

UNIVERSIDADE DE LISBOA
Faculdade de Letras



DE LISBOA ÀS SERRAS:
A EVOLUÇÃO DE EÇA DE QUEIROZ

PHILIPP MICHAEL KAMPSCHROER

Orientador: Prof. Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Teoria
da Literatura

2023

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras



De Lisboa às Serras:
A evolução de Eça de Queiroz

Philipp Michael Kampschroer

Orientador: Prof. Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura

Júri:

Presidente: Prof. Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Directora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Abel Barros Baptista, Professor Catedrático, Departamento de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1.º Arguente)
- Doutor João Ricardo Raposo Figueiredo, Professor Auxiliar, Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2.º Arguente)
- Doutor Osvaldo Manuel Silvestre, Professor Associado, Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Vogal)
- Doutor Sérgio Campos Matos, Professor Associado com Agregação, Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal)
- Doutora Maria Eduarda Vassallo Pereira McGeoch, Investigadora integrada, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal)
- Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen, Professor Catedrático, Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Orientador)

Tese financiada pela Universidade de Lisboa, através de uma bolsa de doutoramento (bd2018)

Índice

Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract	6
Inhaltsangabe	7
Introdução	8
I	21
I: Cidades e paisagens: de Leiria a Sintra	22
1. Dois tipos de paisagem	22
2. A evolução dos sentimentos	32
3. Um grande panorama	37
4. Um conto singular	43
5. As Serras na Lisboa d’ <i>Os Maias</i>	46
6. Um verdadeiro realismo	49
7. Claustrofobia urbana: Lisboa e Leiria	54
II: Histórias de dois lugares	62
1. Paris em Lisboa	62
2. <i>A Morte de Jesus</i> : bucolismo na Terra Santa	68
3. Cidade e província: uma questão nacional	78
4. António José Saraiva: do “inquerito à vida portuguesa” ao “fradiquismo”	89
5. A visão evolutiva	95
III: Portugal e a Europa: das histórias de intrusões às histórias de mudanças de casa	101
1. Intrusões e aparições inesperadas, viagens e mudanças	101
2. <i>Os Maias</i> ou Portugal e França	110
3. De Lisboa para as Serras. “No moinho” (1880), “Um dia de chuva” e a reconfiguração de uma questão antiga	131
II	139
IV: A evolução queiroziana, a partir de Mário Sacramento	140
1. <i>A Cidade e as Serras</i> , romance de ambiguidade e de saudade	140
2. A propensão para uma arte que reflecte o seu tempo	142
3. A posição de Eça na sua geração	150
4. O problema das teses	157

5. Processos irónicos	171
6. A (im)possibilidade da reconstrução histórica.....	177
7. Transformação e tese: <i>A Ilustre Casa de Ramires</i>	181
8. A subida às Serras	187
V: De Lisboa às Serras: sentidos de um percurso	196
1. Novamente, a evolução d’ <i>O Crime do Padre Amaro</i>	197
2. Transposições: <i>As Farpas</i> e <i>O Primo Basílio</i>	203
3. Transições: <i>Os Maias</i> e a década de 1880	214
4. O fim do romance lisboeta	222
5. “Já não me entendo com Lisboa”	227
6. A nova complexidade	232
7. O sentido das Serras.....	237
 Bibliografia citada	 248

Agradecimentos

O trabalho nesta tese foi realizado com uma bolsa de doutoramento da Universidade de Lisboa (BD2018). Agradeço à Universidade de Lisboa o apoio financeiro prestado.

Quero agradecer ao Professor Miguel Tamen, que não poderia ter sido um orientador melhor. As suas sugestões e os seus comentários foram indispensáveis à redacção desta tese. As suas revisões foram extremamente minuciosas. A sua disponibilidade foi exemplar. As reuniões que tivemos desde o início de 2020 ajudaram-me também a superar as dificuldades que foram surgindo durante o processo de escrita.

O Professor João R. Figueiredo acompanhou a génese deste projecto nos Seminários de Investigação I e II (2019/20). Quero agradecer-lhe os seus comentários e as suas sugestões, que me permitiram fixar as questões realmente importantes do meu tema.

Ao Professor Ivo Castro agradeço tudo o que fez por mim, desde o início da minha formação pós-graduada na Faculdade de Letras, em 2015. Estou-lhe grato pelos seus muitos conselhos valiosos e pelo modo como tem apoiado os meus projectos académicos.

Aos Professores Eftychia Bathrellou e Fernando Brissos agradeço o rigor com que orientaram os trabalhos finais que apresentei para as unidades curriculares (em 2019 e 2020, respectivamente) por eles leccionadas.

Quero aproveitar este lugar para agradecer à Fundação Eça de Queiroz o acolhimento tão caloroso no Curso de Verão de 2014 e em três oficinas de tradução que se realizaram nas suas instalações (em 2016, 2017 e 2018), actividades essas que estimularam o meu interesse por Eça.

Por se terem encarregado da revisão cuidadosa de secções da minha tese, quero agradecer a João Bray, Rui Filipe (com quem fui também tendo inúmeras conversas proveitosas sobre o meu tema, das quais muitas ocorreram durante os almoços agradáveis na Cantina Velha), Raimundo Henriques, Maria Helena Marques, Inês Ramos e Miguel Rebelo (que foi também fazendo muitos comentários pertinentes); os resumos em alemão e inglês foram revistos, respectivamente, por Julian Brock e Tom Stennett. Quero também agradecer pelas conversas que tive com Filipa Afonso, Antonio Nery e Eva Zimmermann.

Quero agradecer aos meus pais, Elke Kampschroer e Peter Schulte, todo o carinho e todo o apoio, tanto moral como académico.

Resumo

A grande questão na tradição crítica sobre Eça de Queiroz (1845-1900) é sem dúvida a questão da sua evolução. Esta tese desenvolve um argumento sobre o percurso do escritor, considerando que as transformações globais da sua obra se materializam na transição referida no título. No período que se estende da publicação d'*As Farpas* (1871/72) a *Os Maias* (1888), a cidade de Lisboa parece ser o centro dos interesses de Eça. Nos romances e contos tardios predominam cenários do Norte de Portugal, já prenunciados no romance de 1888, que, em geral, consideramos um livro de transição.

No capítulo I serão analisadas as cidades e paisagens, do primeiro *Crime do Padre Amaro* a *Os Maias*. Chegamos à conclusão de que a diluição, n'*Os Maias*, da claustrofobia urbana, que era palpável na Lisboa d'*O Primo Basílio* (1878), anuncia a referida predominância dos cenários nortenhos nas obras posteriores. No capítulo II demonstramos que praticamente todas as obras queirozianas são histórias de dois lugares, com uma dinâmica entre cidade e província. Veremos que há, no plano cronológico, uma reconfiguração dessa questão. O terceiro capítulo descreve a substituição das histórias de intrusões (p. ex. *Basílio*) por histórias de mudanças de casa (p. ex. *A Cidade e as Serras*; póstumo, escrito na década de 1890).

Os capítulos IV e V têm o intuito de nos encaminhar a um argumento geral sobre a evolução queiroziana. Este argumento consiste, por um lado, no aprofundamento da discussão dos significados das alterações descritas nos três primeiros capítulos e, por outro lado, na explicação das razões que levaram a essas alterações. O capítulo IV parte da teoria de Mário Sacramento sobre a evolução queiroziana, que visa demonstrar a formação de uma estética da ironia. Esta estética concerne o desenho da acção, o estilo, e a perda do carácter tético dos romances. Sacramento considera que Eça se aproxima de uma arte que descreve as suas inclinações mais íntimas, uma tese que aceitamos, ainda que com modificações. O capítulo V procura, com recurso às conclusões que foram tiradas até aí, descrever e explicar a evolução de Eça. A transição de Lisboa às Serras é homóloga de uma revalorização de Portugal que, ao longo da tese, é ponderada de forma diferenciada e pormenorizada.

Palavras-chave: Eça de Queiroz; Lisboa; Serras; evolução; Mário Sacramento

Abstract

The central question in the history of the critical reception of Eça de Queiroz (1845-1900) concerns, without a doubt, his evolution as a writer. This thesis argues that the general transformations of his work materialize in the transition that the dissertation's title refers to: *From Lisbon to the Mountains*. Between the publication of the Lisbon chronicles *As Farpas* (*The Barbs*; 1871/72) and that of *Os Maias* (*The Maias*; 1888), Lisbon is Eça's main interest. His later novels and short stories, however, are mainly set in rural Northern Portugal, which had already made its appearance in *Os Maias*, which I consider in general as a transitional work.

The first chapter analyses cities and landscapes in the works published between the first version of *O Crime do Padre Amaro* (*The Sin of Father Amaro*; 1875) and *Os Maias*. The reduction of urban claustrophobia in *Os Maias* when compared to *O Primo Basílio* (*Cousin Basílio*; 1878) anticipates the transition from Lisbon to rural settings. In the second chapter, I argue that almost all Eça's fictional works are set between two places, which are usually organised in a dynamic of city versus province. This question develops diachronically in Eça's fiction. The third chapter is on the passage from stories of intrusions (e.g. *O Primo Basílio*) to stories of dislocations (e.g. *A Cidade e as Serras* (*The City and the Mountains*); posthumous, written in the decade of 1890).

The second part of the dissertation posits a general theory of Eça's evolution. I further analyse the changes described in the preceding chapters and I explain their occurrence. The starting point of the fourth chapter is Mário Sacramento's theory of Eça's evolution as the development of an aesthetics of irony. This aesthetics concerns the structure of plot, style, and the gradual loss of the thetical character of his novels. According to Sacramento, this aesthetics is the result of an approximation to Eça's most intimate aspirations, an argument that I accept, with some modifications. In the final chapter, I describe and explain the evolution of Eça's work, taking into account the conclusions from previous chapters. I argue that the transition from Lisbon to the mountains (*Serras*) is part of an overall revaluation of Portugal in Eça's work. This reappraisal has been described in detail throughout my argument.

Keywords: Eça de Queiroz; Lisbon; Serras; evolution; Mário Sacramento

Inhaltsangabe

Das Hauptthema in der Geschichte der Auseinandersetzung mit Eça de Queiroz (1845-1900) ist zweifelsohne seine Entwicklung. Diese Arbeit versucht zu zeigen, dass die allgemeinen Veränderungen seines Werks in der im Titel – *Von Lissabon in die Berge* – bezeichneten Verschiebung zum Ausdruck kommen. Zwischen der Veröffentlichung der Lissaboner Chroniken *As Farpas* (1871/72) bis zum Roman *Os Maias* (*Die Maias*; 1888) ist die portugiesische Hauptstadt sein Interessenschwerpunkt. In den Spätwerken hingegen dominieren die Schauplätze im ländlichen Norden Portugals, der schon in dem 1888 erschienenen Roman, den wir allgemein als Übergangswerk einstufen, vorkam.

Im ersten Kapitel geht es um die Stadt- und Landschaftsbilder zwischen der ersten Fassung von *O Crime do Padre Amaro* (*Das Verbrechen des Paters Amaro*; 1875) und *Os Maias*. Wir kommen zum Schluss, dass das Lissabon der *Maias* weniger klaustrophobisch ist als das des *Primo Basílio* (*Vetter Basílio*; 1878) und damit den Übergang von Stadt- zu Landromanen vorwegnimmt. Im zweiten Kapitel wird gezeigt, dass die Handlung nahezu aller Werke Eças zwischen zwei Orten, meist Stadt und Land, spielt; zudem wird die Neuausrichtung dieser Konfiguration im Laufe seines Werks beleuchtet. Das dritte Kapitel beschreibt den Übergang von „Eindringlingsgeschichten“ (etwa *O Primo Basílio*) zu „Umzugsgeschichten“ (etwa *A Cidade e as Serras*/*Stadt und Gebirg*; postum, verfasst in den 1890er Jahren).

Der zweite Teil überführt die Arbeit in eine allgemeine Studie zu Eças Entwicklung. Die Bedeutung der zuvor beschriebenen Veränderungen wird weitreichender interpretiert und es werden ihre Hintergründe untersucht. Der Ausgangspunkt des vierten Kapitels ist Mário Sacramentos Theorie zu Eças Entwicklung als Ausbildung einer „Ästhetik der Ironie“. Diese Ästhetik bezieht sich auf Handlung und Stil sowie auf den Verlust der Thesenhaftigkeit der Romane. Der Kritiker beschreibt Eças ästhetische Entwicklung als Annäherung an dessen eigentliche künstlerischen Ansprüche; diese Auffassung übernehmen wir mit einigen Abwandlungen. Im letzten Kapitel wird Eças Entwicklung, auf den Schlussfolgerungen der vorigen Kapitel aufbauend, beschrieben und erklärt. Lisboa und Serras entsprechen vereinfachend gesagt jeweils einem positiven und einem negativen Diskurs zu Portugal. Diese Aufwertung wird während der gesamten Arbeit differenziert und detailliert besprochen.

Stichwörter: Eça de Queiroz; Lissabon; Serras; Entwicklung; Mário Sacramento

Introdução

A grande questão na tradição crítica sobre Eça de Queiroz¹ (1845-1900) é sem dúvida a questão da sua evolução. A maioria dos estudos sobre a integralidade da sua obra sugere que a sua carreira literária é susceptível de divisão em fases ou períodos. Assim, o seu percurso é frequentemente dividido, genericamente, numa fase romântica, numa fase realista e numa fase pós-realista (“último Eça”). Considera-se habitualmente um acontecimento fulcral a adopção e, num segundo momento, o abandono de uma estética realista, com pretensões de reforma cultural, social e política. A obra-chave na delimitação desta fase é *O Crime do Padre Amaro*, romance que saiu em três versões entre 1875 e 1880, embora a redacção da primeira versão, publicada à revelia do seu autor, date já do início da década de 1870. A génese desta primeira versão e a história das suas refundições ocupam um lugar central naquele que consideramos o estudo mais persuasivo sobre o percurso do escritor, *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia* (1945) de Mário Sacramento. O seu argumento é sobre a génese e evolução da estética queiroziana, procurando reconstruir os conflitos artísticos que Eça estava a viver, com destaque para a crucial década de 1870. O livro de Sacramento é o estudo crítico mais citado ao longo desta tese, seguido de *As Ideias de Eça de Queiroz* (1943) de António José Saraiva, e de *Vida e Obra de Eça de Queiroz* (1945; 1972; 1980) de João Gaspar Simões.

A proeminência da visão evolutiva da obra queiroziana não é de todo uma contingência da crítica. O próprio Eça meditou em vários lugares sobre o seu percurso, traçando momentos de superação de certas fases. Isto demonstra que se apercebeu de determinadas transformações que tiveram efectivamente lugar na sua obra. Em relação aos espaços e cenários literários, observa-se uma nítida evolução, que se encontra resumida concisamente no título desta tese, e na qual, a nosso ver, se materializam as alterações globais da obra queiroziana. No período que se estende da publicação d’*As Farpas* (1871/72) a *Os Maias* (1888), a cidade de Lisboa parece ser o centro dos interesses de Eça, servindo tanto de objecto de crítica social como de cenário principal da sua ficção. Para além das duas obras referidas, é esse o caso de “Singularidades de uma rapariga loira” (1874), *O Primo Basílio* (1878), e dos projectos abandonados *A Capital* e *Alves & C.^a*, sendo Lisboa ainda um cenário importante n’*O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), n’*O Mandarin* (1880) e n’*A Relíquia* (1887). Já nos romances tardios predominam cenários do Norte de Portugal, nomeadamente o Douro (que já se pode encontrar n’*Os Maias*)

¹ Nesta tese usamos a grafia “Queiroz”, que é a que o próprio escritor usou. No entanto, mantemos a ortografia alternativa “Queirós” nas citações de textos de outros autores.

em “Civilização” (1892) e n’*A Cidade e as Serras*, e dois sítios não especificados n’*A Ilustre Casa de Ramires* e no inédito “Um dia de chuva”; o inédito “S. Frei Gil” passa-se no Norte na Idade Média. O caso d’*O Crime do Padre Amaro* é curioso. A sua acção central decorre em Leiria. Contudo, no processo de refundição não só são suprimidos muitos quadros de Leiria como se dá mais destaque a Lisboa, o que contribui para fazer da “intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra de uma velha Sé de província portuguesa” (Almanaques: 105), segundo o prefácio autoral à 3ª edição, um verdadeiro romance de sociedade. Ao mesmo tempo, no aumento da parte do romance que se passa em Lisboa colhemos mais uma prova de que o primeiro *Crime* representa interesses e uma estética já ultrapassados no momento da sua publicação não consentida. Em 1875 Eça já perdera o interesse em escrever “cenários da vida provinciana”, na nomenclatura balzaquiana, mais precisamente para o tipo de história da província que o romance representa. Mas Eça continua a escrever histórias de província e cidade. Em certo sentido, toda a sua obra é uma variação sobre Portugal como província, por oposição a França, mas a apreciação desta condição transforma-se ao longo da sua carreira, como veremos.

Embora visemos estabelecer um argumento sobre a evolução de Eça de Queiroz, a nossa tese não tem uma estrutura estritamente cronológica. Nisto distingue-se dos livros de Sacramento, Saraiva e Simões, que acompanham, passo a passo, o percurso do escritor. Os nossos capítulos são sobre a evolução de determinados aspectos da obra queiroziana e, assim, progressivamente, contribuem para o estabelecimento de uma teoria geral da sua evolução. Os três primeiros capítulos formam uma única parte por protagonizarem certas questões relacionadas com o espaço; estudam-se aqui alguns aspectos essenciais da obra queiroziana em que quicá mais nitidamente se substancializam as suas alterações globais. Na segunda parte procuramos encaminhar-nos para um argumento geral sobre o percurso do escritor. Aprofundamos a interpretação dos significados das alterações descritas nos três primeiros capítulos e tentamos explicá-las. Passemos agora à exposição detalhada do argumento, que nos permitirá também discutir algumas noções básicas da obra queiroziana e da história da sua crítica.

No **capítulo I** analisamos as cidades e paisagens, entre o primitivo *Crime* de 1875 e *Os Maias*, incluindo algumas breves referências às obras posteriores. O ponto de partida é a história das refundições d’*O Crime do Padre Amaro*. Para obter uma ideia nítida da diferença entre *O Primo Basílio* e *Os Maias*, citamos a descrição da vista a partir S. Pedro de Alcântara e o cenário

fluvial a partir do Ramalhete. A Lisboa d'*Os Maias*, romance contemplativo, é um mundo complexo e aberto. Isso contrasta com a claustrofobia palpável na Lisboa unidimensional d'*O Primo Basílio* em que Luísa, quer dentro quer fora das suas quatro paredes, sente o olhar indiscreto e malicioso dos vizinhos. Carlos da Maia queixa-se da coscuvilhice da capital que o faz procurar o silêncio dos Olivais mas, ao contrário de Luísa, pode gozar de longos passeios, mesmo à noite, sem ser importunado por ninguém na solidão dos seus pensamentos. Além disso, encontramos no romance os primeiros quadros extensos de paisagens rurais, a saber, de Sintra e de Santa Olávia, a residência rural dos Maias. O capítulo VIII, constituído pela jornada a Sintra, inclui as descrições mais extensas e mais belas de paisagens nacionais em toda a obra queiroziana. Neste sentido, a Lisboa d'*Os Maias* anuncia a prevalência das Serras nas obras posteriores, que nos irão proporcionar descrições soberbas das paisagens de um Portugal pitoresco.

Dissemos acima que um dos grandes temas em Eça são as histórias de cidade e província. Estas são o tema do nosso **capítulo II**. Já no seu primeiro romance publicado, embora incompleto, *A Morte de Jesus* (1870), cuja discussão ocupa a segunda secção, Eça faz da relação entre Jerusalém e Galileia o tema central. A obra inspira-se de perto em *Vie de Jésus* de Ernest Renan mas protagoniza uma questão que nesse livro é secundária. A “propensão natural para a oposição”, como lhe chama Guerra da Cal, reflecte-se na recepção da obra de Renan, tal como se reflectirá, mais tarde, na transposição criativa das *Illusions perdues* de Balzac no inédito *A Capital* ou do canto IV da *Odisseia* no conto “A perfeição” (1897). Esse modo de expressão dualista é um dos princípios fundamentais da obra queiroziana e não transparece só na predilecção por “histórias de dois lugares”. Manifesta-se também, por exemplo, na estrutura d'*A Ilustre Casa de Ramires*, que opera com dois níveis diegéticos que se entrelaçam, ou na opção por relatos em que alguém conta a vida de um amigo ou conhecido, como acontece em “Singularidades de uma rapariga loira”, n'*A Correspondência de Fradique Mendes*, em “José Matias” e n'*A Cidade e as Serras*. De qualquer forma, é ao nível dos espaços que o modo de expressão dualista ressaí mais fortemente. A maioria dos romances e contos queirozianos são histórias de dois lugares, geralmente com uma dinâmica entre campo/província e cidade/capital. É esse o caso também d'*O Crime do Padre Amaro*, que é discutido na terceira secção do segundo capítulo. A dinâmica entre Lisboa e Leiria é acentuada na edição definitiva de 1880. Na mesma secção ainda estabelecemos que uma das razões prováveis pelo abandono d'*A Capital* é a oposição que nele é criada entre Oliveira de Azeméis e Lisboa. Nas obras posteriores, o binómio capital-província corresponderá por norma a uma oposição entre a Europa civilizada e Portugal.

Os protagonistas de ambos os romances ostentam, aliás, o perfil típico de uma personagem principal queiroziana. Amaro, d'*O Crime*, apresenta a condição permanente de órfão (como Artur Corvelo d'*A Capital*) e a condição temporária de forasteiro em Leiria. De facto, a mediocridade transversal dos protagonistas queirozianos não tem a ver com a sua imersão completa no meio em causa. Pelo contrário, as histórias queirozianas são sobre personagens que não pertencem inteiramente ao lugar onde vivem e que sentem fortemente essa falta de pertença. Luísa é a única lisboeta de gema que também é personagem principal. O abandono de *Alves & C.^a*, que seria uma comédia com personagens penetrantemente alfacinhas, pode ser significativo; a questão dos inéditos, a que voltaremos mais abaixo, é, aliás, central no nosso argumento. Mas n'*O Primo Basílio* há o parente homónimo, cujo protagonismo o título prenuncia, e que tem a referida relação ambivalente com Lisboa. N'*Os Maias*, que apresenta três patamares de tempo, n'*A Ilustre Casa de Ramires* e n'*A Cidade e as Serras*, os protagonistas carregam ainda o peso de um passado familiar que se cruza intimamente com a história contemporânea de Portugal. Basílio, Afonso, Carlos, Fradique ou Jacinto têm uma visão privilegiada dos defeitos nacionais, ao passo que os Acácios, Gouvarinhos ou mesmo a fidalguia dos arredores de Tormes parecem ignorantes e incapazes de se olharem quer a si quer ao seu país com algum distanciamento crítico. Esta particularidade relaciona-se com o tema da decadência nacional a nível intelectual, cultural, institucional e político, que é reiterado em toda a obra queiroziana. A nosso ver há alguma imaturidade nesse lamento.

Voltando ao resumo do capítulo II, na secção 4. falamos da teoria da evolução de Eça adiantada por António José Saraiva n'*As Ideias de Eça de Queiroz*. Interessar-nos-á aquilo que o crítico diz sobre a transição da fase da produção queiroziana que é circunscrita pelo “inquérito à vida portuguesa” (d'*As Farpas* até a *Os Maias*) para o “fradiquismo” (que abrange sobretudo as obras da década de 1890 mas que já se antevê n'*Os Maias* e, precisamente, n'*A Correspondência de Fradique Mendes*). Enquanto o tal “inquérito” tem um “propósito moralizador”, o “fradiquismo” representa uma desistência de agir sobre o meio e as condições. Parece-nos, porém, por um lado, que Saraiva inflaciona as alegadas ideias de reforma que enformariam a primeira fase e, por outro lado, que a sua exposição disponibiliza pistas para uma explicação mais orgânica da transição de uma fase para a outra. Para além da sua visão da evolução queiroziana, Saraiva apresenta uma teoria muito interessante da sua estética. Descreve a obra queiroziana correctamente como uma literatura de ideias. Estabelece que as personagens queirozianas remetem sempre para algo maior; várias personagens d'*O Crime* e d'*O Primo Basílio* são tipos, representantes de alguma classe social. Segundo Saraiva, para Eça “havia temas sobre os quais construía os romances”, sendo esses temas “exteriores” às personagens

(Saraiva, 2000: 58); em geral, considera as personagens queirozianas pouco verosímeis. O conceito-chave é aqui o termo “ideia”, que é próximo do conceito de “tese”, utilizado por Sacramento na descrição do processo literário de Eça. Saraiva afirma que é “com essas ideias [que Eça] constrói os seus contos e os seus romances, dominando inteiramente os personagens” (id.: 56). Estas ideias correspondem a uma “meia dúzia de temas” que se repetem nos seus romances “e que constituem ao mesmo tempo o fulcro da sua actividade polemística: a educação da mulher e o adultério; a vacuidade da literatura ultra-romântica; a nulidade e o verbalismo dos políticos constitucionais; a vida escassa e vazia do funcionalismo das secretarias, o anticlericalismo [...]” (id.: 57-8). O desfecho dos romances procura fundir a acção nalguma lição ou tese, o que sucede de forma mais nítida n’*O Crime do Padre Amaro* e n’*A Ilustre Casa de Ramires*. Este procedimento, porém, só será discutido em pormenor no capítulo IV, quando nos ocupamos da teoria da evolução queiroziana de Mário Sacramento. Na última secção do capítulo II ainda veremos alguns textos em que o escritor medita sobre a sua carreira, que contribuíram para a emergência de uma visão evolutiva da sua obra.

Nas histórias de dois lugares, que descrevemos no capítulo II, regista-se sempre uma grande mobilidade. O **capítulo III** trata deste aspecto. Na primeira fase, a ficção queiroziana depende de aparições inesperadas, que, pelo seu efeito nefasto, podemos frequentemente antes chamar intrusões, ao passo que na década de 1890 predominam as histórias de mudanças de casa. Casos à parte são *O Mandarim* e *A Relíquia*, sobre lisboetas que empreendem uma viagem ao Oriente para depois regressarem à capital. Mais uma vez, não surpreende que *Alves & C.^a*, em que não há intrusos nem viajantes, tenha sido deixado na gaveta. A Lisboa d’*O Primo Basílio* e d’*Os Maias*, ou ainda a vila anónima do conto “No moinho”, são lugares permeáveis que sofrem o influxo de personagens de mundos outros, que precisamente por isso mudam o rumo da história. Mas, como demonstraremos, é durante a década de 1880 que se esgotam essas histórias de intrusões e aparências inesperadas, de que *Os Maias*, que o autor concebera como a sua obra-prima, constitui o exemplo máximo. A análise pormenorizada deste romance ocupa a segunda secção do capítulo. Em geral, é esta a secção que mais especificamente entra em aspectos propriamente estéticos, salientando a perfeição artística do livro em causa. *Os Maias* serão definidos como uma obra de charneira que se situa, por exemplo em relação à estrutura da acção, entre *O Primo Basílio* e as obras da década de 1890. Veremos o papel das aparições de três figuras oriundas de Paris e a comunicação entre os três patamares de tempo do romance. No âmbito da leitura d’*Os Maias*, concluímos também que em toda a ficção queiroziana Portugal é um país onde não se passa nada, excepto quando chega alguém do mundo civilizado. É ainda sintomático que os seus romances se passem geralmente no Verão e que a maioria das

suas cenas se passe no Domingo. É também indicativo dessa letargia nacional que só Amaro, Alves e Teodoro tenham um trabalho, de classe média nos dois últimos casos, ao passo que Luísa, Teodorico, Carlos, Ega ou Gonçalo podem dispor livremente do seu tempo.

Na última secção do capítulo examinamos os contos “No moinho” e “Um dia de chuva” (inédito). Este último é um dos melhores relatos queirozianos, em que a chuva funciona como *leitmotiv* irresistível, e que parece uma ilustração escrita da expressão popular “Em Abril, águas mil”. O protagonista de “Um dia de chuva” considera mudar-se de Lisboa para um solar no Norte. Não é por acaso que Eça não tenha publicado “Um dia de chuva”. É o único texto justamente sobre alguém que considera uma mudança de Lisboa para as Serras, um tema que Eça acabará por não considerar pertinente. Só neste conto, em “No moinho” e no abandonado projecto *A Capital* é que Lisboa aparece como uma verdadeira metrópole, como contraponto da província nacional. “Civilização” e *A Cidade e as Serras* são histórias da mudança do seu protagonista Jacinto (em ambos) de Paris, a capital do século XIX, para o Douro. Em muitos sentidos a obra queiroziana é, como dissemos, uma série de variações sobre Portugal como província, atrasada e dependente em relação a França. No entanto, as obras tardias parecem valorizar esse provincianismo em vez de o lamentarem.

Na segunda parte desta tese dá-se continuação ao estudo do tópico da mudança resumido em “De Lisboa às Serras” e de outros assuntos iniciados na primeira parte, mas agora com o intuito de nos encaminhar para um argumento geral sobre a evolução queiroziana. Este argumento consiste, como referido, por um lado no aprofundamento da análise dos significados das alterações descritas nos três primeiros capítulos e, por outro lado, na explicação dos motivos que levaram a essas alterações. Procuramos encarar o percurso da obra queiroziana como o percurso de uma pessoa. Isto não equivale de modo algum a uma perspectiva biografista. Não temos a ambição de escrever uma biografia nem de reconduzir as questões literárias a problemáticas pessoais. Não tentaremos, por exemplo, reconstruir a origem biográfica da visão dicotómica, que, de qualquer forma, é inicial. Consideramos simplesmente que nas obras de Eça, e na relação que estas, num plano cronológico, estabelecem entre si, se materializam conflitos, que, com recurso à correspondência, ajudam a perceber a evolução da sua estética.

