima da *poética da ausência*³⁴³ que caracteriza o ordenamento do cemitério enquanto edifício semântico. Todavia, o processo é inverso: a paulatina construção da personagem assenta numa lógica de *evidência* gradual, sendo essa qualidade que garante as recriações da mesma. Ora, esta graduação correlaciona-se com *a experiência do tempo — que é a condição da experiência anamnética*³⁴⁴. A personagem, ao consumir um “extremo de saturação semiósica”³⁴⁵, distende-se no suporte narrativo, assegurando, assim, a sua protensão no extra-texto. E, se a História tem, como Jules Michelet aponta, a função de ressuscitar os mortos, a narrativa literária tem por função revivificar, através da rememoração, até ao final e para lá do texto, a personagem. Daí que Philippe Hamon prefira qualificar a persona-

³⁴³ FERNANDO CATROGA - *O Céu da memória*, pp. 13 e ss.

³⁴⁴ JOANA DUARTE BERNARDES - “Memória e narração: invólucro do silêncio na expressão do vário”. In *Revista de História das Ideias*, nº 27, 2006, p. 535.

³⁴⁵ CARLOS REIS - “Narratologia(s) e teoria da personagem”, p. 18.

gem mais como *pessoal* do que como *pessoa*: os mundos do leitor dão mundos à personagem.

Ora, a explicitação da noção de *quase-personagem*³⁴⁶, pressupondo a sociedade como grande indivíduo ao qual é possível atribuir intencionalidade histórica, localiza, no âmbito da mimese ricoeuriana, a personagem na mimese II. As implicações que esta atribuição terá a nível da construção da categoria narrativa em causa estão subordinadas ao chamado “reino do como se”. Sendo a mimese II, acima de tudo, a mediação, o sintagma, e se, numa teoria narrativa da memória, este facto supõe uma dinâmica da sucessividade que, estabelecendo uma intriga, a inscreve numa ordem temporal, que consequências tem a atribuição deste lugar à personagem? Porque a Mimese II (precedida e sustentada pelo plano do paradigma, o da Mimese I, obviamente) permite a retrospecção, possui um ofício didáctico e gnómico. Logo, permite-se a transposição para a esfera pública. O passado acumulado em futuro, ficando aberto à generalização, pode, enfim, ser exemplo. E retomamos o que há pouco dissemos: que a construção da personagem passa sobretudo pela actualização, através da leitura, dos traços essenciais, do ponto de vista da necessária ponte com o mundo.

Ora, em Abril de 1878, em pleno exercício do cargo de cônsul em Newcastle, Eça de Queirós escrevia a Ramalho Ortigão: “Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo, por processos puramente literários e *a priori*, uma sociedade de convenção, talhada de memória”³⁴⁷. Segundo o escritor, a sua crise intelectual apenas lhe mostrava duas alternativas: o regresso a Portugal ou a literatura de cariz humorístico. Note-se que, após ter encetado a sua carreira diplomática, Eça não mais viveria em Portugal, pelo que a sua dúvida parecia ser a de como tornar os referentes que pretendia plasmar na sua obra resultado do método experimental que, em 1878, era ainda seu apanágio. Mas não apenas. O que significaria a realização de uma obra literária cujo objecto é talhado de

³⁴⁶ PAUL RICEUR - *Temps et Récit*, tome I, p. 351.

³⁴⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, vol. 1, p. 144.

memória, sendo que esta expressão (*talhado de memória*) pode, segundo o escritor, ser o contrário da representação realista?

A perspetivação d' *As Farças* como laboratório tem sido diversas vezes aflorada. E, se admitirmos que nelas estão contidos embriões de intrigas e de personagens desenvolvidas posteriormente em obra de cariz romanesco, as *crónicas mensais* funcionaram, efectivamente, como repositório de impressões que dois redactores-narradores foram recolhendo, assumindo, explicitamente, o papel de testemunhas do real.

Responsável pela organização das unidades narrativas que n' *As Farças* se vão sucedendo, o autor, neste caso, é também o detentor de um poder perspectivo e retrospectivo que permite o recurso ao passado enquanto objecto passível de ser modelizado — de ser, obviamente, narrado. Assim, se a sua autoridade passa pela condição de terceiro elemento, a dimensão testemunhal, então este redactor-narrador selecciona — fechando, assim, o círculo da narração. No entanto, o redactor-narrador não visa meramente a representificação; ao balizar um acontecimento, espacial e temporalmente, e ao submeter o relato ao seu horizonte visual, o objecto eleito fica subordinado ao signo da memória e ao encadeamento anamnético. Logo, sujeito às marcas da ficção.

Reduzindo D. Pedro à sua mala, a codificação rígida da figura régia era substituída pelo desenho caricatural de uma figura familiar. E se, no fim, quem acaba por ser ridicularizada é a velha tradição coimbrã, ao receber com requintes de formalidade alguém que se apresentava tão humilde, Eça invertia os ritos de comemoração, resgatando a figura imperial e, *selectivo*, devastando a tradição gasta. Trabalho de historiador, dir-se-ia, correndo o perigo de se acreditar que pelas caricaturas queirosianas é que a História se fazia — já que apresentavam o que estava sob a superfície pouco credível da sociedade. Uma sociedade que é dada a conhecer sob a égide da ficção, já que nela o palco político que, na sua posição centralista, governa o país, é considerado palco e farsa.

A sociedade iconolátrica é, portanto, atacada. O manequim era exposto através do riso, enviesando o normal processo de monumentalização. O papel de *fazer ver*, assumido por um redactor-narrador que colocava uma cartografia da realidade em cima da mesa, para que o leitor pudesse informar-se, dava conta de uma história oficiosa, construída para que várias

versões, apartidariamente (pelo menos de forma pretensa como fora vincado no início d' *As Farpas*), ficassem disponíveis.

Não surpreende, pois, que possamos ler, nas *crónicas*, uma crítica à “mercantilização do culto do passado”³⁴⁸. Com efeito, na décima quarta farpa, encontramos uma carta dirigida “À alma de D. Pedro IV”, texto que pretende relatar ao monarca como em Lisboa, em clara jogada partidária, foram organizadas as festividades comemorativas do 24 de Julho. A lógica do redactor-narrador é simples: trata-se de pôr em evidência como o acontecimento é precariedade ontológica antes de se tornar facto de interesse comemorativo e como a comemoração mediada pelas necessidades políticas não evita o esquecimento. Uma vez mais caricaturando — é o próprio monarca que esquecera já o feito. Consequentemente, parece que a transformação da recordação em analogia não pode surtir o efeito de exemplo. Uma vez mais, para que o passado, a História, vista o seu papel de mestra da vida, é necessária a autópsia da realidade. Se as instâncias competentes para a sacralização do passado não podiam prestar um serviço formativo e informativo, os *exempla* teriam que ser encontrados numa dimensão diferente. Eça encontrou-os na ficção — tanto que muitos foram os tipos que fizeram jus à sua natureza diacrónica.

Ora, estão presentes n' *As Farpas*, como dissemos já, sobretudo, figuras públicas tratadas caricaturalmente e figuras-tipo, nas quais a poética da derrisão pode estar mais ou menos presente. Se, no primeiro caso, elas passam pelo crivo da dessacralização, no segundo saímos, obrigatoriamente, do campo da monumentalidade histórica para passarmos para uma pré-compreensão do mundo que diz respeito à esfera individual e humana. Assim, se é verdade que a caracterização da personagem compreende um trabalho de selecção de traços, essa selecção faz-se combinando memória, observação e imaginação. Desta feita, encontraremos, n' *O Primo Basílio*, uma Luísa cuja caracterização está, em parte, reservada na farpa que diz respeito às *meninas solteiras de 1872*. Factores como a educação colegial, a preguiça, a gula, a leitura de Walter Scott,

³⁴⁸ FERNANDO CATROGA - *Memória, história e historiografia*, p. 33.

são rastreados na operação de *apontamentos de costumes* que o redactor-narrador leva a cabo.

Mas construir uma personagem talhada de memória abre espaço, também, à diversificação enquanto garantia do fundamento narrativo, tal como sucede na narrativa anamnética. Efectivamente, a memória individual constitui-se a partir da alteridade, e, como o romance não se compadece de figuras excessivamente identificadas, Luísa, por exemplo, acabará por apresentar traços que a individualizam. E, porventura, é desta forma que se cumpre certo apostolado teórico: o de que não podemos *extrair* a personagem, apenas *abstrai-la*³⁴⁹. Ora, Luísa é resultado de várias focalizações: sobre ela as demais personagens têm uma opinião, que expressam, e que configura, numa perspectiva interna à narrativa, o quadro mental em que a personagem se move.

Esse quadro mental, não podemos esquecer, era o do leitor coevo. Para que a função social da literatura fosse atingida, o leitor deveria identificar uma acção pelos seus traços, o que faz com que para além da pré-compreensão do mundo, e antes dela, exista um paradigma que permita o reconhecimento da intriga como imitação da acção. A competência narrativa e a capacidade anamnética com que o homem nasce são porta aberta para a leitura. A organização da ausência que a memória é propicia aquilo a que já chamámos de utopia do ser³⁵⁰. E essa retoma de um elemento passado — no sentido paradigmático — é que permite ao leitor participar no efeito de verosimilhança almejado pela obra. Mais. Permite-lhe a recognoscibilidade dos traços da personagem no mundo real e permite preencher os espaços brancos que, necessariamente, irrompem da obra de arte literária. É a mecânica da memória (nas suas valências paradigmática e sintagmática) que possibilita, pois, a actualização da obra e, dentro desta, a personagem.

Falta averiguar de que forma a representação da personagem, tendo agora em conta o plano no qual mundo do leitor e mundo textual se encontram, é o veículo para que o eventual passe a facto e, assim, a

³⁴⁹ PHILIPPE HAMON - *Le Personnel du roman*, pp. 110 e ss.

³⁵⁰ JOANA DUARTE BERNARDES - "Memória e narração", p. 535.

narrativa, seja de cada crónica mensal, seja dos ulteriores romances, funcione como um todo.

Ao declarar que com *As Farpas* queria fazer, mais do que a fotografia, a caricatura do mundo moderno, Eça retomava a premissa de abertura das crónicas: o folhetim ao serviço da Revolução. Ora, fazer a caricatura não invalida a imparcialidade da observação. Pelo contrário. A perspectiva fisiologista, de intuito científico, chamada à colação para se fazer a *anatomia do progresso* da decadência, beneficiava até do monóculo, ora ampliador, ora diminutivo, que a caricatura exigia. Para além disso, a caricatura, que Osvaldo de Sousa equipara ao daguerreótipo, é resultado das reminiscências do artista. Ou seja, o que há de dinâmico no registo caricatural é a permanente actualização e a possibilidade de nele serem fixados os traços *dignos de memória*.

É o que se passa com a figura do Imperador D. Pedro II, que podemos tomar como modelar, neste sentido, mas também do *influyente de eleições* ou das *meninas solteiras de 1872*. E a construção narrativa da personagem, ancorada na memória, é tão ou mais premente se pensarmos que a leitura mais vulgar da obra queirosiana é a que insiste na antevisão de realidades contemporâneas, na obra do escritor. A personagem-tipo parece escapar à sua própria dimensão cronotópica, para sobreviver na temporalidade. A criação do tipo queirosiano confere, portanto, futuros ao presente. Tal como na narrativa historiográfica e na narrativa da memória, a recordação que assiste ao acto de criação das caricaturas, de que há pouco falávamos, não redundava em imaginação: a certeza de ter por matriz da anamnese uma sociedade prova que os traços foram convocados.

Quanto a Luísa, cuja construção tanto deve às *Farpas*, a verdade é que nela podemos adivinhar uma certa falência da retórica da memória. De facto, se, ao contrário do que sucede com Amélia, não há um capítulo dedicado à sua educação enquanto criança, se constatamos o desinteresse face à maternidade demonstrado pela personagem, se a personagem acaba por morrer, Luísa parece ser produto apenas do presente. Contudo, a inexistência de uma memória pessoal e de um futuro, se a nivelam às demais *meninas solteiras*, também tornam manifesta, não apenas a indiferença

relativamente aos ritos de recordação (nomeadamente da memória familiar), como também uma existência centrada no presente. Em última análise, ao ser mais propensa ao devaneio do que à recordação, Luísa não se pensava nem desejava — isto é, nem podia defender-se com uma identidade passada, nem exercia um acto de vontade futura. Será muito, para já, apontar a mulher de Jorge como protótipo de uma sociedade anamnésica. No entanto, se “os homens morrem porque não são capazes de juntar o começo ao fim”³⁵¹, a personagem em causa não podia resolver os jogos do presente em que se envolvia — nem recorrendo a um passado que parecia não ter, nem projectando um futuro que lhe fugia. Não havia outro desfecho possível, portanto.

Sendo por ela que o universo romanesco se ordena, concluímos que, tal como o referente, que o acto de rememoração convoca, parte de uma realidade empírica declaradamente passada, a personagem, metamorfoseando o acaso em significado, consagra-se como a grande transformadora do tempo em história.

2. Luísa e *as meninas solteiras de 1872*

Recorramos, uma vez mais, ao texto que haveria de servir de prefácio à segunda edição d’ *O Crime do Padre Amaro*, intitulado “Idealismo e Realismo”. Ao comparar os métodos romântico e naturalista, o escritor demonstra assim o segundo:

Mas voltemos à nossa Virgínia, que mora ali defronte. É agora o escritor naturalista que a vai pintar. Este homem começa por fazer uma coisa extraordinária: Vai vê-la!...

Não se riam: o simples facto de ir ver Virgínia quando se pretende descrever Virgínia, é uma revolução na Arte! É toda a filosofia cartesiana: significa que só a observação dos fenómenos dá a ciência das coisas. Este homem vai ver Virgínia, estuda-lhe a figura, os modos, a voz: examina o

³⁵¹ FERNANDO CATROGA - *Memória, história e historiografia*, p. 35.

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 tem — e dá enfim uma Virgínia que não é Cordélia, nem Ofélia, nem Santo Agostinho, nem Clara de Borgonha — mas que é a burguesa da Baixa, em Lisboa, no ano da Graça de 1879.³⁵²

Entre este texto e *As Farpas*, Eça publica duas versões d' *O Crime e O Primo Basílio*. Não há dúvida que estamos no período de aprendizagem ficcional e que o escritor recorre à matriz naturalista. Por outro lado, o redactor-narrador assume o papel de testemunha já que o que narra é produto da observação. É ele também que faz da obra ficcional um documento, um *monumento*, pois. A descrição que nas *crónicas mensais* é feita das *meninas solteiras* e depois das causas do adultério corresponde, em primeiro lugar, à delimitação geográfica do tipo a tratar, depois, ao diagnóstico e, por fim, às causas sociais das vicissitudes que encontra no *tipo geral de Lisboa*.

Em síntese, os textos a que nos referimos são “embriões do Realismo literário queirosiano”³⁵³, sendo o caso de Luísa um exemplo do que foi a génese da personagem queirosiana. É evidente que o que se passa com esta personagem se insere na linha de reflexão que faz d' *As Farpas* laboratório de personagens que se realizam enquanto seres ficcionais em obra de maior porte posterior às *crónicas mensais*. Neste sentido, se António Enes ou D. Pedro são ensaios em termos de construção interna da personagem (da qual beneficiará a posterior galeria queirosiana), Luísa resulta da prática com que o escritor dotou a sua tentativa naturalista e que foi o seu percurso estético-irónico.³⁵⁴

³⁵² EÇA DE QUEIRÓS - “Idealismo e Realismo”, p. 916.

³⁵³ CARLOS REIS - *O Conhecimento da Literatura*, p. 159.

³⁵⁴ Segundo carta que o pai do romancista lhe escreve a propósito d' *O Primo Basílio*:

Como é [que] uma mulher de uma educação recolhida, casada com um homem que ama, vivendo naturalmente feliz, se entrega sem grande dificuldade? Talvez devesse preparar para isso o leitor dando àquela mulher os vícios, ou erros de educação, como no Padre Amaro fizeste ao carácter de Amélia.

In EÇA DE QUEIRÓS - *O Primo Basílio*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001, p.9.

Não há n' *O Primo Basílio* um capítulo dedicado à educação de Luísa, como n' *O Crime do Padre Amaro* se recorre a uma grande analepse para dar conta das infância e adolescência de Amélia. Por um lado, a percepção do que foi a educação da protagonista tem que ser extraída da leitura do romance; por outro, e no que diz respeito à construção da personagem, é n' *As Farpas* que a formação de Luísa é, em parte, exposta. E, assim, o que encontraremos em Luísa consagra a chamada “mulher normal”³⁵⁵, porém, como veremos, conferindo-lhe uma aura singular. Ela entrará indubitavelmente na redoma da catalogação médica que lhe confere um estatuto de fragilidade e, por conseguinte, passível de estar subordinada ao elemento masculino. Luísa é apresentada como uma mulher facilmente influenciável, na qual permanecem marcas de infantilidade e que a maternidade não reabilita.

Resultado de uma educação *recolhida* que, motivo de uma existência entediada, se alia a causas de índole fisiológica, Luísa é o protótipo da burguesa do século XIX. Aliás, é de crer, segundo *As Farpas*, que as casas burguesa e aristocrata fossem um factor decisivo na educação da criança³⁵⁶, pelo que as várias isotopias que são conjugadas para o efeito-personagem ser concretizado compõem o cenário pessoal e social que era o da mulher oitocentista. O tédio — e não por acaso um dos gestos que acompanha Luísa, Jorge e a população lisboeta em geral é o bocejo — resulta de uma atmosfera em que beleza e religião são funções que devem ter como produto a maternidade — também ela uma função. Porém, Luísa falha este aspecto³⁵⁷.

A esterilidade da personagem evoca, porventura, a incapacidade criadora de uma geração e o fracasso de um certo tipo de educação. Mas, mais do que isso, a falência de Luísa no seu papel reprodutivo e a inversão da monogamia (também esta, segundo o padrão médico da época, definitiva da mulher “normal”) ditava a anulação da sua “normalidade”³⁵⁸, e compro-

³⁵⁵ Cf. MARIA RITA GARNEL - *Vítimas e Violência na Lisboa da I República*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, pp. 190 e ss.

³⁵⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 423.

³⁵⁷ PADDY SCOTT - *Women in the novels of Benito Pérez Galdós and Eça de Queiroz*, Lewistown/ Queenston/ Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2008, pp. 257-258.

³⁵⁸ MARIA RITA GARNEL - *op. cit.*, pp. 190 e ss.

vava a sua inferioridade moral — não por comparação às demais mulheres, mas em relação ao homem.

194

Desta feita, no âmbito da construção da narrativa queirosiana, a presença de um filho, ou impediria o adultério, confirmando a vocação reprodutora da mulher, ou acentuaria a reprovação do narrador face à intriga narrada, já que tornaria mais censurável o comportamento da personagem. Neste sentido, leia-se o que Eça escreve a Ernesto Chardron, a propósito do projecto *Cenas da Vida Sentimental*, em carta datada de 3 de Novembro de 1877:

O primeiro volume está muito adiantado; repito; talvez o Desastre da Rua das Flores, talvez os *Amores dum Lindo Moço*. Em todo o caso é o incesto... julgo-o infinitamente superior (sem comparação possível ao Primo Basílio), e confesso que estou ansioso por o ver publicado. O *Primo Basílio* é mais para o público literário; mas este é uma verdadeira bomba literária e moral.³⁵⁹

É notável como o próprio escritor, neste como noutros escritos que tivemos oportunidade de referir já, desvaloriza o efeito d' *O Primo Basílio* em termos do que seria expectável numa obra inserida pelo próprio autor num movimento como o Naturalismo — e também de uma obra que surge claramente como alargamento literário das *crónicas mensais*. Aliás, Machado da Rosa reafirma a depuração levada a cabo n' *O Primo*, obra através da qual conseguira empreender “um processo e uma estética da ironia”³⁶⁰.

Se, no final da sua participação n' *As Farpas*, Eça confessava a tutela da ironia, Luísa vem confirmar o Naturalismo como ensaio e o primado da polifonia irónica como suporte da construção da personagem queirosiana. As *crónicas mensais*, se podem ser encaradas como núcleos de intrigas posteriores, no que diz respeito à personagem fornecem os

³⁵⁹ EÇA DE QUEIRÓS - *Novas Cartas Inéditas de Eça de Queirós, Camillo, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Teophilo Braga, João de Deus, Castilho, Fialbo, António Feijó e Cândido de Figueiredo a Ramalho Ortigão*, introdução de Lopes d'Oliveira, Rio de Janeiro, Alba, 1940, pp. XXVII-XVIII.

³⁶⁰ MACHADO DA ROSA - *Eça, discípulo de Machado?*, p. 185.

motivos passíveis de serem vistos sob o monóculo naturalista; todavia, pela construção derrisório-irónica que as sustenta, encerram também a força do discurso queirosiano e que se prende com uma superação do Naturalismo e do Realismo crítico que mais tarde haverá de ser irreversível.

Escreve Maria Saraiva de Jesus em “Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX” que existe um perfil da imagem feminina comum a naturalistas mais padronizados — mas também à ficção de Eça de Queirós, “apesar de este ser mais artista, mais atento às contradições humanas e mais profundamente obcecado com a própria natureza do erotismo do que com os males sociais provocados pelos desregramentos da paixão”³⁶¹. A grande diferença é que o romance era, para os naturalistas ortodoxos, o diagnóstico; para Eça, o romance nunca foi apenas isso.