O ponto de partida do **capítulo IV** é o referido estudo de Mário Sacramento que se destaca por várias razões entre a vasta produção crítica sobre Eça de Queiroz. Os méritos de *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia*, que superam os seus defeitos, consistem em nos mostrar um artista à procura do seu estilo, com a superação gradual de uma escrita mais realista e tética,

que coadjuva pretensões de reforma social, de um modo que aproxima Eça de uma literatura que corresponde às suas pretensões mais íntimas. A este processo o crítico chama a formação de uma estética da ironia. Na reconstrução dos conflitos artísticos da década de 1870, Sacramento faz algumas conjecturas sobre o estado inédito d'A *Capital*, considerando que se trata de uma “fracassada” obra de humor, excessivamente hilariante para o critério do escritor, sinal da indecisão de Eça, na altura, entre ficção cômica e ficção irónica. Chama a atenção também para a posição de Eça na sua geração; desenvolveremos as nossas ideias a partir das suas observações. *O Mistério da Estrada de Sintra* e *As Farpas*, que virão a reflectir-se ainda no desenho d'O *Primo Basílio*, foram escritos em colaboração com Ramalho Ortigão. O primeiro *Crime do Padre Amaro* foi, como referido, publicado, à revelia do seu autor, por Batalha Reis e Antero de Quental. A história da afirmação de Eça enquanto escritor é também a de uma autonomização em relação a Antero e Batalha, e, principalmente, a Ramalho; aludiremos a este processo nos capítulos IV e V. Sacramento demonstra também persuasivamente que Eça supera a influência de Flaubert, sem dúvida o escritor que mais o marcou.

A obra publicada inicia-se com os escritos na *Gazeta de Portugal* (1866-7), que incluem crónicas e contos. Destes textos, que tradicionalmente são conhecidos como as “Prosas bárbaras”, falamos na secção IV. 2. Eça contribuirá para jornais durante grande parte da sua carreira, destacando-se a sua colaboração com a *Gazeta de Notícias* (1880-82 e 1892-97), da qual colhemos alguns artigos de interesse que muitas vezes nos ajudam na interpretação da ficção. Uma parte dessa actividade jornalística deve considerar-se um *byproduct* do trabalho diplomático, na medida em que nela se fala dos acontecimentos políticos em França, com recurso à imprensa local, ou de certos conflitos bilaterais. É possível antever, a partir dos folhetins da *Gazeta de Portugal*, algumas questões centrais de toda a obra queiroziana, e também pistas para a compreensão da sua produção tardia. O caso mais interessante é “Uma carta a Carlos Mayer” (1867). Sacramento retoma uma citação da “Carta” e considera a denominação de “arte de caracteres, de observação e pitoresco” como uma descrição adequada da obra queiroziana. Defende que a decisão por uma tal arte passa pela desistência de uma literatura com fins morais e pedagógicos, de que *O Mistério da Estrada de Sintra* nos dera alguns exemplos desajeitados.

A designação “arte de caracteres, de observação e pitoresco” permite de facto acolher a generalidade da obra queiroziana. Ainda que o plano das “Cenas da vida portuguesa”, esboçado por volta de 1880, não tenha sido executado, este denota o desejo, de facto realizado, de escrever

uma série de romances que nos fornecessem quadros da vida em Lisboa (sendo que o Porto, que constava do plano das “Cenas”, ficou de fora) e na província. A verdade é que a província fica restrita, para além de Leiria e de Ovar, ao Douro e ao Minho. Em toda a obra queiroziana, Portugal é o tema principal e o ponto de fuga. Eça tem a ambição de criar uma galeria de tipos portugueses, ambição essa que é transversal a toda a sua obra desde a década de 1870. Mas procura localizar esses tipos sobretudo em Lisboa, o que demonstra que a capital é para ele o lugar onde essas personagens-tipo se movem. Acácio, Alencar e o Padre Salgueiro, os mais ilustres espécimes desta galeria, são precisamente figuras lisboetas. As personagens secundárias, com os seus tiques e opiniões caricatas, são, aliás, frequentemente mais interessantes do que as principais. Não apenas em função da referida criação de personagens-tipo, Eça insere-se, de modo geral, naquela corrente a que a tradição deu o nome de Realismo, cuja definição mínima se constituiu no capítulo I. 6.; a finalidade desta definição era mostrar que toda a obra queiroziana, e não só uma das suas fases, tem traços realistas. Uma característica realista é a escolha de temas com o objectivo de os criticar. É o caso do adultério, da Igreja em Portugal, da sociedade lisboeta e do amor romântico, na fase que se estende desde *As Farpas* até a *Os Maias*. Na fase posterior surgem novos temas, tais como a hagiografia, o século XIX, a história contemporânea de Portugal ou a situação da aristocracia nacional. O romance histórico fascinou Eça durante toda a sua vida literária, como demonstram *A Morte de Jesus*, *A Relíquia* e *A Ilustre Casa de Ramires*. Estas obras de três décadas diferentes são o tema de IV. 6. O romance histórico clássico é para Eça um género impossível. N’*A Ilustre Casa* o escritor parodia o género da reconstrução histórica em voga na altura.

A discussão da evolução da estrutura da acção das obras queirozianas, iniciada no capítulo III, é aprofundada nas secções IV. 4. e 5. Gaspar Simões salienta que *Os Maias* acusam “a intromissão do elemento romanesco propriamente dito”. Com o seu ritmo mais pausado, nada têm a ver com *O Crime*, que é por vezes uma narrativa absorvente. O desenho da acção é um problema central no estudo de Sacramento. O crítico frisa a interferência fulcral da ironia na acção dos livros. Refere-se a certos lances aleatórios que mudam o rumo da história: “A tragédia ocorre sempre às mãos de um pequeno acaso: no *Primo Basílio*, às mãos da *infame*, de Juliana, que se apossara dos bilhetes amorosos que Luísa escrevera; nos *Maias*, vem numa caixa de charutos que um senhor traz, displicentemente, de Paris; na *Relíquia*, ocasiona-a uma troca de embrulhos” (Sacramento, 2002: 141). Esta tese está alinhada com as nossas conclusões do capítulo III acerca do protagonismo de certos padrões de mobilidade na evolução da obra queiroziana. N’*A Cidade e as Serras* a mudança de Jacinto, que carece de uma justificação dramática forte, divide o livro em duas partes. Eça não se esforça por justificar os motivos

íntimos do protagonista. Para Sacramento, a interferência da ironia na construção dos livros é acompanhada da perda do seu carácter tético e da diminuição da importância das biografias psicológicas-nervosas das personagens como fundamentação da intriga. Desta forma a sua ficção se vai também tornando, em geral, muito mais insólita.

A Ilustre Casa de Ramires e *A Cidade e as Serras* têm sido lidos como apologias da lusitanidade e de valores conservadores, leituras que Sacramento rejeita chamando a atenção para a “suspensão irónica da primitiva aparência discursiva”. Esta teoria do processo literário queiroziano será analisada e, num segundo passo, reformulada. Em geral, apropriamo-nos da tese de Sacramento de que Eça se aproxima cada vez mais de uma arte que corresponde às suas inclinações mais íntimas. Só não aprovamos a sua leitura suspensiva das obras tardias. Em IV. 7. é discutida *A Ilustre Casa de Ramires*, e concluiremos que o romance é de facto susceptível de ser interpretado como uma defesa da empresa colonial de Gonçalo. Na última secção ocupamo-nos d’*A Cidade e as Serras* e integramos o romance na tendência queiroziana de longa data para escrever histórias de percursos de vida, repletas de inferências que põem ênfase num processo evolutivo, e que acabam com a instalação rural do seu protagonista. Estabelecemos que, não obstante toda a ambiguidade no seu discurso, *A Cidade e as Serras* procede a uma certa revalorização de Portugal, que procuramos descrever de forma diferenciada e pormenorizada.

O estudo de Sacramento tem, aliás, uma particularidade interessante, que observamos também em alguns dos melhores estudos sobre Eça, em especial sobre a sua obra tardia. Esses ensaios salientam justamente a ambiguidade colocada pelo discurso d’*A Cidade e as Serras*, ao lado de outras obras tardias, entre as quais se destaca o conto “José Matias”. Os dois textos estão repletos de referências eruditas e dão conta do aumento do interesse pela história da filosofia, que Eça aparentemente conhecia mal até à década de 1880, tendo ficado confinado a pensadores pouco académicos como Proudhon. O professor de filosofia do referido conto serve-se, com pertinência duvidosa (o que torna o relato altamente complexo), de um instrumentário académico (corpo vs. alma) na interpretação do seu amigo designado no título. A “visão justa”, patente, para Vassallo Pereira, n’*As Farpas* e n’*O Primo Basílio* (e também, a nosso ver, n’*O Crime*), deixa de orientar o discurso literário. A diluição dessa visão justa coincide mais ou menos com o abandono do romance lisboeta de costumes. Estudos como o de Lepecki (1974) mas também o de Diogo/Silvestre (1993) e um ensaio de Tamen (2015), visam desarmar as interpretações fortes, excessivamente assertivas, de larga parte da tradição crítica sobre as obras tardias.

No **capítulo V** procuramos, com recurso às conclusões que foram tiradas até aí, descrever, por um lado, a transição evocada no título e, por outro lado, explicar as razões que lhe subjazem e proceder à interpretação do seu sentido. Deste modo, funciona como uma conclusão desta tese. Na primeira secção reiteramos que sem a publicação não consentida da primeira versão d'*O Crime do Padre Amaro* por Batalha Reis e Antero de Quental, Eça muito possivelmente teria abandonado este projecto. A versão primitiva do romance radica numa certa estética naturalista em que o estudo da biografia da personagem ganha uma relevância que não encontramos nas obras posteriores. A conclusão da edição definitiva de 1880 revela-nos um escritor que adquiriu, através de trabalho árduo, um virtuosismo artístico; acusa também o fim do romance de costumes, centrado, em Eça, no problema do celibato e no tema do adultério (*O Primo Basílio*, “No moinho” e o inédito *Alves & C.^a*). *Os Maias*, o último romance saído, na íntegra, em vida do autor, é também o último romance lisboeta, e a última obra em que se escrutina a paixão romântica. Constitui, aliás, a par d'*O Crime*, d'*O Primo Basílio* e d'*A Cidade e as Serras*, a obra mais transversalmente citada ao longo da nossa tese. O tema da história contemporânea de Portugal ou o protagonismo de uma casa nobre remetem para as obras posteriores. O romance lisboeta, radicado nas crónicas lisboetas cómicas que são *As Farpas*, chega a um ponto de esgotamento.

A paisagem vista a partir de S. Pedro de Alcântara, n'*O Primo Basílio*, ainda que saliente a degradação urbana, reflecte também o encanto, que será mais tarde reiterado e sublimado n'*Os Maias*, que Eça sentia pela cidade para a qual fora viver, pela primeira vez, em 1867. Ramalho, num obituário do seu amigo publicado em 1903, que citaremos generosamente em V. 4., considera que Lisboa não só “foi desde então o seu laboratório de arte” mas mesmo “a sua fatalidade, o seu destino. E pela razão de que profundamente se ama tudo o que profundamente se estuda, ele amou profundamente Lisboa, e a pouco e pouco se tornou ele próprio enraizadamente lisboeta, lisboeta até às mais íntimas moléculas do seu organismo, até às mais profundas criptas da sua alma” (Ortigão, 1903: 308).² Mas o que profundamente se ama pode também ser suscitador de mágoas. Em várias cartas da década de 1890 a Emília Resende, a mulher com quem casara em 1886, Eça denuncia justamente o definhamento desse amor, repetindo várias vezes: “já não me entendo com Lisboa”. Numa missiva de 1898, chega a dizer: “as estadas em Lisboa de todo se me têm tornado intoleráveis. O horror de Portugal é Lisboa” (Correspondência II: 450). Estes queixumes, que citamos na secção V. 5., são contemporâneos

² A ortografia das citações de textos anteriores a 1911 foi actualizada.

das missivas em que exalta o encanto do Douro e da quinta de Santa Cruz, que serve de modelo para a quinta de Tormes.

A Correspondência de Fradique Mendes e a *Revista de Portugal*, os projectos do final da década de 1880, são bem diferentes daqueles a que Eça se tinha dedicado nos dez anos anteriores. Só no início da década de 1890 é que volta a esboçar romances, a saber, *A Cidade e as Serras* e *A Ilustre Casa de Ramires*, para além das *Lendas de Santos*. A partir da década de 1880 as histórias de intrusões dão, como vimos, lugar às histórias de mudanças de casa. “Um dia de chuva” (ainda que o seu final não seja explícito a este respeito), “Civilização” e *A Cidade e as Serras* descrevem o percurso de quem começa na cidade e acaba nas Serras; *A Ilustre Casa de Ramires* começa e acaba em Oliveira, mas Gonçalo só parece contemplar a possibilidade de uma instalação definitiva nela após a sua aventura africana. As Serras queirozianas são, de modo geral, um lugar onde os protagonistas decidem assentar definitivamente na sequência de alguma evolução. Em Paris, Jacinto a dada altura começa a sofrer daquilo a que o seu criado Grilo chama “fartura”, um mal que só a sua partida para as Serras irá aparentemente corrigir.

Há aqui uma correlação curiosa entre percurso biográfico e percurso literário. Não queremos, de qualquer forma, sugerir que o primeiro determine o segundo. José Maria Eça de Queiroz cresceu na Beira Litoral e no Porto, estudou em Coimbra, passou depois por Lisboa, Évora e Leiria para, em 1872, começar a sua carreira diplomática, sendo despachado, nesta ordem, para Havana, Newcastle, Bristol e, finalmente, para Paris. Destas regiões e cidades, só Lisboa e Paris se tornaram lugares da ficção. Havana inspirou-lhe a ideia de um romance, mas o projecto não foi executado; *O Crime do Padre Amaro*, que se passa em Leiria, só foi publicado por interferência externa. A residência em Paris coincide com o surgimento de dois cenários na sua obra, nomeadamente a própria Paris, e o Douro e o Minho, regiões essas que Eça só conhecerá realmente no início da década de 1890. Paris era um ponto de referência literário crucial desde *O Primo Basílio*. De Paris vêm as personagens – Basílio, Maria Eduarda, Guimarães – que agitam a letargia lisboeta nesse romance e n’*Os Maias*. Fradique e Jacinto, os parisienses mais excêntricos da ficção queiroziana, são singularmente privilegiados. Instalados luxuosamente em Paris, dedicam-se inteiramente a iniciativas pessoais. Nasceram em França por circunstâncias históricas e só à primeira vista aparentam ser assimilados. Jacinto desenvolverá no decurso do romance uma espécie de depressão que só a partida de Paris para as Serras poderá dissipar. Os protagonistas queirozianos nunca tinham estado bem no sítio em que estavam, fosse este Jerusalém, Lisboa, Oliveira ou Paris. Mas só nas obras tardias é que surgem lugares, nortenhos e rurais, que disponibilizam a possibilidade de algum tipo de

resolução para essa situação. Na verdade, não é apenas uma resolução mas também uma reconciliação que comporta um salto geracional. O avô de Jacinto, designado pela alcunha caricata “D. Galeão”, deixara Portugal por lealdade a D. Miguel, após o desterro deste em 1834. É para assistir à trasladação dos ossos do avô que Jacinto visita pela primeira vez Portugal e o solar ancestral da família no Douro, onde acabará por se instalar e constituir família. Uma tendência que já se pressentira n’*Os Maias*, romance que ainda termina com a mudança do seu protagonista para a capital francesa, é consumada n’*A Cidade e as Serras*. Os desfechos dos últimos livros, que exploram a possibilidade de um final feliz, são por isso menos sombrios que os desfechos pouco animadores dos primeiros romances.

O Portugal de Fradique Mendes, a Oliveira d’*A Ilustre Casa* e a Tormes d’*A Cidade e as Serras* não são de modo algum lugares perfeitos, não resistindo à coscuvilhice, às calamidades naturais nem à miséria. De resto, Zé Fernandes, o narrador d’*A Cidade e as Serras*, nunca perde a sedução de Paris. Mas há uma revalorização inegável de Portugal; ainda que seja perpetuado o discurso da decadência das instituições. Uma figura como o abade Custódio d’*Os Maias*, que nos é apresentado em Santa Olávia, num dia que ostenta “o grande ar, a frescura, a paz dos campos, todo o verde de Abril” (OM: 108), merece, não obstante a censura da sua defesa veemente da cartilha e do ensino do latim, o carinho com que Eça habitualmente, a partir da segunda metade da década de 1880, nos pinta um Portugal pitoresco. É justamente a “saudades de Fradique pelo Portugal antigo, [em que] havia amor do <pitoresco>”, ligada intimamente ao “ódio a esta universal modernização que reduz todos os costumes, crenças, ideias, gostos, modos, os mais ingénitos e mais originalmente próprios, a um tipo uniforme” (CFM: 162). Este lamento aplica-se tanto a Portugal como à Palestina, por onde o viajante até então “penetra[ra] [como] numa Bíblia viva” (id.: 275), mas que com a construção do caminho de ferro, que é o tema da carta XI de Fradique, será profanada. Embora Fradique, como aqui, profira muitas opiniões do próprio Eça, não deixa de ser uma figura *sui generis*, com um dandismo ridículo, e cujo diletantismo o narrador só precariamente consegue desculpar. Isso não obsta a que se possa constatar também nesta obra todo um novo encanto pela cultura portuguesa que em vão podemos procurar em *Basílio* ou no *Padre Amaro*. Estabelecemos que na Oliveira d’*A Ilustre Casa de Ramires* e na Tormes d’*A Cidade e as Serras* reina a harmonia entre, por um lado, nobres e latifundiários e, por outro lado, criados e servos. É só por causa dessa “harmonia” social que existe nas Serras, opondo-se à frieza da grande metrópole, que os famosos quadros do Norte nos dois romances e n’*A Correspondência de Fradique Mendes* podem adquirir o esplendor que possuem, o que não lhes acrescenta nem retira valor. Essa evolução não contradiz, a nosso ver, a produção anterior. Na conclusão do capítulo consideramos ainda que

Lisboa e Serras podem ser compreendidas como duas formas de, respectivamente, falar mal e bem de Portugal. *Os Maias*, em que aparecem justamente Lisboa e o Douro, partilha das duas fases e representa um momento de mediação entre estas.

A evolução de Eça de Queiroz tem sido objecto de diversos estudos. Podemos neste âmbito referir *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós* de Carlos Reis, *Konversation und Roman* de Orlando Grossegeesse e *Diabos (Diálogos) Intermitentes: Individualismo e Crítica à Instituição Religiosa em Obras de Eça de Queirós* de Antonio Nery. No seu estudo sobre *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Guerra da Cal também tece várias considerações sobre o tópico. António José Saraiva versa a evolução da ideologia, e o livro de Gaspar Simões é uma biografia *stricto sensu*. O estudo de Sacramento trata, como referido, da evolução da estética queiroziana, com destaque para a reconstrução dos seus conflitos artísticos da década de 1870. Ao debater os argumentos acima expostos, o nosso estudo torna-se também uma tese acerca das teses sobre a evolução de Eça. As nossas referências à bibliografia secundária são forçosamente incompletas, ignorando possivelmente alguns estudos excelentes; essa limitação é especialmente notória em relação à crítica brasileira. Dada a nossa ambição de proporcionar uma visão global da obra, vimo-nos muitas vezes obrigados a ficar pelas linhas gerais. Os dois estudos mais citados, nomeadamente o de Sacramento e o de Saraiva, optam pelo mesmo procedimento. Nas últimas décadas, escasseiam os estudos que, através da leitura das obras, procuram estabelecer um argumento sobre a carreira do escritor. A nossa tese visa provar a legitimidade de uma tal abordagem.

I

I: Cidades e paisagens: de Leiria a Sintra

1. Dois tipos de paisagem

Mário Sacramento tem o mérito de não só atender aos cenários mas à técnica com que Eça de Queiroz, em geral, procede à construção do espaço. A demonstração encontra-se no início da segunda parte de *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia*, onde se inicia a análise comparativa das três versões d’*O Crime do Padre Amaro*. A história deste romance, desde a publicação não consentida da sua primeira versão na *Revista Ocidental*, dirigida por Batalha Reis e Antero de Quental, através da sua refundição elaborada à pressa e trazida a lume em 1876, até à conclusão da versão definitiva³, em 1880, ocupa um lugar-chave no argumento de Sacramento. Com efeito, trata-se de um episódio fulcral na carreira do escritor, cuja singular importância o nosso estudo irá corroborar, formulando, no seu último capítulo, uma apreciação definitiva. O fundamental do argumento de Sacramento pode resumir-se sucintamente da seguinte forma: na refundição deste romance, que Eça publica em três versões entre 1875 e 1880, representa-se a história da adopção, à revelia das inclinações íntimas de Eça, e da superação de um programa estético realista-naturalista; a refundição d’*O Crime* é contextualizada na escrita d’*O Primo Basílio* e d’*A Capital*.

A nossa interpretação do primeiro *Crime* irá confirmar a opinião de Sacramento de que se trata de uma obra que é “fruto de uma estética que ainda não amadureceu e que titubeia numa encruzilhada” (Sacramento, 2002: 118). O ponto mais complicado é o de que Eça, ao deixar o manuscrito com Batalha Reis antes de abalar para Newcastle, embora manifeste “desgosto” pela publicação daquilo que em carta a Batalha chamará “um borrão” (Correspondência I: 98), estaria, intimamente, grato ao amigo “por o ter obrigado a essa involuntária decisão” (Sacramento, 2002: 118). Nós, pelo contrário, não temos senão motivos para acreditar que, “[p]rimeiro: estaria, de facto, acordado [entre Eça, Batalha e Antero], desde início, que Eça

³ A edição de 1880 não é, em rigor, a versão *ne varietur* d’*O Crime do Padre Amaro*. Em 1889 saiu uma edição revista do romance, que, se não temos a certeza foi emendada por Eça, deve considerar-se “tacitamente aprovada” pelo romancista (CPA 2/3 (Reis/Cunha): 87). Nesta edição *ne varietur* ocorrem de qualquer forma apenas pequenas alterações estilísticas, a saber: “a) Elaboração expressiva da pontuação (exclamações, reticências, etc.), em reforço das entoações coloquiais; b) Contracção da preposição e do artigo (p. ex., <dum> em vez de <de um>); e) Substituição de formas de tratamento (por diversas vezes, <Sua Excelência> (ou <Suas Excelências>) passa a <Sua(s) Senhoria(s)>); d) Substituição do ditongo <ou> por <oi> (sobretudo em <dois> e <coisa>[])” (id.: 86). Em função da aprovação tácita de Eça, Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha escolheram esta edição de 1889 como texto-base da edição crítica da Imprensa Nacional. Mário Sacramento refere-se à edição de 1880 como *ne varietur*. Pelos motivos expostos, não utilizaremos esta designação relativamente a *O Crime* de 1880 mas escusamos, a partir de aqui, de anotar a sua utilização por parte de Sacramento.

receberia provas e nessa expectativa investia uma certa ansiedade. Segundo: Eça admitia, aparentemente *sem grande contrariedade*, a possibilidade de o seu texto *não ser publicado* (por ser incipiente, por não aparecer a revista, etc.). Terceiro: a não ser publicado, o romance iria simplesmente para a gaveta” (CPA 2/3 (Reis/Cunha): 21; itálicos do original). Ora, a publicação precoce do “borrão”, que “teve a sua origem *também* numa certa leviandade de Eça” (id.: 24; itálicos do original), cria um precedente traumático que, porém, contribui para a formação de técnicas de escrita e revisão:

o escritor praticamente inaugura aqui o que viria a tornar-se o seu modo de trabalho usual [...] Assim, a partir do manuscrito enviado para a tipografia, manuscrito em estado muito imperfeito, em diversos aspectos, o escritor procedia quase sempre a uma autêntica reescrita, de alcance frequentemente considerável; essa reescrita, muitas vezes necessária até para incutir ao texto a coesão morfosintáctica que não raro faltava ao borrão inicial, exercia-se sobre provas tipográficas sujeitas a modificações substanciais, se é que não, por vezes, substituídas por todo um novo texto, com as demoras e custos que um tal comportamento naturalmente ocasionava.

De certa forma, Eça toma agora consciência nítida de que é assim mesmo que a sua escrita se há-de processar e começa a pagar um preço (elevado, diga-se de passagem) por isso mesmo. (id.: 23-4)⁴

Privado dessa possibilidade de “autêntica reescrita”, afigurara-se-lhe apenas a escolha entre o abandono definitivo do texto e a refundição a partir da infeliz versão da *Revista Occidental*. Ao optar pela segunda opção, contudo, Eça ainda não tinha em mente uma solução satisfatória. Ainda no prefácio à edição de 1876 lamentará a impossibilidade da anulação dos defeitos provenientes “da concepção mesma da obra, e do seu desenvolvimento lógico” (Queiroz, 2013: II-III). Iremos explicar que a publicação d’*O Crime da Revista Occidental* contribuiu para que se inflacionasse a importância do naturalismo no percurso de Eça. Ainda assim, como veremos, esta versão apresenta muitos elementos da sua arte que virão para ficar.

⁴ Os editores da edição crítica admitem não ser possível resolver a questão porque não foi interrompida a publicação na *Revista Occidental*, não obstante as súplicas de Eça (cf. id.: 25-6). O último folheto d’*O Crime* vem seguido de uma declaração em que se explica que “[a]chando-se fora de Portugal não pôde, o sr. Eça de Queiroz, dirigir pessoalmente a publicação do seu romance, e introduzir neste modificações importantes que tencionava fazer” (CPA 1 (fasc. 2): 93). De acordo com Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, esta declaração foi “aparentemente negociada pelo pai de Eça com Jaime Batalha Reis. Numa carta do juiz Teixeira de Queirós ao filho, de que se conhece apenas um fragmento, ficamos a saber alguma coisa acerca desta negociação e também algo mais; escreve o pai de Eça: ‘Publicou-se o 3.º número da Revista, e nele continua o Romance, e continuará nos seguintes até se concluir. No número seguinte sairá uma declaração em que se diga que o teu Romance vai publicado como o escreveste fugitivamente há anos; que tencionavas corrigi-lo e alterá-lo, mas que o não podes fazer por estares em Inglaterra, e não se poder suspender agora a publicação. Assim fica tudo remediado, e salvos os teus escrúpulos. Convém não te indispores com a Revista [...]’. Esta carta sugere desde logo que, nesta época, o pai do romancista tinha alguma influência na gestão dos seus negócios literários; ao mesmo tempo, ela reforça a ideia de que este primeiro *Crime* é, de facto, um texto relativamente antigo e certamente exigindo reformulação (a expressão «escreveste fugitivamente» tem até um certo sabor queirosiano...); por último, note-se o muito significativo conselho, segundo o qual era importante manter boas relações com a *Revista Occidental*, nem que isso obrigasse a uma concessão: continuar a publicar o «borrão», coisa que de resto o pai de Eça anuncia no início do trecho transcrito, aparentemente fazendo uso de uma autoridade que para o efeito possuiria. E a verdade é que, quando escreve de Newcastle a Ramalho Ortigão, em Março de 1875, Eça parece já resignado a aceitar o «desastre literário»” (CPA 2/3 (Reis/Cunha): 25-6).

O único erro de Sacramento consiste em não reconhecer o primitivo *Crime* como aquilo que é, manuscrito que, não fosse o desrespeito de Batalha e Antero, teria ficado na gaveta ou que, a ser publicado, teria sofrido mudanças significativas.

Para Sacramento, a leitura da primeira versão d'*O Crime* deve inspirar-nos “a suspeita de ter sido escrita por alguém que estava em marcha e a escrevera num propósito de melhor conhecer as suas possibilidades e por aí vir a transcender-se” (Sacramento, 2002: 118). O que Sacramento, neste contexto, observa acerca do papel da paisagem nas três versões do *Padre Amaro* contribui para o seu argumento evolutivo, na medida em que procura demonstrar um progresso entre a primitiva e as edições ulteriores do romance. Trata-se de uma das frequentes passagens, provas de uma intuição singular, que, nem sempre directamente relacionadas com o tema principal, revelam aspectos cruciais da obra queiroziana; neste caso, dela podemos retirar algumas observações pertinentes sobre os traços distintivos dos cenários queirozianos, a partir das quais desenvolveremos um argumento sobre a evolução que vai do primeiro *Padre Amaro* a *Os Maias*.

A passagem em causa encontra-se no segundo capítulo (“Através da superação irónica: a fase do humor ou o primeiro *Crime do Padre Amaro*”) da segunda e final parte (“Uma estética da ironia”) do seu livro. Um dos primeiros aspectos examinados é o início da primeira versão (1875), com a descrição da paisagem dos subúrbios de Leiria, que na segunda edição (1876) será suprimida, ou melhor, revista, dividida e transferida para um ponto mais avançado da narrativa. Segundo Mário Sacramento, a primeira versão abre “sob o signo de Flaubert”, ou, mais precisamente, sob o signo do “acorde inicial” de *Salammbô*: “C’était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d’Hamilcar” (Flaubert, 1951: 743).⁵ Com efeito, o início do primeiro *Padre Amaro* é uma clara reminiscência, por parte do grande admirador da obra de Flaubert que era Eça de Queiroz, da sequência citada: “Era em Leiria. Começava a construir-se a estrada da Figueira...” (CPA 1 (fasc. 1): 33). O crítico não se fica pela constatação deste facto e daqueloutro de que, já na segunda edição, o relato começa com uma frase – “Foi no domingo de Páscoa que se soube em Leiria...” – no pretérito perfeito, que vem substituir “o imperfeito narrativo, tão característico de Flaubert” (Sacramento, 2002: 119).⁶ A revisão d'*O Crime*

⁵ Recorde-se também o início d'*A Tentação de Santo António*: “C’est dans la Thébáïde, au haut d’une montagne, sur une plateforme arrondie en demi-lune, et qu’enferment de grosses pierres” (Flaubert, 1951: 59).

⁶ Ernesto Guerra da Cal dedica um subcapítulo de *Língua e Estilo de Eça de Queiroz* à “hipertrofia do imperfeito”. Repara de facto que “[n]as obras realistas, o amadurecimento do escritor ensinou-lhe a evitar esta sensação de excesso e monotonia”, (Guerra da Cal, 1981: 234), causada pelo uso sistemático do imperfeito que ainda prevalece n'*A Morte de Jesus*. Pelo contrário, nas referidas obras, “a utilização do imperfeito enriquece-se, valoriza-se e subtiliza-se por meio de hábeis contrastes com o pretérito, com os que obtêm bem calculadas dissonâncias” (id.: 234). Prossegue dizendo que, “[c]ontudo, nas obras de imaginação da última fase (*Con.*, [referir-se-á estritamente

representaria também a própria superação da influência de Flaubert, o grande ídolo literário de Eça. Se a sua influência ainda se notará n’*Os Maias*, que se inspira na *Éducation sentimentale*, ou n’*A Cidade e as Serras*, que retoma vários temas de *Bouvard et Pécuchet*, nestes romances trata-se de uma dependência menos forte e que não se mostra tão nitidamente ao longo das obras. Já no início da década de 1870, estando Eça “[d]ecidido a escrever um livro de índole realista, compreende-se que este atento leitor de Flaubert sentisse a necessidade de sintonizar com ele, de o invocar no átrio da obra” (id.: 118). O “átrio” das páginas da *Revista Ocidental* retomaria o fulgor descritivo próprio do escritor francês, e é aqui, “na própria descrição”, que se encontra “o principal sinal da presença de Flaubert” (id.: 119). Ao rever a versão de 1875, Eça ter-se-ia apercebido de que a descrição exaustiva da paisagem, cenário no qual terá lugar a morte algo cómica do padre cuja posição então vaga o padre Amaro virá a preencher, era apenas uma “causa mediata no romance, dado que nos apresenta um personagem⁷ que só se justifica no romance pelo seu próprio desaparecimento”, o que, anuncia Sacramento, a análise futura demonstrará “estar em desacordo com a tendência de Eça para a construção dramática” (id.: 119-20). As personagens da acção central estão de facto ausentes deste acordo inicial. Sacramento salienta que *Madame Bovary* coloca um problema parecido. O romance de 1857 começa com “um acontecimento que está fora do tempo da obra” (id.: 118), nomeadamente o episódio do dia em que o menino Charles Bovary é apresentado à sua turma, seguido de um perfil dos seus pais e de um esboço da sua vida até ao seu primeiro casamento. Sacramento considera, contudo, que “tal dissonância, sendo para a estética de Flaubert, pelo menos discutível, toma em *O Crime* [de 1875] um carácter de evidência” (id.: 118n). Mas o ponto realmente importante acerca da revisão do início d’*O Crime* seria que “a função da paisagem na futura estética de Eça de Queiroz é totalmente distinta da que desempenha na obra de Flaubert”:

Reconhecendo, pois, que aquele passo quebrava a harmonia do livro, Eça, na redacção de 1876, introduz-nos logo no tempo que é próprio ao romance, deslocando parte daquela descrição para o momento em que o cónego Dias e o coadjutor passeiam e conversam sobre a próxima vinda de Amaro. Seria mais correcto dizer que não desloca a paisagem, mas sim a acção, se na verdade a paisagem não desempenhasse, nesta nova cena, um papel totalmente distinto. Na primeira redacção,

a alguns contos da última fase] *UP* [*Últimas Páginas: Manuscritos Inéditos*, volume publicado pela primeira vez em 1912 por Luís de Magalhães que inclui “São Cristóvão”, “Sto. Onofre”, “São Frei Gil” para além de alguns dispersos]), ou nas reconstruções do passado (*Rel.*, *ICR*, *CFM*) volta o imperfeito a mostrar uma grande preponderância e a apoderar-se quase que inteiramente do primeiro plano da narrativa” (ibid.). Guerra da Cal explica-o pela natureza destes escritos que, como *A Morte de Jesus*, concebem “a realidade artística do seu relato através de representações plásticas: quadros, gravuras, iluminuras, frisos, etc., etc., e trata de a comunicar, preservando essa sensação de arte, sugerindo a impressão de acções em constante realização, de atitudes continuadas, que fluem de actos instantâneos, surpreendidos e paralisados em flagrante” (ibid.).

⁷ Em *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia* a palavra “personagem”, ao invés da nossa preferência, emprega-se sempre no masculino.

a paisagem tem, de facto, aquele carácter de gratuidade próprio de Flaubert, o qual se comprazia nessas descrições a ponto de fazer delas um verdadeiro personagem dos seus livros; na segunda, é apenas o cenário em que dialogam os dois personagens – cenário que colabora na sua caracterização. A função da paisagem em Eça de Queirós é, justamente, definir o personagem. Em Flaubert, tem carácter estático e autónomo. Sentimos que nos leva ao ponto que se lhe afigura mais propício ao seu desfrute: temos de nos sentar junto dele e alongar os olhos com deleitosos vagares. Em Eça, é notação fugidia e, sempre que possível, animada. Flaubert fita longamente a aguarela com amor; Eça relanceia e *sugere* em dois traços vivos. (id.: 120; itálicos do original)

Sacramento cita a seguir um trecho de cada autor, nomeadamente uma parte da descrição do vale de Yonville-L'Abbaye no início da segunda parte de *Madame Bovary* e a descrição da vista do Ramalhete para a Outra Banda, que parece filtrada pelos olhos de Afonso da Maia, no primeiro capítulo d'*Os Maias*.

On quitte la grande route à la Boissière et l'on continue à plat jusqu'au haut de la côte des Leux, d'où l'on découvre la vallée. La rivière qui la traverse en fait comme deux régions de physionomie distincte: tout ce qui est à gauche est en herbage, tout ce qui est à droite est en labour. La prairie s'allonge sous un bourrelet de collines basses pour se rattacher par derrière aux pâturages du pays de Bray, tandis que, du côté de l'est, la plaine, montant doucement, va s'élargissant et étale à perte de vue ses blondes pièces de blé. L'eau qui court au bord de l'herbe sépare d'une raie blanche la couleur des prés et celle des sillons, et la campagne ainsi ressemble à un grand manteau déplié qui a un collet de velours vert, bordé d'un galon d'argent. (Flaubert, 1951: 388)

O que desconsolara Afonso, ao princípio, fora a vista do terraço – donde outrora, decerto, se abrangia até ao mar. Mas as casas edificadas em redor, nos últimos anos, tinham tapado esse horizonte esplêndido. Agora, uma estreita tira de água e monte que se avistava entre dois prédios de cinco andares, separados por um corte de rua, formava toda a paisagem defronte do Ramalhete. E, todavia, Afonso terminou por lhe descobrir um encanto íntimo. Era como uma tela marinha, encaixilhada em cantarias brancas, suspensa do céu azul em face do terraço, mostrando, nas variedades infinitas de cor e luz, os episódios fugitivos duma pacata vida de rio: às vezes uma vela de barco da Trafaria fugindo airoosamente à bolina; outras vezes uma galera toda em pano, entrando num favor da aragem, vagarosa, no vermelho da tarde; ou então a melancolia dum grande paquete, descendo, fechado e preparado para a vaga, entrevisto um momento, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; ou ainda durante dias, no pó de ouro das sextas silenciosas, o vulto negro de um couraçado inglês... E sempre ao fundo o pedaço de monte verde-negro, com um moinho parado no alto, e duas casas brancas ao rés da água, cheias de expressão – ora faiscantes e despedindo raios das vidraças acesas em brasa; ora tomando aos fins de tarde um ar pensativo, cobertas dos rosados tenros de poente, quasi semelhantes a um rubor humano; e duma tristeza arrepiada nos dias de chuva, tão sós, tão brancas, como nuas, sob o tempo agreste.⁸ (OM: 66)

⁸ A vista do Ramalhete para o rio Tejo e a Outra-Banda é um *leitmotiv* do romance, sendo revocada duas vezes. A segunda ocorrência é no capítulo VII. Num “belo dia de março”, depois do almoço, enquanto Afonso e Craft jogam uma partida de xadrez no escritório do Ramalhete, Carlos está sentado no terraço com Dâmaso, de quem nos é dada uma biografia sumária que o apresenta numa luz nada favorável, impressão essa que o decurso do romance confirmará. Dâmaso está a gabar-se das suas conquistas femininas, o que entedia Carlos, que mal reage aos desabafos do seu interlocutor: “Houve outra vez um silêncio no terraço. Dentro, a partida continuava. Para lá da sombra do toldo, agora, o sol ia aquecendo, batendo a pedra, os vasos de louça branca, numa refração de ouro claro em que palpitavam as asas das primeiras borboletas voando em redor dos craveiros sem flor: em baixo, o jardim verdejava, imóvel na luz, sem um bulir de ramo, refrescado pelo cantar do repuxo, pelo brilho líquido da água do tanque, avivado, aqui e além, pelo vermelho ou o amarelo das rosas, pela carnação das últimas camélias... O bocado de rio que se avistava entre os prédios era azul-ferrete como o céu: e entre rio e céu o monte punha uma grossa barra verde-escura, quasi negra no resplendor do dia, com os dois moinhos parados no alto, as duas casinhas alvejando em baixo, tão luminosas e cantantes que pareciam viver. Um repouso dormiente de domingo envolvia o

O trecho de Flaubert constitui uma detalhada descrição preliminar de Yonville-l'Abbaye, na ocasião da mudança do casal Bovary para esta vila fictícia na Normandia.⁹ A conclusão de Sacramento sobre estes dois recortes peca por excessiva concisão mas toca no problema certo: “Na descrição de Flaubert, *é o próprio trecho campestre que temos diante dos olhos, estranho a homens e a acontecimentos*. Na de Eça, *vemos Afonso da Maia à janela, vivendo distintas horas de humor, em dias de vida sedentária*” (Sacramento, 2002: 121; itálicos do original). O carácter da descrição de *Madame Bovary* seria “o carácter de todas as notações de paisagem que há no primitivo *Crime do Padre Amaro*, abstracção feita da inicial que tem as qualidades descritivas de Flaubert” (ibid.). O comentário de Sacramento sobre as paisagens flaubertianas é claro e resume precisamente o argumento principal do longo passo que citámos acima. O que o crítico diz a seguir sobre a passagem d’*Os Maias* precisa de algumas clarificações, pois pode facilmente conduzir a um equívoco. Nesta cena a paisagem não é, nem em alguma outra página do romance, uma representação simbólica dos sentimentos da personagem. O ponto fulcral de Sacramento é que é evocada como paisagem vista, sentida e ouvida pelas personagens. Nas primeiras linhas do trecho citado, é descrito o desagrado de Afonso perante as mudanças urbanísticas que impediram que, como outrora, a vista alcançasse a Barra do Tejo; este desagrado comporta ainda o sentimento, palpável ao longo do romance, da decadência da casa dos Maias, que, como todos os nobres das obras queirozianas tardias, enfrentam a ameaça do seu perecimento. Ainda assim, Afonso descobre um encanto íntimo à “nova vista”, encontrando-lhe traços de uma tela marinha. Passamos à descrição do cenário a diferentes horas do dia, realçando-se efeitos de luz, e as cores das embarcações e dos montes e edificações de Almada. A descrição concentra-se na passagem das embarcações. Vemos, com recurso à figura

bairro: e, muito alto, no ar, passava o claro repique dum sino” (OM: 231).

No capítulo final o quadro é novamente evocado. Durante a visita sombria ao Ramallete deserto, Carlos, sentado no terraço, conta a Ega “o fim do reverendo Bonifácio”, o gato de Afonso da Maia: “Ega sentara-se também no parapeito, ambos se esqueceram num silêncio. Em baixo o jardim, bem areado, limpo e frio na sua nudez de inverno, tinha a melancolia de um retiro esquecido que já ninguém ama: uma ferrugem verde de humidade cobria os grossos membros da Vénus Citereia; o cipreste e o cedro envelheciam juntos como dois amigos num ermo; e mais lento corria o prantozinho da cascata, esfiado saudosamente gota a gota na bacia de mármore. Depois ao fundo, encaixilhada como uma tela marinha nas cantarias dos dois altos prédios, a curta paisagem do Ramallete, um pedaço de Tejo e monte, tomava naquele fim de tarde um tom mais pensativo e triste: na tira de rio um paquete fechado, preparado para a vaga, ia descendo, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; no alto da colina o moinho parara, transido na larga friagem do ar; e nas janelas das casas à beira de água um raio de sol morria, lentamente sumido, esvaído na primeira cinza do crepúsculo, como um resto de esperança numa face que se anuvia” (id.: 691). É “[n]aquela mudez de soledade e de abandono” que Ega, “com os olhos para o longe”, interpela o seu amigo sobre o casamento de Maria Eduarda, que era “a formidável nova anunciada por Carlos, a nova que ele logo contara de madrugada ao Ega, depois dos primeiros abraços em Santa Apolónia” (ibid.).

⁹ Parece-nos haver uma outra explicação pelo comportamento de Flaubert. Este comportamento é talvez característico de um mercado literário maior, como é o caso da França oitocentista, em que muitos leitores não estão familiarizados com os lugares narrativos em causa, levando o autor a assumir a posição de uma espécie de guia turístico. No caso de Flaubert, como no de Guy de Maupassant, em quem se observa o mesmo fenómeno, acrescenta-se um carinho pela região natal de ambos, a Normandia, que transparece na descrição.

estilística da personificação, tão comum em Eça, como é demonstrado por Guerra da Cal, “uma vela de barco da Trafaria fugindo airosoamente à bolina”. Sacramento diz que o trecho nos mostra Afonso da Maia “vivendo distintas horas de humor, em dias de vida sedentária”. Isso transparece em todo o trecho, mas em particular quando se evoca “a melancolia dum grande paquete, descendo, fechado e preparado para a vaga, entrevisto um momento, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto” e a “tristeza arrepiada” suscitada pelas “duas casas brancas ao rés da água” do outro lado do Tejo “nos dias de chuva, tão sós, tão brancas, como nuas, sob o tempo agreste”. Verifica-se uma certa melancolia meiga, característica dos homens cultos que contemplam paisagens, não só nestes dois mas em todos estes quadros de “episódios fugitivos duma pacata vida de rio”.

De facto, não encontramos nem n’*O Crime do Padre Amaro* (da 1ª à 3ª versão) nem n’*O Primo Basílio*, o primeiro romance lisboeta, descrições deste género, o que nos sugere que há diferenças inegáveis entre estes dois livros e *Os Maias*, diferenças essas que o nosso capítulo se propõe a estudar. Não é certamente por acaso que Sacramento escolhe um trecho d’*Os Maias*, e não do último *Crime* ou d’*O Primo Basílio*, para contrastar com o início da segunda parte de *Madame Bovary*. Há toda uma mudança do espaço que vai do *Padre Amaro* de 1875 a *Os Maias* (1888). Os dois tipos de espaço narrativo que importam no quadro da evolução literária de Eça não são, porém, como veremos, exclusivamente os dois discriminados pelo autor de *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia*. Com efeito, na primeira versão do *incipit* do *Padre Amaro*, a paisagem, descrita aliás de forma primorosa, não dialoga ou interage com as personagens. Contenta-se com o estatuto de mero cenário, intangível e mudo como os cenários de telas pintadas da adaptação cinematográfica d’*Os Maias* por João Botelho (2014), que servem de decoração passiva à acção, estranhos, como diria Sacramento, “a homens e a acontecimentos”. O filme de João Botelho não pretende tornar visível o carácter dos cenários queirozianos, como se nos apresentam n’*Os Maias*, como espaço visto e sentido pelas personagens, nomeadamente pelas personagens centrais. Isto não quer dizer que o autor se limite a representar o que as personagens vêem ou a registar, em forma de monólogo interior, o que pensam sobre os lugares em causa. O estilo descritivo da paisagem inicial do *Padre Amaro*, que procura claramente pintar uma imagem fidedigna e documental do cenário em causa, será de facto retomado nas obras posteriores.

Olhemos agora para o princípio do primeiro *Crime do Padre Amaro*, versão aparentemente redigida no início da década de 1870, na sequência da passagem de Eça por

Leiria, onde exercera funções de administrador do concelho, entre 1870 e 1871. O texto abre, como referido, com uma descrição extensa dos arredores da cidade:

Era em Leiria. Começava então a construir-se a estrada da Figueira: o velho passadiço de pau, sobre a ribeira do Lis, tinha sido destruído, e já se passava sobre a ponte nova, baixa, com dois arcos de pedra fortes, atarracados e largos. Para diante revolviam-se ainda o terreno, desbastavam-se os silvados, esboroavam-se monturos de saibro, e a espaços erguiam-se os montes de cascalho; com os grossos cilindros de pedra que acamam e recalcam os macadams, um pouco enterrados na terra negra com as últimas chuvas de Maio.

Sobre a ponte a paisagem é larga e de alta respiração. Para o lado do interior, de onde o rio vem, elevam-se colinas baixas cobertas de ramas verde-negras dos pinheiros, ou, a espaços, escalvadas, onde fazem nódoa as grandes amarelidões dos saibros: em baixo, na espessura dos arvoredos, estão os casais. Às vezes numa clareira, ao sol, uma parede branca e caiada destaca-se na clara tranquilidade das tardes, e esbatem-se no ar os fumos esbranquiçados das lareiras. Da banda da cidade, que é também a do mar, para onde o rio vai entre dois renques de salgueiros esguios e pálidos, estende-se até aos primeiros areais o campo de Leiria, verde, fecundo com o aspecto das águas abundantes e batido da larga luz. Da cidade vêem-se apenas alguns telhados negros, as cantarias pardas, pesadas e jesuíticas da Sé, o muro do cemitério coberto de parietárias, deixando ver as pontas agudas dos ciprestes; e sobre o seu escuro monte, revolido e duro, ouriçado de vegetações rebeldes, estão as ruínas do castelo, destacando em negro, quadradas, com um grande ar histórico.

Ao fim da ponte uma pequena rampa desce para a alameda à beira do rio. Há ali árvores antigas; e o chão baixo, ao abrigo dos ventos inquietos, tem quase sempre uma camada amarela e pisada de folhas secas. Duas velhas mós de moinho, esquecidas ali, esverdeiam-se de musgos. A alameda é curta, e acaba num caminho estreito, vincado das rosas dos carros, que leva para os campos e para as fazendas distantes, apertado e quase escondido entre as duas altas sebes de relva: é a azinhaga. Do outro lado do rio, defronte da alameda, são campos cultivados, que chegam quase junto da água: apenas um pequenino caminho, negro, húmido, lodoso, com ervas pobres que agita a palpação da corrente segue rente do silvado que fecha as culturas, ao longo do rio. (CPA 1 (fasc.1): 33-34)

Deparamo-nos, até aqui, com uma belíssima pintura escrita dos arredores de Leiria. O desenrolar do panorama é tipicamente queiroziano no que diz respeito à sua organização rigorosa e à progressão da vista, como seguindo o olhar de quem observa a partir de um ponto fixo, descrevendo as diferentes camadas da paisagem que se estende diante de si. No passo que sucede àquele que acabamos de citar, confirma-se a suspeita entretanto formada no leitor de que nos encontramos no mês de Junho, e a paisagem recua para o segundo plano para dar espaço às pessoas:

Por ali, em Junho, uma tarde, ainda na luz vigorosa, caminhavam devagar, com o seu passo poderoso e tranquilo, duas grandes vacas. Guardava-as com uma vergasta uma rapariga de dez anos: era esguia, magrinha, com sardas, um lenço vermelho na cabeça de onde caíam felpas esguedelhadas e secas, os ombros com saliências de ossos, um colete desbotado de atacador e uma saíinha curta. A água ia clara, numa toalha delgada e vagarosa; pedaços de areia em seco reluziam; e o rio arrastava-se com um marulho doce todo enrugado do roçar dos seixos; e os arcos estendiam na água a sua sombra maciça. O ar estava imóvel, penetrado de luz; nos campos viam-se às vezes entre os milhos, os chapéus negros, as brancuras de camisas que se moviam. Os pássaros chilreavam: e como havia ali madressilvas, ainda àquela hora as borboletas brancas, aos pares, esvoaçavam palpitando. Sentia-se a grande distancia um tambor. A estrada estava solitária: um ou outro homem vinha da cidade montado na sua égua, direito, de jaqueta ao ombro, o cajado entalado entre a perna e o albardão coberto com uma pele de cabra, trotando num choito indolente para o lado das freguesias... e ainda

todo o céu tinha a cor de uma velha porcelana azul. As vacas tinham parado com a cabeça erguida, derramando em roda o seu olhar tranquilo, e a rapariga procurava as amoras que já começavam a escurecer nas sebes, quando um rapaz de onze anos que viera pela azinhaga, parou à beira da água, com uma canastra de erva à cabeça, e umas compridas calças azuladas que arrastavam. (id.: 34)

Segue-se uma vaga disputa entre a rapariga, encarregada de guardar as vacas, e o rapaz. Alguns momentos depois surge, entrando na alameda, um cavalo transportando um homem “grosso, com o pescoço curto, os ombros subidos, o rosto trigueiro carnudo e avermelhado, e os beiços grossos” (id.: 35). Então, aparentemente numa tentativa de enxotar as vacas para fora da alameda, o rapaz atira uma pedrinha, a qual acerta em cheio no pescoço de um dos animais, que, assustado, desata a fugir e assusta por seu turno o cavalo do homem. A égua “recuou, deu um salto de repelão e o homem destribou-se, oscilou pesadamente, e foi cair com um som baço sobre as mós de moinho, onde ficou escapado de bruços, com os braços abertos, e um fio de sangue escuro, delgado, que escorria pela pedra, e caiu gota a gota no chão” (id.: 36). Dois trabalhadores, que no entretanto se acercaram da confusão, identificam o homem, deitado no chão sem vida, como o pároco, e a notícia da sua morte espalha-se rapidamente pela cidade. O seu corpo é levado à botica do Carlos, que, sem a menor comoção, declara laconicamente a sua morte “por apoplexia” Como esta cena deixa transparecer, o padre é pouco amado em Leiria, impressão que se virá a confirmar no capítulo seguinte.

A paisagem nesta cena nunca transcende de facto o estatuto de pano de fundo. Para além da alusão ao “acorde inicial” de *Salammbô*, há paralelos nítidos com a abertura da segunda parte de *Madame Bovary*, como referido por Sacramento, e o átrio de *Eugénie Grandet* (1833/34), que terá servido de modelo a Flaubert. Nestas últimas duas obras deparamo-nos também com uma descrição panorâmica do cenário, uma cidade de província, para, num segundo momento, focar as personagens. Em ambos os casos é como se o autor, chegando de longe, se iniciasse na descrição preparatória do lugar onde se passará a história em vias de ser inaugurada. Balzac e Flaubert entram lentamente no povoado e convidam-nos a uma visita pelos lugares que consideram importantes, seja por motivos histórico-artísticos ou pela centralidade que ocuparão na história. Há, contudo, algumas diferenças entre os dois começos de Balzac e Flaubert, e o de Eça. Em primeiro lugar, Eça, ao contrário dos seus mestres, fica-se pela descrição dos arredores e não “entra” na cidade. O início de *Eugénie Grandet* e o da “Deuxième partie” de *Madame Bovary* não são estáticos, mas parecem desenvolvidos por alguém que se aproxima lentamente da cidade, percorre as suas ruas até, no caso de Balzac, entrar pelas casas adentro. Em segundo lugar, Eça, pelo menos no *Padre Amaro*, não se interessa pela história do lugar, ao contrário quer de Flaubert quer de Balzac. Este último, na abertura de *Eugénie Grandet*, encontra, nos prédios da vila de Saumur, a petrificação da história de França: “À côté

de la tremblante maison à pans houreds où l'artisan a déifié son rabot, s'élève l'hôtel d'un gentilhomme où sur le plein cintre de la porte en pierre se voient encore quelques vestiges de ses armes, brisées par les diverses révolutions qui depuis 1789 ont agité le pays. Dans cette rue, les rez-de-chaussée commerçants ne sont ni des boutiques ni des magasins, les amis du moyen-âge y retrouveraient l'ouvrière de nos pères en toute sa naïve simplicité" (Balzac 1952 (III): 481). Além disso, emana desta passagem balzaquiana um elevado carácter alegórico, típico deste escritor, que costuma apresentar as personagens enquanto produtos de um determinado momento histórico. Esse carácter alegórico do cenário encontraremos, de qualquer modo, na cena final no Largo de Camões na 3ª edição d'*O Crime*.

Ao prosseguirmos na leitura das páginas da *Revista Ocidental* apercebemo-nos, contudo, de que o romance não nos volta a proporcionar muitos grandes *tableaux*, “estranho[s] a homens e acontecimentos”. Apenas em mais três momentos nos voltamos a deparar com descrições extensas do cenário: a descrição do largo do chafariz no dia da chegada de Amaro no capítulo I; uma sequência no começo do capítulo XV, em que se descreve o ambiente em Leiria no dia da festa da Senhora da Piedade; e o passeio no Chiado no capítulo final, que tem lugar inteiramente em Lisboa. Os primeiros dois são de inspiração flaubertiana. O do capítulo I surge pouco depois do quadro inaugural que acabamos de citar. Estamos nos finais de Agosto, “em algumas fazendas começava já a primeira apanha da azeitona” (CPA 1 (fasc. 1): 38). Dias e o coadjutor esperam pela diligência de Chão de Maças, que traz Amaro, e passeiam “monotonamente defronte do chafariz. Àquela hora o largo, no pardo claro do crepúsculo, é vivo: os caixeiros, em cabelo, esperam, na diligência, as encomendas, caixas, os *Diários de Notícias*; e garotos, à espreita de malas ou passageiros, encostam-se tranquilamente ao muro da ponte, com as mãos cruzadas detrás das costas, o barrete sobre os olhos, a cara escavada, o aspecto avinhado, rotos e chupando o cigarro” (ibid.). O modelo para esta cena encontra-se em *Madame Bovary*, na cena que se segue ao quadro de Yonville-l'Abbaye, quando se narra a chegada do casal Bovary pela diligência. A semelhança não se encontra só na descrição dos transeuntes, mas na própria construção da cena. Emma e Charles são recebidos pelo farmacêutico M. Homais, na praça central da vila, para depois serem conduzidos à hospedaria *Lion d'or*, como Amaro será conduzido a casa da S. Joaneira. Esta cena sai praticamente inalterada das revisões de 1876 e 1880 e é uma das muitas que demonstram a influência de *Madame Bovary*. Nem na 2ª nem na 3ª edição, que assinalam de resto, respectivamente, um aumento acentuado do número de páginas, Eça introduz novos *tableaux* de Leiria, o que é sinal de que a descrição de Leiria não tem prioridade no processo de revisão. Pelo contrário, na versão de 1880 até suprime a cena do capítulo XXIV (que corresponde ao capítulo XXIII na versão de

1880) em que Amaro procura aflitadamente Dionísia e vai, entre outros locais, “à Praça, à Rua do Correio, ao Largo do Chafariz, à Alameda, ao Largo da Sé”, espreitando “para dentro das lojas” e deitando “os olhos à pressa para o interior das tavernas” (CPA 2/3: 950). O novo protagonismo da capital é indicativo de que Eça perdeu o interesse por Leiria como cenário. Lisboa é o local de destaque em toda a obra publicada no período de mais de 15 anos que encerra *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), *As Farpas*, “Singularidades de uma rapariga loira”, *O Primo Basílio*, *O Mandarin*, *A Relíquia* e, finalmente, *Os Maias* (1888).

2. A evolução dos sentimentos

Há já na segunda mas sobretudo na terceira versão do *Padre Amaro* uma tendência reforçada para privilegiar a perspectiva subjectiva em detrimento da descrição objectiva. Disso resulta uma vivacidade e plasticidade de que sentíamos falta nas páginas toscas da *Revista Ocidental*. *O Crime do Padre Amaro*, na edição de 1880, é o romance queiroziano que melhor nos transmite os desejos e agitações das suas personagens, com destaque para Amaro, Amélia e João Eduardo. O romance fatídico entre Amaro e Amélia dá corpo ao livro. Após o primeiro beijo, ficamos a saber que a filha da S. Joaneira “[e]stava há muito namorada do padre Amaro” (CPA 2/3: 333), seguindo-se uma descrição mais extensa das suas inseguranças e impaciências: “Quando Amaro saía, ia ao quarto dele, beijava a travesseirinha, guardava os cabelos curtos que tinham ficado nos dentes do pente. As faces abrasavam-se-lhe quando o ouvia tocar a campainha” (ibid.). Espavorido com o beijo, Amaro não só decide sair de casa da S. Joaneira como começa a evitar Amélia, trocando “com o padre Silveira a missa do meio-dia onde ela costumava ir, e dizia a das novas horas, furioso com aquele novo sacrifício” (id.: 367). Depois de voltar a ser convidado a frequentar os serões na sua antiga casa, aumenta a tensão entre os dois futuros namorados. Enquanto se joga às cartas, os dois ficam “sempre juntos; e toda a noite, com os joelhos colados, ambos vermelhos, permaneciam vagamente entorpecidos no mesmo desejo intenso” (id.: 387). Amaro sai cada vez “mais apaixonado por Amélia” dos serões, “ruminando com gozo a sensação deliciosa que lhe dava aquele amor”, mas ao mesmo tempo sofre continuamente “grandes impaciências”: “Quando tinha estado, durante três horas da noite, recebendo o seu olhar, absorvendo a voluptuosidade que se exalava de todos os seus movimentos, – ficava tão carregado de desejos que necessitava conter-se <para não fazer um disparate ali mesmo na sala, ao pé da mãe>” (ibid.). Pequenos detalhes narrativos ajudam a

realçar a exaltação de Amaro. Uma noite, a caminho da casa da S. Joaneira, com o coração a bater-lhe “tão forte que teve de parar”, Eça descreve o momento em que Amaro entra “na rua de Amélia” (id.: 379), em vez de citar a rua da Misericórdia.