O diagnóstico fizera-o n’ *As Farpas* e apresentara-o como um redactor que se sabia narrador também. Luísa é, pois, aquela *senhora sentimental* que Eça descreve a Teófilo, mas não apenas como tipo. No caso do autor d’ *O Primo Basílio*, o tipo serve a experiência da escrita e denuncia, através dos diversos tratamentos que sofre mediante a inserção diegética, a consciência de que o romance enquanto representação das tensões humanas não sobrevive à mera descrição romanceada de modelos. Assim, uma protagonista como Luísa significa um avanço na postulação de que a verosimilhança interna da personagem está mais dependente da construção de traços semânticos que a individualizam do que de marcas colectivas. Daí que Maria Eduarda esteja já longe da uniformidade que ainda podemos encontrar em Luísa e que Clara, abdicação de um quase-autor que é uma quase-personagem, seja figura tão etérea que nem o estatuto de personagem lhe pode servir de base.

Uma parte da descrição das meninas solteiras de 1872 suporta o que em Luísa é prototípico e que, sendo motivo de desenvolvimento ulterior, adequa-se a um género de *Farpa* que é um retrato de costumes. Incontestável é a delimitação da personagem, não apenas como protagonista, mas como cerne de modulações individualizantes e necessárias para a resgatar da

³⁶¹ MARIA SARAIVA DE JESUS - “Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX”. In *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. 1, Fundação António de Almeida, Porto, 1998, p. 153.

ilustração do determinismo genético e social. A densidade de carácter que lhe é dada não desvirtua a funcionalidade axiológica do romance. A figura feminina a que se referem *As Farpas* de Março e de Setembro-Outubro de 1872 é dada a conhecer por meio da apresentação de um ponto de vista, negativo, por parte do redactor-narrador. Na passagem ao romance, e ainda que a estimulação da simpatia do leitor, neste caso, passe, por exemplo, pelo paralelo drama de adultério criado por Ernestinho Ledesma, a partidarização não é tão vincada — porque o romance é o espaço em que a figura sofre um processo de composição para o qual *As Farpas* são o mote.

É por isso que, quando o redactor-narrador declara que a ciência é “um velho médico, céptico e prático, que olha, mede, compara, toca, e, através dos fingimentos e dos recatos, vai apoiando visivelmente as secretas verdades”³⁶², sabemos que, se este foi o grande lema do Naturalismo, Eça de Queirós procede *a contrario*. Pela ironia que elege como deusa protectora, o aprendizado da escrita, do riso ao sorriso e do visível ao oblíquo, tem na figura de Luísa a *recriação* do tipo rumo a uma personagem que é mais que isso — e que tem n’ *As Farpas* a sua origem.

2.1. *A leitura, a gula, o colégio*

Assim é apresentada Luísa, imediatamente no início do capítulo I:

Ficara sentada à mesa, a ler o “Diário de Notícias”. Roupão de manhã de fazenda preta, bordado a *soutache*, com largos botões de madrepérola; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras: com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates.

Tinham acabado de almoçar.³⁶³

³⁶² EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 413.

³⁶³ *Idem* - *O Primo Basílio*, p. 11.

Esta é a primeira aparição de Luísa, aparição essa marcada pela descrição física e pela descrição de uma rotina. Como foi já apontado, no caso de Luísa “a leitura que ocupa a personagem não aparece, pois, como um fim em si mesma, mas apenas como um meio, nem sempre muito eficaz para iludir o tédio de quem não dispõe de grandes recursos para preencher as longas horas do quotidiano”³⁶⁴. A leitura aparece também associada à sensualidade, já que é com um gesto acariciador sobre a orelha que a personagem lê *A Dama das Camélias*, como haveremos de constatar adiante. A passividade parece, pois, dominar a existência de Luísa, como sugere o facto de ser apresentada vestindo um roupão e a permanência à mesa. Assim, a leitura do jornal ficava equiparada ao gesto indolente, como se a ausência de ocupações propiciasse o domínio dos sentidos. Veja-se agora a descrição sumária que o redactor-narrador faz das *meninas solteiras*:

Depois são preguiçosas: uma preguiça emoliente e untuosa. O dia de uma menina de dezoito anos é assim dissipado: almoça, vai-se pentear, corre o *Diário de Notícias*, cantarola um pouco pela casa, ajeita-se numa cadeira, pega no *crochet* ou na costura, deixa-a, vai à janela, passa pelo espelho, duas pancadinhas no cabelo para o compor, dá mais dois pontos no trabalho, deixa-o cair no regaço, come um bocadinho de doce, conversa vagamente, volta ao espelho e assim vai puxando o tempo pelas orelhas, fatigada de ociosidade e bocejando horas.³⁶⁵

Ainda nesse mesmo Domingo em que a acção do romance principia, podemos ver como Luísa se põe a cantar baixinho uma ária da *Traviata* e como *A Dama das Camélias* estava escondido por detrás de uma compota. Também não por acaso, aparece lendo o *Diário de Notícias*. Este jornal, fundado por Eduardo Coelho em 1864, é o primeiro jornal português destinado ao grande público, sendo nele que Eça de Queirós e Ramalho Ortigão publicam *O Mistério da Estrada de Sintra*. A personagem mostrava, pois,

³⁶⁴ MARIA DO ROSÁRIO CUNHA - *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 2004, p. 199.

³⁶⁵ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 417.

uma certa propensão para a leitura folhetinesca que, anos antes à acção d' *O Primo Basílio*, começara a denunciar o adultério como fenómeno na sociedade lisboeta. O *Diário de Notícias* surge associado à inutilidade, na medida em que é sobre ele que um criado de Carlos dorme e é o mesmo periódico que surge a servir de embrulho ao colete da Carmen Filósofa, n' *Os Maias*; n' *A Cidade e as Serras*, é também um número do mesmo jornal que Jacinto, no capítulo VII, acaba por preferir aos livros, mais em gesto de saturação face a uma erudição gasta (e vã de tão excessiva) do que por algum interesse particular. Em suma, parece ser também accidental a referência à chegada de Basílio, já que a secção dos *fait-divers* acusava a aparente inconsequência do facto. Aliás, da mesma forma que Luísa nos é apresentada a ler o *Diário de Notícias*, é também diante do mesmo jornal que, no capítulo XI a encontramos, desta vez lendo *maquinalmente, sem compreender* e prestes a descobrir a partida de Basílio.

Para além disso, tendo em conta que, segundo a *Farpa* de Março de 1872, a menina solteira lisboeta sofre de uma educação exterior destruída pelo amor à gulodice, deve notar-se que a mulher de Jorge, por exemplo, quando antevê a comodidade e o heroísmo do convento³⁶⁶, no capítulo X, imagina as delícias que os copinhos de licor de rosa lhe proporcionariam e as cópias de receitas de doces³⁶⁷. Também Leopoldina e D. Felicidade dão mostras do mesmo defeito de educação. Assim, no capítulo IX, prestes a começar mais um serão de Domingo na casa de Luísa e Jorge, D. Felicidade pede à amiga *uma colherinha de doce* e Leopoldina, no jantar em casa de Luísa, no capítulo V,

³⁶⁶ A vida conventual como alternativa a um casamento frustrado era opção reservada apenas a algumas: «Naturalmente, no que à mulher respeita, o casamento era o alvo fundamental. E quando ele falhava? No tempo dos conventos, estes acenavam com a solução viável às mulheres cujo estatuto social lhes permitia essa mudança de “estado”. Depois, os Liceus, lá para os fins do século, abriam perspectivas de docência às mais ilustradas, e de discência às que logravam a libertação do gineceu burguês» (JOEL SERRÃO, *Da situação da mulher portuguesa no século XIX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, p. 41.

³⁶⁷ LUCETTE PETIT - *Le Champ su signe dans le roman queiroisien*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987, p. 344 ; ALFREDO SARAMAGO - *Para uma história da alimentação de Lisboa e seu termo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 194.

Estava loquaz. Servia-se muito, com gula; depois picava um bocadinho na ponta do garfo, provava, deixava, punha-se a comer côdeas de pão que barrava com manteiga. E deleitava-se nas recordações do colégio!³⁶⁸

Leopoldina partilha o vício pela comida e pela bebida com Juliana, cuja gula é apresentada como sendo um sintoma de carências que uma vida precária mais acentuava. E se não é o doce que nesta cena causa *a diminuição da força*, é a gula que denuncia o carácter indiscreto e volúvel da amiga de Luísa.

Ora, a educação da menina solteira passava pelo colégio. Segundo o redactor-narrador d' *As Farpas*, um dos grandes males da educação no colégio era o tédio, cujas consequências principais seriam a curiosidade, a imaginação sentimental e a mentira. É o tédio, pois, que “mantém a imaginação excitada, palpitante e ávida”³⁶⁹. Assim se impulsionava uma concepção do mundo errónea da qual resulta uma confusão mental que, ao não permitir a maturidade, desemboca na continuada deformação do real. A abordagem da vida no colégio, como seria de esperar, é feita também pela observação:

Será necessário que penetremos nos colégios? — Um nadinha. Espreitamos pela porta. — Um dos grandes males do colégio — além dos que explica a medicina, a higiene e o realismo — é o tédio.³⁷⁰

Luísa e Leopoldina tiveram a educação colegial que o redactor-narrador apresenta, exemplificando ambas, na sua relação de adultas, o secretismo do mundo do colégio. Com efeito, a protagonista e a sua amiga haviam sido colegas *no mesmo colégio, à Patriarcal, na Rita Pessoa, a coxa*. Ainda que partilhando a mesma educação, as duas amigas são apresentadas no romance vindas de cenários conjugais muito diferentes. Não obstante, a

³⁶⁸ EÇA DE QUEIRÓS - *O Primo Basílio*, p. 164.

³⁶⁹ *Idem* - *As Farpas*, p. 425.

³⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 424.

primeira deliciava-se com as histórias de adultério da amiga e esta não deixava de invejar a pacatez da vida de Luísa.

Ainda que seja o discurso de Leopoldina aquele que nos fornece mais dados acerca da vida no colégio, o silêncio de Luísa está repleto de significados que o narrador nos faculta. A mulher de Jorge encarna no romance “as paixões que têm uma pelas outras, com ciúmes, intrigas, vinganças, duelos”³⁷¹; com efeito, Leopoldina desperta em Luísa o desejo físico, continuação certamente de uma preferência que remontava à adolescência. É a própria Leopoldina que confessa que o seu *sentimento* do colégio havia sido o primeiro e que depois de casada jamais sentira o mesmo. É óbvia uma educação em que a imaginação excitada pela literatura lida e pelo tédio resultava em relações homossexuais (porque mais disponíveis) e proibidas. A prática amorosa nos colégios seria resultado do desenvolvimento de uma *vida sentimental fictícia*, expressão usada pelo redactor-narrador d’ *As Farpas*:

A imaginação que se desenvolve nos colégios tem outro mal: é que produz, entre as colegiais, uma vida sentimental fictícia: daí as mil pequeninas coisas que todos sabem, inocentes no momento, mas que influem mais tarde: as senhoras mesmo depois de casadas, as contam rindo: são os romances que se lêem em segredo, grandes paixões que têm umas pelas outras, com ciúmes, intrigas, vinganças, duelos: cartas que se escrevem em que uma assina João, Pedro, ou conde de tal: o retrato de um primo que se obtém: o chapéu do mestre de música que se abraça às escondidas, etc, etc.

E depois diante das mestras — é necessário estar séria, contida, correcta, fria — quando a imaginação palpita, treme, arfa por voar e vencer. Para isto é necessário disfarçar. É um dos grandes perigos dos colégios: aprende-se a astúcia. Tornam-se hábeis em comprimir o interior, recalca-lo, aparentar, contradizer o rosto e a alma.³⁷²

³⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 426.

³⁷² *Idem, ibidem*.

Não é difícil reconhecer nesta passagem a cena d' *O Primo Basílio* que acabámos de referir. O colégio acentua a educação para a mentira, como se diz nas *crónicas mensais*. Também a relação de intimidade, que a adolescência em comum propiciou, continua depois; as posições são, contudo, diferentes. Luísa lê Leopoldina como sendo a prática do Romantismo que lê nos livros, uma prática que não exige segredo e por isso a faz conhecida na sociedade lisboeta. E é esta a grande divergência entre os dois caracteres. A mulher de Jorge admira a “Quebrais”, como era chamada, não apenas em silêncio mas também dissimuladamente. Assim, Leopoldina acaba por ser marcada por uma certa excepcionalidade que a aproxima da heroína romântica — que Luísa não será. Nem poderia ser. Utilizando o tratamento da personagem levado a cabo por Eduardo Lourenço³⁷³, a personagem foi construída nos termos portugueses, sendo o que restava de Hermengarda, Madalena, Teresa e a Morgadinha. Luísa e Leopoldina não podem sofrer processo algum de reabilitação — a primeira porque o regresso à presença de Jorge não se pautava por esse objectivo (era apenas a fase que se seguia à consumação do adultério), a segunda porque a dissimulação a não protegia já.

Todavia, se o colégio contribui para acentuar a volubilidade de Luísa, ela não pode ser nivelada segundo a situação de Leopoldina. Esta fora vítima daquilo que o romance naturalista de oitocentos considerava o resultado de uma união irracional — o casamento³⁷⁴. Filha de um visconde no limiar da decadência, é fácil encontrar o motivo para essa união. Neste sentido, o modelo da matriz naturalista do romance seria a “Quebrais”; ela é quem encaixa no padrão apresentado por *As Farpas* quanto às razões e aos interesses do casamento. Já o caso da protagonista do romance é assaz distinto. Nada na obra nos diz que Luísa casara obrigada — ainda que também não se indique a inclinação ou a correspondência dos afectos de Jorge. O casamento fora para si como o adultério virá a ser: a realização de um desejo. Mas também aqui Luísa é singular: o seu desejo nasce da oportunidade.

³⁷³ EDUARDO LOURENÇO FARIA - art. cit., pp. 64-65.

³⁷⁴ MARIA HELENA SANTANA - *op. cit.*, p. 247.

É assim quando é pedida em casamento por Jorge (que *ao princípio não lhe agradou*), é assim quando por sugestão de uma amiga imagina um carácter violento no marido e por isso vê *mais exaltação no seu amor por ele*. Leopoldina seria o derradeiro esforço de ser Hermengarda (daí a busca contínua e descomplexada do seu ideal), por seu lado, “de l’hyper-conscience de l’héroïne romantique ou, plutôt, de son trop plein sentimental, Luísa n’hérite qu’un sentimentalisme sans contenu profond, simple écho de la grande vague héroïque de l’âge passionnel, dont en tant que petite bourgeoise sans culture vraie ni horizons sociaux, elle ne peut assumer le poids”³⁷⁵. No jantar que oferece a Leopoldina, o diálogo entre as duas amigas reflecte as limitações de horizontes de ambas — mas também a diferença no desejo. Na segunda, a revelação da vontade e a sua dimensão são desabridas, na primeira mesmo o que se sonha é velado. Luísa cora ao ouvir Leopoldina falar das recordações do colégio, sem que saibamos se é por pudor, se por incapacidade de exprimir uma opinião; e, mesmo depois de confessar o sonho de viajar, conhecer Paris, Sevilha e Roma, volta instintivamente à sua casa burguesa — não porque se tente convencer da rectidão da escolha que fizera, mas porque a hipótese de outra vida a faz desejar a que tem.

Não fazendo uso da sua vontade, Luísa integra a fileira de colegiais que, segundo o redactor-narrador d’ *As Farpas*, “tornam-se hábeis em comprimir o interior, recalçá-lo, aparentar, contradizer o rosto e a alma”³⁷⁶. A personagem tenta esconder de Jorge as visitas de Leopoldina; no Passeio Público é com indiferença que aparenta portar-se diante de Basílio; não revela a vontade de um restaurante em Lisboa com *champagne frappé e perdiz*, cuja inexistência na capital é lamentada pelo primo; mostra a Sebastião naturalidade relativamente à presença de Basílio em sua casa e mente ao recebê-lo afectuosamente; e, claro, esconde sucessivamente de Jorge a sua relação com Basílio, bem como sustenta a inversão de papéis com Juliana diante do marido. A existência de Luísa é a ampliação dos defeitos que o colégio lhe inculcara e, por isso, na sua construção serão tidas em conta as dominantes do tipo — o que não a exclui de especificidades, contudo.

³⁷⁵ EDUARDO LOURENÇO - art. cit., p. 64.

³⁷⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 426.

2.2. O espelho e a moda

Outro motivo presente na descrição que o redactor-narrador faz das *meninas solteiras* e que se repetirá n' *O Primo Basílio* é o espelho. Já n' *O Crime do Padre Amaro* o motivo do espelho representa uma função significativa em, pelo menos, duas situações: no primeiro caso, ele surge associado a Totó, na medida em que marca uma mudança de comportamento na filha do tio Esguelhas: a partir do momento em que Amaro começa a frequentar a casa do sineiro, Totó começa a querer ter sempre por perto um espelho e um pente, o que é indicador do que a doente sentiria pelo Padre (facto que ganhará maiores contornos com o ódio que a doente passa a nutrir por Amélia); no segundo, o espelho é denunciador da verdade e fornece a Amélia, pela primeira vez, a dimensão dos actos por si praticados: quando Amélia veste a capa de Nossa Senhora, é ao espelho que se imagina imagem no altar, a despertar a voluptuosidade dos fiéis; ao que se segue o primeiro repúdio de Amaro, como se nele percebesse uma vivência erotizada da religião — na qual ela já entrara também. No caso d' *Os Maias*, os espelhos aparecem mais associados ao mundo masculino (nem sempre, mas com incidência maior), dando conta do peso da *toilette* na rotina da alta sociedade que produzia os *dilettanti*. Com efeito, ao espelho se refere Eça na carta a Teófilo Braga:

A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 e mostrar-lhe como num espelho, que triste país eles formam — eles e elas.³⁷⁷

Símbolo a um tempo de verdade e de duplicidade, o espelho³⁷⁸ ligado ao signo da visão, tem o poder de distorcê-lo no sentido em que ao reflexo pode estar associada a ilusão. O espelho congrega, assim, três valências

³⁷⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *Correspondência*, 1º volume, p. 135.

³⁷⁸ Para as várias valências do espelho enquanto símbolo, *vide* JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Teorema, 1994, pp. 300-302.

caras à ironia (o duplo, o verdadeiro, a representação). No caso da menina solteira, é evidente que o espelho é símbolo da futilidade de um sujeito que vive em exclusivo para a moda e para o casamento. No caso de Luísa, a isotopia do espelho, em estreita conexão com o paradigma naturalista e instaurando na obra o olhar da protagonista sobre si (como se fosse a única retrospectiva possível da sua parte), acompanha o desenvolvimento da acção. Provando o progressivo declínio da personagem e da casa de Jorge, o espelho acompanha as mutações do estado físico e psicológico da protagonista:

Começou então a despir-se devagar diante do espelho, olhando-se muito, gostando de se ver branca, acariciando a finura da pele, com bocejos lânguidos de um cansaço feliz. — Havia sete anos que não via o primo Basílio! Estava mais trigueiro, mais queimado; mas ia-lhe bem!

Foi-se ver ao espelho; achou a pele mais clara, mais fresca, e um enternecimento húmido no olhar — seria verdade então o que dizia Leopoldina, que não havia como uma maldadezinha para fazer a gente bonita? Tinha um amante, ela!

Foi-se ver ao espelho: estava um pouco magra, talvez com a fisionomia um pouco fatigada... E a imagem de Jorge aparecia-lhe então muito nitidamente, mais queimada do sol, com os seus olhos ternos, o cabelo tão anelado! Que estranha coisa! Nunca lhe apetecera tanto vê-lo.

“Dez ou doze libras!” — pensou Luísa com um sorriso infeliz. — E à beira do toucador olhava para o seu rosto, ao espelho, com uma indefinida saudade, como se as suas faces devessem dentro em pouco estar cavadas pela aflição, e os seus olhos fatigados pelas lágrimas...³⁷⁹

³⁷⁹ EÇA DE QUERÓS - *O Primo Basílio*, pp. 70, 289 e 349, respectivamente.

Neste caso, o espelho, extensão da personagem, potencia o discurso indirecto livre, acompanhando a inconsciência e as reflexões de Luísa e servindo as confissões da mesma. O espelho reflecte, pois, a imagem física e a situação psicológica da protagonista, o que significa que deixa de ser mero objecto de decoração. Em primeira instância, ele corrobora a existência de tédio de Luísa, sublinhando, não a ausência de tarefas domésticas (como aconteceria com uma aristocrata ou uma mulher da alta burguesia), mas o predomínio da imaginação, mais do que da sensação, como Machado de Assis quererá.

Na crítica a *O Primo Basílio*, o escritor brasileiro acusa Luísa de possuir uma vocação sensual, resultante num incidente erótico que apenas por acaso é descoberto — e assim Luísa morre, não por remorsos mas por medo³⁸⁰. O espelho revela o prazer da contemplação, quase dela fazendo uma *voyeuse*, e, acima de tudo, uma mulher ensimesmada, que subordina a decisão das tarefas domésticas ao devaneio. Uma Luísa narcísica, protagonista dos *paraísos* artificiais que concebe através do devaneio, portanto. Por outro lado, Luísa parece assimilar o próprio espelho: a morte da personagem é acompanhada pela recordação das carícias e da contemplação da protagonista ao espelho, como se a existência da personagem ficasse sintetizada nesse gesto.

Companheiro de reflexões, o espelho era-o também da imaginação da esposa de Jorge:

E à tardinha, pelo braço dele, ainda quebrada da jornada, com um vestido fresco, ir ver a cidade. Pelas ruas estreitas e tristes admiravam-na muito. Os homens vinham às portas das lojas. Quem seria? É de Lisboa. É a do Engenheiro. — E diante do toucador, apertando o corpete do vestido, sorria àquelas imaginações, e ao seu rosto, no espelho.³⁸¹

De facto, o espelho potencia o devaneio (tal como a presença da obra *A Dama das Camélias* o havia feito, no primeiro capítulo da obra). Todavia,

³⁸⁰ Cf. MACHADO DA ROSA - *op. cit.*, pp. 214-215.

³⁸¹ EÇA DE QUEIRÓS - *O Primo Basílio*, p. 59.

como veículo de ironia, o espelho espolta o devaneio diante da realidade, significando, por isso, a ilusão ou mesmo a ingenuidade de Luísa. Esta é, pois, uma personagem marcada pela visão. Portanto, tão ou mais pertinente do que a ironia que faz com que Luísa diante dos olhos de Sebastião, a caminho pela primeira vez do Paraíso, lhe pareça respirar *honestidade* e ser uma *santa*, é aquela que faz com que a personagem tente despersonalizar-se e evadir-se da sua realidade diante do espelho. Desta forma, servindo de espaço de *especulação*, o espelho suporta a consciência e, como reflexo que é, comporta uma dose de ilusão que engana a personagem — mas que elucida o leitor.

É sintomática, pois, a presença do espelho no dia-a-dia de Luísa. E, se o Naturalismo tenta a utilização dos métodos científicos do século XIX na literatura, maioritariamente através da observação, os diálogos da personagem ao e com o espelho permitem a fuga ao cânone de aprendizagem do escritor ao relativizarem e tornarem subjectiva a observação. É importante notar, todavia, que o espelho, na perspectiva do leitor, ilude Luísa: o leitor sabe que, à guisa naturalista, o destino da personagem depende, em grande parte, de estímulos exteriores e, portanto, a felicidade é aparente. Mas os dados que Luísa recolhe da *sua* observação estão desprovidos dessa clarividência. O espelho comporta a tentativa de ser imparcial, da parte do narrador, e, ao mesmo tempo, a impossibilidade da perspectiva única. Esta hipótese tem tanta validade a ponto de no já citado artigo de Eduardo Lourenço se colocar a hipótese *de não existir apenas uma Luísa mas várias* — o que chega mesmo a admitir uma forma de *pirandellismo* que só não o chega a ser porque Eça o não assume. Luísa resultará de diversos olhares — o de Jorge, o de Sebastião, o de Basílio, o de Julião, etc. — e do seu próprio olhar.

A comparação stendhaliana a que recorremos no II capítulo deste trabalho, o romance como espelho, acaba por potenciar o esvaziamento do método naturalista — pelo menos, no caso queirosiano. A forma de conhecimento que o espelho produz redundando em conhecimento indirecto. Se é indirecto, está propenso a subjectivismos — e, portanto, não pode ser considerado radicalmente anti-romântico. Dir-se-ia, pois, que o espelho traduz

a oscilação constante entre o materialismo e o idealismo³⁸² colocando Luísa, observadora e observada, no centro dessa tensão. No entanto, os espaços que observa e aos quais pertence — a casa, a rua de S. Francisco, o Passeio Público, o teatro D. Maria —, em contraste absoluto com o que idealiza³⁸³, não são totalmente rejeitados por si. A personagem oscila permanentemente entre o que tem e o que deseja.

Pelo que fica dito, Luísa fora sujeita, de facto, à educação sentimental³⁸⁴. Uma das vertentes nocivas da educação portuguesa, segundo o redactor-narrador d' *As Farpas*, é a moda. Doença e fenómeno social, com consequências a nível físico e mental, a moda (desde o penteado ao vestido) *deteriora* o corpo humano e limita a criatividade. Nas *crónicas mensais*, é explicada como um fenómeno legislado, uma representação social que assumira valor simbólico desde sempre na pirâmide da sociedade (já teorizado por Condorcet, Comte ou Balzac). No caso da educação da menina solteira pela moda volta-se, evidentemente, para a sedução:

A *toilette*, é como a nobreza — obriga. E assim a pequenina penetra-se da influência dos seus vestidos. Aos oito anos olha-se ao espelho, tem perrices por causa de uma fita, põe pó de arroz conscientemente, quer a meia esticada e elástica para dar relevo a uma perninha bem feita e mimosa (...).³⁸⁵

A moda é, pois, uma das condições da vida fictícia da mulher adulta, aspecto esse que em grande parte contribui para o tratamento da mulher como monstro. Desta forma, a origem da mulher é uma teratogénese, cuja visibilidade é a moda, deformadora e asfixiante:

³⁸² LILIAN FURST - *op. cit.*, p. 36.

³⁸³ CARLOS REIS - "A temática do adultério n' O Primo Basílio", p. 120.

³⁸⁴ A MÁRIO SACRAMENTO, *op. cit.*, p. 137, parece, contudo escapar este facto, ao escrever: "Onde está, porém, a educação sentimental de Luísa? Nas suas vagas leituras? Nas canções que canta ao piano? É com certeza bem pouco: Eça não nos faz sentir, de modo algum, a importância que o devaneio sentimental possa ter em Luísa. Ela parece, muito pelo contrário, solidamente instalada no amor sensato, calmo, positivo, do seu Jorge".

³⁸⁵ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 419.

de modo que para sustentar o chapéu deforma-se a cabeça, para obedecer ao *puff* torce-se a espinha; par dar razão às botinas Luís XV desconjunta-se o pé; para seguir a altura das cintas, destrói-se o busto.³⁸⁶

Partindo da aproximação que Katherine Kearns leva a cabo entre a mulher e o monstro³⁸⁷ e da perspectiva por ela lançada sobre a figura do monstro enquanto signo realista, Luísa parece, uma vez mais, ser sujeita a um tratamento diverso do do tipo apresentado n' *As Farpas*. É D. Felicidade quem mais está em condições de dar conta da dolorosa relação que a mulher tem com a moda enquanto a relação da protagonista e de Leopoldina com o vestuário surge sem função caricatural³⁸⁸. A sua função no romance é de outra ordem. De facto, Elena Losada Soler, ao trabalhar “o status especial do vestuário feminino como objecto privilegiado de descrição, a sua função como símbolo, como rito colectivo e como posse de valor económico”³⁸⁹ n' *O Primo Basílio*, vê no vestido uma manifestação exterior da passividade feminina e um artifício. Com efeito, para além de exprimir a limitada mobilidade, literal e metafórica, da mulher, a moda, sendo um instrumento de sedução (ou da impossibilidade dela), coadjuva a educação sentimental e contribui para o sucesso da sua meta: o casamento. *O Primo Basílio* é, de facto, pródigo em referências a peças de vestuário femininas:

³⁸⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 416.

³⁸⁷ KATHERINE KEARNS - *op. cit.*, p. 130.

³⁸⁸ Os exageros da moda feminina foram sempre terreno fértil para caricaturistas. Com efeito, desde a Idade Média, passando pela Renascença, até ao século XX, são inúmeras as caricaturas que, quer em publicações do género quer em revistas da especialidade, evidenciam “a paixão [feminina] pela obsolescência programada”, como caracteriza a moda MASSIMO BALDINI, em *A invenção da moda. As teorias, os estilistas, a história*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 19. Lembremos *Viagens na minha terra* e a crítica que o autor faz aos penteados e à devoção pelos cabelos; quanto ao universo da caricatura, fique registado o papel do célebre caricaturista SEBASTIÃO SANHUDO, n' *O Sorvete*, com artigos e ilustrações com títulos tais como “A doença da moda” ou “Figurinos para damas que se odeiam” (*A moda em Portugal através da Imprensa - 1807-1991*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1991, pp. 201-202).

³⁸⁹ ELENA LOSADA SOLER - “A moeda feminina: a função do vestido em *O primo Basílio*”. In *Escrita Vária*, nº 4, Sintra, Cadernos de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais, 1997, p. 115.

o vestido, o corpete, as luvas de *suède*, o *robe-de-chambre*, o roupão, o chapéu, os botins, as meias, o espartilho, a roupa branca. As diferenças de vestuário entre as personagens, femininas e masculinas, revelam o seu estado presente, parte do seu passado e, eventualmente, o seu futuro, para além das óbvias denotações sociais que comportam.

O facto de se ver ao espelho e de escolher criteriosamente a roupa, em especial quando em causa está um encontro com Basílio, inscreve Luísa e o seu interlocutor na lógica própria da semiótica da moda: de um lado a *intentio operis*, de outro, a *intentio lectoris*³⁹⁰. Porém, a educação cosmética de Luísa, não obstante os seus esforços, ficava aquém do conhecimento de causa que Basílio tinha. Este adverte inúmeras vezes a protagonista quanto a sofisticar a sua aparência: oferece-lhe luvas de *peau de suède* de oito botões por oposição às luvas de dois botões usadas em Lisboa e que considerava de mau gosto, sugere-lhe o verniz das *cocottes*, pede-lhe que não use postiços no cabelo e botinhas de elástico. As camadas semânticas sobrepostas no vestuário de Luísa denunciam, pois, a nacionalidade da personagem e a sua realidade conjugal burguesa. Desta feita, a comunicação entre ambos está votada à falência, não admirando que, diante da afectação dos modos de Basílio, Luísa sinta essa insuficiência e parta, uma vez mais, para o devaneio:

(...) e quase receava que a sua simplicidade burguesa, pouco experiente, não achasse palavras bastante finas ou carícias bastantes exaltadas. Ele devia ter conhecido mulheres tão belas, tão ricas, tão educadas no amor! Desejava chegar num *coupé* seu, com rendas de centos de mil réis, e ditos tão espirituosos como um livro...³⁹¹

Ora, se n' *As Farpas* uma das críticas ao império da moda é a perda da originalidade e da identidade, o que se passa com Luísa em termos da sua construção acompanha, tal como a imagem reflectida no espelho, as

³⁹⁰ MASSIMO BALDINI - *op. cit.*, p. 134.

³⁹¹ EÇA DE QUEIRÓS - *O Primo Basílio*, p. 196.

mutações da personagem. Assim sendo, a perda de identidade que sofre é dupla: ela é sujeito da massificação da moda (recordemos que é ela quem dita a Leopoldina, servindo de exemplo, certa forma de guarnecer um vestido e a indicação da morada da francesa que lhe fazia os chapéus), ausente de toda a originalidade, pois; com a entrada em cena de Basílio, a identidade burguesa de Luísa, já indistinta no tipo da burguesinha da Baixa, é posta em causa. Isto é, para além das evidentes conotações de índole social que o vestuário encerra, há também nele a expressão de uma identidade frustrada e de uma comunicação tornada ridícula.

Se “dirigida pela lógica da teatralidade, a moda é um sistema inseparável do excesso, da desmedida, do exagero”³⁹², *a simplicidade honesta* de mulher de Jorge traduz a incompatibilidade entre o jogo do adultério (que ela imagina luxuoso como a indumentária e os cenários que o envolviam) e aquilo a que o narrador chama de *honestidade natural* — o adultério, para a personagem, faz parte de um universo ficcional. Universo esse que Basílio integra.

Da educação de Luísa participa a aprendizagem da vaidade, e isso é bem evidente no romance. Todavia, ao contrário das *meninas solteiras* que o redactor-narrador d’ *As Farpas* nos apresenta, ela não assume contornos monstruosos nem sequer deformados³⁹³. A protagonista não tem, com efeito, uma aparência doente, como as meninas apresentadas na *crónica* mensal de Março de 1872; apenas quando começa a relacionar-se com Basílio ou quando está já doente o narrador a caracteriza como descorada ou débil. A moda como acto mimético não colide com a harmonia física da personagem, mesmo porque é o próprio Basílio quem a destaca das restantes lisboetas da classe burguesa.

Por outro lado, também não é a vaidade que cria, como n’ *As Farpas* se diz, a *sereia misteriosa que se chama a voluptuosidade* em Luísa. Diante do

³⁹² GILLES LIPOVETSKY - *O império o efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 49.

³⁹³ Cf. MARIA SARAIVA DE JESUS - *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*, dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Universidade de Aveiro, 1997, pp. 279 e ss.

primo, ela não pode afirmar-se porque a linguagem que tem à sua disposição não é concordante com a dele, o que significa que a moda e o vestuário não podem ser realmente um meio para atingir determinado fim. Note-se também que, à maneira da criança burguesa do início do século XIX que, não tendo um traje particular, é vestida de branco, assim Luísa surge com um vestido de linho branco, um véu branco, um roupão branco. Mais do que implicar um sentido de inocência e de castidade (ao qual não devemos ser alheios), a presença desta cor transporta a personagem para dois domínios: o da infância (a não maturidade, portanto) e o da indefinição. Na cadeia social da moda enquanto lei da imitação, a protagonista não se encontra em linha com o sujeito capaz de emancipação, já que ela simplesmente segue o princípio social (limitada pela sua posição burguesa), e acaba por, ao ceder bens do seu vestuário a Juliana, ser a possibilidade da emancipação de uma classe inferior³⁹⁴.

A moda, como *As Farças* a apresentam, é um dos auxílios da *coquetterie* enquanto jogo de antítese/ síntese, de aceitação/ negação³⁹⁵. Se Luísa, incapaz — não por razões morais mas pela sua natureza — do jogo do adultério, progressivamente cede às investidas de Basílio, fica uma vez mais atestada a singularidade da sua construção. A moda não transforma a personagem num monstro; no entanto, o facto de ser sujeita a todos os olhares, e de todos os olhares (inclusive o seu) nos mostrarem uma Luísa diferente, permite a construção de uma figura sozinha, numa berlinda permanente. Por conseguinte, com a objectiva da narração virada sempre para si, a personagem parece apenas ilusoriamente estar inserta no meio familiar e social em que se movimenta. As diferentes focalizações que sobre ela incidem situam-na no plano do Outro — o que a aproxima da teratologia oitocentista. Além disso, representando uma realidade observável, todavia ela encontra-se fora do alcance de uma observação profunda, como provam todas as assimetrias que resultam das diversas focalizações.

³⁹⁴ Cf. GABRIEL DE TARDE - *Les Lois de l'imitation. Étude sociologique*, réimpression de l'édition de Paris, 1895, Paris / Genève, Ressources, p. 272.

³⁹⁵ Cf. JORGE SIMMEL - *Filosofía de la coquetería. Filosofía de la moda. Lo masculino y lo femenino. El asa - las ruínas*, Madrid, Revista de Occidente, 1924, pp. 12-13.

2.3. A cartilha católica

212

Da caracterização que o redactor-narrador faz das meninas solteiras de 1872, também o catecismo é apontado como factor de dissolução de costumes. Efectivamente, nas *crónicas mensais* critica-se o facto de as meninas saberem a cartilha mas não o dever. Veja-se agora como a personagem é apresentada relativamente a este aspecto. É ela própria que confessa a Basílio:

— Tu dantes não eras muito devota — disse [Basílio].

— Não, não sou muito caturra nessas coisas — respondeu rindo.³⁹⁶

Depreende-se por isto que Luísa, ainda que recebendo uma educação católica, não possa ser vista sequer como pertencendo ao grupo daquelas que, como se dizia na primeira *Farpa*, se atinham ao respeito pelo culto. A personagem é caracterizada como sendo nem religiosa nem supersticiosa, o que fazia dela o antípoda de D. Felicidade, que recorre facilmente a feitiçarias e promessas e frequenta o mundo religioso. Poder-se-ia aventar que a personagem representa um caso excepcional no tocante às relações da mulher portuguesa oitocentista com a Igreja. Contudo, o decurso do envolvimento com Basílio empurra-a paulatina e instintivamente para o universo religioso — como se este fosse consentâneo à situação que vivia e representasse uma realidade desactivada — mas latente.

Tenha-se em conta que o século XIX português foi o tempo em que se operou uma visível mudança na vivência religiosa enquanto prática social. Com efeito, com a chegada do liberalismo, a expressão pública do culto conheceu um decréscimo acentuado e deixa de ser uma actividade com demonstrações permanentes. Por outro lado, o modelo católico da educação feminina na Europa oitocentista passa a ter por concorrente um modelo laico (particularmente, no caso inglês — em França a liberdade de ensino era mais limitada e, por isso, a sua instauração foi mais lenta), em que a moral ensinada é autónoma em relação à religião. Todavia, “o afastamento

³⁹⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *O Primo Basílio*, p. 66.

da Igreja, o anticlericalismo militante ou passivo são, no século XIX, fenómenos exclusivamente masculinos. (...) A fé dos homens coloca-se sobretudo como «posição política», enquanto a das mulheres mantém íntegro o carácter de «facto de mentalidade», ao qual, mais do que qualquer outro elemento, os «factos de comportamento» conferem o sinal de uma fé plena»³⁹⁷.

Se uma das razões para esta constatação servir o caso de Luísa é o facto de o século da instrução pública português o ter sido essencialmente para o homem, tenha-se em conta também que nada, nem n' *As Farpas*, nem n' *O Primo Basílio*, dá conta de uma educação *na mestra* virada para a religiosidade. É provável também que a personagem sofresse a influência de Jorge que se mostra avesso à prática religiosa, integrando uma classe de trabalhadores liberais desenraizados do catolicismo essencialmente por via da educação liberal. Recorde-se o ar horrorizado (e reprovador) com que Jorge se dirige a Luísa quando esta, voltando da Igreja da Misericórdia, responde a Sebastião. Para além disto, a personagem não sofre ainda a necessária classificação a que a Igreja teve que proceder em função das modificações que a vida feminina sofreu a nível cívico e profissional; ela faz ainda parte de uma denominação católica que o era não por factualidade mas por tradição. A mentalidade católica actuava como máquina da ordem e, por essa razão, é para ela que Luísa se volta quando enceta a relação com Basílio. Contrariamente à moda, que não podia acompanhar o adultério de Luísa, a religiosidade como moda, isto é, como prevalência e predisposição geral, podia.

Já na primeira *Farpa*, moda e religião foram tratadas paralelamente, como se o redactor-narrador as identificasse. Na religião, o que o universo feminino faz é acomodar-se ao respeito do culto (que, de resto, em Luísa, era já meramente casual; é durante a sua visita à Igreja da Misericórdia que Luísa recorda um tempo *tão distante, em que, por melancolia e por sentimentalidade, frequentava mais as igrejas*, o que revela o tipo de impacto que o mundo clerical tinha na vida da personagem):

³⁹⁷ MICHELA DI GIORGIO - "O modelo católico". In *História das Mulheres no Ocidente*, vol. IV, pp. 201.202.

As mulheres são supersticiosas: crêem da religião o que é necessário para ser moda, ou então crêem apenas na exterioridade — novenas, festas de igreja, flores e altares — o que excita os sentidos, exalta a sensibilidade, não dá regra para o julgamento, nem um critério para a consciência.³⁹⁸

Por seu turno, no romance, o termo de comparação da religião está em Jorge: “Era o seu tudo — a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião, o seu homem!”³⁹⁹. Luísa parece, pois, não ser uma católica convicta, nem tão pouco frequentar ambientes religiosos ou ter vocação para misticismos e credices, como vimos já. Todavia, da mesma forma que, não se apaixonando por Jorge, nele começa a ler uma gramática da salvação (de resto, a mulher do século XIX esteve, durante muito tempo, na dependência integral da figura masculina, quer paterna, quer conjugal), a personagem passa a fazer da religiosidade extensão do relacionamento que mantém com Basílio.

Paralela à crescente mentira de Luísa, é gradual também a aproximação à Igreja e à superstição, denotando, aos olhos dos outros (como o Conselheiro e D. Felicidade, por exemplo), uma virtude aparente. Por outro lado, o que a *nova* atitude da personagem (re)descobre é a feminização da religiosidade e a vivência profundamente sentimental da religião e do culto — comprovando-se a declaração de Michelet de que, no século XIX, Deus mudara de sexo. Todavia, a permanência de um deus masculinizado é que desencadeia um fervor devoto, do qual a adoração de Amélia, n’ *O Crime do Padre Amaro*, pelo pároco, ou a existência de uma literatura de um lirismo beato, como os *Cânticos a Jesus* (que Amaro recomenda a Amélia), são exemplo.

Assim, Luísa acompanha D. Felicidade a uma visita à Encarnação “como se os requintes devotos dissessem bem com as suas disposições sentimentais”⁴⁰⁰; é com deleite que ela, no desespero por solucionar a chantagem de Juliana, em plena Igreja da Encarnação, imagina uma existência conventual,

³⁹⁸ EÇA D QUEIRÓS - *As Farpas*, p. 32.

³⁹⁹ *Idem* - *O Primo Basílio*, p. 23.