A paixão de Amélia tem uma considerável vertente espiritual. Um comentário de Libaninho, em conversa de circunstância com Amélia, sua mãe e D. Maria da Assunção, sobre o aspecto de Amaro, suscita-lhe uma série de desejos. Na igreja, ouvindo Amaro dizer a missa, Amélia, “com a face banhada num sorriso, admirava-lhe o perfil, a cabeça bem feita, os paramentos dourados”:

Queria então rezar; folheava o livro, mas vinha-lhe à ideia o que o Libaninho nessa manhã dissera: «O senhor pároco tinha uma pelezinha tão branca como um arcanjo...» Devia-a ter decerto muito delicada, muito tenra... Um desejo intenso queimava-a; imaginava que era uma tentadora visitaçã do Demónio, – e para a repelir arregalava os olhos para o sacrário e para o trono que o padre Amaro, cercado dos diáconos, incensava em semicírculos significando a Eternidade dos Louvores, enquanto o coro berrava o *Ofertório*... Depois ele mesmo, de pé, no segundo degrau do altar, de mãos postas, foi incensado; o Pimenta vesgo fazia ranger galhardamente a corrente de prata do turífero; um perfume de incenso derramava-se, como uma anunciação celeste; enevoava-se o sacrário sob os rolos alvos de fumo; e o pároco aparecia a Amélia transfigurado, quase divinizado!... Oh, adorava-o então! (id.: 673)

O romance consumir-se-á após inúmeras noites cismadas em branco, ódios passageiros em relação a Amélia, e raivas contra a profissão que lhe proíbe o namoro, da parte de Amaro. Mas a felicidade, desde logo precária, não será de longa dura. Amélia deixará de ter “aquela necessidade amorosa de contentar em tudo o senhor pároco”, acordando “quase inteiramente daquele adormecimento estúpido da alma e de corpo, em que a lançara o primeiro abraço de Amaro” (id.: 781). Agora, sente fortemente “a consciência pungente da sua culpa”:

Naqueles negrumes dum espírito beato e escravo, fazia-se um amanhecimento de razão. – O que era ela no fim? A concubina do senhor pároco. E esta ideia, posta assim descarnadamente, parecia-lhe terrível. Não que lamentasse a sua virgindade, a sua honra, o seu bom nome perdido. Sacrificaria mais ainda por ele, pelos delírios que ele lhe dava. Mas havia alguma coisa pior a temer que as reprovações do mundo: eram as vinganças de Nosso Senhor. Era da perda possível do Paraíso que ela gemia baixo; ou de mais medonho ainda, de algum castigo de Deus, não das punições transcendentais que acabrunham a alma além da tumba, mas dos tormentos que vêm durante a vida, que a feririam na sua saúde, no seu bem-estar e no seu corpo. Eram vagos medos de doenças, de lepras, de paralisias ou de pobreza, de dias de fome – de todas essas penalidades de que ela supunha pródigo o Deus do seu catecismo. (ibid.)

O romance está repleto de críticas e sátiras ferozes da devoção, instigada pelos padres, que encontram diversão nas suas manipulações. Essas passagens revelam um grande conhecimento tanto do mundo beato como do catecismo.

A descoberta da gravidez irá naturalmente potenciar tanto os sentimentos de culpa de Amélia como, em geral, fomentar os desentendimentos entre os dois amantes; especialmente com o “exílio” de Amélia na quinta da Ricoça, onde, conforme o plano acordado por Amaro e

Dias, terá o seu filho. É na Ricoça também que começa a receber as visitas regulares do abade Ferrão, um *outsider* de quem se diz em Leiria que tinha “ideias esquisitas”, ainda que se lhe reconheça “a virtude da vida” e “a ciência de sacerdote”. O abade, que é representado de forma benevolente, consegue amenizar um pouco as ansiedades de Amélia.¹⁰ No capítulo XXII encontramos o mais extenso balanço da evolução do seu amor. Amélia já não pensa “no senhor pároco com a comoção de outrora: o terror do pecado, a influência penetrante do abade, aquela brusca separação do meio devoto em que o seu amor se desenvolvera, o gozo que sentia numa serenidade maior, sem sustos nocturnos e sem a inimizade de Nossa Senhora, tudo concorrera para que o fogo ruidoso daquele sentimento se fosse reduzindo a alguma brasa que rebrilhava surdamente” (id.: 915). Amaro já não vive na sua alma “com o prestígio dum ídolo coberto de oiro” (ibid.). Se ainda pensa nele, “é porque não podia deixar de pensar na casa do sineiro [onde decorreram os encontros amorosos com Amaro]; mas o que a tentava ainda era o prazer e não o pároco” (ibid.). Em suma, *O Crime*, principalmente na edição de 1880, descreve de forma primorosa os desejos dos dois amantes e a evolução da sua relação, que é de raiz desventurada, com os seus vários momentos, ora voluntários ora involuntários, de afastamento e reaproximação, até ao seu fim trágico.

Também n’*O Primo Basílio* Eça explora, em descrições vivas, o desejo, mas aqui com o foco na parte feminina do relacionamento, Luísa. A paixão romântica e sexual deixa porém de ser um tema de relevo depois da conclusão d’*O Crime* de 1880. N’*O Mandarin* e n’*A Relíquia* não justifica qualquer aprofundamento analítico. N’*Os Maias* Eça explora um tipo de relacionamento mais profundo e íntimo, que é afim do êxtase que se expressa na carta de amor (XIII) de Fradique Mendes a Clara. Mas nos últimos romances, *A Cidade e as Serras* e *A Ilustre Casa de Ramires*, as paixões passam-se sempre na obscuridade, como o caso adúltero entre Gracinha e Cavaleiro, e a natureza dos sentimentos nunca se torna um grande tema. Para já, notamos que a paixão pertence, em Eça, às histórias de cidade. “Singularidades” e *Os Maias*

¹⁰ Ferrão “[s]abia bem que ela não podia arrancar num momento aquele amor culpado, que ganhara raízes até às profundezas do seu ser. Queria apenas que quando a assaltasse a ideia de Amaro se abrigasse logo na ideia de Jesus. Com a força colossal de Satanás, que tem o poder dum Hércules, uma pobre rapariga não pode lutar braço a braço: pode somente refugiar-se na oração quando o sente, e deixá-lo fatigar-se de rugir e espumar em torno desse asilo impenetrável. Ele mesmo cada dia a ia ajudando naquela repurificação da alma, com uma solicitude de enfermeiro: fora ele que lhe marcara, como um ensaiador num teatro, a atitude que devia ter na primeira visita de Amaro à Ricoça; era ele que chegava, com alguma breve palavra reconfortante como um cordial, se a via vacilar naquela lenta reconquista da virtude; se a noite fora agitada das lembranças cálidas dos prazeres passados, era durante toda a manhã uma boa palestra, sem tom pedagógico, em que lhe mostrava familiarmente que o Céu lhe daria alegrias maiores que o quarto enxovalhado do sineiro. Chegara, com uma subtilidade de teólogo, a demonstrar-lhe que no amor do pároco não havia senão brutalidade e furor bestial; que, doce como era o amor do homem, o amor do padre só podia ser uma explosão momentânea do desejo comprimido; quando tinham começado as cartas do pároco, analisara-lhas frase a frase, revelando-lhe o que elas continham de hipocrisia, de egoísmo, de retórica, e de desejo torpe...” (CPA 2/3: 911; 913).

descrevem romances entre desconhecidos que se cruzam por acaso, encontros esses que naturalmente só a cidade pode proporcionar. As mulheres atraentes, despertadoras de paixões intensas, são por norma muito civilizadas e elegantes, de modo que se destacam sobre o meio em causa. Em geral, o que interessa ao escritor são os romances que de alguma forma se elevam acima do que os rodeia. Isso explica também porque Eça não se demora muito nos pormenores dos romances de Zé Fernandes em Paris. Tais romances não têm qualquer interesse, porque na capital de França abundam as mulheres elegantes.

No romance infeliz entre Amaro e Amélia, n' *O Crime*, há ainda um terceiro pretendente, João Eduardo. Este sai a perder da inclinação de Amélia pelo padre. Ficamos, no entanto, a saber que a filha da S. Joaneira nunca tivera qualquer paixão romântica pelo escrevente: “Estimava-o, achava-o simpático, bom moço; poderia ser bom marido; mas sentia dentro em si o coração adormecido” (id.: 261). Os ciúmes de João Eduardo são-nos contados em descrições igualmente precisas. Olhemos por exemplo para uma passagem do capítulo XIV. Descoberta a autoria do escrevente de um artigo difamatório, saído na *Voz do Distrito*, sobre os sacerdotes leirienses, e em particular sobre as ligações perigosas que se começam a tecer entre Amaro e Amélia, ele é expulso dos serões em casa da S. Joaneira. Após ter, em vão, procurado o concurso de Godinho, o editor do jornal, e do médico Gouveia, João Eduardo dá com um seu conhecido, Gustavo, antigo tipógrafo da *Voz do Distrito*, vai almoçar com ele e embebedar-se pelas tabernas da cidade. Tendo evitado por pouco levar um estalo num café, João Eduardo, em vez de voltar a casa, “fora caminhando ao acaso, cambaleando ligeiramente. Passou a praça, penetrou nas ruas estreitas até ao largo da Sé” (CPA 1 (fasc.1): 556). Aos olhares pasmados e risos dos transeuntes, sobe os degraus da igreja e chega a penetrar no cemitério junto a esta. Vejamos a cena na primeira versão:

A tarde ia caindo; entre a noite escura branquejavam os túmulos; pessoas de casaca saíam; um sacristão passou com o hissope e a caldeira, rindo com outro; outros homens que levavam uma porção de tochas apagadas vestiam o paletó que traziam no braço, erguiam a gola, afastavam-se rapidamente, esfregando as mãos; outros em grupo conversavam, e sentia-se o rumor abafado, o murmúrio de vozes; os velhos guardavam cuidadosamente as suas luvas pretas, esticando-lhes os dedos, direitos nas suas altas gravatas pretas; alguns homens novos alargavam as bandas dos paletós mostrando a brancura das camisas. Tinham-se juntado pobres. O escrevente sem saber porque, esperava, passeando com as mãos atrás das costas, o chapéu carregado. De repente afirmou-se; viu passar um padre com a sobrepeliz sobre a batina negra; olhou e pelas costas conheceu-o. Era Amaro. Ia só.

– Pst, olá! gritou o escrevente.

O padre Amaro voltou-se; outras pessoas também.

O escrevente correu para ele.

– Ah! seu maroto! e arremessou-se. (ibid.)

Na segunda edição este passo emblemático sofre algumas alterações, das quais só uma nos interessa aqui. Entre a evocação dos túmulos do cemitério e a dos convidados do enterro, Eça encaixa uma curta frase que, por assim dizer, entra na cabeça da sua personagem, comentando que João Eduardo se lembrou “vagamente que àquela hora era o enterro do Bento Ferreira” (CPA 2/3: 620). Eça resolve agora privilegiar a perspectiva de João Eduardo. Na edição de 1880 verifica-se novamente um trabalho de poda:

Ao desembocar no largo [da Sé], diante da fachada da igreja, parou, procurando em redor com o sobrolho carregado: mas o largo parecia deserto; à porta da farmácia do Carlos um rapazito, sentado no degrau, guardava pela arreata um burro carregado de erva; aqui e além, galinhas iam picando o chão vorazmente; o portão da igreja estava fechado; e apenas se ouvia o ruído de marteladas numa casa ao pé em que havia obras. João Eduardo ia seguir para os lados da Alameda – quando apareceram no terraço da igreja, da banda da sacristia, o padre Silvério e o padre Amaro, conversando, devagar. (CPA 2/3: 621; 623)

O que se acentua nesta nova redacção é o olhar de João Eduardo, pelo que o autor procede à supressão dos elementos que considera supérfluos. No intuito de nos transmitir a ideia de que estamos a acompanhar o escrevente pelo túnel demarcado pela sua visão febril, Eça encurta toda a descrição do Largo da Sé ao final da tarde e apaga o passo sobre as pessoas que olham “pasmadas” e riem para o escrevente. Estas supressões contribuem para a dramatização desta cena.

Toda ela, inclusive o almoço de João Eduardo e Gustavo na casa de pasto do tio Osório, episódio acrescentado na 2ª mas aprimorado só na 3ª versão, é aliás representativa da forma como o romance nos propicia quadros da vida local, dando conta da habilidade de Eça de descrever situações que suscitam, ainda hoje, o reconhecimento do leitor português. Estamos a referir-nos, por exemplo, à interação jocosa e jovial, mas não isenta de tensão, entre Gustavo e o dono do estabelecimento, “personagem obeso e contente da vida, com as mangas da camisa arregaçadas até aos ombros, os braços nus muito brancos apoiados sobre o balcão” (id.: 595). Confira-se este diálogo e o passo seguinte com a descrição da casa de pasto:

— Tio Osório, sirva-nos fígado de rei, com rim grelhado de padre! O tio Osório, pronto à réplica, disse logo, dando um raspão de rodilha sobre o zinco do contador:

— Não temos cá disso, Sr. Gustavo. Isso é petisco da capital.

— Então estão vocês muito atrasados! Em Lisboa era todos os dias o meu almoço... Bem, acabou-se, dê-nos duas iscas com batatas... E bem saltadinho, isso!

— Hão-de ser servidos como amigos.

Acomodaram-se à «mesa dos envergonhados», entre dois tabiques de pinho fechados por uma cortina de chita. O tio Osório, que apreciava Gustavo, «moço instruído e de pouca troça», veio ele mesmo trazer a garrafa do tinto e as azeitonas [...]. (id.: 597)

A linguagem de Osório, à semelhança da de muitas outras personagens, constitui uma tentativa de trazer a oralidade ao romance. É notória a quantidade de frases como esta: “Pois

então é beber-lhe à saúde, e beber-lhe rijo, que isso é que faz andar o negócio, disse o tio Osório tranquilamente, rolando a sua obesidade para fora do cubículo” (id.: 599).¹¹ Quando Amaro comunica ao cônego Dias a gravidez de Amélia, o padre sugere de imediato: “Então é casá-la! [...] Então é casá-la com o escrevente!” (id.: 791). O farto jantar, a que naturalmente não falta uma adega bem apetrechada, em casa do abade da Cortegaça, “que passava por ser o melhor cozinheiro da diocese” e tem fama pela sua “cabidela de caça” (id.: 299), os serões pacatos em casa da S. Joaneira, as férias de Verão na praia da Vieira ou a quase religiosidade com que o cônego Dias salienta a necessidade bianual de “tomar os seus banhos de mar” (id.: 825) traduzem certos traços persistentes da cultura portuguesa. Ao mesmo tempo é provável que as obras queirozianas tenham contribuído para que esta associação se nos sugira, i. e., que tenham cunhado certas ideias do que é “português”. O próprio Eça reconheceu que existe aqui uma diferença entre *O Crime* e *O Primo Basílio*, como se depreende de uma carta endereçada a Ramalho Ortigão, datada de 15 de Março de 1878. Perante a possibilidade de se fechar contrato para uma tradução francesa d’*O Primo*, afirma que “preferiria que a honra da tradução recaísse sobre o «Padre Amaro», o novo «Padre Amaro» que se está imprimindo” (Correspondência I: 138), ou seja, a edição definitiva de 1880. Justifica a sua preferência da seguinte forma: “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” (ibid.). Nisso *O Crime do Padre Amaro* distingue-se d’*Os Maias*, d’*A Ilustre Casa de Ramires* ou d’*A Cidade e as Serras*, que em vários passos nos dão um Portugal pitoresco, sem, porém, nos conseguirem proporcionar descrições familiares, tudo menos estranhas, de costumes e sentimentos.

3. Um grande panorama

Voltemos, contudo, para o início d’*O Crime do Padre Amaro*. Uma parte do seu quadro inicial é, na segunda edição de 1876, como referido por Mário Sacramento, deslocada “para o momento em que o cônego Dias e o coadjutor passeiam e conversam sobre a próxima vinda de Amaro”, no final do primeiro capítulo (Sacramento 2002: 120). Recordamos que segundo

¹¹ Guerra da Cal cita uma frase parecida d’*A Cidade e as Serras* – “A massa bojuda do Pimenta rebolou para mim com amizade” (CS: 132) – como exemplo de ocasiões em que encontramos “no uso do verbo uma marcada manifestação do prazer da hipérbole, do gosto pela desmesura na descrição. A fruição de fazer com que a expressão ultrapasse a realidade é um pendor psicológico inato do espírito de Eça” (Guerra da Cal, 1981: 229).

Sacramento a paisagem neste novo enquadramento passa a ser “apenas o cenário em que dialogam os dois personagens – cenário que colabora na sua caracterização” (ibid.). Aliás, da 2ª para a 3ª edição só surpreendemos, no capítulo I, algumas emendas menores, geralmente pequenas substituições de palavras e supressões de palavras ou de curtas sequências de palavras. O passeio dos dois padres ocorre, em ambas as versões, numa tarde de Agosto, em passeio “para os lados da Ponte Nova”, seguindo-se eventualmente a descrição extensa da paisagem “larga e tranquila”, com as suas “colinas baixas, de formas arredondadas, cobertas da rama verde-negra dos pinheiros novos [...]” (CPA 2/3: 105). Ficamos a saber que os dois, no entanto, desceram para a Alameda Velha, “lugar recolhido, coberto de árvores antigas” (id.: 107), onde começam a conversar sobre a vinda próxima de Amaro. A este diálogo, na sequência do qual Dias consegue dissipar as reservas do seu interlocutor em relação à ideia de hospedar o seu antigo aluno em casa da S. Joaneira, segue-se uma outra descrição da paisagem fluvial no crepúsculo, na qual até surge, agora só como mera comparsa, a pastorinha das vacas. No final do passo, a ênfase é concedida aos efeitos de luz: “Com a inclinação do sol a água perdia a sua claridade espelhada, estendiam-se as sombras dos arcos da ponte. Do lado das colinas ia subindo um crepúsculo esfumado, e as nuvens cor de sanguínea e cor de laranja que anunciam o calor faziam, sobre os lados do mar, uma decoração muito rica. — Bonita tarde! — disse o coadjutor. O cônego bocejou, e fazendo uma cruz sobre o bocejo: — Vamo-nos chegando às Ave-Marias, hem?” (id.: 113). O quadro serve para dar expressão à *Stimmung* do crepúsculo leiriense, que é apreciada pelos dois padres.

Esta passagem lembra a cena em S. Pedro de Alcântara do sétimo capítulo d’*O Primo Basílio*, romance cuja redacção Eça começara pouco após a conclusão do *Padre Amaro* de 1876 e que coincide, em parte, com a redacção da sua edição definitiva de 1880.¹² As afinidades entre as duas obras são numerosas e serão salientadas ao longo da nossa tese. Sacramento chama a atenção para uma delas, quando diz que “as figuras de Acácio, de D. Felicidade, etc., mostram que Eça encontrara o caminho da *vis comica*, que já no segundo plano das primeiras redacções do *Crime* esboçara” (Sacramento 2002: 142). O conselheiro Acácio é talvez a mais cómica destas figuras e tem muitos paralelos com M. Homais de *Madame Bovary*, entre os quais constam a vaidade, a loquacidade pomposa ou a veneração da autoridade. A passagem d’*O Primo Basílio* que nos interessa aqui é o célebre passeio de Luísa com o conselheiro, que

¹² No fim d’*O Crime* de 1880 encontramos a datação “Outubro 1878 – Outubro 1879” (CPA 2/3: 1035). No entanto, já na carta citada acima a Ramalho datada de 15 de Março de 1878 Eça refere o “novo <Padre Amaro> que se está imprimindo” (Correspondência I: 138). Refere-se de certeza à impressão de provas de página sobre as quais elaboraria o texto final.

consegue arrastar a personagem central, contrariada e ansiosa por saber o primo Basílio à sua espera no “Paraíso”, ao Jardim de S. Pedro de Alcântara. Aí, os dois encostam-se às grades para aproveitar a vista, o que para Luísa, na verdade, acaba por ser uma tortura:

Através dos varões viam, descendo num declive, telhados escuros, intervalos de pátios, cantos de muro com uma ou outra magra verdura de quintal ressequido; depois, no fundo do vale, o Passeio estendia a sua massa de folhagem prolongada e oblonga, onde a espaços branquejavam pedaços da rua areada. Do lado de lá erguiam-se logo as fachadas inexpressivas da Rua Oriental, recebendo uma luz forte que fazia faiscar as vidraças; por trás iam-se elevando no mesmo plano terrenos de um verde crestado fechados por fortes muros sombrios, a cantaria da Encarnação de um amarelo triste, outras construções separadas, até ao alto da Graça, coberta de edifícios eclesiásticos, com renques de janelinhas conventuais e torres de igrejas, muito brancas sobre o azul; e a Penha de França, mais para além, punha em relevo o vivo do muro caiado, donde sobressaía uma tira verde-negra de arvoredos. À direita, sobre o monte pelado, o Castelo assentava, atarracado, ignobilmente sujo; e a linha muito quebrada de telhados, de esquinas de casas da Mouraria e de Alfama descia com ângulos bruscos até às duas pesadas torres da Sé, de um aspecto abacial e secular. Depois viam um pedaço do rio, batido da luz: duas velas brancas passavam devagar; e na outra banda, à base de uma colina baixa que o ar distante azulava, estendia-se a correnteza de casarias de uma povoaçãozinha de um branco de cré luzidio. Da cidade um rumor grosso e lento subia, onde se misturavam o rolar dos trens, o pesado rodar dos carros de bois, a vibração metálica das carretas que levam ferraria, e algum grito agudo de pregão.

— Grande panorama! — disse o Conselheiro com ênfase. E encetou logo o elogio da cidade. Era uma das mais belas da Europa, decerto, e como entrada, só Constantinopla! Os estrangeiros invejavam-na imenso. Fora outrora um grande empório, e era uma pena que a canalização fosse tão má, e a edilidade tão negligente! (PB: 254-55)¹³

A beleza da descrição consiste no seu desenrolar progressivo. Presta muita atenção aos efeitos de luz e à variedade de cores, que ainda servem, através da criação de contrastes, para delimitar áreas e organizar a paisagem. Pouco destaque é dado aos detalhes da arquitectura. A descrição demarca o movimento do olhar que começa em baixo (Passeio Público), sobe (Graça), e depois vira à direita para terminar numa povoação na Outra Banda, sublinhando a vastidão do panorama. Os reparos finais precisos sobre os sons que emanam do casario contribuem para a evocação de um cenário animado. Há neste panorama menos introspecção do que na paisagem fluvial d’*Os Maias*, citada acima, o que remete para uma diferença mais substancial entre os dois livros.

¹³ O miradouro de S. Pedro de Alcântara aparece também no manuscrito d’*A Capital*. Da passagem em causa só dispomos, porém, o texto da versão fixada pelo filho do escritor, José Maria de Eça de Queiroz, repleta de variantes não assinaladas, que foi publicada pela primeira vez em 1925. No próximo capítulo iremos falar detalhadamente da situação editorial d’*A Capital*, projecto que ainda assim ocupa um lugar-chave no nosso argumento. Na citação, decerto incluindo emendas do filho, o que interessa ao autor são os pensamentos de Artur e pouco se demora na descrição da vista: “[...] foi encostar-se às grades. A cidade cavava-se em baixo, no vale escuro, picado dos pontos de luz das janelas iluminadas, e, na escuridão, os telhados dos edifícios, faziam um empastamento de sombras mais densas. Aquelas luzes, debaixo daqueles tectos, que fermentação de vida! Quantos amores, quantos mistérios, crimes talvez! Ali, jornalistas compunham artigos, oradores preparavam discursos, estadistas conferenciavam, mulheres aristocráticas, nas suas salas, falavam de amores, e, nos pianos ricos, gemiam as cavatinas apaixonadas. Que grande Lisboa!” (AC: 187). Eça dá aqui destaque aos pensamentos de Artur, sem atender às minúcias que figuravam na descrição da vista da cena com Luísa e Acácio.

Trata-se, ao contrário da paisagem de Leiria d’*O Crime*, de uma passagem escrita de raiz e não de um fragmento que foi reutilizado e reformulado. A descrição segue o olhar das duas personagens. Porém, quem aqui está interessado na vista do miradouro é o conselheiro Acácio. Já no caminho até ao jardim falara do seu projecto de um “guia científico” de Portugal, com o título pomposo “Descrição Pitoresca das Principais Cidades de Portugal e Seus Mais Famosos Estabelecimentos”. Já para Luísa, que se limita a elogiar a beleza do rio, nem a vista de Lisboa nem os outros pontos do passeio subsequente têm importância em si. O relógio da confeitaria da Rua de S. Roque – provavelmente aquela onde Sebastião procurara o conselho de Julião acerca da situação delicada em que Luísa se encontra (id.: 145-51) – indica-lhe apenas que está atrasada para o encontro com Basílio; a Igreja dos Mártires é um refúgio da loquacidade do conselheiro mas não lhe desperta qualquer interesse quer artístico quer religioso. Ao longo de todo este passeio tão doloroso para Luísa, o autor, referindo sistematicamente as ruas e lojas percorridas, concentra-se no que se passa dentro das duas personagens, nas associações despertadas pelos respectivos lugares. Não perde a oportunidade de fazer troça da vaidade de Acácio, que “aprumava a estatura, todo satisfeito de descer o Chiado com aquela linda senhora, tão olhada” (id.: 258). Tendo chegado ao Rossio, Luísa “olhava em redor, aflita, procurava uma ideia, uma ocasião, um acontecimento” para fugir, enquanto “o Conselheiro, grave a seu lado, dissertava. A vista do Teatro de D. Maria levava-o para as questões da arte dramática: tinha achado que a peça do Ernestinho era talvez demasiado forte. De resto só gostava de comédias. Não que se não entusiasmasse com as belezas de um «Frei Luís de Sousa», mas a sua saúde não lhe permitia as agitações fortes” (id.: 259).

Pouco depois, Luísa consegue finalmente libertar-se de Acácio e chama um trem para se deslocar a Arroios. À sua percepção nervosa e apressada escapam os pormenores do caminho até ao Paraíso:

A carruagem entrou quase a galope na ruazinha do «Paraíso». Figuras pasmadas apareceram à janela. Subiu, palpitante. A porta estava fechada – e logo a cancela do lado abriu-se, e a voz doce da patroa segredou:

— Já saiu. Há-de haver meia hora.

Desceu. Deu a sua morada ao cocheiro, e atirando-se para o fundo do *coupé*, rompeu num choro histérico. Correu os estores para se esconder; arrancou o véu, rasgou uma luva, sentindo em si violências inesperadas. Então veio-lhe um desejo frenético de ver Bazílio¹⁴! Bateu nos vidros desesperadamente, gritou:

— Ao Hotel Central!

Porque estava num daqueles momentos em que os temperamentos sensíveis têm impulsos indomáveis; há uma delícia colérica em espedaçar os deveres e as conveniências; e a alma procura

¹⁴ Não actualizamos a grafia dos nomes próprios nas citações da edição escolhida d’*O Primo Basílio*.

sofregamente o mal com estremecimentos de sensualidade!
A parelha estacou, resvalando, à porta do hotel. (id.: 260)

Eça procura dramatizar, à semelhança da cena com João Eduardo d’*O Crime* que citámos acima, a aflição de Luísa que por isso não se apercebe do trajecto do trem. Veremos muitas personagens queirozianas ulteriores envolvidas em pensamentos que as fazem não estar atentas ao caminho. Carlos da Maia, por exemplo, é, ao contrário do seu amigo Ega, um contemplador muito atento da natureza que se apresenta diante dos seus olhos em Sintra ou nos Olivais, mas também o surpreendemos, no caminho para a Toca, imerso nos seus pensamentos e, portanto, desatento às estradas e terreolas que a sua traquitana atravessa, as quais o autor por isso escusa de nos descrever.

Este caminho para a Toca remete para um outro ponto importante. Como nota Francisco da Silva Dias no seu livro *Lisboa, Eça, Os Maias e os Olivais*, o caminho das Janelas Verdes até à Toca, como descrito no romance, deixa de fora algumas mudanças urbanísticas que ocorreram durante o tempo diegético. Carlos não se apercebe da “paisagem diversificada onde cabia a indústria que se ia implantando, raramente em edifícios de raiz e, mais frequentemente, em situação quase parasitária, em antigos casarões religiosos, ao longo do caminho-de-ferro” (Dias, 2019: 31), que se materializa em construções como “o topo das chaminés da Fábrica da Pólvora de Chelas” (id.: 53). A verdade é que, ainda assim, na descrição da vista a partir da Toca no capítulo XV se refere “uma grande chaminé de fábrica que fumegava” (OM: 535). Longe, porém, daquela exactidão topográfica de Flaubert, que chegou a alterar passagens no manuscrito da *Educação Sentimental* que incluíam anacronismos ínfimos,¹⁵ Eça salienta em primeiro lugar o carácter rural dos Olivais, a caminho dos quais a certa altura se sente a “aragem doce do rio” (id.: 515). Se em alguns casos, como no capítulo final, para o qual existe uma série de apontamentos registados durante um passeio na recém-inaugurada Avenida da Liberdade,¹⁶ no intuito de estabelecer uma certa autenticidade topográfica, Eça procedeu a um levantamento

¹⁵ Isto ocorreu com uma passagem do segundo capítulo da segunda parte, onde Frédéric e Rosanette atravessam a Ponte Real e avistam as torres da igreja de Notre-Dame. Sacy explica em nota a este trecho: “Flaubert avait d’abord cité la Sainte-Chapelle au lieu de Notre-Dame, mais Maxime Du Camp lui fit observer qu’à l’époque où se passe cette scène < la Sainte-Chapelle était invisible du Pont-Neuf car la flèche n’avait pas été construite >. Cette flèche, antérieurement détruite par le feu, ne fut reconstruite qu’en 1854” (Flaubert, 2005: 588-9). Du Camp fez este reparo depois de ler o manuscrito da *Educação Sentimental* (cf. Le Calvez, 2002: 340). Embora Du Camp fale da Pont-Neuf, e não da Pont Royal, “si la Sainte-Chapelle était invisible du Pont-Neuf, alors elle l’était *a fortiori* du pont Royal” (id.: 341n).

¹⁶ Há dois manuscritos da Biblioteca Nacional de Portugal que decerto se relacionam com a génese d’*Os Maias* e um outro em que a ligação é possível. Os três foram descritos em Reis/Cunha, 1989: 139-47. O primeiro deles, o manuscrito 254, é um “esboço descritivo da Avenida e do Chiado, e prepara o episódio final” do romance (id.: 139).

prévio do cenário, o caso do caminho para os Olivais prova que o mesmo não se aplica a muitos outros espaços do romance.

Antes de passarmos à secção seguinte, é ainda preciso corrigir o que Sacramento diz sobre *Madame Bovary*. A verdade é que a paisagem no romance de 1857 nem sempre tem “um carácter estático e autónomo”. Como n’*O Primo Basílio*, um episódio crucial no processo de sedução é um curto passeio campestre, nomeadamente um passeio a cavalo. Rodolphe leva Emma a um miradouro nos arredores da vila onde os cavalos param durante um instante:

On était aux premiers jours d’octobre. Il y avait du brouillard sur la campagne. Des vapeurs s’allongeaient à l’horizon, entre le contour des collines; et d’autres, se déchirant, montaient, se perdaient. Quelquefois, dans un écartement des nuées, sous un rayon de soleil, on apercevait au loin les toits d’Yonville, avec les jardins au bord de l’eau, les cours, les murs, et le clocher de l’église. Emma fermait à demi les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit. De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s’évaporant à l’air. Les massifs d’arbres, de place en place, saillaient comme des rochers noirs; et les hautes lignes des peupliers, qui dépassaient la brume, figuraient des grèves que le vent remuait. (Flaubert, 1951: 469-70)

A descrição do vale no nevoeiro inicialmente nos sugere uma paisagem calma e pacífica. Quando se muda para a perspectiva de Emma, a observação sobre a sua impressão de que a “pobre vila” nunca lhe tinha parecido tão pequena sublinha a sua sensação, reiterada ao longo do livro, de se sentir presa e enclausurada em Yonville. No entretanto, os cavalos retomam o trote:

À côté, sur la pelouse, entre les sapins, une lumière brune circulait dans l’atmosphère tiède. La terre, roussâtre comme de la poudre de tabac, amortissait le bruit des pas ; et, du bout de leurs fers, en marchant, les chevaux poussaient devant eux des pommes de pin tombées. Rodolphe et Emma suivirent ainsi la lisière du bois. Elle se détournait de temps à autre, afin d’éviter son regard, et alors elle ne voyait que les troncs des sapins alignés, dont la succession continue l’étourdissait un peu. Les chevaux soufflaient. Le cuir des selles craquait. (id.: 470)

Embora se saliente a paz do mato outonal, ao mesmo tempo transparece a tensão que se cria entre Emma e Rodolphe, o que é reforçado pelo uso de frases curtas, técnica que se observará também nos parágrafos seguintes. O que é certo é que aqui a paisagem não tem um “carácter estático e autónomo”, ainda que não atinja a beleza da tela marinha d’*Os Maias*. Já na *Educação Sentimental*, porém, encontramos passagens afins do referido trecho do romance queiroziano de 1888, o que é sinal do trajecto em alguns sentidos análogo dos dois escritores.¹⁷

¹⁷ Na parte final do capítulo III, I acompanhamos Frédéric e Rosanette na sua viagem a Fontainebleau. Durante esta viagem (ou escapadela) Frédéric sente uma comoção especial que o liga à sua amante: “Il ne doutait pas qu’il ne fût heureux pour jusqu’à la fin de ses jours, tant son bonheur lui paraissait naturel, inhérent à sa vie et à la personne de cette femme” (Flaubert, 1952: 358). Nas descrições da visita ao castelo de Fontainebleau e dos numerosos passeios na natureza influem os sentimentos das personagens. De resto, vemos que Flaubert desenrola os panoramas de forma parecida, gradualmente e com a evocação final dos sons: “Avant de repartir, ils allèrent se

4. Um conto singular

No que temos vindo a dizer já ficou um pouco diluído o dualismo constatado por Sacramento entre a paisagem com “carácter estático e autónomo” e a paisagem como “ilustração daquilo que se passa de mais íntimo na personagem” que a contempla. Ainda assim, parece haver, num plano cronológico, diferentes tipos de espaço na obra queiroziana, o que confirma a intuição fundamental do crítico. O que vimos, para além disso, é a crescente tendência, que comprova aquisição de uma maior habilidade literária, para dramatizar cenas e transmitir a vida emocional das suas personagens. *O Crime do Padre Amaro* de 1880 é também por isso a obra mais absorvente de Eça. Em relação aos ambientes vivos, é de salientar, de qualquer modo, um conto anterior que é a primeira obra ficcional de excelência de Eça. Estamos a falar de “Singularidades de uma rapariga loira”, publicado em 1874, ou seja, antes d’*O Crime* da *Revista Ocidental*, embora a sua redacção seja decerto posterior. O relato começa com a descrição física da personagem central, Macário, para, no terceiro parágrafo, adiantar uma reflexão acerca da viagem que levava o narrador à estalagem minhota onde fizera o seu conhecimento: “Era isto em Setembro: já as noites vinham mais cedo, com uma friagem fina e seca e uma escuridão aparatosa. Eu tinha descido da diligência, fatigado, esfomeado, tiritando, num cobrejão de listas escarlates” (Contos I: 167-8). Estas duas frases bastam para ilustrar a diferença fundamental, no que à paisagem e à sua interacção com as personagens diz respeito, entre este conto e o *incipit* do “primitivo” *Padre Amaro*, redigido, como referimos, certamente em altura anterior, i. e., por volta de 1871. Em “Singularidades” a paisagem suscita, para além de sensações visuais, olfactivas ou auditivas, emoções e *Stimmungen*:

Vinha de atravessar a serra e os seus aspectos pardos e desertos. Eram oito horas da noite. Os céus estavam pesados e sujos. E, ou fosse um certo adormecimento cerebral produzido pelo rolar monótono da diligência, ou fosse a debilidade nervosa da fadiga, ou a influência da paisagem descarpada e chata, sob o côncavo silêncio nocturno, ou a opressão da electricidade, que enchia as alturas – o facto é – que eu, que sou naturalmente positivo e realista, – tinha vindo tiranizado, pela imaginação e pelas quimeras. (id.: 168)

O narrador consegue identificar o monumento que lhe produziu estas sensações: “A mim, o que me lançara na quimera e no sonho, fora o aspecto do Mosteiro do Rostelo, que eu tinha visto, na claridade suave e outonal da tarde, na sua doce colina” (ibid.). Revela, de qualquer

promener le long de la berge. Le ciel d’un bleu tendre, arrondi comme un dôme, s’appuyait à l’horizon sur la dentelure des bois. En face, au bout de la prairie, il y avait un clocher dans un village; et, plus loin, à gauche, le toit d’une maison faisait une tache rouge sur la rivière, qui semblait immobile dans toute la longueur de sa sinuosité. Des joncs se penchaient pourtant, et l’eau secouait légèrement des perches plantées au bord pour tenir des filets; une masse d’osier, deux ou trois vieilles chaloupes étaient là. Près de l’auberge, une fille en chapeau de paille tirait des seaux d’un puits; — chaque fois qu’ils remontaient, Frédéric écoutait avec une jouissance inexprimable le grincement de la chaîne” (ibid.).

modo, um sentido autocrítico ao admitir que “[n]ão se pode ser mais estúpido” do que ele, a quem a vista lhe desperta o desejo espontâneo de se fazer monge, “estar num convento, tranquilo, entre arvoredos”, lendo “*a Imitação*, e ouvindo os rouxinóis nos loureirais ter saudades do Céu” (ibid.). A “esta disposição visionária” atribui “a falta de espírito – a sensação – que [me] fez a história daquele homem dos canhões de veludilho” (ibid.).

O conto “Um poeta lírico” de 1880 abre de forma parecida. O seu narrador relata como fez o conhecimento do poeta aludido no título, o grego Korrisosso, empregado de quarto do hotel de Charing-Cross. O primeiro encontro com Korrisosso, numa “madrugada regelada, de Dezembro”, antecede, como em “Singularidades”, uma viagem agitada, desta feita mesmo meteorologicamente: “Tinha eu chegado do Continente, prostrado por duas horas de Canal da Mancha... Ah que mar! E era só uma brisa fresca de Noroeste: mas ali no tombadilho, sob uma capa de oleado de que um marujo me tinha coberto, como se sobre um corpo morto, fustigado da neve e da vaga, oprimido por aquela treva tumultuosa que o paquete ia rompendo aos rancos e aos encontrões – parecia-me um tufão dos mares da China...” (id.: 195). De forma mais subtil, Eça revela-se convicto da técnica ensaiada no seu conto de 1874, nomeadamente a de emoldurar o relato no seu cerne com as impressões obtidas no prelúdio, como acontecimentos que colocam quem conta numa determinada disposição. A falta de reflexão explícita acerca desta disposição, contrariamente a “Singularidades”, demonstra, por um lado, a aquisição de uma maior subtilidade, e, por outro lado, confere algo de enigmático a este conto, que remete para o ainda mais enigmático e ambíguo “José Matias” de 1897.

O narrador de “Singularidades”, na verdade, procura fornecer um relato minimamente fiável da história de Macário. O núcleo do conto é constituído por esta história, baseada no relato oral do próprio, que se passara em Lisboa há três ou quatro décadas antes do encontro imprevisto na estalagem minhota. O narrador localiza-a “em 1823 ou 33”, o que não sabemos se se deve a uma falha de memória da sua parte ou da parte de Macário. Em Lisboa, Macário é, primeiro, caixeiro no armazém de panos do seu tio, que, depois de se convencer de “certos instintos inteligentes e do talento prático e aritmético” do seu sobrinho, o promove a guarda-livros (id.: 171). Está alojado num quarto de solteiro em cima do armazém. Numa belíssima noite de Verão, Macário, aparentemente pouco experiente em matéria amorosa, avista, no prédio defronte, “uma mulher de quarenta anos, vestida de luto, uma pele branca e baça, o busto bem feito e redondo” (ibid.). Sentado “fumando à janela do seu quarto que abria sobre o seu pátio”, assistimos ao despontar de certos desejos: “era em Julho e a atmosfera estava eléctrica e amorosa; a rebecca de um vizinho gemia uma *xícara* mourisca, que então sensibilizava, e era

de um melodrama; o quarto estava numa penumbra doce e cheia de mistério – e Macário, que estava em chinelas, começou a lembrar-se daqueles cabelos negros e fortes e daqueles braços que tinham a cor dos mármore pálidos” (id.: 172). A mulher formosa, ficaremos a saber, é a mãe da misteriosa rapariga loira aludida no título e por quem Macário se irá apaixonar perdidamente, sob prejuízo da sua carreira e da sua felicidade. Mário Sacramento, a quem não escapou a mestria do passo que acabamos de citar, salienta a “nota fugaz” sobre a “penumbra doce e cheia de mistério”, que “externa ao personagem, sugere, como que desatentamente incluída na frase, o que de mais íntimo se passava em Macário” (Sacramento, 2002: 114). Com uma extraordinária concisão, a descrição dos efeitos de luz traduz simultaneamente os sentimentos de Macário.

“Singularidades de uma rapariga loira”, carecendo da linguagem naturalista que transparece em várias passagens d’*O Crime* (da 1ª à 3ª edição), d’*O Primo Basílio* e de “No moinho” (1880), é um texto lacónico e elegante, e não só por isso uma das obras-primas do escritor.¹⁸ Na descrição da estalagem minhota há o tão queiroziano amor ao detalhe. Os hóspedes deixam o seu calçado à porta do quarto para engraxar: “umas grossas botas de montar, enlameadas, com esporas de correia; os sapatos brancos de um caçador; botas de proprietário, de altos canos vermelhos; as botas de um padre, altas, com a sua borla de retrós [...]” (Contos I: 170). Este conto é o primeiro que opõe Lisboa e as Serras, mais precisamente, o Minho. Lisboa é o local onde Macário é enganado sistematicamente e sofre desilusões amorosas. A sua resolução é partir, no próprio dia em que se dera conta dos roubos da sua noiva, “para a província” (id.: 193). Essa província parece ser Vila Real de Trás-os-Montes. As histórias de amor infelizes acontecem, em Eça, na cidade. As Serras não apagam de vez as memórias a elas ligadas mas parecem oferecer algum tipo de paz de espírito. No Minho de “Singularidades” há ruínas românticas e estalagens em que se come “o peito de uma galinha afogada em arroz branco, com fatias escarlates de paio”, que se acompanha com vinho verde espumante, servido por uma criada “gorda e cheia de sardas” (id.: 168). É nestas descrições que conseguimos pressentir *A Cidade e as Serras* e, portanto, a transição referida no título da nossa tese. Assim,

¹⁸ Há em “Singularidades” uma passagem que é evidentemente uma alusão à *Éducation sentimentale*. Depois de ser despedido do armazém do tio, Macário aceita uma proposta de “[u]ma casa comercial [que] queria um homem hábil, resoluto e duro, para ir numa comissão difícil e de grande ganho, a Cabo Verde” (Contos I: 185). A comissão é-nos resumida sumariamente: “E ao outro dia Macário partiu. Conheceu as viagens trabalhosas nos mares inimigos, o enjoo monótono num beliche abafado, os duros sóis das colónias, a brutalidade tirânica dos fazendeiros ricos, o peso das fardas humilhantes, as dilacerações da ausência, as viagens no interior de terras negras, e a melancolia das caravanas que costeiam por violentas noites, durante dias e dias os rios tranquilos, donde se exala a morte. Voltou” (id.: 186). O trecho do livro de Flaubert é do início do penúltimo capítulo, em que se condensam as viagens de Frédéric após a sua partida definitiva de Paris: “Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues. Il revint” (Flaubert, 1952: 448).

este conto, escrito antes d'*O Primo Basílio*, indica duas coisas: por um lado, que as origens da transição de Lisboa às Serras são anteriores à redacção do primeiro grande romance lisboeta; e, por outro lado, que as Serras só existem, em Eça, por oposição à cidade. E, além disso, podemos ainda pensar que, tal como Macário, Eça teve de passar por Lisboa para chegar às Serras.

5. As Serras na Lisboa d'*Os Maias*

O início de “Singularidades”, com a viagem na diligência, faz-nos lembrar certas cenas d'*Os Maias*. Um dos episódios mais emblemáticos do romance é a jornada a Sintra que ocupa praticamente todo o capítulo VIII. A ideia para a viagem surgiu a Carlos depois de lhe chegar aos ouvidos que Maria Eduarda, que ainda não lhe fora apresentada, se encontrava lá. Carlos não encontrará a sua irmã, mas ser-lhe-á mais tarde apresentada por Dâmaso. Num dos primeiros convívios a dois, Maria Eduarda queixa-se de não haver “em Lisboa mais bonitas flores”, ao que Carlos responde murmurando que “[e]m Sintra há lindas flores” (OM: 374). Maria Eduarda confirma-o: “Oh, Sintra é um encanto! [...] Vale a pena vir a Portugal só por causa de Sintra” (ibid.). Esta frase, embora proferida por Maria Eduarda, capta bem uma particularidade do referido capítulo da jornada a Sintra. Sente-se nesta secção a perspectiva de Carlos, que ocasionalmente se aproxima dos lugares com o deslumbramento do turista, sendo capaz de lhes descobrir o encanto do exótico. A caminho da vila real, Carlos e Cruges fazem uma paragem na Porcalhota, onde tomam o pequeno-almoço e deixam descansar os cavalos. De novo no *break* e lançado a trote, os dois entram “na charneca, que lhes pareceu infundável. De ambos os lados, a perder de vista, era um chão escuro e triste; e por cima um azul sem fim, que naquela solidão parecia triste também. O trote compassado dos cavalos batia monotonamente a estrada. Não havia um rumor: por vezes um pássaro cortava o ar, num voo brusco, fugindo do ermo agreste [...]” (id.: 256-7). O foco nesta passagem assenta sobre o ambiente no *break* e a disposição um pouco carregada de Cruges e Carlos, que acabaram de lamentar a ausência de um espaço público para a cultura em Portugal¹⁹ e, agora, estão a ruminar

¹⁹ “E o que o [Cruges] afligia é que o Ega, com aquele talento, aquela verve fumegante, não fizesse nada...

— Ninguém faz nada, disse Carlos espreguiçando-se. Tu, por exemplo, que fazes?

Cruges, depois de um silêncio, rosnou encolhendo os ombros:

— Se eu fizesse uma boa ópera, quem é que ma representava?

— E se o Ega fizesse um belo livro, quem é que lho lia?

O maestro terminou por dizer:

— Isto é um país impossível... Parece-me que também vou tomar café” (OM: 256).

uma tristeza difusa, que se reflecte na descrição do trilho percorrido. Ao chegar “às primeiras casas de Sintra”, esta melancolia começa a dissipar-se, como transparece pela descrição ostentosa do ambiente:

E a passo, o *break* foi penetrando sob as árvores do Ramalhão. Com a paz das grandes sombras, envolvia-os pouco a pouco uma lenta e embaladora sussurração de ramagens e como o difuso e vago murmúrio de águas correntes. Os muros estavam cobertos de heras e de musgos: através da folhagem, faiscavam longas flechas de sol. Um ar subtil e aveludado circulava, rescendendo às verduras novas; aqui e além, nos ramos mais sombrios, pássaros chilreavam de leve; e naquele simples bocado de estrada, todo salpicado de manchas do sol, sentia-se já, sem se ver, a religiosa solenidade dos espessos arvoredos, a frescura distante das nascentes vivas, a tristeza que cai das penedias e o repouso fidalgo das quintas de verão... Cruges respirava largamente, voluptuosamente. — A Lawrence onde é? Na serra? — perguntou ele, com a ideia repentina de ficar ali um mês naquele paraíso. (id.: 257-8)

Nos quadros subsequentes de Sintra, principalmente as vistas a partir de um ponto elevado, deparamo-nos com descrições pormenorizadas de cenários naturais, que simultaneamente espelham a vida íntima e as associações de quem olha. Uma figura que vemos frequentemente absorta na contemplação é o maestro Cruges, como nesta passagem, enquanto Alencar conversa com Carlos:

Cruges, no entanto, encostado ao parapeito, olhava a grande planície de lavoura que se estendia em baixo, rica e bem trabalhada, repartida em quadros verde-claros e verde-escuros, que lhe faziam lembrar um pano feito de remendos assim que ele tinha na mesa do seu quarto. Tiras brancas de estradas serpeavam pelo meio: aqui e além, numa massa de arvoredos, branquejava um casal: e a cada passo, naquele solo onde as águas abundam, uma fila de pequenos olmos revelava algum fresco ribeiro, correndo e reluzindo entre as ervas. O mar ficava ao fundo, numa linha unida, esbatida na tenuidade difusa da bruma azulada: e por cima arredondava-se um grande azul lustroso como um belo esmalte, tendo apenas, lá no alto, um farrapozinho de névoa, que ficara ali esquecido, e que dormia enovelado e suspenso na luz... (id.: 271-2)

Como na abertura do primeiro *Crime do Padre Amaro* e no panorama de S. Pedro de Alcântara d’O *Primo Basílio*, Eça desenrola a vista gradual e progressivamente, neste caso assinalando um movimento do primeiro (a planície) para o último plano (o mar).

Também encontramos Carlos absorto na contemplação, contudo o seu olhar está muito menos atento do que o de Cruges, porque não consegue deixar de pensar em Maria Eduarda. Enquanto contempla o panorama crepuscular do terraço do Hotel Lawrence, os seus pensamentos divagam para a sua irmã desaparecida:

[Carlos] veio sentar-se no terraço. A tarde descia, calma, radiosa, sem um estremecer de folhagem, cheia de claridade dourada, numa larga serenidade que penetrava a alma. Ele tê-la-ia pois encontrado, ali mesmo naquele terraço, vendo também cair a tarde – se ela não estivesse impaciente por tornar a ver a filha, algum bebezinho loiro que ficara só com a ama. Assim, a brilhante deusa era também uma boa mamã; e isto dava-lhe um encanto mais profundo, era assim que ele gostava mais dela, com este terno estremecimento humano nas suas belas formas de mármore. Agora, já ela estava em Lisboa; e imaginava-a nas rendas do seu *peignoir*, com o cabelo enrolado à pressa, grande

e branca, erguendo ao ar o bebé nos seus esplêndidos braços de Juno, e falando-lhe com um riso de ouro. Achava-a assim adorável, todo o seu coração fugia para ela... Ah! Poder ter o direito de estar junto dela, nessas horas de intimidade, bem junto, sentindo o aroma da sua pele, e sorrindo também a um bebé. E, pouco a pouco, foi-lhe surgindo na alma um romance, radiante e absurdo: um sopro de paixão, mais forte que as leis humanas, enrolava violentamente, levava juntos o seu destino e o dela; depois, que divina existência, escondida num ninho de flores e de sol, longe, nalgum canto da Itália... (id.: 277)

A disposição de Carlos reflecte-se na descrição final do pôr-do-sol. Esta serve como remate dos seus pensamentos, enlevado num sonho com Maria Eduarda que é tão *kitsch* quanto os poemas de Alencar.²⁰ Embora retratado de forma mais favorável do que Frédéric Moreau, o “herói” de *L’Éducation sentimentale*, Carlos da Maia é uma típica figura da literatura oitocentista, cuja autoproclamada superioridade em relação ao meio em que vive não resiste impoluta a uma leitura atenta do romance.

Voltando ao trecho citado acima, notamos que nele se exalta a beleza da Serra, que é reiterada sobretudo por Cruges mas também por Carlos e Alencar. O romance está de facto repleto de descrições paisagísticas que não ficam muito atrás das do capítulo do passeio do capítulo VIII. O ambiente d’*Os Maias* é, em geral, mais agradável do que o d’*O Primo Basílio*, onde sentimos a cidade como uma força hostil e opressora. A paisagem citada por Sacramento (Afonso a contemplar a Outra Banda) é paradigmática do carácter do ambiente que encontramos no romance de 1888 mas também, por exemplo, n’*A Ilustre Casa de Ramires*, onde acompanhamos Gonçalo na descoberta da natureza esplêndida do fictício concelho de Oliveira. Confira-se a título de exemplo a sua cavalcada pela Estrada de Corinde no capítulo III, quando nos é descrita abundantemente a vista desde a Bica Santa, “um dos sítios decantados daquelas cercanias formosas”, onde “a estrada, cortada na encosta dum monte, alarga e forma um arejado terraço, donde se abrange todo o vale de Corinde, tão rico em casais, em arvoredos, em searas, em águas” (ICR: 146). Em relação às descrições paisagísticas, as obras queirozianas suscitam por vezes aquela sensação que o próprio Eça notou nas obras de Júlio Dinis, enunciada no belíssimo obituário deste escritor n’*As Farpas* de Setembro de 1871. Aí diz-se que o autor d’*A Morgadinha dos Canaviais* “[e]ra sobretudo um paisagista: as figuras estavam ali para dar expressão, vitalidade à paisagem: os seus campos de searas, os montes, as claras águas, os céus profundos, não são nos seus livros uma decoração à vida fortemente sentida [...]. Há nos seus livros tal descampado, tal eira branca batida do sol, tal parreira onde os gatos se espreguiçam, que tem mais drama, mais ideia, mais acção que o romance das figuras vivas” (AF: 182-3). O episódio queiroziano em que mais nitidamente se nota a sobreposição do interesse despertado

²⁰ Esta passagem faz lembrar ao leitor alemão um *schlager* dos anos 1950: “Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt // Und vom Himmel die bleiche Sichel des Mondes blinkt”.

pela paisagem em relação àquele despertado pelas personagens é naturalmente a jornada a Sintra do capítulo VIII d’*Os Maias*.

Em suma, a conclusão d’*O Crime do Padre Amaro* de 1880 é homóloga de uma mudança no que diz respeito às personagens e ambientes, que parece, por seu lado, ser homóloga de outras mudanças. N’*O Crime*, n’*O Primo Basílio* ou em “No moinho” (1880) os ambientes são hostis e suscitam claustrofobia. N’*Os Maias* a cidade de Lisboa é pintada de uma forma mais agradável do que n’*O Primo Basílio* ou no *Padre Amaro*, apesar da sua pacatez, das suas intrigas reles e da cómica mediocridade dos seus habitantes, sejam políticos sejam literatos. Esta mediocridade não é, aliás, para quem conhece a tradição narrativa que se estende de Balzac, através de Flaubert e Daudet até Zola e Huysmans, um fenómeno literário exclusivo da capital portuguesa, e é sinal da dependência de Eça da tradição do romance francês de Oitocentos, a que dedicaremos agora algumas considerações.

6. Um verdadeiro realismo

O cotejo entre Eça e a literatura francesa oitocentista ajuda a aprofundar a discussão do espaço, mas também de outros aspectos da sua produção. Eça partilha de uma corrente da literatura contemporânea a que, à falta de melhor termo, podemos chamar realista. Como em Flaubert (e noutros autores), há em Eça a ideia de um embate entre uma escola romântica e uma escola realista. Já n’*As Farpas* se criticara essa literatura coeva, sentimental e ingénua, que Eça e Ramalho parecem considerar hegemónica. Ao mesmo tempo, distanciam-se dos “falsos realistas, Dumas Filho e a sua banda de analistas lascivos” (AF: 426). No prefácio a *Azulejos*, é reiterada esta ideia. Eça critica a incompreensão do significado do termo “Naturalismo” por parte da “nossa bondosa Lisboa”, que “na geografia política é uma Capital [...] mas que, na ordem do pensamento e do saber, é um lugarejo sem nome” (CP: 193). Esta Lisboa insistiria em desacreditar o Naturalismo como “*grossaria e sujidade*”, em vez de aceitar a definição de “obra naturalista” como “obra observada e não sonhada; obra modelada sobre as formas da Natureza, não recortada sobre moldes de papel; obra pousada nas eternas bases da Vida, e não nesse monturo mole, feito de sentimentalismo bolorento e de cascalho de retórica, que ainda atravanca um canto da Arte, e onde se vê ainda, por vezes, brotar uma florzinha triste e melada que pende e que cheira a mofo” (ibid.; itálicos do original).

Vamos referir alguns outros traços dos “verdadeiros realistas”, a que Eça também pertence. Um dos mais importantes é a preferência pelo herói medíocre. Um segundo traço é o destaque no percurso das personagens principais até ao momento em que inicia a história propriamente dita. Isso acontece, com maior extensão, n’*Os Maias* e n’*O Crime*, onde é dado destaque à génese da vida nervosa, psicológica e sentimental de Amaro e Amélia, um elemento de crucial importância a que voltaremos. Um terceiro traço é a importância do tema do adultério, que encontramos em primeiro lugar n’*O Mistério*, em *Basílio*, em “No moinho”, e no inédito *Alves & C.^a*. Um quarto traço é a pretensão de dar quadros sociais, que persiste nos romances tardios, por exemplo n’*A Cidade e as Serras*, onde, na segunda parte, se distinguem duas classes, os serviçais e os lavradores da Serra. Um quinto traço é a crítica de emoções e em particular do amor romântico. Enquanto n’*O Primo* e n’*O Crime* está em causa em primeiro lugar a paixão com uma forte vertente sexual, há n’*Os Maias* uma problematização mais detalhada da intimidade e da vida conjugal. Sacramento reconheceu que o realismo de “Singularidades de uma rapariga” se encontra também “no modo como nos transmite o tema da confiança desiludida” (Sacramento, 2002: 114). É o amor cego que impede Macário de se aperceber dos esquemas que se tecem contra ele e dos sucessivos roubos de Luísa. Passa-lhe também despercebido o carácter amorfo da sua amada, que “era mais simples, quase indiferente, cheia de transigências”, com “a sua natureza débil, aguada, nula”, e que “[e]ra como uma estriga de linho, fiava-se como se queria: e às vezes naqueles encontros nocturnos, tinha sono” (Contos I: 184). A referida corrente da literatura oitocentista tem quase uma obsessão com relatos sobre a perda de ilusões, que é referida no título de um dos romances mais célebres de Balzac. As histórias de amor nos romances realistas terão imperativamente de não resultar, provando-se especialmente a vacuidade dos sentimentos que aparentavam ser sinceros. A posição céptica em relação ao amor enquanto paixão está ainda patente n’*A Reliquia*, quando nos é comunicado o casamento de Teodorico com a irmã do seu patrão. À pergunta deste se “[h]á aí dentro desse peito amor verdadeiro à mana Jesuína”, Teodorico responde genuína e sobriamente que “[a]mor, amor, não... Mas acho-a um belo mulherão; gosto-lhe muito do dote; e havia de ser um bom marido” (AR: 309). O matrimónio será também n’*A Ilustre Casa* e n’*A Cidade e as Serras* o resultado de uma deliberação racional que aparenta trazer alguma felicidade e harmonia. Um sexto traço é a tentativa de estabelecer uma certa exactidão topográfica, que, como vimos, Eça pretendeu, embora não com pleno rigor, alcançar n’*O Primo Basílio* e n’*Os Maias*. Um sétimo traço é a importância da relação entre cidade e província, que é um dos temas-chave na obra queiroziana. Finalmente, temos a arquitectura e escrita rigorosas e organizadas, em que nenhuma personagem é esquecida e a acção é facilmente susceptível de

um resumo conciso. As obras de Balzac, Flaubert, Zola e outros constituem para nós termos de comparação oportunos que, porém, possivelmente poderiam ser substituídas por obras de outros autores.