⁴⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 191.

e é também aí que, oniricamente, se pensa irmã da caridade, como se esse estatuto lhe proporcionasse a viagem e o conhecimento dos espaços que aprendera a idealizar nos romances; já doente, decide não tornar a ver Leopoldina e frequentar igrejas, como que saindo *da doença com uma vaga sentimentalidade devota*; ao ver-se sem meios para pagar a Juliana, resolve apostar na lotaria e assegurar a sorte com a devoção: coloca sob a estátua de S. Vicente de Paula as cautelas que compra e chega mesmo a fazer uma promessa devido ao “contacto diário com a imagem do santo levando-a a pensar decerto na protecção inesperada do céu”⁴⁰¹. De mais a mais, quando discute com Castro, provoca involuntariamente a queda do candeeiro de porcelana, manchando a esteira de azeite — o que assusta ambas por ser sinal de agouro. Diante da nódoa, Leopoldina é apresentada como uma mulher susceptível e crédula e Luísa demonstra deter uma certa sabedoria supersticiosa, sugerindo uma forma de *quebrar o agouro*.

De referir também que, como delirasse à medida que ganhava consciência da irreversibilidade do seu caso, a personagem é tomada por uma espécie de arroubo místico e imagina o cenário da sua morte, pedindo que tocassem, nessa altura, o *Requiem* de Mozart; é também conjecturando sobre a sua morte que pede a Sebastião que toque os dezasseis compassos da *Africana*. A mulher reconhecia à igreja o poder da reabilitação e a devoção de Luísa, passando pela excitação mística, acaba na religiosidade como lenitivo. Os medos que tinha e a que Basílio se refere no primeiro encontro entre ambos acabam por vir à tona não apenas na irritabilidade fácil da personagem mas também nessa quase redenção final ao esquema católico. A impossibilidade de uma existência luxuosa — *superior* — dava lugar agora à procura de uma experiência correctiva. Porém, também aqui a construção de Luísa obedece a uma particularidade que humaniza o tipo: ela não reconhece à oração, por exemplo, o poder de mitigar a sua dor. Ao contrário do que seria de esperar, a personagem questiona a divindade e a natureza dos ensinamentos católicos que, eventualmente, lhe haviam sido inculcados em criança. A protagonista sente a insuficiência da retórica católica; porém, uma vez mais, Luísa é incapaz de personalizar uma acção,

⁴⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 287.

é incapaz de criar uma solução: rejeita a palavra católica, invoca a facilidade expressiva de Leopoldina, o que significa que, por fim, é também uma moeda de troca que ela vê na igreja. Sendo louvável a percepção das tautologias católicas, Luísa, habituada a não ter que decidir, apenas vive do que aparece — não escolhe⁴⁰².

Uma das críticas mais favoráveis que Eça recebeu a propósito da terceira versão d' *O Crime do Padre Amaro* veio de Antero de Quental. De facto, após o duro comentário que o autor das *Odes Modernas* votou à primeira versão⁴⁰³, é em carta ao próprio Eça que exprime a sua admiração: “Dir-lhe-ei somente que V. adquiriu finalmente a segurança, a facilidade e aquela espécie de bonomia superior, que é própria dos mestres. Está já acima das escolas; aquilo não é realismo, nem naturalismo, nem Balzac, nem Zola: aquilo é a verdade, a natureza humana, que é o que faz as obras sólidas, não os sistemas, as escolas”⁴⁰⁴. Significa isto que o receio de Eça, e que sobre *O Primo Basílio* lançou, de não mais conseguir do que *mundos de cartão*, estava superado.

⁴⁰² Sobre o papel da mulher na obra queirosiana, e referindo-se depois a Luísa, escreve Eduardo Lourenço: “Claro está, na ficção queirosiana a Mulher ocupa o lugar de fascínio e de vítima. Em sentido próprio é Amaro o tentador, mas é também, muito tradicionalmente, o tentado. Dá-se por entendido que é a Mulher o problema do Homem. Mais a mais, numa altura em que o modo de ser e o estatuto *feminino* é de eminentemente passivo. Ao contrário de Flaubert, onde a personagem feminina escolhe o seu destino. Mas muito realisticamente (conforme à nossa realidade portuguesa) Eça coibiu-se de chamar Luísa ao seu segundo grande romance” (EDUARDO LOURENÇO, *As saias de Elvira e outros ensaios*, Lisboa, Gradiva, 2006, pp. 12-13).

⁴⁰³ É em carta de Antero a Oliveira Martins, datada de princípios de Março de 1875, que podemos ler: “Quanto ao Socialismo, o Batalha mostra-se receoso um pouco, e recomenda-lhe prudência: V. por certo saberá combinar convenientemente as tintas com que escrever. Eu receio muito mais do Padre Amaro (que é Pigault-Lebrun forrado de Flaubert, como V. irá vendo e pasmando) do que do Socialismo; mas o Batalha tem ideias fixas, e algumas bem singulares: diz que o Padre Amaro *é uma revolução*, e não sai daqui” (*vide* ANTERO DE QUENTAL, *Obras Completas. Cartas I*, p. 270).

⁴⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 499. A carta que agora citamos é datada do Inverno/ Primavera de 1880.

EPÍLOGO

UMA CASA ONDE NÃO SE DORME: O CEMITÉRIO ROMÂNTICO NA FICÇÃO QUEIROSIANA

A representação da cidade e das práticas de sociabilidade na obra de Eça de Queirós determina a passagem frequente pelo cemitério enquanto remate da diegese. Poder-se-ia dizer que, neste caso, serão a morte e a sua dimensão finitiva os limites da história e que a cidade dos mortos é apenas o lugar lógico de encenação do fim. Porém, da mesma forma que a cidade de Oitocentos, na sua versão naturalista, é o espaço da provocação do temperamento e da ruína humana, a escrita do cemitério, cidade dos mortos para uso dos vivos, pode revelar-se reconstituição, ainda que superficial, da ordem.

O decurso do século XIX desvendou uma nova estética da necrópole e voltou a colocá-la no centro da ágora, no vaivém da cidade, numa tentativa de conferir à morte uma roupagem dissimulatória que iludisse o chamado pesadelo biológico⁴⁰⁵. O que o paradigma cientificista autopsiava a superposição sgnica do cemitério encobria, em espaço próprio para a experiência do simulacro. E, se a era do Barroco tivera o chamado *tempus mortis*, período de distensão para lá da vida que não era ainda morte⁴⁰⁶, o Romantismo faz da necrópole o reflexo da etimologia de “cemitério”: do grego, *lugar para dormir*.

⁴⁰⁵ JEAN-DIDIER URBAIN - *L'archipel des morts*, Paris, Plon, 1989, p. 172.

⁴⁰⁶ Cf. ANA CRISTINA ARAÚJO - *A morte em Lisboa: atitudes e representações: 1700-1830*, Editorial Notícias, 1997, pp. 225 e ss.

Para além disso, as fantasias urbanas que floresceram no Romantismo, apesar de eivadas pelo espírito iluminista que fundamenta o direito à conquista do Eu, vão fazer germinar uma literatura de exploração dos limites do progresso científico, de que *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, ou *The Celestial Railroad* (1843), de Hawthorne, são exemplos. E se, na contra-resposta, a literatura de cariz detectivesco, criada por Conan Doyle e Charles Dickens, visa restabelecer a racionalidade herdada das Luzes através da protecção da cidade imperial⁴⁰⁷, o cemitério, enquanto espaço de confronto entre o fantasmático e o biológico, permanece como lugar onírico, por excelência. O caso de *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, não deixa dúvidas quanto ao tipo de vivência que a necrópole oitocentista suscita, como que hiperbolizando, do ponto de vista da sentimentalidade e da morbidez, textos como *The Grave* (1743), de Robert Blair, ou *Elegy written in a country churchyard* (1747), de Thomas Warton. Em Portugal, o expoente máximo desta sensibilidade é o conhecido *Noivado do Sepulcro* (1856), de Soares dos Passos, e o seu séquito de epígonos.

Na novelística queirosiana, a representação do cemitério urbano reflecte, por um lado, a reinserção na vida quotidiana que o espaço veio a aproveitar ao longo do século XIX, por outro, o tratamento do mesmo espaço, quer como sucedâneo de uma lógica de memória em ruína, quer como resgate face à inevitabilidade da morte. Domesticada a sensibilidade romântica que fez da literatura negra e da sua propensão para o sobrenatural um êxito⁴⁰⁸, o cemitério passa a ser enquadrado como vivência urbana, inclusa na pólis.

Assim, se o Passeio Público pode ser visto como cenário da vida visível lisboeta, o cemitério funciona como lugar de sociabilidade pública da esfera íntima, sendo o *analogon*⁴⁰⁹ da cidade. Não por acaso, o biógrafo de Fradique Mendes, caracterizando a sociedade lisboeta, afirma que, se na

⁴⁰⁷ RICHARD LEHAN - *The City in Literature. An intellectual and cultural history*, Berkeley/Los Angeles/ London, University of California Press, 1998, pp. 83 e ss.

⁴⁰⁸ Cf. MARIA LEONOR MACHADO DE SOUSA - *O horror na literatura portuguesa*, Brasília, DF: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979; MARIA HELENA ALMEIDA - *Esboço de um estido da poesia da noite no lirismo português*, dissertação de licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Lisboa, Lisboa, 1952.

⁴⁰⁹ Cf. FERNANDO CATROGA - *O Céu da memória*, p. 17.

arte há conselheirismo, no cemitério há catitismo⁴¹⁰. Aliás, o que é, por excelência, um espaço de morte, é assimilado pelos conceitos não apenas de cidade, mas também de jardim e floresta, decorrentes da proeminência do culto dos mortos. E embora o modelo mediterrânico de cemitério não seja o jardim, a verdade é que, tal como o palácio, o palacete e a rua se tornam ajardinados, também a necrópole, enquanto lugar de visita, é invadida por uma botânica decorativa e higienista. Da mesma forma que, com o jardim, se pretendeu introduzir no espaço urbano as qualidades purificantes e regeneradoras do campo — porém, de um campo *civilizado* —, o cemitério deveria configurar um horizonte paisagístico em que a rua e o jardim reproduzissem os percursos públicos da sociabilidade oitocentista (e respectivos sinais de distinção).

É necessário reafirmar, pois, que o cemitério romântico é a domesticação sentimental do exílio dos mortos que a razão iluminista decretara. Por isso, é decorado de forma que se produza um efeito cénico⁴¹¹ capaz de esconder a degradação do corpo (já que este era o verdadeiro motivo interdito — não a morte). Trata-se de recriar a vida, desde a escolha de uma botânica apropriada (que simbolizasse a fertilidade) à mitigação do luto através de uma estatuária pródiga em símbolos de redenção e paz. Esta dimensão cénica é tanto ou mais importante se for pensada tendo em conta que o espaço romanesco é concretizado enquanto objecto do pensamento. Caracterizado como local de visita, o campo santo oferece-se à leitura daqueles que o querem ler e, nesse acto, dialogarem, quer com um nada ontológico que os semas visíveis convocam e que os vivos se recusam a aceitar, quer com eles mesmos. Daí que a referida esfera íntima, no cemitério, tenha oportunidade de ser reactualizada num regime simultaneamente retro- e perspectivo; do cruzamento desse diálogo ilusoriamente intersubjectivo resulta a revivificação do outro, isto é, do *referente ausente*.

Ora, a representação do cemitério oitocentista, na medida em que visa recriar um espaço de vida para que assim a morte possa ser objecto tolerável, parece adequar-se bem a esta natureza mediada que é marca do *lugar* no romanesco. O cemitério, enquanto espaço encenado, apela ao

⁴¹⁰ EÇA DE QUEIRÓS - *A Correspondência de Fradique Mendes*, p. 79.

⁴¹¹ Cf. FERNANDO CATROGA - *O Céu da memória*, pp. 105 e ss.

pacto que está presente no início da leitura de uma obra de carácter ficcional, seja ela narrativa ou dramática, já que é espaço que apela ao *como se* — ao fingimento. A vivência da necrópole no século de Oitocentos encenava uma mentira que possuía os seus próprios mecanismos de ficcionalização, tornando leitores os seus visitantes. Mais do que apêndice da cidade, o cemitério propiciava a vivência de uma dimensão analógica, aparentemente inserida na urbe, visando mesmo tornar-se sua cópia *mais-que-perfeita*. E, sendo o espaço, convocado e construído no romance, verbal⁴¹², o cemitério enquanto representação seria a pseudologia ideal, obrigando o leitor a ler, simultaneamente, não apenas a vitória da vida sobre a morte através da ficção, mas também a morte enquanto grande motivo da suspensão irónica do juízo.

Assim, se os elementos que compõem a cenografia do romance transportam determinada carga semântica (que norteia a construção de uma dinâmica do espaço na economia narrativa), o caso dos cemitérios revestiu-se de especial relevância. Porque se trata de um *lugar-texto* de finalidade anamnética, onde a sobreposição sígnica funciona como trampolim ficcional, a necrópole é, acima de tudo, o espaço onde a ironia é disposta à leitura do visitante: o sujeito pode, finalmente, estar diante da sobreimpressão de verdade e mentira, do que é visível mas não é real, do que está encoberto e é suposto como real.

Não por acaso, o livro, enquanto objecto funerário, está presente por toda a arquitectura cemiterial da Europa ocidental e central⁴¹³. Representado quer fechado, quer aberto, o objectivo é o mesmo: a pequena vida humana inscrita no grande Livro da Vida. O homem é feito para acabar num livro, dir-se-ia, adaptando a célebre frase de Mallarmé. Pensando a vida enquanto ficção, contida numa intriga de carácter universal, a sua actualização é sempre possível. Consequentemente, o cemitério proporcionava a experiência do passado a partir do passado, o que tornava o espaço próprio para a catarse do presente. Aliás, a construção botânica, complementando o cemitério enquanto versão do céu feita de pedra e tornando-o um jardim

⁴¹² Cf. JEAN WEISGERBER - *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1978, p. 10.

⁴¹³ Cf. JEAN-DIDIER URBAIN - *La Société de conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident*, Paris, Payot, p. 197.

arborizado, contribuía para a perspectivização da necrópole como rito de *transpassagem* para uma dimensão ficcional. E seria esta dimensão que tornava possível a retoma do cemitério como *lugar* terapêutico do luto e como *lugar* reproduzidor de sociabilidades. A mancha escura e imponente que os conjuntos de ciprestes recortavam na organização urbana⁴¹⁴ desenhavam um arquipélago ao qual se acede para falar com e dos mortos, mas também para vivenciar o passaporte para a ficção. Longe ainda das imagens simbolistas da morte, que produziam um sentimento de terror e fatalidade, o cemitério romântico invocava a eternidade enquanto continuação da vida e tempo de encontro. A vivência familiar ficava, pois, reforçada e tinha neste espaço oportunidade de continuação.

Assim, a necrópole apela à imaginação e ao domínio desta sobre o real. Nada mais conveniente à sensibilidade romântica. De facto, a tensão Eros/Thanatos tinha no espaço da necrópole o cenário sublime para a experiência do abismo, ironicamente escondido, da morte e desta enquanto entidade de desejo latente e desconhecido. A pulsão erótica da morte, em estreita conexão com a sua dimensão agónica, enquadra-se bem na concepção do limiar que elege o Duplo — ou mesmo o espelho — como representação possível do homem diante da sua finitude e de uma eventual passagem para o lado de lá do fim⁴¹⁵. Da mesma forma que a Cidade se tornou mito da modernidade, quer enquanto lugar utópico, quer enquanto lugar distópico, o cemitério oitocentista era soma de euforia e disforia. Porque não era sua função o recalçamento da dor mas sim a sua representação, nele ficavam plasmados matizes de claro-escuro — face visível de um séquito de paradoxos e dicotomias.

Ora, no cemitério, o Duplo assume a forma de diálogo; todavia, agora, não com a morte adiada do sujeito, mas sim com uma alteridade calada que fala através da carga semântica que lhe está sobreposta. A permanente e angustiada convocação de um referente sempre e irremediavelmente

⁴¹⁴ FERNANDO CATROGA - *O Céu da memória*, pp. 117 e ss; ANA IBAÑEZ FERNÁNDEZ - "Botânica funerária". In *Una Arquitectura para la muerte. Actas del Encontro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos*, Sevilha, Junta de Andalucía, 1993, pp. 89-93.

⁴¹⁵ Cf. MICHEL GUIOMAR - *Principes pour une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, pp. 537 e ss.

ausente, obedecendo à lacanianiana fórmula sobre o amor, definia o cemitério como cidade refigurada, em que a ausência, tornada personagem, correspondia ao chamamento dos vivos. De certa forma, este tipo de necrópole enquadrava-se no que haveria de ser dito pelo Modernismo sobre as cidades: talvez como nenhuma outra urbe, o cemitério estava dentro da alma dos vivos e convidava a uma certa vivência carnal⁴¹⁶. Para que esta vivência fosse possível é que a degradação do cadáver era escondida em véus de significado sucessivos. A ida ao cemitério consubstanciava, portanto, o desejo de ludibriar a certeza da perecibilidade do corpo — da pessoa à *persona*.

1. Tanatografias: da ordem natural das coisas

António Campos Matos elenca, no artigo sobre “cemitérios” no *Dicionário de Eça de Queiroz*, algumas das mais significativas passagens que, na obra queirosiana, apresentam o cemitério como cenário. A sua utilidade reside, escreve o autor, no facto de serem “elementos de credibilidade narrativa”⁴¹⁷. Em síntese, o cemitério é apresentado, sobretudo, como destino das personagens com recurso a necrópoles reais e como local de passeio, de acordo, pois, com os preceitos sociais da época. Desta feita, são referidos o enterro de, entre outros, Luísa, José Matias e o Conde d’ Abranhos, nos Prazeres, bem como os planos de voluptuosidade de Ega com Raquel Cohen e os passeios de Joana, criada de Luísa, com Pedro, no cemitério do Alto de S. João. Mas o tema do cemitério (e da morte), refere o autor, aparecera já nos textos da *Gazeta de Portugal* (compilados postumamente sob o título de *Prosa Bárbaras*) e n’ *As Farpas*. Parece-nos, contudo, que a natureza da temática em causa, nestes dois textos da juventude de Eça, é diferente.

No caso das *crónicas mensais*, mais significativo do que o caso de necrofilia, que o organizador do *Dicionário* aponta, é o facto de Eça se

⁴¹⁶ JOSÉ AUGUSTO SEABRA - “A Cidade como mito poético da Modernidade”. In ANNE MARIE QUINT (coord.), *La Ville dans l’Histoire et dans l’Imaginaire. Études de Littérature Portugaise et brésilienne*, Paris, Lusophones-Crepal, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 86 e ss.

⁴¹⁷ ANTÓNIO CAMPOS MATOS - “Cemitérios”. In ANTÓNIO CAMPOS MATOS (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 1988, pp. 142-143.

bater pela defesa de um critério igualitário no direito ao enterramento no cemitério⁴¹⁸. Não é de espantar, se tivermos em conta a progressiva secularização da sociedade portuguesa nas décadas finais do século XIX, logo, a consciência crescente de que, na morte, os direitos cívicos devem ser respeitados e não sujeitos à discriminação religiosa. Também a presença de um texto como “Os Mortos”, nas *Prosas Bárbaras*, permite alargar a compreensão da obra queirosiana, reflectindo determinado lastro cultural e fazendo antever implicações ficcionais. O cemitério pode ser encarado como pretexto, já que fornece coordenadas de leitura mas também permite a abstracção de traços diegéticos, nomeadamente na construção da personagem. Importa, pois, perceber de que forma *uma cidade dentro da cidade* estabelece sentidos na obra queirosiana, servindo eventualmente como metáfora de diálogos em silêncio ou, pelo contrário, de silêncios aos quais as camadas semânticas da arquitectura funerária dão voz⁴¹⁹.

⁴¹⁸ Vide *As Farpas*, pp. 316-320 e 349-351. Leia-se ainda: “E continua o estimável *Bem* argumentando: *As Farpas* disseram: «os cemitérios têm a sua origem na higiene, na polícia, na moral da vida municipal: não têm a sua razão de ser na teologia.» E o *Bem* exclama: - «pois dizendo tal caem num erro histórico: os cemitérios têm a sua razão de ser na teologia: basta o nome e a história para prová-lo.»” (p. 317). Como se vê a partir do transcrito, a problemática dos cemitérios estava na ordem do dia dos debates públicos e políticos.

⁴¹⁹ No que diz respeito à necrópole enquanto lugar de passeio, existe n’ *O Crime do Padre Amaro* um outro exemplo, não indicado no *Dicionário* e que auxilia o entendimento do cemitério enquanto lugar, metáfora e rito de passagem, em meados do século XIX: “Às vezes, ao voltar, entrava no cemitério, ia passeando entre os renques de ciprestes, sentindo àquela hora do fim da tarde a emanação adocicada das moitas de goivos; lia os epitáfios; encostava-se à grade dourada do jazigo da família Gouveia, contemplando os emblemas em relevo, um chapéu armado e um espadim, seguindo as negras letras da famosa ode que lhe adorna a lápide:

Caminhante, detém-te a contemplar
 Estes restos mortais;
 E, se sentires a mágoa a trasbordar,
 Detém teus ais.
 Que João Cabral da Silva Maldonado
 Mendonça de Gouveia,
 Moço fidalgo, bacharel formado,
 Filho da ilustre Ceia,
 Ex-administrador deste concelho.
 Comendador de Cristo,
 Foi de virtudes singular espelho.
 Caminhante, crê nisto.

A estética e a cultura do cemitério oitocentista davam conta do conflito entre sonho e realidade — porque recebia um cadáver e restituía um corpo⁴²⁰ —, facto a que não serão alheios os significados das intrigas ou meramente cenas que aí se desenrolam.