Um dos escritores que certamente mais fortemente marcou Eça foi Honoré de Balzac (1799-1850), cuja influência se nota mais nitidamente n'A *Capital*, como veremos nos capítulos II e IV. Alguns romances de Balzac, entre eles *Eugénie Grandet* e *L'Envers de l'histoire contemporaine*, abrem com um *tableau* alegórico do cenário em causa, com destaque para a sua história, para, num segundo momento, apresentar as personagens centrais, produtos desta constelação espacial-histórica. Karl-Heinz Stierle, no segundo capítulo do seu monumental *Der Mythos von Paris*, demonstra exaustivamente como o autor da *Comédia Humana*, retomando e desenvolvendo o princípio de *Le Tableau de Paris* (1782-88) de Louis-Sébastien Mercier, procura relevar as dinâmicas de Paris num determinado momento da sua história. Assim, a cidade torna-se ela própria o tema central das narrativas (cf. Stierle, 1998: 366). Em cada romance a totalidade da cidade está em causa. Stierle chama a Balzac o primeiro semiótico da capital que simultaneamente era um narrador dela (id.: 457). O romance que melhor ilustra o princípio balzaquiano é *Le Père Goriot* (1835). A pensão Vauquer junta uma pluralidade de personagens que remetem para a pluralidade da própria cidade de Paris. Stierle cita uma página do romance em que o próprio Balzac descreve os hóspedes da pensão como um conjunto de “êtres rassemblés para le hasard” e explica que “[u]ne réunion semblable devait offrir et offrait en petit les éléments d’une société complete” (Balzac (II), 1951: 860). A pensão Vauquer é o lugar onde o acaso junta personagens com percursos muito diferentes, que ou interagem ou se limitam à coexistência. Lugar de passagem, a pensão remete para a mobilidade social da própria cidade (cf. Stierle, 1998: 481). O cotejo com *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue, que Stierle considera o precursor do género do romance trivial parisiense, que começará a florescer na década de 1840, ajuda a perceber a originalidade do princípio balzaquiano. Nos romances populares de Sue, a cidade torna-se um mero cenário, reapropriando a estrutura do conto de fadas (cf. id.: 545 e 551). O traço característico destes romances, que lhe concederá o sucesso junto das massas iletradas, é o herói solitário que desafia a cidade e a conquista, graças à sua força que roça o sobrenatural (cf. id.: 551). Paris é um genérico pano de fundo a que não confere uma função específica e que nunca se torna um verdadeiro tema da narrativa.

Em Eça de Queiroz a totalidade da cidade raramente está em causa; temos antes quadros de microcosmos dentro de Lisboa, nomeadamente da vida burguesa ou pequeno-burguesa (*Primo Basílio*, *Alves & C.^a*, *O Mandarim*, *A Relíquia*) ou do mundo da alta esfera política e da

aristocracia (*Os Maias*). Estes mundos mal se misturam, excepção feita ao manuscrito d'*A Capital*, que dá conta das investidas falhadas de Artur Corvelo sobre a sociedade elegante de Lisboa. À semelhança de Balzac, Eça apresenta algumas personagens como tipos, em primeiro lugar personagens d'*O Primo Basílio* e d'*Os Maias*. O exemplo paradigmático é a passagem de *Basílio* em que Ernestinho e Acácio são descritos, respectivamente, como “os representantes dos dois grandes movimentos de Portugal desde 1820. A Literatura [...] e o Constitucionalismo” (PB: 459). A grande diferença entre *Basílio* e *Os Maias* é que no livro de 1888 as personagens centrais não são susceptíveis de associação a tipos. E existirá em Eça algo como uma teoria de Lisboa, uma teoria da qual se possa deduzir um princípio estruturante dos romances? Ocorrem dois traços básicos da Lisboa queiroziana. Por um lado, temos o traço que se pode resumir jocosamente no tropo “cidade bonita, mas aborrecida e provinciana”. No capítulo final d'*Os Maias*, Carlos da Maia, em conversa com Ega durante o passeio do Hotel Bragança até à Avenida, e daí até ao Rossio, declara que Lisboa parece “horrível”, mas “[n]ão é a cidade, é a gente. Uma gente feiíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada” (OM: 679). Por outro lado, a cidade está em contacto com lugares e com pessoas do estrangeiro, que representam a intromissão de um meio (aparentemente) civilizado, i. e., Paris, na vida pacata da capital de Portugal; nisso a Lisboa queiroziana distingue-se talvez da “autocomplacência” de Paris nas obras dos autores referidos.

Se Balzac foi uma influência cardinal em Eça, a influência que Flaubert nele causou deve considerar-se fundamental, sendo que a obra queiroziana assim que a conhecemos é, em muitos aspectos, devedora dessa influência. A leitura, ou melhor, o estudo de *Madame Bovary* transparece mais nitidamente n'*O Crime do Padre Amaro* e n'*O Primo Basílio*. Flaubert enformou o próprio processo literário queiroziano. Além disso, Eça inspirou-se amiúdes vezes em determinadas cenas dos seus romances. A chegada de Amaro a Leiria é, como vimos, inspirada na chegada do casal Bovary a Yonville; o romance de Luísa e Basílio segue de perto o entre Emma e Rodolphe. Após o primeiro envolvimento com Basílio, Luísa se diz com muito deleite, imitando Emma: “tenho um amante”;²¹ a figura de Acácio é inspirada na de M.

²¹ Comparem-se as duas cenas: “E imóvel no meio do quarto, os braços cruzados, o olhar fixo, repetia: <Tenho um amante!> Recordava a sala na véspera, a chama aguçada das velas, e certos silêncios extraordinários em que lhe parecia que a vida parara, enquanto os olhos do retrato da mãe de Jorge, negros na face amarela, lhe estendiam da parede o seu olhar fixo de pintura. Mas Juliana entrou com um tabuleiro de roupa passada. Eram horas de se vestir [...]” (PB: 197). “Elle se répétait : < J’ai un amant ! un amant ! > se délectant à cette idée comme à celle d’une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l’amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entra dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l’entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l’existence ordinaire n’apparaissait qu’au loin, tout en bas, dans l’ombre, entre les intervalles de ces hauteurs” (MB: 232).

Homais²²; a atitude dos habitantes de Leiria em relação a Lisboa parece reproduzir a atitude dos habitantes de Yonville l'Abbaye em relação a Paris, sentindo-se a atracção e superioridade cultural da capital ao mesmo tempo que ela é vista como um antro de pecado e de excentricidade alienada.

Com a enumeração destes paralelos não queremos de forma alguma sugerir que Eça plagia Flaubert. O que é porém verdade é que, tal como sugerido por Sacramento, sucede no percurso de Eça uma certa superação de Flaubert, na medida em que a sua influência sobre a concepção das obras diminui. Já não surpreenderemos Eça a tentar dissecar, à la *Madame Bovary*, os sentimentos das suas personagens, por exemplo os de Luísa, na manhã depois do primeiro encontro íntimo com Basílio. Perfuma-se abundantemente e escolhe “a camisinha que tinha melhores rendas”, e aliás suspira “por ser rica [...]”. Porque nos temperamentos sensíveis as alegrias do coração tendem a completar-se com as sensualidades do luxo: o primeiro erro que se instala numa alma até aí defendida facilita logo aos outros entradas tortuosas” (PB: 197).

Há dois elementos que dividem desde o início Eça de Flaubert. Enquanto o cinismo de Flaubert, o mestre da *impassibilité*, revela a sua resignação perante o mundo, há em Eça a ambição, ainda que problemática, como veremos, à crítica de costumes, a que subjaz a ideia de que esta actividade possa contribuir para a reforma social. Quer *O Crime*, em todas as suas versões, quer *O Primo Basílio* são obras mais téticas do que *Madame Bovary*, no sentido em que a crítica social adquire em certos momentos uma seriedade de panfleto. Em geral, Eça é um autor com maiores pretensões de participar na vida pública. Um outro elemento desde o início mais prepotente em Eça é o humor, geralmente menos amargo do que o de Flaubert, que transparece por exemplo na cena altamente risível d'*O Primo Basílio* em que Luísa chicoteia o banqueiro Castro.

De resto, os paralelos entre os percursos dos dois escritores, com um temperamento tão diferente, são vários e são sinal de uma afinidade electiva por parte do romancista português que, pela sua amplitude e sincronia de momentos, não conhecerá muitas iguais no vasto panorama da literatura do século XIX. *Madame Bovary*, que Flaubert publica aos 35 anos, e *O Primo Basílio*, publicado quando Eça tinha 32 anos, são romances de adultério e de sociedade. Entre *L'Éducation sentimentale* e *Os Maias* salta à vista a simetria entre as histórias de dois

²² Como Acácio na cena em S. Pedro de Alcântara que citámos, Homais defende que a polícia aja de forma menos clemente: “Mais, quand l'Aveugle, comme d'habitude, apparut au bas de la côte, il s'écria: — Je ne comprends pas que l'autorité tolère encore de si coupables industries! On devrait enfermer ces malheureux, que l'on forcerait à quelque travail! Le Progrès, ma parole d'honneur, marche à pas de tortue! nous pataugeons en pleine barbarie! [...]” (Flaubert, 1951: 598).

amigos, de todo génios ou figuras singulares, que finalmente, numa espécie de epílogo, resumem os desalentos passados e estabelecem uma visão “vencidista” da vida. Eça, como Flaubert, conserva, ao longo de toda a sua vida, uma inclinação para a reconstrução histórica, à procura de uma forma que transcenda a forma canónica protagonizada por Walter Scott ou, em Portugal, por Alexandre Herculano. Partilham ainda o interesse pela hagiografia. E ambos terminaram a sua carreira com dois romances, curiosamente os dois póstumos – *Bouvard et Pécuchet* e *A Cidade e as Serras* – que se dedicam a duas grandes questões de Oitocentos, a saber, a relação entre cidade e província, e a acumulação, geradora da sensação de abundância, de conhecimento científico e erudito.

7. Claustrofobia urbana: Lisboa e Leiria

Dizíamos que o ambiente d’*O Crime do Padre Amaro* é geralmente hostil e claustrofóbico, o que se viu também na cena em que João Eduardo esbofeteia Amaro no Largo da Sé de Leiria e é logo cercado de uma multidão que parece ávida por este tipo de tumulto. Tanto *O Primo Basílio* como *O Crime*, em todas as suas versões, apresentam cenários no seu geral desagradáveis. Um escritor contemporâneo que potencia esse carácter dos ambientes é Fialho de Almeida, no seu conto “A ruiva” (1878), de que falaremos aqui um pouco. O recurso a “A ruiva” parece-nos propício por se passar também em Lisboa e pelo facto de que o seu autor declarou tê-lo escrito na senda das obras queirozianas, retomando com efeito certos elementos delas. O nosso cotejo procura tornar mais nítidos estes elementos em cada uma das obras. “A ruiva”, saído no mesmo ano que *O Primo Basílio*, protagoniza a classe dos trabalhadores desfavorecidos que, no romance queiroziano, se encontra representada, entre outras, pelas figuras de Juliana e da cozinheira Joana. De acordo com Queiroz Veloso, em recensão crítica à sua reedição revista e ampliada no volume *Contos* (1881), “A ruiva”, na sua versão original, “seguindo de perto, na orientação imposta à literatura portuguesa pelo notável escritor realista [Eça de Queiroz], os moldes d’*O Crime do Padre Amaro* e d’*O Primo Basílio*, [...] não podia deixar de ressentir-se desta imitação, aliás inconsciente, desta indecisão de plano prévio e seguro, de caminho rigorosamente traçado, da falta de individualidade nítida, sólida, firme” (Veloso 1881: 178). De facto, o próprio Fialho pronunciara-se favoravelmente sobre *O Primo Basílio* na sua “Crónica lisbonense”, componente regular da revista *Museu Ilustrado*, onde, alguns meses depois, iria ser publicado “A ruiva”. Reconhece no romance “a cópia fiel duma

sociedade, desde o que há de bom até ao que existe de infamante” (Almeida, 1878: 91). Em função disto, considera-o “uma pérola, uma revelação magnífica, um estudo admirável de vida, de observação” (ibid.). Teria apenas um único defeito: “a fascinação da cantárida — excita. Antes de ser útil é lascivo” (ibid.).

“A ruiva” pode ser entendida como uma tentativa de decantar do romance queiroziano o que nele existe de mais naturalista (o que corresponderá àquilo que Fialho entende por “útil”). Confira-se uma passagem secundária d’*O Primo Basílio* em que Joana relata um passeio domingueiro com o seu amante, um carpinteiro da vizinhança, ao Cemitério do Alto de S. João, onde “tinham passeado [...], muito juntos, admirando os jazigos, soletrando os epitáfios, beijando-se nos recantos que os chorões escureciam, e regalando-se do ar dos ciprestes e das relvas dos mortos” (PB: 98). N’“A ruiva”, Fialho deleita-se no estudo da necrofilia de Carolina, a protagonista do conto. Em geral, onde Eça abruptamente se detém, diante do limiar de um mundo, pobre e sujo, em que não quer insistir, Fialho penetra nas vivências do lumpemproletariado lisboeta. A sua intenção de, nesta diligência, ser “útil” em vez de “lascivo” não tem sucesso pleno. A descrição da necrofilia de Carolina satisfaz um certo sensacionalismo, e o exame psicológico-patológico fica-se pelo superficial. Só de vez em quando Fialho consegue propiciar-nos descrições credíveis da vida íntima da filha do coveiro do cemitério dos Prazeres. Um passo bem conseguido (desde que não se peça extrema subtilidade a Fialho) é aquele sobre os seus passeios nocturnos ao Chiado, na companhia do concubino. Diante do “fôlego esplêndido da cidade” os olhos de Carolina só vêem o que ela própria não tem e “invejosa da vida que não vivia e da opulência que a deslumbrava, ia picando as cenas de comentários amargos, um vago rancor de proletária” (Almeida, s/d: 73).

No intuito de fornecer um quadro exacto do meio social em causa, Fialho constrói uma série de *tableaux*. Tal como n’*O Crime*, com o quadro de Leiria no dia da festa da Senhora da Piedade, que se manteve na edição de 1880, existe no conto de Fialho uma descrição do ambiente num dia de festa popular. Estamos a falar da cena da “tarde de Nossa Senhora dos Prazeres”, ocasião em que uma vizinha fala a Carolina pela primeira vez do fatídico João que, mais tarde, se tornará o seu amante. O quadro abre da seguinte forma:

O tempo serenara, o céu não tinha nuvens e no azul espiritualizado os voos brancos dos pombos davam uma inocência casta ao ambiente. Havia arraial nessa tarde. A procissão, saída da igreja de Santos, por entre farrapos de bandeiras e verdores de buxo, devia entrar na capela do cemitério, à noitinha, em meio de foguetes e aromas do peixe frito, cuidadosamente consumido pela fome do povoleu curioso.

Na esplanada que vai terminar à porta dos Prazeres, as pequenas barracas de lona enchiam-se de grupos; filhas de saias engomadas, olheiras fundas, com fadistas de calças esticadas sobre alpargatas de linho. As mulheres gordas, lenço vermelho, os grossos braços nus, refogavam mexilhão,

vermelhas do calor; em torno os soldados passavam, de chibata, rostos vulgares e bestiais, dilatados em risos enormes; e meneando-se, diziam brutezas às pequenas ovarinas sujas. Na confusão dos grupos os garotos sujos, vivamente alegres, corriam relanceando olhares famintos sobre os bolos secos das vendedeiras ambulantes, e de passagem pediam cinco réis. Aqui e além viam-se sobre a relva, petiscando, famílias de operários, pequenas louras e limpas, tipos de costureiras futuras, traços finos, cismadores e delicados. Os vadios esqueléticos, de calções em frangalhos, apregoavam água. No ar os ruídos múltiplos abafavam-se uns aos outros, e das contínuas pulsações resultantes elevava-se um ruído uniforme e indistinto, como de ebulição longínqua. (id.: 18-9)

Notamos vários elementos também presentes na referida passagem do *Padre Amaro*, nomeadamente a descrição exaustiva do tempo, dos transeuntes, dos cheiros e do ruído. A descrição é, no seu geral, bastante mais negativa e gráfica do que aquelas a que Eça nos habituou. Isso não se explica apenas pelo meio social, bastante inferior no conto de Fialho, mas também pelo desígnio naturalista, que inclui a descrição pormenorizada e crua de degredo, dos cheiros desagradáveis ou de perversões humanas.

Fialho n’“A ruiva” mantém uma certa distância em relação às suas figuras, excluído pontualmente o caso de Carolina. Numa passagem em que acompanha João nas suas deambulações pela capital, não está muito interessado na sua vida íntima e, em vez disso, tece uma série de considerações sobre os aguaceiros que se derramam sobre as ruas percorridas pelo aprendiz: “As beiras dos telhados deixavam cair as suas lágrimas monótonas com um ruído metódico e gelado. No céu escuro e forrado por igual, nuvens brancas, como de algodão fofo, esbarravam, acossadas pela nortada. Os passeios desertos, nus de transeuntes, ofereciam à claridade triste do gás o seu esguio e pálido espinhaço, que recordava o dum peixe antigo, dos que se fazem admirar em esqueleto, fossilizados, nos museus” (id.: 49). Entre estas considerações poéticas e a sensibilidade de João, que nos fora descrito como uma pessoa bruta e torpe, há um abismo. Mas este abismo está de acordo com o propósito literário de Fialho, que procura denotar o abandono da personagem ao anonimato da grande cidade; e para a evocação deste isolamento contribui ainda a descrição da cidade como taciturna e ligeiramente ameaçadora.

Este desconforto na cidade, sublimado em Fialho, tira muito provavelmente raízes na produção desse desconforto, ou claustrofobia, n’*O Primo Basílio* e n’*O Crime do Padre Amaro*. Nestes dois livros, Eça procura suscitar um ambiente ameaçador à volta da personagem, que é vista de fora e parece ser vigiada. Na Leiria d’*O Crime do Padre Amaro* cada transgressão é notada e sancionada por uma população maligna. N’*O Primo Basílio*, Lisboa é, especialmente para Luísa, uma cidade claustrofóbica. Um bom exemplo disso é o “passeio ao campo” de Luísa e Basílio, no quinto capítulo do romance, episódio decisivo no esforço de Basílio para quebrar a resistência da sua prima. O que acentuamos nesta cena é o contraste entre o comentário autoral

e aquilo que Luísa vê e pensa. Tendo a carruagem entrado no Lumiar e tendo os dois, “por prudência”, baixado os estores, Luísa ainda espreita pela janela e vê “árvores empoeiradas; um muro de quinta de um cor-de-rosa sujo; fachadas de casas mesquinhas; um ônibus desatrelado; mulheres sentadas ao portal; à sombra, catando os filhos; e um sujeito vestido de branco, de chapéu de palha, que estacou, arregalou os olhos para as cortinas fechadas do *coupé*” (PB: 162). A própria, no entanto, não aparenta ter a mesma impressão negativa do Lumiar, surgindo-lhe o desejo de viver ali com Basílio e as crianças por nascer, “numa quinta, longe da estrada; teria uma casinha fresca com trepadeiras em roda das janelas, parreiras sobre pilares de pedra, pés de roseiras, ruazinhas amáveis sob árvores entrelaçadas [...]” (ibid.). Eça confronta a visão ingênua da personagem com um comentário depreciativo sobre o cenário.

Tanto Fialho como Eça inserem nos seus textos passos extensos em que se procede à descrição de lugares específicos da capital. A cena que se passa no Passeio Público, do capítulo IV de *Basílio*, distingue-se pelo seu teor de crítica social:

Luíza olhava, calada. A multidão crescera. Nas ruas laterais, mais espaçosas, frescas, passeavam apenas, sob a penumbra das árvores, os acanhados, as pessoas de luto, os que tinham o fato coçado. Toda a burguesia domingueira viera amontoar-se na rua do meio, no corredor formado pelas filas cerradas das cadeiras do asilo: e ali se movia entalada, com a lentidão espessa de uma massa mal derretida, arrastando os pés, raspando o macadame, num amarfanhamento plebeu, a garganta seca, os braços moles, a palavra rara. Iam, vinham, incessantemente, para cima e para baixo, com um bambolear relaxado e um rumor grosso, sem alegria e sem bonomia, no arrebatamento passivo que agrada às raças mandrionas: no meio da abundância das luzes e das festividades da música, um tédio morno circulava, penetrava como uma névoa; a poeirada fina envolvia as figuras, dava-lhes um tom neutro; e nos rostos que passavam sob os candeeiros, nas zonas mais directas de luz, viam-se desconolações de fadiga e aborrecimento de dia santo. (PB: 105)

Embora sigamos o olhar de Luísa, o que se diz sobre a multidão no Passeio não tem nada a ver com um registo daquilo que se passa na sua cabeça enquanto a fita demoradamente. Pelo contrário, o autor deleita-se na caricatura altiva do espectáculo domingueiro, letárgico, entediante e pacato. É um dos muitos trechos em que *As Farpas*, saídas entre Maio de 1871 e Outubro de 1872, transparecem n’*O Primo Basílio*, em concreto uma consideração do primeiro fascículo: “O Passeio Público é uma coisa lúgubre. – É uma secretaria arborizada, dizia um homem de espírito. Passeia-se gravemente, em silêncio, numa monotonia absorta, a boca semi-aberta, o olhar amortecido, os braços pendentes!” (AF: 32). Nesta cena do Passeio Público e do subsequente passeio até à Praça de Camões nota-se de forma nítida o referido desconforto urbano de Luísa, que se sente constantemente vigiada. Durante todo o passeio, Luísa é perseguida por um sujeito de “pêra longa e aguçada” que a escrutina com os seus “dois grandes olhos langorosos e prateados” (PB: 101). Ao aperceber-se pela segunda vez destes olhos importunadores, começa a sentir-se “mole”. Como se observa no mais perfeito vocabulário

naturalista, “o movimento rumoroso e monótono, a noite cálida, a acumulação da gente, a sensação de verdura em redor davam ao seu corpo de mulher caseira um torpor agradável, um bem-estar de inércia, envolviam-na numa doçura emoliente de banho-morno” (id.: 103). No Largo de Camões, momentos antes de entrar na caleche que a levará a casa, avista, “desesperada”, pela terceira e última vez “os olhos acarneirados do sujeito da pêra” (id.: 108).

Algumas horas após um encontro com Basílio no “Paraíso”, Luísa sente vontade de dar um passeio noturno, com a vaga esperança de encontrar o seu amante por acaso nas ruas do Chiado. Porém, no Largo de Camões “um sujeito com um chapéu de palha²³ passou tão rente dela, tão intencionalmente que Luiza teve medo” (id.: 251). O sujeito segue Luísa e Juliana, que acompanha a sua patroa, até, junto ao jardim de S. Pedro de Alcântara, dirigir a palavra à primeira, “com uma voz adocicada e brasileira”, perguntando-lhe onde mora (ibid.). Só ao rugido resolutivo de Juliana é que se vai embora. Há, aliás, tanto n’*O Primo Basílio* como n’*O Crime* observações interessantes sobre o hábito do passeio noturno que revelam novamente a sensibilidade queiroziana para desejos, ciúmes e agitações em geral. Tendo-se apercebido da simpatia de Amélia por Amaro, João Eduardo toma “como todos que têm um desgosto amoroso, [...] o hábito triste de andar até tarde pelas ruas” (CPA 2/3: 393), não faltando a passar pela casa do pároco para verificar se esta ainda tem as luzes acesas. Também Carlos da Maia tem o hábito dos passeios à noite. É sintomático da atenuação da claustrofobia sentida na Lisboa d’*Os Maias* que esses seus passeios sejam relativamente despreocupados. Recorde-se a esse propósito o seu longo passeio solitário e pensativo do teatro Price ao Ramalhete no capítulo XIV.

Na Lisboa d’*O Primo Basílio* a coscuvilhice é universal. Eça realça em vários momentos os boatos da vizinhança que causam uma grande inquietação em Luísa e que contribuem para aumentar a tensão no leitor. Há disso uma passagem exemplar no quinto capítulo. Estamos a acompanhar Sebastião, que mora na mesma rua do seu amigo Jorge e de Luísa, a fumar o seu cigarro da manhã no quintal do seu prédio, onde é abordado por um vizinho que lhe interroga sobre “um rapaz alto, que eu tenho visto estes dias entrar para casa do Jorge, é o Bazilio de Brito” (PB: 137), que, sabe o vizinho, “esteve para casar com a D. Luiza” (id.: 138). Sebastião fica preocupado, tem “vontade de procurar Luiza, mas sem saber porquê, sentia um grande acanhamento” (ibid.). Ao chegar ao prédio da sua amiga, vê Basílio chegar de *coupé* e entrar.

²³ No passeio de carruagem do capítulo V, à entrada do Lumiar, “um sujeito vestido de branco, de chapéu de palha, que estacou, arregalou os olhos para as cortinas fechadas do *coupé*” (PB: 162). É possível que se trate de uma coincidência deliberada e que o chapéu de palha funcione como um *leitmotiv*. Aparece em dois momentos do romance para assustar Luísa e lembrá-la de que se encontra sob vigia.

A vizinhança parece tê-lo aguardado com ânsia: “Ao ruído do trem, o Paula postou-se logo à porta, de boné carregado, as mãos enterradas no bolso, com olhares de revés; a carvoeira defronte, imunda, disforme de obesidade e de prenhez”, e “a criada do doutor abriu precipitadamente a vidraça” (id.: 138-9). O Paula dirige-se logo ao estanco do outro lado da rua e fica à porta falando com a estanqueira, “cochichavam, cravavam olhares pérfidos nas varandas de Luiza, no coupé” (id.: 139), indo de seguida “segredar com a carvoeira”, provocando-lhe “uma risada que lhe sacudia a massa do seio” (ibid.). Sob o olhar inquieto de Sebastião, a vizinhança é descrita como massa atenta cujos olhos nunca deixam de vigiar o que se passa na rua. No parágrafo imediatamente a seguir, é como se entrássemos pelas janelas contempladas pelo amigo de Jorge, quando Eça muda para o interior da casa, onde os dois primos “estavam muito tranquilos, muito felizes na sala, com as portadas meio cerradas, numa penumbra doce” (ibid.). Esta técnica, que tem algo de voyeurista, contribui para a evocação de um ambiente aterrador.

Mesmo dentro das suas quatro paredes, Luísa não está a salvo da coscuvilhice da vizinhança. Numa esplêndida tarde, espera ansiosamente em casa pela chegada próxima do primo, com quem combinou uma visita. Ao abrir a janela, debruçando-se para a rua, repara na “criada do doutor, que costurava por dentro dos vidros, [e que] ergueu logo olhos tão sôfregos que Luiza fechou rapidamente as vidraças” (id.: 169). Não passa despercebido à vizinhança que Juliana, depois de começar a chantagear Luísa, pareça gozar de uma maior liberdade e desafogo. Depois de despedir a cozinheira Joana, cumprindo a vontade de Juliana, Luísa dirige-se apressadamente a casa de Sebastião, a quem irá confessar o romance com o primo e pedir ajuda. À vizinhança não escapa a sua agitação: “O Paula saltou para o meio da rua para a seguir; viu-a parar à porta de Sebastião, e veio dizer à estanqueira: — Em casa do Engenheiro há novidade!” (id.: 405). Quer dentro quer fora do seu quarteirão, Luísa é, como vimos, sistematicamente importunada.

O elenco d’*O Primo Basílio*, mas particularmente o d’*O Crime do Padre Amaro*, é constituído por um conjunto de figuras que inspiram pouca simpatia. A moral duvidosa, a hipocrisia, a vaidade, a bisbilhotice, a coscuvilhice e o amor às intrigas são omnipresentes. Em *Basílio*, apenas uma única personagem, Sebastião, embora simples, escapa ao juízo amargo do autor. Para além de ajudar Luísa a sair do jogo da “infame”,²⁴ são salientadas a sua humildade e reserva sensata durante o jantar em casa do conselheiro Acácio no capítulo XI, quando, perante as opiniões políticas pouco qualificadas dos outros convidados, declara, corando, “que

²⁴ Que a morte de Juliana seja um dano colateral desta intervenção não parece ser um problema de maior para Eça.

não entendia nada de política; havia todavia factos que o afligiam; parecia-lhe que os operários eram mal pagos; a miséria crescia; os cigarreiros, por exemplo, tinham apenas de nove a onze vinténs por dia, e, com família, era triste” (id.: 363).²⁵ Como no conto de Fialho de Almeida, a grande maioria das personagens do romance não revela grande sensibilidade em relação à cidade que as rodeia. O espaço n’*O Primo Basílio* e n’*O Crime* aparece como uma força exterior às personagens, que, em geral, vivem sob a opressão das constelações sociais. Isto é especialmente pesado no caso de Luísa, que, ao contrário dos seus amigos (excepção feita a D. Felicidade), nunca sai da cidade. O seu marido viaja, em serviço, pelo Alentejo, Leopoldina visita uma amiga ao Porto, Sebastião vai passar temporadas à sua quinta em Almada e Acácio goza as doçuras estivais de Sintra. Afirmando o protagonismo de Luísa, o romance não acompanha as outras personagens nas suas deslocações. Não acompanhamos Leopoldina a ir ao Porto nem Sebastião a abalar para a frescura da sua quinta na outra margem. Em vez disso, seguimos os passos de Luísa atravessando a capital. Várias vezes tenta visitar os seus amigos mas depara-se com a sua ausência. Nunca sabe com antecedência das suas viagens, o que contribui para sublinhar o seu isolamento na cidade. Nas obras seguintes, Eça procede à construção de cenários mais agradáveis e apresenta-nos personagens centrais que não estão confinadas a um único sítio, que têm a possibilidade de viajar ou até de emigrar. O Largo d’el Rei na Oliveira d’*A Ilustre Casa de Ramires* é o palco de uma cena (capítulo V), que faz lembrar várias cenas d’*O Primo Basílio*, quando Eça descreve como os transeuntes na praça do Governo Civil especulam sobre os motivos que terão levado Gonçalo a visitar André Cavaleiro; o motivo é que Gonçalo foi convocado para discutir a possibilidade de ser nomeado deputado suplente por Vila-Clara. Contudo, Eça nesta cena não suscita a sensação de um ambiente ameaçador e intimidador, salientando antes o lado cómico da situação. A coscuvilhice não se traduz em hostilidade: “A todos o caso parecia <de estrondo!>. E subitamente um silêncio esmagou a Arcada, trespassada de emoção. Na varanda, entre as vidraças abertas vagarosamente, aparecera o Cavaleiro com o Fidalgo da Torre, conversando, risonhos, de charutos acesos” (ICR: 232).

Uma grande diferença que vai d’*O Crime* à *Ilustre Casa* é o número de personagens a que Eça concede alguma focalização interna. N’*O Crime* e n’*O Primo Basílio* temos uma multiplicidade de perspectivas e há momentos em que, para além de, respectivamente, Amaro e Luísa, acompanhamos Basílio, Sebastião, João Eduardo ou o cónego Dias. Pelo contrário, n’*Os Maias* e n’*A Ilustre Casa* a focalização é quase exclusiva ao respectivo protagonista. Só

²⁵ Perto do final do seu estudo, Sacramento estabelece que “[s]empre a actividade se identificara em Eça com limitação, pelo que tentara salvar Joaninha, Sebastião, Afonso da Maia, dos juízos críticos a que, pelas próprias necessidades internas da sua estética, teria de levar ao leitor [...]” (Sacramento, 2002: 206).

em parte, no entanto, o autor se identifica realmente com os heróis destas narrativas centradas numa única personagem, ou num pequeno conjunto de personagens. Carlos da Maia, Eça, Gonçalo ou Fradique são personagens medíocres; como demonstrámos a propósito d'*Os Maias*, ao representar o que as personagens dizem ou pensam, Eça faz troça delas. Na década de 1880, mas sobretudo na década de 1890, Eça sustenta um interesse por histórias contadas na primeira pessoa, por narradores pouco fidedignos. Por isso estas obras tornam-se bastante difíceis de interpretar.

Um caso curioso de uma obra a meio caminho de uma narrativa na primeira pessoa é *A Capital*. Como *A Cidade e as Serras*, o inédito que Eça não conseguira acabar antes da sua morte, *A Capital*, o inédito que não quisera concluir, está interessado na relação que existe entre dois lugares aparentemente antagónicos, diametralmente opostos, que se deixam vincular, de forma lata, aos *topoi* de campo e cidade ou província e capital. Este interesse não se iniciou com *A Capital*, cuja redacção começou provavelmente em 1877, e em que acompanhamos as andanças de Artur Corvelo entre Lisboa e Oliveira de Azeméis. Já n'*A Morte de Jesus* (1870), o primeiro projecto de romance publicado, embora não terminado, o tema principal é a tensão que se cria entre Jerusalém e a Galileia, terra natal de Jesus. N'*O Primo Basílio*, que se passa exclusivamente em Lisboa, Eça ocupa-se da relação entre a capital portuguesa e Paris. No capítulo seguinte iremos explorar este aspecto da obra queiroziana, i. e., a formação de um conflito entre dois lugares, e procuraremos apurar as evoluções ao longo do seu percurso artístico.

II: Histórias de dois lugares

1. Paris em Lisboa

O Primo Basílio é um romance que se passa num único sítio, a cidade de Lisboa, mas que conta a história de uma intrusão, com a chegada de Basílio. Este, após uma estadia no Brasil que lhe permitiu criar uma fortuna, instalou-se em Paris e, no início do romance, no mês de Julho, vai a Lisboa para tratar de um negócio imobiliário e para desencadear a desgraça da sua prima, que namorara em adolescente. Eça faz a sua personagem Julião reparar nos paralelos entre este enredo e o de *Eugénie Grandet*.²⁶ Mas se no romance de Balzac há uma intrusão, esta é muito menos crucial para o desenrolar da história do que n' *O Primo Basílio*, onde ela é geradora da intriga do romance, que culmina com a morte de Luísa.²⁷ Com a chegada do primo dá-se a introdução de uma questão central do livro, a saber, a alegada disparidade entre a vida cosmopolita e civilizada de Paris e a vida provinciana e atrasada de Lisboa. Insistimos no uso do adjectivo “alegado”, porque todas as afirmações e todos os pensamentos sobre a oposição entre as duas cidades são da autoria de duas personagens, uma delas a principal, Basílio, a outra secundária, Reinaldo, o seu amigo e companheiro de viagem.

Também na cena do Passeio Público no capítulo IV, que citámos no capítulo anterior, Basílio está presente e não esconde o seu desprezo pelo cenário domingueiro. Quando o grupo, composto por Luísa, Felicidade e Basílio sai do Passeio e chega ao Rossio, Eça muda para os pensamentos de Basílio, que recorda a Paris veranil. O Passeio Público sugere-lhe um correlato parisiense: “«Que horror de cidade!», pensava. «Que tristeza!» E lembrava-lhe Paris, de Verão: subia, à noite, no seu faetonte, os Campos Elísios devagar: centenares de vitórias descem, sobem rapidamente, com um trote discreto e alegre [...]” (PB: 107). Este quadro dos Campos Elísios é rematado pelo lamento “Ah! Se lá estivesse!”. O aspecto de Luísa dissipa porém essas imagens: “o seu perfil fino sob o véu branco tinha uma grande doçura; o vestido prendia bem a curva do seu peito; e havia no seu andar uma lassidão que lhe quebrava a linha da cinta de um modo lânguido e prometedor” (ibid.). Logo a seguir, Basílio exclama lamentando que não haja “em toda a Lisboa um restaurante onde se pudesse ir tomar uma asa de perdiz e beber uma

²⁶ As referências de romances, peças de teatro, óperas, músicas etc. n' *O Primo Basílio* foram arroladas e as suas funções estudadas exaustivamente por Orlando Grossegeesse em *Konversation und Roman*, capítulo III: “*O Primo Basilio* (1878): Konversation im Roman” (Grossegeesse, 1991: 69-138).

²⁷ Vassallo Pereira repara na relação interessante entre título e subtítulo do romance. Luísa “protagoniza o «*Episódio Doméstico*» para que aponta o subtítulo do romance. O título – *O Primo Basílio* – fica enganadoramente reservado ao falso herói do processo que conduz ao estabelecimento do protagonismo. Luísa protagoniza o processo de sedução enquanto vítima dele” (Pereira, 2021: 162).

garrafa de *champagne frappée*!” (ibid.). Luísa não responde mas fica a pensar que “[d]evia ser delicioso”, enquanto D. Felicidade expressa o seu temor perante os incómodos digestivos que o consumo de perdiz àquelas horas da noite devia originar (ibid.). Para o novo-rico de Paris, Luísa é uma senhora de província, que vive num matrimónio convencional, sofre “terrores burgueses” e, como lembra com desprezo o seu amigo Reinaldo, usa “meias de tear” (id.: 185); compara-a frequentemente à sua amante em Paris, uma Alphonsine, que “era muito alta e magra, de uma elegância de tísica” e “quando se decotava viam-se as saliências das suas primeiras costelas” (id.: 77), o que contrasta com as “formas redondinhas” de Luísa. Reinaldo censura Basílio por descobrir encantos na sua prima: “a verdade é que não era uma amante chique; andava em tipóias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola, não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de ourelo; não tinha espírito, não tinha *toilette*” (id.: 486-7). Fica implícito que Alphonsine, a encarnação da mulher parisiense, representa o contrário destes costumes e deselegâncias. Reinaldo, “que havia anos vivia em Londres, e muito em Paris também” (id.: 164), tendo viajado a Lisboa para, como Basílio, tratar de alguns negócios imobiliários, supera, aliás, regularmente o repúdio de Basílio por Lisboa e Portugal. Uma noite, no Grémio, sala de estar de eleição dos dois viajantes, lendo “o <Times> languidamente, enterrado numa poltrona”, queixa-se do calor “reles” e do “cheiro ignóbil de Portugal” (ibid.). No último capítulo, aquando da segunda viagem a Portugal, chega a desejar que um terramoto arrase de novo a capital e, perante o Hotel Central sobrelotado, interroga o que os estrangeiros leva a este país: “É o clima, é o clima que os atrai! O clima, este prodigioso engodo nacional! Um clima pestífero. Não há nada mais reles do que um bom clima!” (id.: 482). A sátira queiroziana incide sobre a obsessão de Basílio e, sobretudo, Reinaldo com as culturas inglesa e francesa, sinónimos de civilização. Muito significativamente o livro termina com os dois a entrar na Taverna Inglesa para beber xerez. No entanto, Basílio, perto do final do romance, sente-se, “com um encanto picante”, atraído pelas “recordações do <Paraíso>, da casa de Luíza, de todo aquele romance do Verão passado” (id.: 483), desarmando a sua tão desejada superioridade cosmopolita. Ao longo do romance, revela a atitude típica de quem, no desejo de autoafirmação, ostenta a alegada superioridade do novo meio alcançado, não faltando a nenhuma oportunidade para expor as suas riquezas e (alegadas) finezas. O tom com que nos são transmitidos os pensamentos e exclamações de ambos – Basílio e Reinaldo – é caricatural. Os gostos do primo, que, na sua biblioteca de viagem, leva romances sentimentais e um manual de caça, parecem tão pouco apurados como os de Luísa. A intenção d’*O Primo Basílio* claramente não é confirmar acriticamente, embora também não a desmentindo por completo, a

opinião de Basílio e Reinaldo que, ao descer o Chiado nas linhas finais do livro, se riem “muito de um sujeito que passava governando atarantadamente dois cavalos pretos” e exclamam (não fica claro quem dos dois exclama), em jeito de remate final: “Que faetonte! Que arreios! Que estilo! Só em Lisboa!...” (id.: 487).

Como vimos, Basílio estabelece frequentemente comparações entre Lisboa e Paris. Entre Basílio e Acácio surge até uma discussão sobre a capital portuguesa, quando o primo brasileiro, em casa de Luísa e Jorge, se queixa do ócio lisboeta, sendo chamado à atenção por Luísa, que o censura jocosamente: “Não digas isso diante do conselheiro. É um grande admirador de Lisboa” (id.: 115). O conselheiro aceita o desafio e, após admitir que Lisboa não seja “para comparar aos Parises, às Londres, às Madrids” (ibid.), tece louvores sobre o “panorama grandioso” que se oferece a quem entra pela barra (experiência que nunca teve) e que é “rival das Constantinoplas e das Nápoles. Digno da pena de um Garrett ou de um Lamartine” (ibid.). Basílio, no entanto, limita-se a deixar falar Acácio, observando laconicamente que o “Passeio ao domingo é simplesmente idiota” (id.: 116), o que leva o conselheiro a fazer uma apologia desta via-jardim lisboeta. Nesta defesa acaciana de Lisboa não transparece qualquer interesse por Paris, porque está demasiado envolvido no trabalho no seu guia pitoresco de Portugal. À excepção de Luísa, Eça não nos diz nada sobre se as outras personagens reflectem realmente sobre uma possível diferença entre Paris e Lisboa; no máximo constatamos um vago sentimento de inferioridade que transparece em comentários pejorativos sobre o aspecto “estrangeirado” de Basílio feitos pela vizinhança e por Julião.

O relacionamento com o primo causa em Luísa mediatamente desejos de viagem e, em geral, desejos de uma outra vida. Logo após o primeiro encontro, encontram-lo estendida na sua *voltaire*, enquanto a noite se impõe:

«Que vida interessante a do primo Bazilio!», pensava. O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances – a Escócia e os seus lagos taciturnos, Veneza e os seus palácios trágicos; aportar às baías, onde um mar luminoso e faiscante morre na areia fulva; e das cabanas dos pescadores, de tecto chato, onde vivem as Grazielas, ver azularem-se ao longe as ilhas de nomes sonoros! E ir a Paris! Paris sobretudo! Mas qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta! (id.: 78)

Os desejos de viagem demonstram a dependência do romance queiroziano de *Madame Bovary*. Emma experimentara a mesma saudade de outros lugares, mas principalmente de Paris, após o conhecimento fugaz, no *château* do marquês d’Andervilliers, de um visconde da capital.²⁸ Já antes da chegada do primo, Luísa ficara entusiasmada com a *Dame aux camélias*

²⁸ Confirmam-se o capítulo I, VIII e o início do capítulo seguinte de *Madame Bovary*.

de Dumas Filho. É um dos romances que devora nas horas intermináveis, no tédio da vida de mulher casada em Lisboa. Divaga “com ceias, noites delirantes, aflições de dinheiro, e dias de melancolia no fundo de um *coupé*, quando nas avenidas do Bois, sob um céu pardo e elegante, silenciosamente caem as primeiras neves” (id.: 22-3). Depois da revelação de Juliana de que extraviou as cartas íntimas, Luísa fará planos para fugir para a capital francesa com Basílio. Na sua cabeça alternam o prazer da catástrofe, referido n’*As Farpas*²⁹ – “Viver nas consolações do luxo, em alcovas de seda, com um camarote na Ópera! ... Era bem tola em se afligir! Quase fora uma felicidade aquele <desastre>!” (id.: 266) – e a aflição de se separar do conforto de Lisboa. Este conforto é, como vimos, desde o início precário. Há uma sensação de claustrofobia que se vai intensificando gradualmente.

De qualquer modo, em muitos romances e contos queirozianos, nomeadamente *O Primo Basílio*, *Os Maias*, *A Ilustre Casa de Ramires* ou “No moinho”, só nos é relatado em segunda mão o que se passa nos outros lugares. Em todos estes textos há, todavia, um outro lugar no horizonte, e muitas vezes há também uma intrusão geradora de transformação. A ficção queiroziana assenta sobre esta “permeabilidade” do cenário principal. Outras obras protagonizam a deslocação do seu protagonista. N’*A Relíquia* e n’*O Mandarim*, cuja afinidade estrutural é sublinhada pela afinidade onomástica entre os seus “heróis”, Teodorico e Teodoro, respectivamente, que partem em viagem oriental, regressando eventualmente a Lisboa; nas inconclusas *Lendas de Santos* a santificação é o resultado de longas e irrequietas andanças, após o abandono da terra natal; n’*O Mistério da Estrada de Sintra*, o primeiro romance concluído, a viagem desperta paixões; Fradique Mendes d’*A Correspondência* é um viajante incessante; n’*A Cidade e as Serras*, os movimentos são binários, entre Paris e Tormes, o que revela uma estrutura fundamental na obra queiroziana que será explorada aqui e, mais em pormenor, no capítulo seguinte. Miguel Tamen refere algumas destas constelações, que se apoiam num certo tipo de mobilidade bem como na construção assente sobre dois pólos espaciais:

²⁹ “Há muita gente ingénua que supõe que uma grande consideração para a mulher — é o terror da catástrofe. Pueril ingenuidade. Nada tem um encanto tão profundamente atraente como a catástrofe. Ela satisfaz o desejo mais violento da alma — palpar fortemente. O que se evita hoje, nesta excitação do mundo, é o *terra-a-terra*, o trivial, a chinela, a tranquilidade, o palito nos dentes, e a virtude plebeia. O que se pede é a comoção, a sensação, o sobressalto. Uns procuram-na na política, outros no deboche, outros nas conspirações, outros no amor, outros no dinheiro. Um negociante dizia um dia a Proudhon: Há um prazer horrível em um homem se sentir falir! Esta palavra monstruosa contém a explicação de um mundo. Toda a literatura, teatro, romance e versos educam neste sentido: vibrar, sentir fortemente” (AF: 428). Segue-se uma autocrítica por parte de Eça e Ramalho a *O Mistério da Estrada de Sintra*, “um livro deplorável, que juntava à insignificância literária, a esterilidade moral [...]”. O que é esse livro? A idealização da catástrofe, o encanto terrível das desgraças de amor. Sobretudo do amor ilegítimo e culpado. Aí o perigo, o final trágico, atraem como um abismo delicioso. [...]” (ibid.). Ao contrário dos homens, que têm “para fazer drama — a guerra, as revoluções, os duelos, os livros; — as mulheres confinadas no mundo do sentimento — têm apenas o amor” (id.: 429).

[O]s romances principais de Eça de Queirós contam interminavelmente a história daquilo que acontece quando alguém ou alguma coisa chega de fora. No primeiro, *O Crime do Padre Amaro*, o padre epónimo chega a Leiria; no mais famoso, *Os Maias*, uma senhora, educada sob o influxo de uma grande cultura europeia, chega a Lisboa e apaixona-se por um irmão analogamente educado; em *O Primo Basílio*, enquanto um marido vai para o Alentejo, um primo vem do Brasil, embora por Paris; no primeiro capítulo do romance póstumo *A Cidade e as Serras*, alguém vai para Paris, e no oitavo um neto volta à terra, para confusão aliás de ambos. E no muito inferior *A Capital* a mesma história e a mesma confusão são obtidas entre Ovar e Lisboa. (Tamen, 2020: 224)

O advérbio “interminavelmente” indica que, por um lado, se trata de padrões que perpassam praticamente todas as obras publicadas e, por outro lado, que Eça não parece nunca ter chegado a um ponto em que esgotasse esses padrões. O passo continua:

Em todos [estes romances] se sugere uma relação entre dois pólos diferentes, e em quase todos aqueles pólos correspondem a maneiras diferentes de falar, de pensar e de descrever ligações entre coisas. [...] Como pode Leiria perceber Lisboa? Como é que aquilo que outras pessoas fizeram em Itália e França afecta o que se passa connosco em Portugal? Qual é a relação entre cidades e serras? Entre Jerusalém e Braga? O que pode levar alguém a querer sair de Ovar ou a ir para África? Tais são exemplos das perguntas principais que os romances de Eça de Queirós colocam. (ibid.)

A obra que “mais estridentemente descreve o problema é uma novela menor, *O Mandarin*” (ibid.).³⁰ Tamen chama a atenção para o perfil das personagens nestas histórias de

³⁰ António José Saraiva diz que é nos contos que “se expande à vontade” o processo literário de Eça que consiste numa “tese que comanda os personagens e lhes tira a liberdade” (Saraiva, 2000: 47-8). Para Eça, o conto “é geralmente uma tese e fantasia; ou melhor, uma tese revestida de fantasia – melhor ainda, uma fantasia armada sobre uma tese. Nada melhor que os *Contos* – entre os quais incluo *O Mandarin* e *A Relíquia* – documenta a falta de autonomia dos personagens de Eça” (id.: 51). Saraiva explica o processo através do “caso típico d’*O Mandarin*”: “Eça põe uma hipótese. Suponhamos, pensa ele, que um amanuense de secretaria tem o poder de herdar uma fortuna fabulosa, apressando a morte de um mandarim com um simples toque de campainha. E tiremos as consequências de que esta hipótese é susceptível. Essas consequências são de duas ordens: em primeiro lugar, de ordem ideológica. Esse homem, assassino de outro homem, sofre ou não sofre o castigo pelo seu acto, segundo o sistema de ideias adoptado pelo autor? Sofre, porque o homem, dentro do tal sistema de ideias, é dotado de consciência moral, e essa consciência é seu acusador e juiz. Daqui a trama psicológica do conto: o protagonista é perseguido pela imagem do morto e não consegue libertar-se mais dela porque não pode restituir-lhe a vida. Isto, quanto ao ponto de vista moral e psicológico; porque quanto ao ponto de vista social Eça aproveita a sua hipótese para a experimentar nas várias classes de homens sujeitas ao poder dos milhões do ex-amanuense. Mas em segundo lugar temos as consequências de ordem artística – e é então que o rico estofa se desdobra. A morte do mandarim é o pretexto para uma viagem à China e para uma evocação de imagens que, precisamente por serem livrescas e convencionais, dão mais liberdade à fantasia. Quanto ao protagonista do conto, ele reúne unicamente os requisitos indispensáveis para que a hipótese seja experimentada. Não tem um capricho para a esquerda ou para a direita: executa o seu papel – e existe unicamente porque, sem ele, a hipótese em questão não seria experimentável. E a ele compete, no final, exprimir a lição contida na história, explicando o respectivo simbolismo: ‘Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o mandarim!’ A missão do protagonista é, pois, experimentar a hipótese posta pelo autor e formular o resultado da experiência” (id.: 52-3).

Saraiva salienta também que Eça procede à introdução de personagens-mensageiras – tantos nos contos como nos romances – para, como João Gouveia n’*A Ilustre Casa*, “tirar a moral” da história; aliás, “[t]udo neste livro é construído em ordem a exprimir simbolicamente uma certa ideia da Pátria” (id.: 48). O crítico refere outras personagens a que é conferida esta função: “A filosofia do amor e do adultério n’*O Primo Basílio* é feita pela própria Luísa, que, procurando as razões que a atraíram para o primo, encontra precisamente as que já vêm formuladas n’*As Farpas*: a ociosidade, a vaidade, a educação romanesca, etc. O simbolismo do conselheiro Acácio e do Ernestinho é explicado, também, por Julião [...]. N’*O Crime do Padre Amaro* o personagem encarregado de tirar a moral da fábula é o Dr. Gouveia. Este personagem representa em todo o seu pensar o sistema de ideias em nome do qual é feita a crítica do clero, da vida sacerdotal e da prática religiosa. As suas ideias são todas de Proudhon, estão mil e umas vezes repetidas n’*As Farpas*, e é por meio dele que se percebe o verdadeiro fito e o verdadeiro pensamento do romance. E quantas vezes João da Ega não define em ditos, que são verdadeiras

dois lugares. As personagens principais queirozianas são ou figuras castiçamente portuguesas como Luísa ou o amanuense Teodoro d’*O Mandarin*, ou, como mais exemplarmente o são Fradique e Jacinto, referidos por Tamen, mas também Carlos da Maia ou Basílio, figuras que combinam “uma genealogia meticulosamente portuguesa com uma vida ostensivamente estrangeira” (id.: 225). O lisboeta de gema, tal como qualquer outro cidadão de gema, deixa de interessar a Eça no decorrer da década de 1880. Nem Carlos nem Afonso nunca se aclimatizam perfeitamente à cidade onde possuem um palácio que a vários visitantes faz lembrar um museu, frio e repelente, impossível de se tornar uma verdadeira casa para os derradeiros sucessores da casa dos Maias. A Gonçalo Ramires, outro descendente último de uma família ilustre, acompanhamo-lo na tentativa de fazer reviver os seus antepassados valentes – e de se familiarizar com a região onde estes realizaram os seus feitos heróicos. Embora tenha crescido em Oliveira, não se sente nela em casa e atravessa as suas estradas, atalhos e veredas na esperança de que um dia passem a ser dele, não tanto no sentido em que voltem a ser a sua propriedade, como o eram no tempo de Tructesindo Ramires, mas apenas para que suscitem um sentimento de pertença e filiação. Ironicamente, é só depois de chicotear o caçador de Nacejas que, ao chegar novamente a casa, “singularmente lhe pareceu, de repente, que a sua Torre era agora mais sua e que uma afinidade nova, fundada em glória e força, o tornava mais senhor da sua Torre!” (ICR: 394). O único lance capaz de fazer cessar a sua procura pela estabilidade é o casamento, que também faz de Jacinto um residente permanente da Serra; também no final do conto “O defunto” (1875) e do conto inédito “Um dia de chuva” há um casamento, neste último sendo, como n’*A Cidade e as Serras*, uma resolução abrupta que é comunicada laconicamente, e por isso nos inspira dúvidas acerca da resolução efectiva do conflito inicial. O que podemos concluir desde já é que Eça de Queiroz tem uma preferência por personagens que não estão bem no sítio em que estão, que não se sentem em casa, que estão à procura de um lar, ou que vivem entre dois lugares, mas como forasteiros quer num quer noutro.

A Cidade e as Serras é o único romance queiroziano – do conto anterior “Civilização” podemos dizer o mesmo – que apresenta dois pólos espaciais equivalentes, Paris e Tormes, no que diz respeito ao número de páginas relativas a cada um. Este romance póstumo parece, contudo, o último remate num jogo de longa data, porque desde o início da década de 1870 a organização bipolar, i. e. com dois pólos espaciais, coextensivos de outros aspectos bipolares, se nos afigura como princípio estruturante da produção do escritor. N’*A Cidade e as Serras*, Zé

fórmulas, as situações, personagens ou acontecimentos que se sucedem tão variadamente n’*Os Maias*? Quantas vezes o não faz também aquele irmão de Eça já um pouco amolecido pelos anos – o Zé Fernandes de *A Cidade e as Serras*?” (id.: 49-50).

Fernandes, que, apesar dos seus, pelos menos, sete anos passados em Paris,³¹ se considera um serrano castiço, tenta convencer-nos da doçura da Serra, por oposição à poeira da capital de França; e da história da alegada conversão do seu amigo Jacinto, descendente de uma abastada família miguelista que outrora se exilou em Paris e por lá ficou. Uma descendência ambígua semelhante e a mesma empresa de valorização do campo em detrimento da cidade encontramos já no romance abortado *A Morte de Jesus* (1870), a que daqui a pouco nos iremos dedicar.

2. *A Morte de Jesus*: bucolismo na Terra Santa

Recuemos, portanto, alguns anos na nossa história, mais precisamente àquele período que Batalha Reis intitulou famosamente a “primeira fase da vida literária de Eça de Queiroz”. Nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, publicadas entre Março de 1866 e Dezembro de 1867, encontramos de facto os primórdios da estrutura bipolar na produção queiroziana. Além disso, é notória uma certa forma de olhar para as nações e as suas criações culturais. “O Macbeth”, “Ao acaso” e “Da pintura em Portugal” assentam numa teoria sobre uma diferença temperamental entre o Norte e o Sul da Europa. O último deles, saído a 10 de Novembro de 1867, é bastante representativo do romantismo difuso da *Gazeta*, que aqui incide sobre a crítica da arte. Trata-se de um típico queixume sobre a decadência portuguesa, tão em voga na altura. Característico do romantismo corrente é também a correlação estabelecida entre os feitos histórico-políticos e as tendências da arte portuguesa. Em “Da pintura em Portugal” diz-se que a constituição da nação “foi difícil, entre a Espanha inquieta, e a África traiçoeira. Depois veio a época dramática das conquistas. Apertados no seu pedaço de terra, estes homens iam através dos mares inexplorados, em nome de Cristo [...]” (TI I: 141). Em vez de produzir arte, “[a]s suas epopeias eram os diários de bordo: a sua escultura era a armação dos galeões. Como pintavam eles? Com sangue, nas muralhas. E a sua única música, deles heróis do Sul, sem os frescos amores, sem os olhares celestes, era sob o céu, o gemido do mar” (ibid.). Na parte final do artigo, critica-se a arte contemporânea nacional por ser grotesca, por não ter ideias e por só

³¹ Não fica claro ao certo quantos anos José Fernandes passa em Paris como estudante, entre a altura quando encontra e se acamarada de Jacinto “nas Escolas do Bairro Latino” (CS: 16) e a sua partida para Guiães em Fevereiro de 1880. Antes da partida para Tormes, em Junho de 1890, Zé Fernandes informa-nos de que passou 27 meses em Paris (id.: 121), o que corresponde à cronologia do romance, porque ficámos a saber que voltou de Guiães para se instalar em casa de Jacinto em Fevereiro de 1887, após ter passado sete anos nas terras do Douro. A sua segunda estadia parisiense é interrompida apenas uma vez, nomeadamente por uma “romagem às cidades da Europa” (cf. id.: 101-2).

produzir “cópias estéreis” (id.: 146). Estas críticas são arrasadoras mas estridentemente vagas. O que nos interessa mais aqui é, porém, a parte inicial desta crónica, onde se delimita uma distinção entre o Norte e o Sul da Europa: “o Sul representa o corpo, a parte animal do homem, a sua maneira de ser exterior, como o Norte representa o vago sentimento íntimo e espiritual – a alma” (id.: 139). Poderíamos descartar estas considerações como frutos de uma carreira em aprendizagem, que ainda não produziu ideias próprias, se não encontrássemos aqui uma maneira de falar das características nacionais que é patente em toda a obra queiroziana, também em textos jornalísticos como “A Inglaterra e a França – julgadas por um inglês” (1884), “A Europa” (1888) ou “A Rainha” (1898). Há nomeadamente a tendência para associar o comportamento de pessoas a determinadas características nacionais. Esta associação, no caso dos portugueses e da cultura portuguesa, permitirá a Eça, numa linha temporal, proceder tanto a juízos negativos como a juízos positivos.

O último folhetim da *Gazeta de Portugal* (“Memórias de uma força”, 22 de Dezembro de 1867) e o primeiro folhetim (13 de Abril de 1870, na *Revolução de Setembro*) d’*A Morte de Jesus*, romance inconcluso, estão separados por mais de dois anos. Segundo Batalha Reis, “[a]s ideias estéticas de Eça de Queirós haviam-se, a esse tempo, modificado e entrado numa fase de transição. Citava especialmente a *Salambô* e a *Tentação de Santo Antão* de Gustavo Flaubert. Preocupava-se com a perfeição da forma, com a realização da cor verbal, segundo este último literato. Lia também a *Vida de Jesus*, o *São Paulo*, de Ernesto Renan, e *Les Mémoires de Judas*, de F. Petruccelli della Gattina” (TI I (Reis): 196). Em relação aos autores e obras citados, pelo menos o conhecimento de *Salammbo* é mais antigo, tendo sido referido já num artigo da *Gazeta de Portugal*, “Os poetas do Mal”, de 22 de Outubro de 1866. Trata-se de uma referência que reflecte o mesmo tipo de ideia acerca das identidades nacionais que realçámos em “O Macbeth”, “Ao acaso” e “Da pintura em Portugal”. O que merece destaque em *Salammbo* é que os protagonistas representam a alma do seu respectivo povo: “Mathô é a carne ardente e feroz, cheia de força do sol, da terra de África”, “Spendius é a astúcia serena e fria da Grécia”, “Amílcar é a alma austera das antigas repúblicas” (TI I: 89), e assim adiante. É, de qualquer modo, altamente provável que Eça tenha entretanto refrescado e intensificado as suas leituras de Flaubert e que isto tenha contribuído para a nova importância atribuída à “perfeição da forma” e à “realização da cor verbal”.

A Morte de Jesus não é só o primeiro projecto de romance como é o primeiro romance histórico de Eça de Queiroz. A sua forma é clássica, sendo precedida da epígrafe, datada de “Jerusalém, Mediterranean Hotel no Acra, 1 de Dezembro de 1869” (Contos I: 118; itálicos do

original), em que o autor informa que “[p]or estranhos acasos” encontrou “este velho manuscrito copiado, num latim bárbaro, do antigo papiro primitivo”, que traduziu para “a linguagem moderna complexa, dúctil, sábia” (id.: 117). Tal como as coevas “Singularidades de uma rapariga loira”, *A Morte de Jesus* é uma narrativa retrospectiva, uma forma que Eça retomará no complexíssimo conto “José Matias” (1897). O narrador d’*A Morte de Jesus*, Eliziel, capitão da polícia do Templo de Jerusalém, relata como, há muitas décadas, fez o conhecimento de Jesus, cuja imagem, contudo, continua a viver “activa e poderosa no meu cérebro” (id.: 118). Trata-se, sem dúvida, de um texto incompleto. Batalha Reis, ignorando os motivos do seu abandono, diz-nos que Eça escreveu “desta obra, além do que se publicou: – uns capítulos que ele me leu, e depois sem dúvida destruiu ou se perderam” (TI I (Reis): 196). Apesar desta situação parece-nos ser possível apurar os problemas centrais que o enredo coloca. Integrado num inquérito sobre a doutrina de Jesus, questão que acompanhará Eça durante toda a vida, o texto coloca justamente uma série de binómios de conciliação atribulada. Aquele que é central é a oposição entre Jerusalém e a Galileia, que é coextensiva de outras oposições, nomeadamente entre elite e povo, acção e contemplação, e entre a revolução política e a revolução dos espíritos.