Um texto como “Os Mortos” pode, pois, assumir o papel de explicação *avant la lettre* do cenário cemiterial, que encontraremos num romance como *O Primo Basílio* ou *Os Maias* ou mesmo num conto como *José Matias* (no qual o espaço está subordinado ao cortejo fúnebre até ao cemitério, não se chegando a entrar nele). Escrito sob o signo do Dia de Finados, “Os Mortos” pretende ser síntese de uma prototeoria da visão panteísta, apresentando-se a decomposição *post-mortem* como passagem. E por isso o narrador escreve: “Bem-aventurados os que vão para debaixo do chão, porque vão para uma transfiguração sagrada”⁴²¹. Não se trata da representação de uma cena passada em pleno cemitério, nem da localização do mesmo espaço tendo em vista o fornecimento de pistas para uma leitura verosímil do texto. Trata-se, sim, da explicitação de uma teoria da morte, integrada no concerto cultural e filosófico da época, que permitia equacionar o cemitério como mediador entre os estádios de renovação da intrínseca ligação do espírito

Depois era o rico mausoléu do Morais, onde sua esposa que, agora, rica e quarentona, vivia em concubinação com o belo capitão Trigueiros, fizera gravar uma piedosa quadra:

Entre os anjos espera, ó esposo,
A metade do teu coração
Que no mundo ficou, tão sozinha,
Toda entregue ao dever da oração...

Algumas vezes, ao fundo do cemitério, junto ao muro, via um homem ajoelhado ao pé duma cruz negra, que um chorão assombreava, ao lado da vala dos pobres” (Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, pp. 851-852). No excerto transcrito, as valências de lugar de passeio e de reflexão, esta última amiúde despoletada pela interpelação, dialógica e directa, ao transeunte, estão bem patentes. E, do ponto de vista da dessacralização dos costumes, não deixa de ser significativo ser Amaro, o padre, a corporizar a vivência do cemitério enquanto museu e enquanto parque, vivência essa que é resultado da secularização do cemitério e a sua perspetivação enquanto espaço público.

⁴²⁰ Cf. JEAN-DIDIER URBAIN - *La Société de conservation*, p. 176.

⁴²¹ EÇA DE QUEIRÓS - “Os Mortos”. In CARLOS REIS e ANA TERESA PEIXINHO (ed.), *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*, p. 104.

com a matéria. A morte seria, portanto, a imersão num todo universal em movimento de perpétua espiritualização, possibilidade permanente de geração de vida. O eco de Proudhon, na sua obra *De la Justice dans la Révolution et dans l'Église*, seja por via directa, seja por via indirecta, é claro: “La mort, en un mot, est la transmigration de la vie d'un sujet à un autre sujet, par un acte particulier de la vie elle-même, qu'on appelle génération”⁴²². É a morte que, enquanto passagem, permite o salto qualitativo para que o Bem e a Justiça se cumpram.

A conclusão do texto sintetiza todo o seu significado: “Assim, é na Natureza que devemos ir procurar as consolações, estremecer com os amores mortos, chorar no seio das maternidades passadas. É na Natureza que se deve procurar a religião: não é nas hóstias místicas que anda o corpo de Jesus — é nas flores das laranjeiras”⁴²³. Eça teorizava, à sua maneira, o pampsiquismo leibniziano, mas de origem francesa, que o século XIX dera a conhecer através de Michelet⁴²⁴ e que enformou, de resto, o pensamento de Antero de Quental. Com efeito, o escritor identificava a Natureza com a Vida, superando, desta forma, a Morte. A existência de uma alma colectiva e imanente era um incessante berço vital, espontâneo e gerador de evolução. Nesta ordem de ideias, Deus deixa de ser símbolo para ser movimento espiritual⁴²⁵ intrínseco à própria natureza. A lição de Lavoisier recebia a mediação vitalista da vida e para a vida.

⁴²² PROUDHON - *De la Justice dans la Révolution et dans l'Église*, p. 236.

⁴²³ EÇA DE QUEIRÓS - “Os Mortos”, p. 107.

⁴²⁴ Com efeito, aquando do tratamento do Deus cristão enquanto déspota, Jules Michelet enveredará pela glorificação da natureza, sacralizando-a e chegando, assim, ao panteísmo antropomórfico: identificando Vida e Natureza, Michelet dota de sentidos e razão a segunda. Vide Paul Bénichou, *Le Temps des Prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 561 e ss.. Esta matriz panteísta reúne postulados de Espinoza e Leibniz, como, de resto, o próprio Fradique Mendes sintetizará: “Esses poemetas das «Lapidárias» desenrolavam com efeito temas magnificamente novos. (...) um Satanás de feito germânico, lido em Espinosa e Leibnitz, dava numa viela de cidade medieval uma serenada irónica aos astros, «gotas de luar no fio ar geladas»...” (*A Correspondência de Fradique Mendes*, p. 9). De facto, Michelet apresenta Satã como força natural que regressa para “proclamer le triomphe moderne de la Nature” (Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 562), advogado da lógica e de uma Justiça fecundadora.

⁴²⁵ Cf. ANTERO DE QUENTAL - *Prosas*, vol. 2, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, pp. 294 e ss.

Definitivamente posta em segundo plano, a Morte era apenas a redução ao ínfimo, a experiência atomista que era requisito para a diversidade natural e, conseqüentemente, para a transformação da matéria numa perspectiva que, em última análise, desembocava na ideia de divindade como essência e ideia. Segundo Eça, a felicidade dos mortos advém da movimentação dos átomos — o mesmo será dizer, na linha do que escreve, que a Morte, metamorfoseada em Vida, permite a reconciliação universal. E, convocando uma perspectiva irónica que tão cara lhe será, admite que essa harmonia natural se alimenta do homem luminoso e do homem escuro, colocando ao serviço da Vida, as ideias de Bem e de Mal. Não admira, pois, que em “Memórias de uma forca”, o narrador comente, diante do testamento memorial da forca, depois de ter lido o contentamento libertador da mesma ao sentir-se apodrecer e reunir-se de novo à Natureza criadora (por oposição à Humanidade (*in*)justiceira): “Assim era a história testamentária da forca abandonada e morta! Oh meu Deus, se os seus átomos fossem agrupar-se e solidificarem-se para fazerem o maquinismo da arma *chassepot?*...”⁴²⁶.

É evidente a crítica ao Homem que, corrompendo a cadeia natural das coisas para engendrar mecanismos de injustiça e de morte, não pode cumprir a sua função de passagem. Mas, acima de tudo, o que estes textos permitem é a percepção de uma certa ideia de Morte, enquanto entidade transformadora e conciliatória. Não é nosso objectivo traçar nem uma estética da morte queirosiana, nem definir o significado que a morte tem na disposição da narrativa de Eça. No entanto, a explicitação de um certo ideário devedor das teorias pampsiquistas, nos textos a que aludimos, pode contribuir para a exploração do *lugar* do cemitério na obra queirosiana. Efectivamente, o *lugar* onde se dorme, a cidade dormitório, é o desenlace de algumas personagens queirosianas. O cemitério assume a função de morada (que pode ser casa ou não) derradeira, do ponto de vista diegético, nestes casos.

⁴²⁶ EÇA DE QUEIRÓS - “Memórias de uma forca”. In *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Livros do Brasil, 1970, pp. 271-279.

Todavia, sendo também lugar de passeio, como acima referimos, comporta uma dimensão social, mas também axiológica sobre a vivência da morte e do culto dos mortos. O cenário botânico e pétreo por onde se passeia acarreta outrossim uma lição anamnética de vida, através da qual os vivos podem aprender lendo o passado dos outros que é quase sempre o seu. O que diz, pois, o cemitério sobre as personagens queirosianas que a ele chegam, sempre em regime de passagem — seja para outro estado material no seio da Natureza, seja para outra dimensão dentro da cidade dos vivos? Sendo morada final, podemos indagar também sobre que personagens têm direito a ela e de que forma. Por certo que o cemitério, retomando a entrada do *Dicionário de Eça de Queiroz*, opera como validador de verosimilhança, mas não apenas. Fazendo parte dos percursos das personagens queirosianas, a disposição do espaço cemiterial não é só uma mera consequência da morte do protagonista.

2. *O Primo Basílio*: quando a memoração é esquecimento

Em *O Primo Basílio* (1878) e *O Crime do Padre Amaro* (1880, 3ª versão), pondo em cena espaços urbanos de dimensão diferente, Eça apresenta, por força do tratamento dado às protagonistas, a última casa de Luísa e Amélia. A situação da mulher portuguesa (não estando em causa, por agora, a classe), no século XIX, fazia da casa o lugar em que se movia enquanto *ser doméstico*, por excelência. Nos demais espaços onde podia exercer algum tipo de sociabilidade, ainda que com as sabidas adaptações de indumentária, a máscara feminina era sempre, *grosso modo*, a do lar. Os próprios mecanismos de mobilidade social apenas permitiam a transferência da mulher de lar para lar — desde a infância à maturidade. No caso de Luísa, a mudança da casa materna para a casa de família de Jorge não apenas exprime essa mera transferência, como também indicia, ou potencia, a rasura da memória da protagonista. A casa onde a conhecemos é a casa da mãe de Jorge e, apesar de termos informações do seu passado na casa da R. da Madalena, a verdade é que desde a mobília às fotografias, tudo no *ninbo* de ambos tinha ressonâncias da família do marido de Luísa. É, com efeito, o *ninbo* de ambos. Como, de resto, também assim o Paraíso é chamado.

Em ambos os casos, o *ninbo* não será significado de fertilidade e futuro para Luísa⁴²⁷. Ora, em termos simbólicos, o *ninbo* é apontado, essencialmente, como desejo inato de perfeição e tranquilidade, como lugar doce e protector para a ave que provoca espanto e admiração ao homem e que o faz considerar o *ninbo* como o lugar a que sempre se volta. Porém, o Paraíso, o *ninbo* que Basílio arranjava, oferece uma perspectiva de morte a Luísa: o leito assemelhava-se, aos olhos da personagem, a uma pedra tumular, branca e com uma coroa de perpétuas pendurada à cabeça. A cor púrpura, arroxeadada da perpétua faz desta flor uma das causas da crítica de Ricardo Jorge, na década de '80, ao ar lúgubre que os cemitérios portugueses tinham começado a ostentar. Aliás, os chorões a que o narrador faz alusão (relativamente aos passeios de Joana e Pedro no Alto de S. João) e que escureciam o cemitério são também exemplo de uma botânica carregada e soturna⁴²⁸. Assim, o percurso de Luísa, desde o Paraíso, é marcado por uma dimensão de morte que, longe do sentido positivo que a botânica, inicialmente, deveria aportar ao cemitério, é informada pelas projecções que a própria personagem faz. As antevisões da morte dão-se, portanto, num espaço pretensamente consagrado ao erotismo.

Sabemos que Luísa foi enterrada no cemitério dos Prazeres. O narrador, dando conta da passagem do tempo e da ordem natural das coisas, informa apenas que “Àquela hora Jorge acordava (...). Sebastião, no seu quarto, chorava baixo (...). Leopoldina dançava numa *soirée* da Cunha (...). E o vento frio que varria as nuvens e agitava o gás dos candeeiros ia fazer ramalhar tristemente uma árvore sobre a sepultura de Luísa”⁴²⁹. Contrariamente a Amélia, cujo enterro é descrito, a protagonista d' *O Primo Basílio*, que já não tivera direito a ver o seu nome dar título à obra⁴³⁰, parece ver enviada também a certeza de uma última morada sua. Da mesma forma que a sua condição *burguesinha* a obrigava às tradicionais visitas numa casa sobre a qual não tinha poder decisório, a morte sem sepultura referenciada, paralela à *soirée* de Leopoldina, condenava-a a continuar ausente nos lu-

⁴²⁷ GASTON BACHELARD - *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1984, pp. 92 e ss.

⁴²⁸ Cf. FERNANDO CATROGA - *O Céu da memória*, pp. 128 e ss.

⁴²⁹ EÇA DE QUEIRÓS - *O Primo Basílio*, p. 448.

⁴³⁰ Cf. EDUARDO LOURENÇO - art. cit., pp. 60 e ss.

gares que habitava. Parece sempre ser através do Conselheiro Acácio que a memória de Luísa é ritualizada, privada de intimidade e, assim, mantida: é ele quem escreve o seu necrológio, digno dela mas também digno de si⁴³¹. Nem na morte a personagem tem direito a uma existência *per se*, como já não conseguira em vida exercer a sua vontade.

Mercê sempre das construções dos outros e das imagens que, à face dupla do espelho, ela própria fazia de si, Luísa ficara sem voz definitivamente, dependente do palco de recordação que cada personagem lhe atribuiria (facto evidente na sucessão de acções que descrevemos há pouco e que atestam os diferentes efeitos que a morte da personagem produzira). Aliás, da mesma maneira que fora Sebastião quem tratara do *ninbo* de Jorge e de Luísa, podemos aventar a hipótese de que a mais sincera e voluntária dedicação à memória de Luísa partiria do amigo de ambos. A avaliar pelo necrológio escrito por Acácio, a personagem continuaria a ser visitada em morte como fora em vida: como a mulher de Jorge. E os escassos ecos de alguma saudade familiar que pudéssemos ler em Basílio (nomeadamente quando mostra algum compadecimento pela situação de sua prima, lembrando ao Visconde e, dessa forma, a si mesmo, que ela era sua prima), rapidamente se esvanecem diante da indiferença demonstrada face à notícia da morte daquela.

⁴³¹ Não por acaso, Luísa ficava dependente, no que pôde ser a comemoração da sua memória, do Conselheiro. O mesmo será dizer que é da figura que, na obra queirosiana, protagoniza a convencionalidade vácuca e a falência do Portugal do Constitucionalismo e da Regeneração, que emerge evidência de que a memoração de Luísa será, também ela, apenas formal e não afectiva. Sobre o perfil histórico e social da personagem do Conselheiro Acácio, veja-se o inovador artigo de Fátima Moura Ferreira, “«O Portugal dos Acácios»: O Conselheiro do Constitucionalismo Monárquico”, separata da *Revista de História das Ideias*, vol. 28, Faculdade de Letras, Coimbra, 2007. Sendo que o cargo de “Conselheiro por inerência de condição ou de cargo público corresponde a uma distinção, sancionada por lei, fundada na tradição e nas novas circunstâncias abertas pela implementação paulatina da ordem estatal liberal, símbolo distintivo da pertença ao reduzido universo das elites políticas e administrativas da Monarquia Constitucional” (pp. 211-212), à altura em que decorre a acção de *O Primo Basílio*, a figura encarna já “não apenas o incumprimento do ideal modernizador, perseguido e acalentado pelas gerações pretéritas, mas sobretudo a falacidade desse mesmo projecto, traduzido no simulacro do sistema representativo implementado, na esterilidade da luta político-partidária vigente, na ausência de grandeza das elites políticas e administrativas, incapazes de protagonizarem e gizarem a mudança, porque desprovidas de real sentido de Estado e apenas concentradas na mesquinhez dos egoísmos individuais” (p. 196). Com efeito, Luísa ficava reduzida a uma retórica padronizada e, por isso, não menos resgatada da vala comum da memória.

Não há, pois, manutenção da memória familiar de Luísa, não havendo necessidade, portanto, da sua revisitação. E, assim, não admira que seja feita referência a um jazigo de família, aquando da primeira conversa entre Basílio e Luísa, mas que, a propósito do lugar onde a mulher de Jorge ficara sepultada, nada seja dito relativamente àquele. Com efeito, ela não é sepultada no jazigo, já que o narrador se refere à sua sepultura de modo que, inequivocamente, não remete para a imagem do jazigo. A personagem não tem, pois, direito à continuidade da memória familiar. Ora, a memória desta natureza é aquela que, dado o seu carácter primordial (já que é no seio dela que o indivíduo adquire os mecanismos de reconhecimento do mundo), possibilita a manutenção da identidade genética e potencia a acumulação de recordações e a possibilidade de rememoração futura.

Neste sentido, o não sepultamento de Luísa no jazigo, elemento da arquitectura funerária que surgira com a função de substituto do tecto eclesiástico e que, paulatinamente, assume a conotação de casa, implica a perda do direito à memória que, por nascimento, a personagem deteria. A rememoração assente na concepção do cemitério enquanto álbum de família é vedada a Luísa, bem como a sua entrada, quer no céu católico, quer numa casa que, finalmente, seria sua. Existindo um jazigo de família e não sendo Luísa recebida nele, a sua condição ficava reduzida à de uma intrusa, ensimesmada e, por isso, condenada ao esquecimento. Desta feita, para além do epitáfio oco, ao estilo conselheiral de Acácio (que nada ou muito pouco significa), não há marcas da personagem. Aliás, contrariamente ao que sucede com Madame Bovary, Luísa não tem mais parentes a não ser Basílio, o que fica bem patente na conversa do reencontro de ambos, e não lhe é lícito reunir-se à família na morte. Como se, em realidade, a personagem fosse o início e o fim de si mesma.

O que sucede a Luísa aquando da sua morte fora sendo encenado ao longo do romance, nomeadamente em dois momentos que acabam por substituir as visões fúnebres a que não temos acesso: a coroa de perpétuas, a que fizemos já referência, e a presença da amortalhadeira, chamada para tratar do corpo de Juliana. Com efeito, Margarida, assim se chamava, ao afirmar que pelas suas mãos passava muita gente fina, permitia a antevisão do que sucederia a Luísa: a beleza não garantia privilégio na morte. Coroada,

primeiro, amortalhada, depois, Luísa era escondida e reduzida a um símbolo de esvaziamento sógnico, provocado pelo esquecimento dos vivos.

No entanto, é significativo que Luísa seja enterrada nos Prazeres e Juliana siga para “a vala dos pobres” no Alto de S. João. Efectivamente, o primeiro cemitério seria socialmente mais digno e distinto do que o segundo⁴³². Mas não deixa de ser irónico que ambas, que andaram de casa em casa durante a vida, tenham um destino também tão concordante na morte. Não sabemos de que forma a memória de Luísa foi cultuada — mas sabemos que Juliana foi despojada de identidade e, conseqüentemente, da possibilidade de ser rememorada. A vala comum traía os desígnios da saúde pública⁴³³, de igualdade e de individuação, premissa necessária para que fiquem garantidas duas condições basilares da imortalidade memorial: a fixação e a conservação.

O destino das duas personagens tem a continuidade virtual que a morte aponta. Aliás, a última referência feita a Juliana é indicador disso mesmo: “Foi tudo o que a terra deu na sua morte àquela que ia rolando a essa hora, ao trote de duas velhas éguas, para a vala dos pobres, e que fora na vida Juliana Couceiro Tavira”⁴³⁴. Com efeito, a menção ao nome completo de Juliana desempenha a função de síntese biográfica, necrológio a cargo do narrador e que é totalmente insignificante na economia narrativa e, portanto, aos olhos do mundo d’ *O Primo Basílio*. Da mesma forma, o epitáfio que o Conselheiro Acácio dedica a Luísa banaliza a sua memória, ficando assim depreciada (e tornada *conselheiral*) a eternidade. Porque também o nome completo de Luísa é mencionado a propósito do necrológio; no momento, portanto, em que a personagem, abreviada a sua existência no nome que deveria identificá-la enquanto referente, deixa de o ser.

⁴³² FERNANDO CATROGA - *op. cit.*, p. 92. N’ *As Farpas*, escrevia Ramalho Ortigão que “O cemitério, o cemitério de Lisboa, pelo menos, o dos Prazeres ou o do Alto de S. João, é puramente um recinto de carácter oficial, destinado à fermentação exclusiva das podridões privilegiadas” (*As Farpas*, tomo X, Lisboa, Companhia Nacional Editora, 1890, p. 269). Tendo enterrado Eça de Queirós o conselheiro Acácio no cemitério do Alto de S. João e reservando Ramalho os Prazeres para, exemplarmente, os conselheiros, mais se compreende como a questão dos cemitérios na obra ficcional do escritor serve a construção, não apenas na ironia, como da estrutura da personagem.

⁴³³ FERNANDO CATROGA - *O Céu da memória*, pp. 78 e ss.

⁴³⁴ EÇA DE QUEIRÓS - *O Primo Basílio*, p. 408.

3. *O Crime do Padre Amaro*: o impossível esconderijo da morte

232

Não por acaso, na segunda versão d' *O Crime do Padre Amaro*, João Eduardo, após ter visto o corpo morto de Amélia, dirige-se para a R. da Misericórdia e é a casa da S. Joaneira que encontra “fechada, silenciosa, abandonada, morta”⁴³⁵, como se esta fosse extensão metonímica do destino da personagem. Efectivamente, na versão da obra vinda a lume em 1876, o ritual do amortalhamento e do enterro de Amélia, sem a presença de familiares, é muito mais pormenorizado do que na última versão. Na versão de 1880, numa altura em que a polémica suscitada em torno da questão dos cemitérios se havia esbatido um pouco (além de que Eça estava já fora do solo português), o que resta dos ritos de morte em torno de Amélia comporta alterações significativas. Nesta versão, o enfoque é colocado, não nos detalhes da morte, mas sim nas reacções a ela. E, portanto, não há descrição relativa ao tratamento dado ao corpo de Amélia, cingindo-se o narrador à descrição do cortejo fúnebre e às várias perspectivas sobre a situação (e as motivações que terão conduzido à morte da protagonista). E talvez tal facto ajude a explicar a mudança de tempo meteorológico de uma versão para a outra. Na segunda, é um céu *pardacento* numa manhã *áspera* aquele que acolhe Amélia, o que adensa dramaticamente a situação, estabelecendo um paralelismo entre, por exemplo, o ar pesado e a atitude desesperada de João Eduardo. Na segunda versão, porém, o ambiente natural é bem diverso. A ele chegaremos. Por ora, importa perceber o que antecedeu o enterro de Amélia, em contraste absoluto com o tempo que o narrador relata para caracterizar o dia do funeral.

Eça traçou uma segunda versão pródiga ainda em pormenores da ordem do macabro. Assim se explica a opção pelo homicídio do filho de Amélia pelas mãos do próprio pároco, episódio abandonado na terceira versão. O mesmo para a cena do amortalhamento de Amélia, sobre a qual incide a focalização de João Eduardo. E se Luísa escapa a este estádio, ao contrário de Juliana, a filha da S. Joaneira não é poupada quanto à representação

⁴³⁵ EÇA DE QUEIRÓS - *O Crime do Padre Amaro*, p. 1012.

da morte, não como castigo, mas sim enquanto *nadificação* e silenciamento, que se instalam com a chegada de carpinteiros e amortalhadeiras.

As camadas semânticas que hão-de envolver o corpo de Amélia, de forma que a finitude de um belo corpo seja iludida, é explicitamente transgredida por Eça. João Eduardo, que fora ao longo do romance uma espécie de guardador inacreditado da verdade acerca da sociedade eclesiástica e beata de Leiria, é quem a vê. Do círculo de familiares e amigos de Amélia é aquele que fora sempre marginalizado (um pouco deixado à sorte do papel de mimo irónico que tudo faz e ninguém quer ver) que, uma vez mais, representa a função de testemunha ocular — da verdade, portanto. Se, no caso de Luísa, a inexistência de cenas respeitantes ao hiato temporal entre a morte e o enterro, acabam por fazer com que a imagem de Luísa morta se não consubstancie, o caso de Amélia é assaz diferente. Pelo facto de ver Amélia no momento em que é sujeita à insensibilidade da amortalhadeira, João Eduardo é confrontado não apenas com a perecibilidade humana mas com a redução a um corpo morto, insensível e vazio, daquela a quem amava:

Talvez se tivesse enganado, e por uma alucinação talvez tivesse visto aquele pálido rosto da rapariga em vez da chupada figura da velha. Fora decerto a velha, que morrera! Mas não, vira-a! Era ela! Tinham-lhe enterrado um alfinete na carne, iam pregá-la num caixão, descê-la a uma cova húmida! Apodreceria, ela que era tão fresca, tão lavada!⁴³⁶

É possível imaginar a conservação de Luísa, a sua não-morte, em suma. Mas a Amélia que nos é dada a conhecer na segunda versão d' *O Crime* ultrapassa o limiar da morte ao ser apresentada como, efectiva e irreversivelmente, cadáver, e não apenas como cadáver encoberto. Mais próxima de *La Charogne* baudelariana e nos antípodas daquilo em que a mulher queirosiana se tornará com Clara (um ser etéreo, próximo de uma Madona e de Beatrice), Amélia deixa de poder representar aquela “*confusion optimale*

⁴³⁶ EÇA DE QUEIRÓS - *O Crime do Padre Amaro*, p. 1012.

du réel et de l'imaginaire"⁴³⁷, para que "*la présence des morts se confonde avec la présence des signes*". Para João Eduardo, que não vira Amélia morrer, a inumação enquanto ritual de velamento semântico do corpo para simular, através das camadas sógnicas, a não corrupção da vida, falhava na sua função de dissimuladora de morte. Ele vê a prova ontológica da corrupção.

Os pormenores de que o narrador se mune arruinam a memória que o jornalista guardava de Amélia e comprometiam a sua memória futura, sintoma do que, mais tarde, ficará claro na carta de despedida de Fradique Mendes a Clara. Com efeito, a partida do poeta das Lapidárias serviria para evitar o confronto com o inevitável envelhecimento do Outro, segundo a crença antiga de que seria bafejado pelos deuses aquele que morresse jovem — permitindo-se, assim, a permanência memorial da beleza. A morte do referente, no caso em apreço, não pode, portanto, conduzir à sua eternização, contrariamente ao que sucede na última versão da obra. Por esta razão, a descrição do enterro da personagem e as imagens subsequentes do cemitério não têm necessariamente que servir de mediação entre o referente, que é o corpo morto, e o signo, que é toda a arquitectura funerária, que é símbolo de *amortalidade*.

Assim, o cemitério aparece como espaço dramático inerente ao final de Amélia, e em redor do qual os muros estabeleciam uma fronteira clara entre mundo dos vivos e mundo dos mortos. Daí que se passe "a pequena grade do cemitério"⁴³⁸. Na segunda versão, não. O século XIX voltou a conhecer uma certa coabitação entre urbe e necrópole; tendo em conta que ambas crescem, a sua integração é possibilitada pelo facto de a ciência vir desmistificar os fantasmas miasmáticos que haviam levado ao exílio dos mortos no espaço dos vivos antes da chegada da oitocentista sociedade de conservação. Assim, o ambiente de tonalidades primaveris que encontramos na segunda versão exemplifica o ideal de cemitério de aldeia, construído para amenizar, através da simbologia e dos cheiros, o lugar de morte, por excelência:

⁴³⁷ JEAN-DIDIER URBAIN - *La Société de conservation*, p. 172.

⁴³⁸ EÇA DE QUEIRÓS - *O Crime do Padre Amaro*, p. 1015.

O dia estava cheio de sol, com uma pequena aragem, que arrepiava a folhagem dos ciprestes, balançava os goivos, punha um frémito brando nas relvas. Borboletas esvoaçavam aos pares.⁴³⁹

Os ciprestes, segundo Alexandre Herculano, contribuiriam, na organização cemiterial, para a salubridade do lugar, por um lado, mas também para atribuir ao espaço uma tonalidade carregada, em sintonia com a melancolia e a introspecção que deviam reinar no campo santo⁴⁴⁰. Por seu turno, de coloração e aroma forte e resistente, os goivos faziam parte da vasta galeria de flores usadas nos cemitérios. E se o goivo acabou por ser apontado como uma flor de carácter agoirento, pela associação ao culto dos mortos, a verdade é que a dominância da botânica no culto dos mortos aporta um acréscimo de esperança aos campos santos, através da crença na regeneração vegetal. O ambiente que recebe Amélia, no cemitério, contrasta, pois, com a devastação que a presença da filha da S. Joaneira sugere:

A cova, aberta de manhã, estava toda negra e profunda entre a erva verde; em redor plantas arrancadas pela enxada pendiam com as hastes partidas, calcadas dos grossos sapatos do coveiro, e mesmo à beira duas grandes papoilas escarlates balançavam-se docemente.⁴⁴¹

⁴³⁹ *Idem, ibidem*, p. 1015. Vale a pena recordar o cemitério d' *A Morgadinha dos Canaviais* (1868), "Imagine-se um campo plano e raso, onde vegetavam algumas roseiras de toda a estação, e a murta e a alfazema, vivendo a custo naquele solo ingrato que havia pouco alimentava apenas urzes, tojeiras e pinheirais. No centro deste espaço elevava-se, singelo mas elegante, o túmulo da família do Mosteiro, sobre o mármore do qual pousavam tristemente os ramos flexíveis de um salgueiro-chorão, e nos cantos principiavam a erguer-se, como obeliscos funerários, quatro jovens ciprestes pontiagudos" (Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, Porto, Porto Editora, 2003, p. 432). Comparativamente à obra de Eça, o cemitério em que decorrerá o atribulado enterro de Ermelinda exhibe marcas de uma prática incipiente. Não apenas a botânica revela a implantação de um espaço recente, como também a revolta dos populares, face ao enterramento da criança em solo exterior à igreja, demonstra as resistências populares à razão higienista e sanitária que estava na base da construção dos novos cemitérios.

⁴⁴⁰ ALEXANDRE HERCULANO, *O Panorama*, vol. 2, n.º 77, 20-X-1838, p. 334, *apud* FERNANDO CATROGA, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁴¹ EÇA DE QUEIRÓS - *O Crime do Padre Amaro*, p. 1016.

Toda a roupagem semântica que há-de receber Amélia inviabiliza a sua reabilitação através do culto da memória, segundo os olhos de João Eduardo, já que os elementos referentes ao enterro parecem denunciar uma morte *evidente*, não passível de ser escondida.

4. *A Capital!*: a passagem como vocação

Vejam, por fim, o que sucede n' *A Capital! (começos duma carreira)*, que Eça terá redigido entre os anos de 1877 e 1884. Tal como os dois romances analisados anteriormente, o cemitério ocupa uma posição final relevante. De volta à sua vila e ao reconhecer-se como um “convalescente da vida”⁴⁴², Artur faz uma retrospectiva do que fora o seu percurso, atribuindo ao passado a amargura presente, numa assunção melancólica de que a sua vida não fora mais do que uma soma de ilusões, decepções e fins sucessivos. É então que, recordando a Tia Sabina como única pessoa que devotara por ele afeição sincera, se dirige ao cemitério. António Campos Matos, na já referida entrada que consagra aos cemitérios queirosianos, no *Dicionário*, relaciona a forma como a temática é abordada na obra em causa com a sobrevivência do legado panteísta que Eça traz de Coimbra. Valoriza, por isso, a sugestão da metamorfose da vida em morte, presente em passagens como “Ricas batatas, também lhe digo. Isto não há terra de sementeira como isto: — E com um gesto largo indicava as sepulturas, o cemitério... É tudo o que V. S.^a lhe plante”⁴⁴³.

Aponta ainda o mesmo autor uma vertente sacrílega, presente nas “visões lascivas” que Artur tem sobre a campa da Tia Sabina, sendo que esta vertente resultaria de um certo pendor satânico, presente também nos projectos de voluptuosidade de Eça com Raquel Cohen, a que fizemos já menção⁴⁴⁴.

⁴⁴² *Idem - A Capital! (começos duma carreira)*, ed. crítica de LUIZ FAGUNDES DUARTE, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 399.

⁴⁴³ *Idem, ibidem*, p. 401.

⁴⁴⁴ *Idem - Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, 1990, p. 278.

Todavia, não se esgota neste facto o significado do cemitério n' *A Capital!* Se o início da obra está marcado pelo signo da viagem, sendo Artur um eterno espectador, como é bem evidente no último capítulo⁴⁴⁵, o percurso que Artur pretendia iniciar com a partida para Lisboa tinha a sua falência anunciada na postura meramente receptiva e mecânica assumida pelo protagonista na primeira aparição no romance: na estação, não no lugar de quem parte, mas no de quem espera. O término no cemitério da viagem diegética de Artur confirma a esterilidade do seu passado através do recalçamento (ilusório) da sua própria incapacidade para a criação, não apenas artística como também afectiva. No lugar da recordação da tia Sabina, as memórias de Lisboa e de Concha e a tentativa de, através da palavra religiosa, mitigar a profanação da sepultura.

E Artur, no cemitério, depois de ter desejado através da palavra poética partir à conquista de uma vivência cosmopolita, aniquiladora da sua própria memória pessoal, via-se desprovido do catecismo que aprendera, porventura, na infância. No lugar deste, um vago panteísmo vitalista, conservado desde o tempo de Coimbra, impedia a crença confortável na perenidade da alma. A queda da oratória católica, esquecida, propiciava a emergência da verdade natural de Artur: o panteísmo (de conotação mais pampsiquista do que mecânica).

Jacinto, o coveiro, surge como interlocutor do protagonista, evidenciando aquela filosofia panteísta que, porém, advinha da sua prática. É, pois, no regresso à ruralidade que Artur encontra um teorizador popular das possibilidades da metamorfose. O coveiro, metáfora do campo que transporta consigo a imagem do cavador (à qual não é difícil associar a sementeira e a colheita e, portanto, a foice como símbolo de morte); ele é a síntese antropomorfizada da seara dos mortos de que resultará uma nova

⁴⁴⁵ Leia-se: “Quem o tinha estimado, amado, desde que seu pai morrera, e que ele entrara na vida? Ninguém! (...) Tinha passado na geração académica desconhecido, ruminando as suas exaltações, encolhido na sua batina, sem ruído. (...) E em Lisboa? O Meirinho, caloteara-o; o Melchior, explorara-lhe jantar e tipóias; o Nazareno chamara-lhe vilão, o Damião canalha; o Manolo roubara-lhe a rapariga (...). Nunca recebera o amparo da Amizade, nem sentira o calor fortificante da Simpatia ambiente (...)” *Vide EÇA DE QUEIRÓS, A Capital! (começos duma carreira)*, p. 399.

fase no curso da vida⁴⁴⁶. No coveiro, a assunção proudhoniana de que a morte é metamorfose encontra a voz ideal, já que a personagem consubstanciava a hipótese de, após uma vida de passos inúteis, ter uma utilidade possível no renovamento do universo.

O cemitério abrigava, assim, a possibilidade de outra *carreira*, isto é, de outro percurso. A carreira literária de Artur fora lançada e, sem sucesso, terminara. Mas a outra *carreira*, a sua existência, talvez apenas tenha começado e aguardasse agora uma hipótese de transmutação. Assim sendo, não admira que o título da obra apenas se refira aos *começos*. Retomamos, portanto, a ideia de que o campo santo é espaço de passagem, oferecendo, por isso, uma dimensão regeneradora. Leia-se:

Quis pensar na Morte, na Eternidade, penetrar-se duma melancolia mística, misturar-se, ele, para quem a existência que ia recomeçar era uma meia-morte, àqueles mortos a desfazer-se sob as raízes das florzinhas agrestes. Mas o seu espírito resistia a perder-se na penumbra lúgubre da ideia de aniquilação, e de fim. Era sem dúvida a influência daquele cemitério, que como disse o tio Jacinto, era uma terra de sementeira.⁴⁴⁷

N' *A Capital!*, o que está em causa não é a inviabilização do culto da memória como extensão de uma personagem, nem a explicitação das marcas da morte como impossibilidade de rememoração pacífica. No cemitério, Artur é confrontado com a morte do outro, encarnada na morte de sua tia, o que, contrariamente à sucessão de encontros infelizes e inconsequentes

⁴⁴⁶ A filosofia espontânea deste coveiro assemelha-se à de Lestiboudois, sacristão, jardineiro e coveiro em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Com efeito, também este utiliza o terreno do cemitério como plantação. Escreve Flaubert, na descrição do cemitério de Yonville-l'Abbaye: "Lors du choléra, pour l'agrandir, on a abattu un pan de mur et acheté trois acres de terre à côté; mais toute cette portion nouvelle est presque inhabitée, les tombes, comme autrefois, continuant à s'entasser vers la porte. Le gardien, qui est en même temps fossoyeur et bedeau à l'église (tirant ainsi des cadavres de la paroisse un double bénéfice), a profité du terrain vide pour y semer des pommes de terre. D'année en année, cependant, son petit champ se rétrécit, et, lorsqu'il survient une épidémie, il ne sait pas s'il doit se réjouir des décès ou s'affliger des sépultures". Vide Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. In *Œuvres Complètes*, préface de Jean Bruneau, présentation et notes de Bernard Masson, tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 599.

⁴⁴⁷ EÇA DE QUEIRÓS - *A Capital!*, p. 402.

que pautaram a sua vida, lhe propicia a retrospectiva sobre o seu percurso e a possibilidade de um “(re)começar”. Em suma, é esta experiência que permite a tomada de consciência da sua própria morte, na perspectiva do fechamento de um círculo identitário que estava a findar. A passividade de Artur continua a ser vincada, já que a personagem parece apenas aguardar o tempo da sua transformação. No entanto, Artur percebe-se, diante da morte e dos seus avatares, como narrativa, permitindo-se, deste modo, a superação da morte pela assunção de que ela é parte integrante da vida.

Na senda do que Eça escrevera n’ “Os Mortos”, a morte surge como necessária à vida. Desta feita, o cemitério é, por excelência, o espaço em que a consciencialização do homem enquanto ser narrativo e, por isso, dotado de memória, pode ter lugar. O mesmo é dizer que de nada valera a Artur o desejo de Absoluto que pretendia atingir através da Arte; seria agora que, assumindo a sua mortalidade, o real, Artur poderia desejar — logo, criar.

5. Fradique Mendes: a morte como instante final do *ter vivido*

Em 1888, reaparece, no mundo queirosiano, e depois de ser resultado de uma aventura criativa a várias mãos, Carlos Fradique Mendes. Que Fradique, quase-personagem, quase-autor, congrega uma série de tendências e idiossincrasias, marcantes no decurso do século, intuía Ramalho Ortigão ao afirmar que “Fradique Mendes é o mais completo, mais acabado produto da civilização em que me tem sido dado a embeber os olhos. Ninguém está mais superiormente apetrechado para triunfar na Arte e na Vida”⁴⁴⁸. No entanto, com Théophile Gautier, que tanto admirava, Fradique partilhava aquilo a que Paul Bénichou chamou de culto do absoluto resolvido através de uma arte de viver⁴⁴⁹, resultado de um desencantamento do Espírito caldeado pelo optimismo, ou melhor, pela existência positiva, que a Forma podia dissimular.

⁴⁴⁸ EÇA DE QUEIRÓS - *A Correspondência de Fradique Mendes*, p. 54.

⁴⁴⁹ PAUL BÉNICHOU - *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1996, p. 458.

Com efeito, a Forma, já que o real ficava sempre aquém, em termos axiológicos e estéticos, da Ideia, serviria para lograr a desilusão. Não admira, pois, que o título escolhido para a reunião em folhetim das poesias de Fradique tenha sido *Lapidárias*. Com efeito, a palavra “lapidárias” designa tanto os tratados medievais sobre pedras preciosas (acepção que remete de imediato para a plasticidade formal e para o preciosismo do detalhe, marcantes no Parnasianismo) como o estudo das inscrições lapidares⁴⁵⁰. Estando em causa o significado de “lápide” quer enquanto laje tumular, quer enquanto pedra na qual estão gravadas inscrições, o que isto significa é que os ensaios literários de Fradique estão, *ab initio*, subordinados à dimensão do ter acabado antes de ser *perfecto*. E isto devido sempre à insuficiência da Forma, mesmo na redução desta a uma natureza estética, no sentido inaugural que Alexandre Baumgarten traçou na sua conceptualização de Belo como Sensível. Fradique opta, portanto, por não criar.

Os seus papéis, legados a Libuska, encontravam-se no cofre a que o próprio chamara de “vala comum”. Da mesma forma que a vala dos pobres, usando ironicamente a faculdade selectiva da memória como traço distintivo e a divisão do cemitério como marcador de diferenças sociais, condenava o morto à desintegração identitária e à anulação do seu passado, esta vala comum parece apontar para a condição de não-autor de

⁴⁵⁰ Não por acaso, é frequente, n' *A Correspondência de Fradique Mendes* a ocorrência do vocábulo “mármore” e do adjectivo “marmóreo”, associados à criação literária, como os seguintes exemplos atestam: “o que nelas [Lapidárias] me prendeu, não foi a Ideia, mas a Forma - uma forma soberba de plasticidade e de vida, que ao mesmo tempo me lembrava o verso marmóreo de Leconte de Lisle, com um sangue mais quente nas veias do mármore (...)” (p. 9); “A forma de Vossa Excelência é um mármore divino com estremecimentos humanos!” (p. 21); “E Fradique, emocionado (porque estas questões de forma desmanchavam a sua serenidade) balbuciou que queria em prosa «alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza - e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir desde os mais fugidios tons de luz até os mais subtis estados de alma...»” (p. 105). Porém, o termo surge também a propósito da fisionomia de Fradique, “bem cedo senti, através da impassibilidade marmórea do cinzelador das «Lapidárias», brotar, tépida e generosamente, o *leite da bondade humana*” (p. 91), e, como não podia deixar de ser, à derradeira e única morada de Fradique: “Mãos fiéis, por seu turno, conservam sempre perfumado de rosas frescas o mármore simples que o cobre na terra” (p. 96).

Fradique. Do mausoléu, de que, no Cemitério dos Prazeres, o da família Palmela é o expoente (é, de resto, a ele que Eça se refere n' *As Farpas*, aquando da polémica à qual aludimos já, caricaturando-o enquanto cemitério de família que, de tão monumental, se torna *universal*), à vala comum, o cemitério enquanto espaço social é, portanto, campo de forças ou “conjunto de relações de força objectivas impostas a todos os que entrem nesse campo”: a necrópole funciona como topologia social, sinal distintivo que, condenando à negatividade do passado o pobre e atribuindo uma feição arquitectural e positiva ao aristocrata, estratificava a morte e condenava a uma memória concebível as classes mais abastada. A última casa reflectia, portanto, a estratificação societal, tanto que de Vilaça diz o narrador d' *Os Maias*: “teve no Cemitério dos Prazeres o seu jazigo — que fora a alta ambição da sua existência modesta”, enobrecendo-se na morte quem sempre trabalhara para a aristocracia em vida⁴⁵¹.

Não tendo *obra* e não tendo sido *autor*, como o biógrafo afirma, a memória a que Fradique Mendes tem direito será veiculada pelas cartas, já que a correspondência é que serve de resgate do seu passado. Recordemos que para o poeta das *Lapidárias* publicar a correspondência de um homem era uma forma de perpetuar as suas ideias, enriquecendo o tesouro da documentação histórica⁴⁵². A carta é, pois, a memória de vida, prova factual da existência porque em confronto directo com o outro, funcionando, por isso, como síntese de várias memórias. Elas são uma espécie de manifesto de quem fez da vida a sua obra. Em conjunto com o testemunho do biógrafo, de Ramalho Ortigão, de Oliveira Martins, Batalha Reis, entre outros, é filtrado o que em Fradique é digno de identidade e de memoração.

Todavia, Fradique não é comemorado. Pelas cartas, pela recordação, ele apenas é rememorado. Por isso, ser a sua última morada o famoso cemitério parisiense Père Lachaise faz do cemitério romântico o acto de vontade com que o poeta das *Lapidárias*, que foi, acima de tudo, errante, sintetiza a sua existência. O Père Lachaise, símbolo da concepção do cemitério enquanto cidade e enquanto jardim, representa a arquitectura do olhar, subjacente à

⁴⁵¹ EÇA DE QUEIRÓS - *Os Maias*, p. 85.

⁴⁵² *Idem* - *A Correspondência de Fradique Mendes*, p. 108.

concepção da necrópole enquanto Eliseu de vocação ucrónica, na medida em que a cidade dos mortos assume a função de ensinar o olhar a ver. Assim, a sepultura de Fradique na emblemática necrópole estaria nas imediações da de Balzac, significativamente próxima das de Michelet, Nerval, Maquet, Delescluze, Delavigne, Delacroix, porque ele próprio era devedor, segundo Guerra Junqueiro, de Heine, Brummel, Chateaubriand — de um século XIX sempre no limiar da mudança sem nunca se desprender do passado.

Dir-se-ia que Fradique ficava a frequentar este panteão olímpico, da mesma forma que, em vida, privara com os grandes homens do seu tempo. Remate de uma existência que é dada a conhecer ao narrador de “Memórias e notas” através das *Lapidárias*, a presença do cemitério parisiense confirma a identidade de Fradique e potencia os significados da sua construção enquanto *figura da ficção* — que não é, necessária ou exclusivamente, personagem. No entanto, note-se que o seu túmulo, semanticamente, está quase nu. O mesmo será dizer que a comemoração, acrescido o facto de não ter Fradique uma *obra*, ficava inviabilizada. Apenas as “mãos fiéis” cuidavam do seu túmulo, “o mármore simples que o cobre na terra”, o que coloca a recordação que lhe seria votada na esfera privada apenas. Aliás, como se pode ver, a ausência de comemoração é compatível com o minimalismo sígnico.

De facto, a entrada no Père Lachaise traduz, não a excelência da criação, que Fradique não possuiu, mas a permanente aspiração à acção, enquanto *obra* em si, que marcou o homem romântico e os seus sucedâneos imediatos. A poética de Gautier não poderia ter outro fruto: Fradique fora marcado pela inacessibilidade do fim⁴⁵³, o que só poderia traduzir-se, do ponto de vista da problemática cemiterial, na integração imperfeita no panteão dos mortos que o referido cemitério parisiense representa. A existência de Fradique pautara-se por um autocentramento aparente: a bem dizer, ele nunca fora o foco, ele existiu em função das personalidades que frequenta. Também na morte esse “ir a casa de”, mais do que “habitar com”, ganhava expressão.

⁴⁵³ PAUL BÉNICHOU - *L'École du désenchantement. Saint-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 554 e ss.

Em suma, a especificação do cemitério confere a Fradique, mais que uma biografia, um conjunto de recordações e o facto de o seu destino final ser localizado granjeia-lhe um “ter vivido”. Com efeito, se a morte é a condição da vida⁴⁵⁴, a morte de Fradique e a sua espacialização, se assim podemos dizer, fundadas num “ter sido” que radica mais nas suas acção e vontade, patentes nas cartas (porque as cartas são a identificação da vida com a possível obra), são garantes do seu passado.

Se, no século XIX, o cemitério se torna, conscientemente, o *lugar* onde, quer através da monumentalidade, quer através do estabelecimento de signos mínimos, a morte e as sensibilidades colectivas são potencialmente sublimadas, a sua presença na obra de Eça de Queirós não deixa de exprimir a sua importância enquanto local público onde quer o íntimo, quer o social se revelam. Os exemplos que apontámos reflectem visões que as imagens cemiteriais podem assumir e a forma como as especificidades literárias do autor nelas são moldadas. Em última instância, o cemitério é espaço de reabilitação, se não pela memória, pelo menos através da natureza, numa esfera de sentido que confere unidade à obra do autor, ligando crenças filosóficas da juventude à prática literária que o decurso da década de '70 há-de conhecer. A morte da personagem não é desenhada, pois, para ilustrar castigos ou para impor didactismos. O cemitério acaba por, sendo frágua, proceder à abertura da diegese, segundo os parâmetros do que Eça e Ega (o real e a ficção) pretendiam com as *Memórias dum Átomo*: a viagem é aleatória, funcionando sob a égide de Epimeteu, já que só *a posteriori* é possível usar o que se aprendera.

Desta feita, o cemitério pode e deve ser visto como mais do que um espaço que configura cenários para que a história possa ser localizada. Estando o cemitério integrado na *pólis*, enquanto espaço arquitectónico ele representa um palco mais de reprodução do cosmos social. Ora, se, por excelência, o espaço social propicia a construção do tipo, o que sucede com o cemitério enquanto *lugar*, quer de partida, quer de chegada, quer como, em síntese, de visita, é que nele são projectadas as dimensões

⁴⁵⁴ VLADIMIR YANKÉLÉVITCH - *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 449.

temporais das personagens. O cemitério assinala, por norma, a crescente importância do sujeito. Porém, no universo queirosiano, acaba por ser precária ou mesmo inexistente a necessidade anamnética que a individuação possibilitava.

Nos casos de Luísa, de Amélia, de Juliana e de Fradique, o campo santo confirma as suas vidas, tornando-se expressão do que Proudhon argutamente antevira: “Dites-moi la mort d’un homme et je vous dirais sa vie; réciproquement, dites-moi la vie de cet homme, et je vous prédirai sa mort”⁴⁵⁵. É o peso do coração, *a vida*, na balança do egípcio *Livro dos Mortos*, que determina o resgate da memória ou não, e, portanto, a representação da necrópole acompanha o aprendizado periodológico de Eça. A forte presença do campo santo nos primeiros romances, concordes com a progressiva inserção do primeiro na pólis, decisiva na construção da personagem, seja na esfera privada, seja na esfera pública (como se no espaço funerário as duas dimensões se amalgamassem), é consentânea aos desígnios e às oscilações realistas e naturalistas do autor. Efectivamente, o papel da representação do cemitério na economia narrativa demonstra os problemas que uma literatura de feição naturalista suscita, mercê da exploração que pode fazer do espaço romanesco. Por outro lado, através da representação do cadáver e da dinâmica cemiterial em torno dele, Eça acaba por rasurar um dos filões da literatura ultra-romântica, de que *O Noivado do Sepulcro*, de Soares dos Passos, é exemplo paradigmático.

Na ficção queirosiana, em particular nos casos d’ *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*, o cemitério passa a ser o espaço de apagamento da memória afectiva, anunciando reiteradamente a inevitável decomposição biológica. Ao enviesar o processo ficcional que torna o referente ausente, o escritor desconstruía a sobrevalorização sentimental do sujeito e provocava o tão temido embate entre o sentimentalismo egótico e as realidades social e pessoal. Em ambos os romances, a morte não é salvífica nem heroizante, porque o que dela permanece visível, a arquitectura, feita para simulacro, não será usada, nem para o interpelante diálogo do Nada, nem para o passeio comemorativo da identidade.

⁴⁵⁵ PROUDHON - *De la Justice dans la Révolution et dans l’Église*, p. 215.

Se os romances primeiramente abordados se situam no cerne da problemática cemiterial, encenando os vectores metafóricos presentes, *A Correspondência de Fradique Mendes*, longe já o tempo da revolução da necrópole e próxima a neutralização religiosa, fazia do Père Lachaise o museu da morte, com direito a jardim inglês, garantia de monumentalidade e um solo eterno afamado. Basta recordar que, de forma a ultrapassar a hesitação de quantos recusavam o enterramento fora da igreja, foi realizada, nas primeiras décadas do século XIX, uma verdadeira acção publicitária, transferindo-se, por exemplo, as cinzas de Heloísa e Abelardo, para o cemitério.

E, assim, no caso de José Matias, a viagem que é feita, bem diversa daquela da carreta do funeral operário, até ao Cemitério dos Prazeres, dispensa já o aparato fúnebre do enterramento: porque é a consagração do Espírito sobre a Matéria, importando, pois, a viagem e não o destino. N' *A Ilustre Casa de Ramires*, o campo santo que surge está mais vocacionado para o seu carácter de livro de linhagens do que para a vivência do cemitério-jardim à pequena escala rural. Daí que Gonçalo se assuste com “a paz morta pesando sobre os mortos”⁴⁵⁶ e seja Santa Maria de Craquede, resto do Mosteiro que abriga os restos mortais dos Ramires, nos seus túmulos graníticos, a encerrar o peso temporal de uma família fatora de História — e a quem não restava outra glória que não o romance histórico, enquanto possibilidade de comemoração. Da mesma forma, n' *A Cidade e as Serras*, é em virtude da destruição da igreja onde estavam sepultadas as ossadas de gerações de Jacintos, que, regressado a um Portugal genesiaco e rural, Jacinto pôde afastar-se do decadentismo irreversível que o ritmo e a saturação técnica da civilização impunham.

Por conseguinte, o que se nota no percurso queirosiano é o abandono gradual do tratamento do cemitério enquanto elemento narrativo de ordem espacial e social até à sua sobrevivência, não menos significativa, na ordem simbólica. O cemitério recupera até o seu cariz de liturgia de recordação, na medida em que a sua presença engendra memórias, afirmando o passado e a vontade presente de o comemorar ou preservar, alimentando, pelo menos assim, a continuidade familiar — e, porventura, por metonímia, a de Portugal.

⁴⁵⁶ EÇA DE QUEIROZ - *A Ilustre Casa de Ramires*, p. 227.

Do ponto de vista da análise da construção da personagem queirosiana, o cemitério é sinónimo de presente. Ou melhor, de um presente eterno que é construído em regime de ilusão ficcional e no qual os vivos suspendem os seus mortos, que ficam disponíveis para uma *representância* — mediada pelos signos que fazem do cemitério um texto. Mas também o não-lugar onde os mortos são postos a dormir no limbo da memória dos vivos.

Seja pela incapacidade de serem rememoradas, seja pela consciencialização de finitude futura, as personagens aí aguardam a constante reactualização que só o leitor pode levar a cabo, desempenhando o papel de cultor de memórias.

ANEXOS

(Página deixada propositadamente em branco)

“Carta de Eça de Queirós a Manuel Emídio Garcia”,
in *O Diabo. Grande Revista de Crítica e Literatura*.
Lisboa, 1936, Ano III, nº 106, 5 de Julho, pág. 4.¹

Lisboa, 26

Meu caro dr. Garcia

Antes de ler, veja quem assina esta carta, repare no papel que vai dentro, e sabe logo do que se trata, lembra-se de quantas vezes nós lhe falámos aí, eu e o Anselmo, num projecto um pouco fantástico de uma Revista? Lembra-se que nesse tempo nos prometeu a sua coadjuvação? Pois, meu querido Dr., chegou o momento de realizarmos hoje essa vaga esperança literária [e na ordem social²].

¹ Fernando Catroga em 1977 escrevia em «Os inícios do Positivismo em Portugal: o seu significado político-social», separata da *Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, 1977, p. 317, sobre as relações entre Eça e Garcia, aventando a sua importância na formação queirosiana. Despertada pelo interesse de aprofundar as relações entre Emídio Garcia e Eça de Queirós num contexto de busca da arqueologia d' *As Farpas*, sugeriu-nos o mesmo Professor que seria um bom caminho ter um conhecimento mais profundo das várias edições das cartas de Eça ao lente. Para isso, revelou-se fundamental ter acesso ao jornal brasileiro *Folha da Manhã*, 26-III-1930, onde encontrámos versão das cartas e comentários do filho de Emídio Garcia, tendo sido a partir desses que acabámos por explorar as versões indicadas por Ernesto Guerra da Cal em *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. Apêndice. Bibliografia Queirosciana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y de la obra*, Tomo 1º, Acta Universitatis Conimbrigensis, por ordem da Universidade, 1975, pp. 472 e ss.

² Expressão existente na versão de Castilho e que, na versão d' *O Diabo*, pertence a um parágrafo suprimido no volume da *Correspondência*. Cf. nota seguinte.

Anselmo e eu resolvemos, de uma maneira definitiva e séria, criar em Lisboa um jornal cheio de modernas tendências espirituais, na ordem política, na ordem literária, e na ordem social³.

Precisa-se disto, meu caro Dr., neste país da pedrada e do apito, da cutilada e do grito. É necessário dar a mão a essas pobres ideias que andam junto da fronteira sem poderem passar, sem se atreverem a isso, atemorizadas pelo aspecto brutal dos nossos concidadãos, receosas de serem esmagadas, apedrejadas e levadas ridiculamente para a estação municipal.

Como pode ver pelo *prospecto*, o pensamento da criação da Revista é bom, um tanto audacioso, um tanto irrealizável e que, por isso mesmo, precisa de grandes auxílios, de belas dedicações.

Quer o meu caro dr. Garcia ser um destes auxiliares?

Ninguém pode, com tanta ciência e com tão perfeito bom tacto, auxiliar a redacção de um jornal desta ordem. Contamos, pois, consigo.

.....

O prospecto percebe-se para que é. É para que o meu bom amigo arranje por aí as assinaturas que puder. Coimbra, pela sua educação, deve ser uma das terras que mais deve ler a *Revista*; é por isso que contamos em que nos traga uma pequena legião de assinantes e de leitores: *legio vincetrix*. Os lentes da Universidade deveriam ler todos este jornal. Toda a mocidade, a primavera sagrada, como diziam os romanos, deve acolher este jornal [, não como um revelador, mas como um arquivo⁴] de ideias novamente reveladas.

³ Parágrafo suprimido, na versão da carta como é apresentada na *Correspondência* organizada por Guilherme de Castilho. A opção pela transcrição da carta a partir d' *O Diabo* e não da *Revista Nova* (versão de referência em Guerra da Cal) prende-se com o facto de ser a primeira que contém um elucidativo comentário do filho de Manuel Emídio Garcia e que, esclarece, por engano não foi publicado na segunda. A pertinência da transcrição da carta prende-se, a nosso ver, com a ausência do referido parágrafo na obra a cargo de Castilho e com o facto de nele estar sintetizado o sempre sonho queirosiano de uma revista que teve n' *As Farpas* a expressão possível no ano de 1871. Para além disso, a presença de um comentário esclarecedor que, de certa forma, corrige o publicado na *Revista Nova*, convalida a hipótese de ser esta a versão que deveria primeiro ter vindo a público.

⁴ Expressão existente nas versões da *Revista Nova* e n' *O Liberal*, I ano, nº 24, Coimbra, 1 de Maio de 1902.

Enfim, o meu caro dr. Garcia fará, estou convencido, com este *prospectozinbo* na mão, uma tal colheita de assinaturas que, que eu não lhe ofereço um abraço por cada uma, porque... não o quero sufocar.

251

.....
Adeus. Escreva para mim. Rossio, n.º 26, 4.º andar. Eu queria receber já a sua resposta,
decerto favorável.

.....
Espero em breve a sua resposta e entretanto dou-lhe um grande, um afeiçoado abraço.

Seu do coração,
José Maria d' Eça de Queirós

(Página deixada propositadamente em branco)

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia activa

- QUEIRÓS, Eça de - "Um génio que era um Santo". In *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000, pp. 251-288.
- "Os Mortos". In *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)* (edição de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 103-107.
- *A Cidade e as Serras*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- *A Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.
- *A Ilustre Casa de Ramires* (edição de Elena Losada Soler). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- *Alves & C^a* (edição crítica de Luiz Fagundes Duarte, Irene Fialho). Lisboa: Presença, 2003.
- *As Farpas. Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. S. João do Estoril: Principia, 2004.
- *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*. In *Obras de Eça de Queiroz*, vol. III, Porto, Lello & Irmãos, s/d.
- *Contos*. Lisboa: Livros do Brasil, 2008.
- *Correspondência*, 1^o e 2^o volumes (leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- *Eça de Queiroz, Literatura e Arte. Uma Antologia*, apresentação, organização geral e comentários de Beatriz Berrini, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.
- *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.
- *O Conde d' Abranbos; e A Catástrofe*. Lisboa: Livros do Brasil, 2006.
- *O Crime do Padre Amaro*, 2^a e 3^a versões (edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- *O Mandarim* (edição crítica preparada por Beatriz Berrini). Lisboa: Presença, 2003.
- *O Primo Bazilio*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.
- *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- *Prosas Bárbaras*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.
- *Prosas Esquecidas II (crítica 1867)* (edição organizada por Alberto Machado Da Rosa). Lisboa: Presença, 1965.
- *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)* (edição de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- *Uma Campanha Alegre. De "As Farpas"*. Lisboa: Livros do Brasil, 2003.
- *Uma Campanha Alegre. De "As Farpas"*. Porto: Lello & Irmão-Editores, 2 vols., 1978.

2. Bibliografia passiva

254

- AAVV - *Eça e Os Maias*, Actas do 1º encontro internacional de queirosianos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 22 a 25 de Novembro de 1988. Porto: Edições Asa, 1990.
- BERNARDES, Joana Duarte - “A Eterna Dançarina do Efêmero: as cartas a Clara e a metafísica da luz em Eça de Queirós”. *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração*. Tormes: Fundação Eça de Queiroz, 2002/2003, pp. 101-119.
- “Quando ainda se acreditava que as ideias faziam revoluções: Manuel Emídio Garcia e Eça de Queirós”. *Revista de História das Ideias*, vol. 29. Coimbra: Faculdade de Letras, 2008, pp. 405-430.
- BERRINI, Beatriz - *Brasil e Portugal: a Geração de 70*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- GUERRA DA CAL, Ernesto - *Bibliografia Queirosiana*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1975-1984.
- *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra: Almedina, 1981.
- CAVALCANTI, Paulo - *Eça de Queirós, Agitador no Brasil*. Lisboa: Livros do Brasil, 1972.
- COLEMAN, Alexander - *Eça de Queirós and European Realism*. New York: University Press, 1980.
- CUNHA, Maria Do Rosário - *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 2004.
- FARO, Arnaldo - *Eça e o Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Editora Nacional da Universidade de São Paulo, 1977.
- FERREIRA, Fátima Moura - “O Portugal dos Acácios: O Conselheiro do Constitucionalismo Monárquico”, separata da *Revista de História das Ideias*, vol. 28. Coimbra: Faculdade de Letras, 2007, pp. 195-221.
- FERREIRA, Vergílio - “Sobre o humorismo de Eça de Queirós”. Coimbra: Faculdade de Letras, 1943.
- GASPAR, Sofia - *La novela como conocimiento social: “El Primo Basilio” de Eça de Queirós*, Memoria para optar al grado de Doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- GROSSEGESSE, Orlando - “Sobre a ‘Recarnavalização’ em *A Cidade e as Serras*”. *Queirosiana*, 1. Coimbra, 1991, pp. 55-69.
- JESUS, Maria Saraiva De - “O Primo Basílio e Os Maias: da convergência satírica à ambivalência irónica”. *Revista da Universidade de Aveiro / Letras*, nºs 6-7-8, 1989-1990-1991.
- “Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX”. *Veredas, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, volume I. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998, pp. 149-163.
- LOURENÇO, António Apolinário - *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra, 2005.
- LOURENÇO, Eduardo - “O Primo Basilio: Structure vide ou structure remplie?”. *Sillages*, 4. Poitiers : Département d’ Études Portugaises et Brésiliennes, Université de Poitiers, 1974, pp. 54-68.
- LYRA, Heitor - *O Brasil na Vida de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros do Brasil, 1965.
- MARTINS, António Coimbra - “Eva e Eça”. *Bulletin des Études Portugaises*, 28-29. Lisboa: 1967-68, pp. 287-325.
- MATOS, António Campos - “Cemitérios”. In *Dicionário de Eça de Queiroz*, coordenação e organização de A. Campos Matos, Lisboa, Caminho 1988.
- MEDINA, João - “O Riso que Peleja»: *As Farpas* de Eça de Queiroz (1871-1872)”. *Revista da Faculdade de Letras*. 19-20, 5ª série, Lisboa: 1996.
- *Reler Eça de Queiroz - das Farpas aos Maias*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

- NUNES, Maria Luísa - *As técnicas e a função do desenho de personagens nas três versões de O Crime do Padre Amaro*. Porto: Lello & Irmão, 1976.
- PETIT, Lucette - *Le champ du signe dans le roman queiroisien*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1987.
- PIWNICK, Marie-Hélène - "A Cidade e as Serras: libelo contra o símbolo-decadentismo". In *Dicionário de Eça de Queiroz*, coordenação e organização de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, 1988, pp. 202-207.
- REIS, Carlos - "Teoria Literária de Eça de Queirós". In *Construção da Leitura*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.
- "A temática do adultério n' *O Primo Bazílio*". In *Construção da Leitura*. Coimbra, INIC/Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1982, pp. 117-129.
- *Estudos Queirosianos - Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- "Quem é o Eça actual?". *Público*, 16 de Agosto de 2000, p. 3.
- REIS, Carlos e MILHEIRO, Maria Do Rosário - *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- RITA, Annabela - *Eça de Queirós Cronista: do Distrito de Évora (1867) às Farpas (1871-1872)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- ROSA, MACHADO DA - *Eça, discípulo de Machado? (formação de Eça de Queirós: 1875-1880)*. Lisboa: Presença, s/d.
- SÉRGIO, António - "Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Eça de Queirós". In *Ensaios*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1971, tomo VI, pp. 53-120.
- SOLER, Elena Losada - "A moeda feminina: a função do vestido em *O Primo Basílio*". *Escrita Vária*, nº 4. Sintra: Cadernos de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais, 1997, pp. 115-124.
- VIANA MOOG - *Eça de Queiroz e o século XIX*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1939.

3. Bibliografia teórica

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás - *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa. Análisis de las Novelas Cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante/ Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1968.
- ALMEIDA, Pedro Tavares de - *Eleições e caciquismo no Portugal oitocentista (1868-1890)*. Lisboa: Difel, 1991.
- ARAÚJO, Ana Cristina - *A morte em Lisboa - Atitudes e representações - 1700-1830*. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.
- ARIÈS, Philippe - *Essais de mémoire: 1943-1983*, Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil, 1977.
- AUGÈ, Marc - *As formas do esquecimento* (trad. de Ernesto Sampaio). Almada: Íman Edições, 2001.
- BACHELARD, Gaston - *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/PUF, 1984.
- BACZKO, Bronislaw - *Lumières de l'utopie*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001.
- BAECQUE, Antoine de - *La Caricature Révolutionnaire*. Paris: Presses du C.N.R.S., 1988.
- BAKHTINE, Mikhail - *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
- BALDINI, Massimo - *A invenção da moda. As teorias, os estilistas, a história*. Lisboa: Edições 70, 2006.

- BANCAL, Jean - *Proudhon, Pluralisme et Autogestion, I Les Fondements, II Les Réalisations*. Paris: Aubier Montaigne, 1970.
- BELL, Michel - "How primordial is narrative?". In *Narrative in Culture: the uses of storytelling in the sciences, philosophy, and literature* (ed. by NASH, Christopher). London: Routledge, 1993, pp. 177-202.
- BENICHO, Paul - *Le Temps des Prophètes. Doctrines de l'âge romantique*. Paris: Gallimard, 1977.
- *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris: Gallimard, 1992.
- *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris: Gallimard, 1996.
- BOUGNOUX, Daniel - "Le principe de l'identification". In *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990*, textes recueillis et présentés par PIERRE GLAUDES et YVES REUTER, Mirail, Presses Universitaires, 1991.
- BOURDIN, Viviane - "Eça de Queirós et Proudhon. La femme dans *As Farpas*". *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, tome 42-43. Paris: Institut Français de Lisbonne, Éditions Recherches sur les Civilizations, 1981-1982, pp. 151-178.
- BRÉMOND, Claude - *Logique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BRUNEL, Pierre - *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1997.
- BRUNEL, Pierre (org.) - *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999.
- BRUNEL, Pierre (dir.) - *Don Juans insolites*. Paris: PUPS, 2008.
- CALISTO, Maria Leonor - "A literatura negra ou de terror em Portugal nos séculos XVIII e XIX". Lisboa: Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1956.
- CANDA, Joël - *Anthropologie de la Mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- CÂNDIDO, António (et alii) - *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- CARDOSO, Marília Rothier - "Moda da crônica: frívola e cruel". In *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp/Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 130-143.
- CATROGA, Fernando - "Ainda será a História a Mestra da Vida?". *Estudos Ibero-Americanos*. Revista do Departamento de História, PUCRS, Edição Especial, n. 2, 2006, pp. 7-34.
- "Os inícios do Positivismo em Portugal: o seu significado político-social". *Revista de História das Ideias*, 1. Coimbra: 1977, pp. 287-395.
- "Portugal como «corpo» e como «alma»". *Revista de História das Ideias*, volume 28. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007.
- *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.
- *O Céu da Memória. Cemitério romântico e culto cívico dos mortos (1756-1911)*. Coimbra: Minerva, 1999.
- "Os Inícios do Positivismo em Portugal. O seu significado político-social". *Revista de História das Ideias* (separata), vol. I. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias, 1977.
- "Mações, liberais e republicanos em Coimbra (década de 70 do século XIX)". *Arquivo Coimbrão* (separata), vol. XXXI-XXXII, 1988-9, Coimbra, Coimbra Editora, 1990.
- "O poder político-administrativo das paróquias em Portugal (séculos XIX-XX)". *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 4. Coimbra: Centro de História da Sociedade e da Cultura, Universidade de Coimbra, 2004, pp 149-255.
- *Os Passos do homem como restolho do tempo. Memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almedina, 2009.
- CHATMAN, Seymour - *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1978.

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos símbolos: mitos, sonbos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994.
- CONNERTON, Paul - *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1993.
- DALARUN, Jacques - "Argument e *silentio*. Les femmes et la religion". In *Georges Duby et l'histoire des femmes*, 8, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber et Michelle Zancarini-Fournel, 1998, versão electrónica: <http://clio.revues.org/document315.html>.
- DEBRAY, Régis - *Vie et Mort de l'Image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1993.
- DÉCHAUX, Jean-Hugues - *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*. Paris: PUF, 1997.
- DELILLE, Manuela Gouveia - *A recepção literária de Heine no Romantismo português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- DESLANDRES, Yvonne - *Le costume. Image de l'homme*. Paris: Albin Michel, 1976.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.) *História das Mulheres, História das mulheres no ocidente*, IV volume, "O século XIX", dir. de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot. Porto, Afrontamento, 1994.
- DULONG, Renaud - *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.
- DOCHERTY, Thomas - *Reading (absent) character. Towards a theory of characterization in fiction*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1983.
- ESTEVES, Maria Helena Almeida - *Esboço de um estudo da poesia da noite no lirismo português*, dissertação de licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 1952.
- FAVRE, Robert - *Le Rire dans tous ses éclats*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- FLUDERNIK, Monika - *Towards a 'natural' narratology*. London/New York: Routledge, 1996.
- FRANÇA, José-Augusto - *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Sócio-culturais*, 6 volumes. Lisboa: Livros Horizonte, 1974-1975.
- FROW, John - "Spectacle Binding. On Character". *Poetics Today*, vol 7, nº2. 1986, pp. 227-250.
- FURST, Lilian e SKRINE, Peter N. - *O Naturalismo*, tradução de João Pinguelo. Lisboa: Lysia, 1975.
- GARNEL, Maria Rita - *Vítimas e Violência na Lisboa da I República*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.
- GENETTE, Gérard - *Figures*. Paris: Seuil, 1966.
- *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Editions du Seuil, 1983.
- *L'œuvre de l'art. Immanence et Transcendance*. Paris: Seuil, 1994.
- *Fiction et Diction*. Paris: Seuil, 2004.
- *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.
- GREIMAS, A. J. - *Du Sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GUIOMAR, Michel - *Principes d'une Esthétique de la Mort. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*. Paris: José Corti, 1967.
- GURVITCH, Georges - *Dialéctica e sociologia*. Lisboa: Dom Quixote, s/d.
- *Proudbon*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- HALBWACHS, Maurice - *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.
- *La mémoire collective* (édition critique établie par Gérard Namer; préparée avec la collaboration de Marie Jaisson) Paris: Albin Michel, 1997.
- HAMON, Philippe - *Littérature et Réalité*, ROLAND BARTHES *et alii*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

- *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette Livre, 2001.
- *Le Personnel du Roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz, 1983.
- *Texte et Idéologie*. Paris: PUF Écriture, 1984.
- HEIDEGGER, Martin - *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- HOLFORD-STREVEVS, Leofranc - *The History of time. A very short introduction*. Oxford University Press, 2005.
- HOMEM, Amadeu Carvalho - "Riso e Poder. Uma abordagem da caricatura política". *Revista de História das Ideias*, vol. 28. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, pp. 739-762.
- HUTCHEON, Linda - *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- *Irony's edge: theory and politics of irony*. London: Routledge, 1995.
- IBAÑEZ FERNANDÉZ, Ana - "Botánica funeraria". In AA. VV., *Una Arquitectura para la Muerte. I Encuentro internacional sobre los cementerios contemporáneos*. Actas. Sevilla 4/7 Junio 1991, Sevilla: Junta de Andalucía, 1993.
- JANKELEVITCH, Vladimir - *La Mort*. Paris: Champs Flammarion, 1977.
- *L'Ironie*. Paris: Flammarion, 1979.
- KEARNS, Katherine - *Nineteenth-century literary realism: through the looking-glass*. Cambridge University Press, 1996.
- KOSSELCK, Reinhart - *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.
- LAFFONT, Robert - *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Robert Laffont: Société d'Édition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960.
- LAYER, James - *Breve historia del traje y la moda*, apêndice de Enriqueta Albizua Huarte, tercera edicion. Madrid: Cátedra, 1990.
- LE GOFF, Jacques - "Memória". In *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1 "Memória - História". Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp. 11-50.
- LEHAN, Richard - *The city in literature. An intellectual and cultural history*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles - *O império do efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades moderna*, trad. de Regina Louro. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- LOPES, ÓSCAR - "Claro-escuro camiliano". *Colóquio/Letras*, nº 119, Jan-Março de Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 5-24.
- GURVITCH, Georges - *Dialéctica e Sociologia*, trad. de Manuel Vitorino Dias Duarte. Lisboa, D. Quixote, 1882.
- MACHADO, Álvaro Manuel - "O mito de Don Juan ou a erótica da ausência". In JEAN ROUSSET, *O mito de D. Juan*. Lisboa: Vega, s/d.
- *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- MARCOS, Rui De Figueiredo - *Eça de Queirós, a Europa e a Faculdade de Direito de Coimbra no século XIX*, prefácio de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Almedina, 2005.
- MARTIN, Jean-Clément - "Histoire, mémoire et oubli". *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 47-4, Outubro-Dezembro, 2000.
- MATTOSO, José (dir.) - *História de Portugal*, volume V, "O Liberalismo", coord. de LUÍS REIS TORGAL e JOÃO LOURENÇO ROQUE. Lisboa: Estampa, 2002.
- MAURIAC, François - *Le Romancier et ses Personnages (précédé d'une étude d'Edmond Jaloux)*. Paris: Éditions R. - A. Corrêa, 1933.

- MERÊA, Paulo - *Estudos de História do Ensino Jurídico em Portugal (1772-1902)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.
- MESQUITA, MÁRIO - *Teorias e práticas do jornalismo: do telégrafo ao hipertexto. Lição inaugural da Licenciatura em Comunicação Social e Cultura e da Pós-graduação e Mestrado em Cultura e Comunicação*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2004.
- MEYER, Michel - *De l'insolence. Essai sur la morale et le politique*. Paris: Bernard Grasset, 1995.
- MIGNOLO, Walter - "Sobre las condiciones de la ficción literária". *Cadernos de Literatura*, 17. Coimbra: Faculdade de Letras, 1984.
- MINOIS, Georges - *Histoire du Rire et de la Dérision*. Fayard, 2000.
- MOISÉS, Massaud - *A Criação Literária. Prosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MÓNICA, Maria Filomena (estudo biográfico, org. e notas de) - *Isabel, Condessa de Rio Maior. Correspondência para seus filhos, 1852/1865*. Lisboa: Quetzal Editores, 2004.
- MUXEL, Anne - *Individu et Mémoire Familiale*. Paris: Nathan, 1996.
- NAMER, Gérard, - *Mémoire et Société*. Paris: Klincksieck, 1987.
- New Catholic Encyclopedia*. McGraw-Hill Book Company, 1966.
- PAÇÔ-VIEIRA, A., "Divisão Interna da Sociologia". *O Instituto*, volume XXX, 2ª série, Julho de 1882 a Junho de 1883. Coimbra, Imprensa da Universidade.
- PAVEL, Thomas - *Univers de la Fiction*. Paris: Seuil, 1988.
- PEREIRA, Miguel Baptista - "Filosofia e memória nos caminhos do milénio". *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 8, nº 16, Outubro. Coimbra: 1999, pp. 181-252.
- PERRIN, Laurent - *L'ironie mise en trope*. Paris: Éditions Kimé, 1996.
- REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario - *Historia des pensamiento filosófico*, vol. III, "Del romanticismo hasta hoy". Barcelona: Herder, 1992.
- REFORT, Lucien - *La Caricature Littéraire*. Paris: Armand Colin, 1932.
- RÊGO, Manuela e MUCZNIK, Lúcia Liba (coord.) - *A moda em Portugal através da Imprensa - 1807-1991*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1991.
- REIS, Carlos - *As Conferências do Casino*. Lisboa, Alfa, 1990.
- *Estudos Queirozianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra, Almedina, 1999.
- "Narratologia(s) e Teoria da Personagem". In *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras, 2006, pp. 9-23.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina Macário - *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.
- RICOEUR, Paul - *Temps et récit*, tome I. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- *Temps et Récit*, tome II, "La configuration du temps dans le récit de fiction". Paris: Seuil, 1984.
- *Temps et Récit*, tome III, "Le temps raconté". Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- "Vulnérabilité de la mémoire". In LE GOFF, Jacques *et alii*, *Patrimoine et Passions Identitaires. Entretiens du patrimoine, Théâtre National de Chaillot*, Paris, 6, 7 et 8 Janvier, 1997. Paris: Fayard, 1998.
- *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (trad. de Gabriel Aranzueque) Madrid: Universidad Autónoma, Arrecife, c. 1999.
- *Le mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- RIFFATERRE, MICHEL - *Fictional Truth*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ.Press, 1993.

- RODRIGUES, Ana Maria (coord.) - *Os Brasileiros Torna-Viagem no Noroeste de Portugal*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.
- RODRIGUES, Ernesto - *Mágico Folhetim: literatura e jornalismo em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.
- RONEN, Ruth - *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: University Press, 1994.
- RORTY, Richard - *Contingência, Ironia e Solidariedade*. trad. de Nuno Ferreira da Fonseca, Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- ROSENFELD, Anatol - "Literatura e Personagem". In ANTÓNIO CÂNDIDO (et alii), *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, pp. 9-53.
- RYAN, Marie-Laure - *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- SALGADO JÚNIOR, António, *História das Conferências do Casino: 1871*. Lisboa: 1930.
- SANTANA, Maria Helena - *Literatura e ciência na ficção do século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- SARAIVA, António José - *A tertúlia ocidental: estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- *As Ideias de Eça de Queirós*, Lisboa. Gradiva, 2000.
- SARAMAGO, Alfredo - *Para uma história da alimentação de Lisboa e seu termo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- SARDICA, José Miguel - *Duque de Ávila e Bolama. Biografia*. Lisboa: Dom Quixote, Assembleia da República, 2004.
- *José Maria Eugénio de Almeida. Negócios, política e sociedade no século XIX*. Lisboa: Quimera / Évora, Instituto de Cultura Vasco Vill'Alva, 2005.
- SCHMIDT, Siegfried - "The fiction is that reality exists". *Poetics Today*, 5, 1984, pp. 253-274.
- SEABRA, Jose Augusto - "A cidade como mito poético da Modernidade". In *La Ville dans l'Histoire et dans l'Imaginaire. Études de littérature portugaise et brésilienne*, sous la direction de Anne-Marie Quint, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones-Crepal, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 77-89.
- SERRÃO, JOEL - *Temas Oitocentistas II*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.
- *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- *Da situação da mulher portuguesa no século XIX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.
- SILVA, Vítor Manuel De Aguiar E - "O Teatro de actualidade no romantismo português (1849-1875)", Separata da *Revista de História Literária de Portugal*, vol. II - 1964, Coimbra, Coimbra Editora, 1965, pp. 127-198.
- *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1999.
- SIMMEL, Jorge - *Filosofía de la coquetería. Filosofía de la moda. Lo masculino y lo femenino. El asa - las ruínas*. Madrid: Revista de Occidente, 1924.
- SOUSA, Osvaldo De - *A Caricatura Política em Portugal*. Lisboa: Salão Nacional da Caricatura, 1991.
- *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*. Lisboa: Humorgrafe, 1998.
- *Humor é pólvora*. Oeiras: [org.] Câmara Municipal de Oeiras, Humorgrafe, 1998.
- *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*, vol. I, "Na Monarquia". Lisboa: Humorgrafe.
- TARDE, Gabriel De - *Les lois de l'imitation. Étude sociologique*, réimpression de l'édition de Paris, 1895. Paris / Genève, Ressources, 1979.
- THÉRENTY, Marie-Ève - "Poétiques Journalistiques". In *La Presse au XIX siècle: les modes de diffusion d'une industrie culturelle*, dir. Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant. Paris: Nouveau Monde, 2004.

- TENGARRINHA, José - *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1989.
- TODOROV, Tzvetan - *Poétique de la Prose*. Paris: Seuil, 1971.
- *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1998.
- URBAIN, Jean-Didier - *La société de conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident*. Paris: Payot, 1978.
- URBAIN, Jean-Didier - *L'archipel des morts*. Paris: Plon, 1989.
- VEYNE, Paul - *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JOUVE, Vincent - *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: P.U.F, 1992.
- WEISGERBER, Jean - *L'espace romanesque*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1978.

4. Outras obras consultadas

- CASTELO BRANCO, Camilo - *Cartas Dispersas*, coligidas e anotadas por Castelo Branco Chaves. Porto: Campo das Letras, 2002.
- DINIS, Júlio - *A Morgadinha dos Canaviais*. Porto: Porto Editora, 2003.
- FLAUBERT, Gustave - *Madame Bovary. Œuvres Complètes*, préface de JEAN BRUNEAU, présentation et notes de Bernard Masson, tome I. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- GARCIA, Manuel Emídio - "A Sociologia aplicada à Administração Pública". In *A Vida dum Apóstolo. Sebastião Magalhães de Lima*, volume "Escritor", coordenação de ÁLVARO NEVES. Lisboa: Imprensa Lucas, 1930.
- *Apontamentos de algumas prelecções de Economia e Estatística*. Universidade de Coimbra: Faculdade de Direito, 1894.
- *Centenário do Marquez de Pombal de Emygdio Garcia*, edição de Carlos Lipari Garcia Pinto. Lisboa: 2005.
- *Enunciado de algumas questões, que foram apresentadas, por escripto, e discutidas na aula de direito administrativo, no anno lectivo de 1865 a 1866*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- *Estudo Sociológico para a setima cadeira da Faculdade de Direito na Universidade de Coimbra por uma comissão eleita pelo curso do terceiro anno da mesma faculdade*. Coimbra: Imprensa Académica, 1880.
- *Estudos de Philosophia Política feitos em 1871-1872 por uma das comissões do 3º anno, "Quesitos propostos pelo lente de Direito Administrativo"*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1872.
- *Plano desenvolvido do curso de sciencia politica e direito político pelo Dr. Manuel Emygdio Garcia*. Universidade de Coimbra: Faculdade de Direito, reimpressão da tiragem de 1885.
- *Programma da 4ª cadeira para o curso respectivo no anno de 1885 a 1886*, Coimbra, Typographia de Luiz Cardoso, reimpressão da tiragem de 1885.
- GARRETT, Almeida - *Viagens na minha terra* (introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira). Lisboa: Ulisseia, 2002.
- PROUDHON, *Œuvres Choisis*, textes présentés par Jean Bancal. Paris: Gallimard, 1967.
- *La Création de l'Ordre dans l'Humanité ou Principe d'Organization Politique*. Paris: Librairie Internationale, 1868.
- *Philosophie du Progrès. La Justice Poursuivie par l'Église*. Bruxelles: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868.
- *De la Justice dans la Révolution et dans l'Église*, tome deuxième. Bruxelles: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Éditeurs, 1868.

- *La pornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes*. Paris: A. Lacroix, 1875.
- MANTA, João Abel - *Desenbos*, coord. Câmara Municipal de Gouveia, Museu de Arte Moderna Abel Manta, prefácio Luís Nogueira. Lisboa: Banco Nacional Ultramarino, 1992.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo - *O António Maria*, 5 de Janeiro de 1882.
- *Pontos nos II*, 31 de Dezembro de 1885.
- *Álbum das Glórias*, textos de João Rialto *et al.*. Lisboa: Frenesi, 2003.
- ORTIGÃO, Ramalho - *As Farpas*, tomo IX, “O movimento literário e artístico”. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1889.
- *As Farpas*, tomo VIII, “Os nossos filhos”. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1889.
- QUENTAL, Antero de - *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.
- *O Bacharel José*, recolha, prefácio e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- *Prosas*, vol. 2. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- *Obras Completas*, Cartas I [1852] - 1881, organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: Universidade dos Açores/ Editorial Comunicação, 1989.
- SANTO AGOSTINHO - *Confissões* (trad. de Arnaldo Espírito Santo et alii). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001.
- SÃO LUÍS, Frei Francisco de - *Glossário das palavras e frases da língua franceza, que por descuido, ignorancia, ou necessidade se tem introduzido na locução portugueza moderna; com o juízo critico das que são adoptaveis nela*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Sciencias, 1846.
- TRINDADE COELHO - *In illo tempore*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2012