O conto inicia-se com algumas considerações sobre o clima áspero em Jerusalém no tempo de Jesus, desenrolando depois a história de como Eliziel conheceu aquele que tinha “olhos cheios de infinito” e que com “a sua voz poderosa e serena, a justiça das suas palavras” o deixou “numa vaga e imprevista perturbação como quando se olha para o céu, que se supõe escuro, e de repente se vê uma estrela imortalmente luminosa” (Contos I: 124). A magia da primeira impressão é recorrente em Eça; pense-se nos primeiros encontros com Maria Eduarda, n’*Os Maias*, com Antero de Quental, assim que nos o descreve o obituário “Um génio que era um santo”, ou com Fradique Mendes, nas “Memórias” d’*A Correspondência*. Eliziel possui, pela sua socialização intercultural, uma perspectiva privilegiada sobre o seu tempo e sobre o seu meio, estando de certa forma para além da comunidade fechada a que, ainda assim, pertence. Ficamos nomeadamente a saber que o seu pai “cultivava as letras helénicas” e “tinha viajado no Egipto, em Alexandria, e aí se tinha ligado com um sábio, Filon, judeu pela mãe, grego pela alma, de quem os Mestres das sinagogas diziam o maior mal” (id.: 120).

Eça tem uma preferência pela figura do *outsider*. Para além dos romances, há um conjunto de narrativas curtas, a maioria delas pouco estudadas, que, sem contemplar o contexto português, nos apresentam semi-forasteiros, exilados, viajantes e recém-chegados. Em “Um poeta lírico” o hotel de Charing-Cross, com o seu empregado excêntrico, o poeta Korrisco, é o albergue de costume do narrador, que, aparentemente, leva uma vida que implica frequentes

viagens; o próprio Korriscoço, que, por motivos que o narrador ignora, se refugiou em Londres, é um escritor exilado cuja poesia, em grego, não é compreendida em Inglaterra, pelo que falham todas as tentativas de impressionar uma “criada de todo o serviço” (id.: 204) do mesmo hotel, chamada Fanny, que está perdidamente apaixonada de um polícia bruto e grosseiro. Como se diz sucintamente no final do relato, “Korriscoço é só um grande homem – em grego” (id.: 205). O conto “O defunto” começa com a chegada de D. Ruy de Cardenas a Segóvia, cenário deste relato fantástico, onde o “cavaleiro moço, de muito limpa linhagem e gentil parecer” herdou “moradias e uma horta” (id.: 283). Em geral, Eça interessa-se por um certo tipo de contacto e mostra uma predilecção por protagonistas que têm uma relação identitária ambivalente com o cenário em causa. Estas personagens têm muitas vezes uma perspectiva privilegiada e são capazes de reconhecer defeitos dos quais os nativos nem sequer têm noção. Este padrão é transversal a toda a obra ficcional de Eça, desde às cenas lisboetas às variações orientais sobre a vida e doutrina de Jesus. Por isso o abandono de *Alves & C.^a*, comédia lisboeta com personagens alfacinhas, não surpreende.

A figura de Jesus é, aliás, um tema fundamental em Eça, que a ele voltará constantemente depois dos folhetins d’*A Morte de Jesus*. Façamos um pequeno excursus. Por norma, Jesus aparece associado à crítica das instituições católicas e da doutrina moral que estas defendem. Isso é evidente n’*A Relíquia*, onde “o incomparável amigo dos homens” é contrastado com a bestial e beata Titi, rodeada de padres que exemplificam uma moral amorfa; no final do romance, a voz da figura de Cristo na cruz diz justamente que “a titi, e todos os que hoje se prostram a teus pés [de Jesus] te teriam apupado como os vendilhões do Templo, os Fariseus e a populaça de Acra” (AR: 303). Também nas *Lendas de Santos*, nomeadamente em “S. Cristóvão” e “Santo Onofre”, é estabelecido um contraste entre a devoção de Jesus e o serviço religioso institucionalizado. As *Lendas* são uma outra obra de que infelizmente não dispomos uma edição crítica, situação que nos impõe um certo cuidado. Tanto n’*A Morte de Jesus* como em “S. Cristóvão” e “Santo Onofre” os protagonistas procuram uma interpretação para a doutrina de Jesus, ou, mais precisamente, para o tipo de acção que esta preconiza. Cristóvão e Onofre, que, ao contrário de Eliziel, só conhecem Jesus como figura bíblica, procuram, das mais variadas formas, cumprir a vontade do Senhor. Consiste isto num tipo de acção que se traduz na intuição de Onofre que, ao aperceber-se do seu egoísmo e orgulho, entende que “[a]s lágrimas vertidas pelas dores humanas eram pois mais gratas ao Céu, que as lágrimas derramadas pelas dores divinas! Decerto, então servir os homens, no mundo, seria mais apreciável ao Céu do que servir Jesus na solidão...” (LS: 198). Cristóvão abandona o convento “porque lá habitam a paz, a abundância, o celeiro está cheio de trigo, a adega cheia de vinho,

uma grande alegria e orgulho reinam nos corações, – e para lá não iriam decerto os passos de Jesus, nem os seus a seguir o Senhor” (id.: 63); Onofre recusa a existência de “penitência e ermo” no deserto, quando se apercebe da impossibilidade de aí “exercer suficientemente a humildade, a caridade”, para “[v]oltar para entre os homens” (id.: 197).

Eça denuncia aqui, mais uma vez, a devoção supersticiosa e hipocrisia católica que já foram criticadas n’*As Farpas*, n’*O Crime do Padre Amaro* – romance anticlerical mas não explicitamente antirreligioso – e n’*A Relíquia*. E, tal como nestas obras, em “S. Cristóvão” encontramos a repulsa pela missa ao domingo e, no fundo, por todo o serviço religioso que “não sirva os homens”. A cena do capítulo IV em que Cristóvão assiste à missa é aqui central. A “velha igreja, de muros severos”, inspira-lhe desde logo um “medo vago” e lhe parece um lugar “de tristeza e de mudez” (id.: 39). Enquanto ouve o sermão, “[o] seu incerto pensamento” vai “para os prados que atravessara, descendo da cabana, para a verde frescura do choupal, para o sol que aquecia os lagartos dormindo nas pedras brancas” (id.: 40). Pelo contrário, “o Céu, como a igreja, se lhe afigurava escuro, pesado, com ouros, grandes panos de seda, homens cobertos de sangue, rainhas com o pobre coração varado de espadas – um sítio, além, nas alturas, muito rico e muito triste” (ibid.). A explicação dos dogmas pelo padre-mestre dá-lhe uma grande tristeza: “foi como se toda a Terra e Céu perdessem a sua realidade, ficando apenas deles baixas névoas que flutuavam. Nas alturas já não governava um homem forte e velho, de longas barbas: – mas uma trindade, que era de três, mas que formava um só, e era um Pai, um Filho e um Espírito que tinha asas. O pecado não era fazer mal, mas nascer [...]” (id.: 54). Só depois, quando Adolfo lhe lê o Evangelho, Cristóvão fica fascinado e enternecido pela figura de Jesus, tomando a resolução de actuar na sua senda, ajudando “os velhos, os mendigos, os tristes, os órfãos, as viúvas; e a força dos seus braços pertence a esses, como o amor do seu coração, porque assim mandaria o seu Senhor” (id.: 63). O repúdio entranhado de Eça pelo serviço religioso, pelos padres (ainda que este ódio não seja generalizado) e por mulheres beatas, relaciona-se provavelmente com a sua passagem pelo Colégio da Lapa no Porto, de que, contudo, só existe evidência esparsa. Algumas das melhores descrições de interiores que se encontram na sua obra são as de casas de devotas n’*A Relíquia* e n’*O Crime do Padre Amaro*, em que se misturam mau gosto, vaidade e superstição.³²

³² D. Maria da Assunção orgulha-se de possuir a maior colecção entre as paroquianas de Leiria, às quais gosta de mostrar às “suas preciosidades”: a sala de sua casa “com efeito era toda ela uma imensa armazenagem de santaria e de *bric-à-brac* devoto: sobre as duas cómodas de pau-preto com fechaduras de cobre apinhavam-se, sob redomas, em peanhas, as Nossas Senhoras vestidas de seda azul, os Meninos Jesus frisados com o ventrezinho gordo e a mão abençoadora, os Santo Antónios no seu burel, os S. Sebastões bem frechados, os S. Josés barbudos. Havia santos exóticos, que eram o seu orgulho, que lhe fabricavam em Alcobaça – S. Pascoal Bailão, S. Didácio, S.

É n'A *Relíquia* que Eça procederá à secularização de Jesus, secularização essa que desemboca num panteísmo que já proferira noutros textos. No final do romance, é uma litografia de Jesus crucificado, que “[c]omo único ornato pendia sobre a cómoda” do quarto triste de hospedaria de Teodorico, depois de expulso de casa da sua tia, que levanta a sua voz:

Eu não sou Jesus de Nazaré, nem outro Deus criado pelos homens... Sou anterior aos deuses transitórios; eles dentro em mim nascem; dentro em mim duram; dentro em mim se transformam; dentro em mim se dissolvem; e eternamente permaneço em torno deles e superior a eles, concebendo-os e desfazendo-os, no perpétuo esforço de realizar fora de mim o deus absoluto que em mim sinto. Chamo-me Consciência; sou neste instante a tua própria Consciência refletida fora de ti, no ar e na luz, e tomando ante teus olhos a forma familiar, sob a qual, tu, mal-educado e pouco filosófico, estás habituado a compreender-me... Mas basta que te ergas e me fites, para que esta imagem resplandecente de todo se desvaneça. (AR: 305)

Há vários lugares em que se afirma um tal panteísmo, para além de vários folhetins na *Gazeta de Portugal* e n'A *Capital*, n'A *Cidade e as Serras*, quando, perante o céu estrelado na primeira noite em Tormes, Zé Fernandes medita sobre como “todos [...] constituímos modos diversos de um Ser único, e as nossas diversidades esparsas somam na mesma compacta Unidade. Moléculas do mesmo Todo, governadas pela mesma Lei, rolando para o mesmo Fim... Do astro ao homem, do homem à flor do trevo, da flor do trevo ao mar sonoro – tudo é o mesmo Corpo, onde circula, como um sangue, o mesmo Deus [...]” (CS: 145-6). A sedução panteísta é assim constante, sendo palpável tanto nos textos de iniciação literária como na última obra. Ainda em relação a Jesus, o documento mais crítico é a carta XVI de Fradique a Clara. Nesta se comparam Jesus e Buda, com Fradique a dar preferência ao ensino do último. A essa valorização subjaz um raciocínio que desvenda um fundo panteísta:

A justiça do justo, [...] segundo Jesus, só aproveita egoistamente ao justo. E a justiça do justo, segundo o Buda, aproveita ao ser que o substituir na existência, e depois ao outro que desse nascer, sempre durante a passagem na terra, para lucro eterno da terra. Jesus cria uma aristocracia de santos, que arrebatava para o céu onde ele é Rei, e que constituem a corte do céu para deleite da sua divindade; – e não vem dela proveito direto para o Mundo, que continua a sofrer da sua porção de Mal, sempre

Crisolo, S. Gorislano... Depois eram os bentinhos, os rosários de metal e de caroços de azeitonas, contas de cores, rendas amarelas de antigas alvas, corações de vidro escarlate, almofadinhas com J. M. entrelaçados a missanga, ramos bentos, palmas de mártires, cartuchinhos de incenso. As paredes desapareciam forradas de estampas de Virgens de todas as devoções, – equilibradas sobre o orbe, enrodilhadas aos pés da cruz, trespassadas de espadas. Corações donde gotejava sangue, corações donde saía uma fogueira, corações donde dardejavam raios: orações encaixilhadas para as festas particularmente amadas – o Casamento de Nossa Senhora, a Invenção da Santa Cruz, os Estigmas de S. Francisco, sobretudo o Parto da Santa Virgem, a mais devota, que vem pelas quatro temporadas. Sobre as mesas lamparinas acesas, para serem colocadas sem demora aos santos especiais, quando a boa senhora tivesse a sua ciática, ou que o catarro se assanhasse, ou lhe viessem as câibras. Ela mesma, só ela, arrumava, espanejava, lustrava toda aquela santa população celeste, aquele arsenal beato, que era apenas suficiente para a salvação da sua alma e o alívio dos seus achaques. O seu grande cuidado era a colocação dos santos; alterava-a constantemente, porque às vezes, por exemplo, sentia que Santo Eleutério não gostava de estar ao pé de S. Justino, e ia então pendurá-lo a distância, numa companhia mais simpática ao santo. E distinguia-os (segundo os preceitos do ritual que o confessor lhe explicava), dando-lhes uma devoção graduada, e não tendo por S. José de segunda classe o respeito que sentia por S. José de primeira classe. Aquela riqueza era a inveja das amigas, a edificação dos curiosos, e fazia sempre dizer ao Libaninho, quando a vinha visitar, abrangendo a sala num olhar langoroso: – Ai, filha, é o Reininho dos Céus!” (CPA 2/3: 665; 667).

indiminuída. O Buda, esse, cria pela soma das virtudes individuais, santamente acumuladas, uma humanidade que em cada ciclo nasce progressivamente melhor, que por fim se torna perfeita, e que se estende a toda a terra donde o Mal desaparece, e onde o Buda é sempre, à beira do caminho rude, o mesmo frade mendicante. (CFM: 321-2)

A questão religiosa em Eça é complexa e já foi alvo de monografias extensas.³³ Limitamo-nos aqui a estas considerações básicas.³⁴

N’A *Morte de Jesus*, o conflito religioso é visto à luz de uma tensão entre Jerusalém e Galileia. Eliziel salienta reiteradamente a radicação cultural do messias na Galileia, onde “só há a verde natureza: o dinheiro não dá mais infinito ao azul, mais repouso à água; o pobre, o mendigo, é o rei misterioso daquela glória da folhagem e da luz: para ele se vestem as açucenas de branco, para ele resplandecem os regatos” (Contos I: 135). O capitão da polícia tenta convencer Jesus de usar estas qualidades associadas à Galileia em prol do rejuvenescimento de Jerusalém, que está a sufocar sob a influência de saduceus e fariseus, e que é habitada por pessoas “que nunca saíram das suas estreitas e duras ruas, e apenas têm visto da natureza as suas colinas calvas e os seus vales cheios de mortos, [e que] riem quando se lhes fala na natureza do norte, na fecundidade de Samaria e da Galileia e na excelência daquela gente” (id.: 127). Ainda assim, atribui algumas qualidades à cidade, nomeadamente “a lei, a autoridade, a sabedoria, a habilidade, a astúcia”, ao passo que “a Galileia será a virtude e o sacrifício” (ibid.). O seu objectivo passa, pois, pela conciliação das qualidades de cada um dos correlatos. Em entrevista com o próprio Jesus, Eliziel advoga uma união da reflexão e da acção (palavra repetida ao longo do texto): “Escuta, Rabi: consinto que só pela tua palavra, tu possas realizar o teu reino de Deus. Mas então deixa esses galileus simples, liga-te aos homens que têm a força e a ciência, e o segredo das coisas humanas: nós seremos a acção, sê tu o nosso Messias na Judeia, nada se faz sem um profeta! Como tens tu pensado realizar o teu reino de Deus? Pela doçura e pela paciência, ou pela força e pela revolta?” (id.: 163). Jesus mal responde durante

³³ Reis e Santos referem, em nota à introdução da edição crítica d’A *Relíquia*, dois trabalhos sobre a questão da religião em Eça, nomeadamente *As Imagens de Cristo na Obra de Eça de Queiroz* (Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Estadual de Campinas 2000) de Aparecida de Fatima Bueno e *Santidade e Humanidade: Aspectos da Temática Religiosa em Obras de Eça de Queiroz* de Antonio Nery (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005).

³⁴ Num passo sobre a passagem de Eça por Leiria, entre 1870 e 1871, Sacramento observa: “O seu comportamento perante padres e beatas é-nos completamente desconhecido, mas deve ter deixado Tartufo um tanto cioso... De muito lhe teria servido a viagem a Jerusalém...; e nunca saberemos se, a estas horas, ainda nalguma gaveta de cómoda, rescendente a alecrim, jazerá, envolta em algodão, uma das ferraduras da burrinha em que trotou Nossa Senhora” (Sacramento, 2002: 88-9). Posto isto, “nunca se poderá saber em que medida é que este homem que frequentes vezes recomeçava a subida de uma escada para se assegurar de que entrara com o pé direito; que, certo dia, tendo saído em passeio, deparara com uma velha cega de um olho e se apressara a regressar a casa, impressionado; que, descrevendo a chegada de Amaro a casa da S. Joaneira, se não esquece de dizer que se ouvia o piar das corujas na torre da igreja, – não se poderá saber onde acabaria a convicção e começava a hipocrisia [...]” (id.: 89). O que fica sugerido é que não é inverosímil imaginar o escritor como temente a Deus, não só no tempo de Leiria mas até ao final da sua vida.

esta discussão que, na verdade, toma a forma de um monólogo de Eliziel. N’*A Morte de Jesus*, Jesus representa, por um lado, a Galileia, por oposição a Jerusalém e, por outro lado, o povo, por oposição aos fariseus e saduceus, esse povo, “[i]nfeliz, desprezado, eternamente escravo, esmagado pelo tributo da dominação e pelo dízimo”, ávido da vinda de um Messias (id.: 123). O influxo de ideias vindas da Galileia é visto com desprezo pelos de Jerusalém, como por exemplo por Simão, escriba do Templo, que, em conversa com Eliziel, reproduz os preconceitos disseminados na capital sobre as pessoas daquela região: “Simão dizia-me que os galileus eram fracos, femininos, imbecis; que eram ignorantes e pouco ortodoxos; que o sangue estava neles muito misturado; que tinham muito de samaritano; que a sua pronúncia era viciosa; que eram grotescos a falar, insuficientes a pensar; e que *idiotismo galileu* era um provérbio de Jerusalém” (id.: 124; itálicos do original). Já a Galileia corresponde, para Eliziel, à natureza e à doçura: “Eu respondia que a gente de Galileia me parecia simples e dedicada: que quem vive numa natureza tão humana, tão cheia de águas, tão auxiliada das sombras, não podia deixar de ter qualidades finas, e harmoniosas” (ibid.). Ao longo do texto Eliziel insiste nesta ideia da finura moldada por “aquela doce paisagem da Galileia”, que ele próprio conhecera em viagens anteriores: “Se algum lugar há no mundo em que o homem sinta a estreiteza da vida civil, a instabilidade dos interesses, o contingente e fugitivo das afeições e dos desejos, é ali, naquele vasto e sossegado horizonte, em que parece que o céu exerce mais profundamente a sua atracção infinita sobre a alma cativa” (id.: 126).

Encontramos nestas considerações a influência da leitura de *Vie de Jésus* de Ernest Renan, confirmada por Batalha Reis. A génese de *A Morte de Jesus* é representativa de um procedimento comum em Eça de Queiroz, que ressalta especialmente nos casos d’*A Capital* e do conto “A perfeição”, a saber, o de partir de um outro texto, protagonizando, porém, um tema que nesse texto não era central.³⁵ Renan explica, no capítulo “Milieu où se developpa Jésus”,

³⁵ Jean-Paul Sartre pronuncia-se várias vezes sobre esse comportamento em Flaubert, chamando justamente a atenção para as razões pelas quais o escritor se terá interessado pelo texto em causa. Acerca de *Matéo Falcone*, novela datada de 1825, quando Flaubert tinha 13 anos, infere que: “Naturellement l’histoire du petit Albano n’a pas été inventée par Gustave qui l’a empruntée, toute crue, à Mérimée. C’est presque un plagiat, comme en font les enfants de cet âge: reste à savoir pourquoi, entre toutes les œuvres qu’il lit, le jeune auteur a choisi de plagier celle-ci. La raison en apparaît clairement quand on lit le travail de Gustave: chez Mérimée, le héros, c’est le père; il veut montrer ce qu’est l’honneur corse, à quelles extrémités il peut pousser un homme. Si Gustave l’a réécrite, ce n’est point tant qu’il trouvait de la force ou de la beauté à l’œuvre de son aîné, c’est qu’il se sentait en désaccord total avec celui-ci. Chez lui, le héros, sans aucune doute, c’est Albano. Il n’a garde de nier sa faute: ce petit Corse a livré un proscrit pour une montre. Donc il est criminel. Oui mais il ne comprend même pas ce qu’il a fait et se cache si peu qu’il prend la montre et, la posant par terre, «la regarde luire aux rayons du soleil». Il s’agit, comme on voit, d’un acte autopunitif comme dans *La Peste à Florence*. Mateo revient, s’informe, prend son fusil, abat l’enfant. Gustave, si virulent à l’époque quand il s’agit de condamner ou d’absoudre, n’a pas un mot de protestation: au nom de la loi coutumière, cet enfant – qui déshonore la famille – est punissable. L’idée de l’abolition para le père qui, dans *La Peste*, un an plus tard est «sortie» reste, à l’époque, nous ne pouvons plus en douter, un thème affectif, né de la rancune et du regret, qui circule entre chair et cuir sans avoir reçu tous ses

que a nação judaica sempre se pôde dividir em “deux parties opposées d’interêt et d’esprit”, o que é aliás um fenómeno comum, porque “[t]out peuple appelé à de hautes destinées doit être un petit monde complet, renfermant dans son sein les pôles contraires” (Renan, 1974: 176). Tal como no caso da outra nação citada por Renan – a Grécia antiga –, na Judeia estas duas fracções correspondem a uma divisão geográfica, a saber, entre Jerusalém e o Norte ou a Galileia. Enquanto Jerusalém representava o “judaïsme obstiné qui, fondée par les pharisiens, fixé par le Talmud, a traversé le moyen âge et est venu jusqu’à nous” (id.: 177), o Cristianismo só podia nascer na Galileia, onde a “nature ravissante contribuait à former cet esprit beaucoup moins austère, moins âprement monothéiste, si j’ose le dire, qui imprimait à tous les rêves de la Galilée un tour idyllique et charmant” (ibid.). Esta ideia da inspiração natural é repetida ao longo do livro, com Renan a elevá-la mesmo a uma tese universal quando escreve que “les pays qui éveillent des besoins peu nombreux sont les pays de l’idéalisme et de la poésie” (id.: 263). Salienta também o desgosto que Jesus terá sentido perante a “profonde sécheresse de la nature aux environs de Jérusalem” (id.: 297). A cidade terá exercido uma influência prejudicial sobre o seu temperamento: “Il faut se rappeler que, dans cette ville impure et pesante [...], Jésus n’était plus lui-même. Sa conscience, par la faute des hommes et non par la sienne, avait perdu quelque chose de sa limpidité primordiale” (id.: 423).

Todas estas ideias estão presentes n’*A Morte de Jesus*, inclusive a última citada, que é proferida por um amigo de Eliziel, chamado João, que conclui que a cólera de Jesus, que se manifesta no episódio da “limpeza do Templo”, se deve à influência da cidade: “O Rabi mudou, desde que chegou a Jerusalém” (Contos I: 131).³⁶ Mais à frente, o próprio Eliziel irá conjecturar

développements. L’enfant ne dit pas encore «Tue-moi, toi qui m’as fait tel», mais ses rêveries moroses se nourrissent d’un vague désir: les pères, comme Ugolin, mangent les enfants; mange-moi puisque je te fais honte plutôt que de me supplicier comme tu fais. Du reste il ne cache pas que cette justice trop rigoureuse est punissable: la mère d’Albano meurt de chagrin et le père inflexible, responsable des deux morts, reste seul. On notera que c’est la première fois que M^{me} Flaubert paraît dans une nouvelle: ce n’est que d’ailleurs pour y décéder [...]” (Sartre, 1971 (I): 325-6).

Também o conto juvenil “L’anneau du prieur” transforma de modo curioso o relato em que se inspira: “Un moinillon descend dans une crypte pour ouvrir le cercueil d’un prieur qui vient de mourir et lui voler son anneau; il y parvient mais le cercueil se referme sur le vêtement du jeune homme qui ne peut s’échapper et mourra près du cadavre de celui qu’il a voulu détrousser. Bruneau en a trouvé la source: c’est un ouvrage publié, peu auparavant, à l’intention des collégiens et qui contenait des sujets de narration et leurs «corrigés». L’enfant a pris ce sujet, a suivi le développement à la lettre et l’a baptisé récit. Soit. Mais il est regrettable que Bruneau ne voie dans cette nouvelle qu’un exercice de style et qu’il raille un Allemand qui a cru y déceler une intention parricide. Il ne répond pas, en effet, à trois questions essentielles : 1° Pourquoi Gustave a-t-il choisi ce sujet entre tous? 2° Pourquoi a-t-il conservé toute sa vie dans ses tiroirs ce travail de copiste? 3° Quel est le sens des modifications qu’il a apportées – Bruneau le reconnaît lui-même – au canevas initial?” (id.: 485). Sartre de seguida procura responder a estas três perguntas (cf. id.: 485-8; Sartre volta a esta questão no segundo livro, cf. id.: 885).

³⁶ João Gaspar Simões dedica as últimas seis páginas, aliás muito interessantes, do capítulo IV, I (“Regresso do Oriente e encontro com Ramalho”) a *A Morte de Jesus*. Inclui um cotejo de três passagens do texto queiroziano com as respectivas passagens de *Vie de Jésus* em que se inspiram. Apesar das correspondências nítidas que se verificam entre os dois textos, parece-lhe “supérfluo falar aqui em plágio, mesmo que não se trate de

que “Jerusalém devia pesar à alma delicada e aspiradora do Mestre”, que “[l]amentava decerto os seus campos de Galileia”, de modo que na sua alma se desencadeou “uma luta dolorosa entre a fé, a convicção que o retinham em Jerusalém, e os seus instintos todos suaves, idílicos, que, com vozes amantes, o estavam levando para os prados da Galileia” (id.: 153). É mesmo possível que a ideia para a história narrada por Eliziel tenha nascido da leitura de uma pequena observação de Renan sobre a polícia do templo, chefiada por um capitão (cf. Renan, 1974: 300). De qualquer forma, a oposição cidade/campo não passa de um problema secundário no livro de Renan, que está interessado principalmente em secularizar o testemunho dos Evangelhos, elucidando-nos sobre o temperamento de Jesus, as suas convicções espirituais ou a sua repulsa da religiosidade propagada pelos fariseus. Eliziel concebe o papel de Jesus em primeiro lugar no contexto de uma luta entre, por um lado, uma Jerusalém “áspera, seca, toda de pedra e de indiferença [que] só fará espíritos estreitos, fariseus argumentadores, escribas e lapidadores de homens” (Contos I: 127) e, por outro lado, a Galileia, onde “só há a verde natureza: o dinheiro não dá mais infinito ao azul, mais repouso à água; o pobre, o mendigo, é o rei misterioso daquela glória da folhagem e da luz” (id.: 135). “Pobre” é aqui sinónimo do povo, que compõe sobretudo a população da Galileia, e que na doutrina de Jesus seria glorificado, ao passo que “o rico é considerado o inimigo” (ibid.).

Eliziel acredita que Jesus, “pelo seu génio simples e justo, pela delicadeza penetrante da sua palavra, pelo seu ensino sobre a riqueza, sobre os pobres, sobre o perdão, sobre o culto, e pela influência poderosa do seu ser sobre os homens” possa vir a ser “a regeneração de Israel” (id.: 158). Tem contudo consciência de que lhe falta o ímpeto e sequer a vontade de agir sobre as condições externas. Coloca-lhe a seguinte questão: “Escuta, Rabi: consinto que só pela tua palavra, tu possas realizar o teu reino de Deus. Mas então deixa esses galileus simples, liga-te aos homens que têm a força e a ciência, e o segredo das coisas humanas: nós seremos a acção, sê tu o nosso Messias na Judeia, nada se faz sem um profeta! Como tens tu pensado realizar o teu reino de Deus? Pela doçura e pela paciência, ou pela força e pela revolta?” (id.: 163). Jesus esquiva-se a todas essas propostas. No entanto, Eliziel continua a insistir: “E se amanhã pudesses começar a ver realizado no mundo esse reino dos pobres, dos simples, dos pequenos? Se pelo menos visses uma terra bem preparada para a tua palavra? Se visses tudo transformado, por uma acção enérgica, revolucionária, pela nossa acção?” (ibid.). Jesus não responde, embora Eliziel lhe note “inesperadas perturbações”. Nas últimas linhas do fragmento, Eliziel pinta-lhe um futuro de poderes políticos: “Tu serás o maior o maior da Judeia: terás glorificado o pobre,

reminiscências inconscientes, como acontece noutros passos da sua obra, mas de uma *consciente* apropriação de elementos pressupostamente tidos como históricos” (Simões, 1980: 233; *itálicos do autor*).

terás humilhado o rico, terás aniquilado o hipócrita, terás expulso o Romano; serás pela justiça igual a Ezequiel, pela força igual aos Macabeus; serás como David, terás a Palestina desde o Jordão até ao mar, e serás o rei de Israel” (id.: 164). Jesus recusa-se a todas estas aspirações e afirma que “o meu reino não é deste mundo” (id.: 165). O texto termina com a indicação de que no dia seguinte, “pela hora da tarde, Jesus, seguido dos seus, subiu para a Galileia” (ibid.). Pelo prólogo, em que Eliziel recordara os “tempos distantes em que eu tinha a força, a barba escura, o andar ágil e firme, e a esperança fácil” (id.: 118), podemos deduzir que a história se mantém pela verdade histórica e que nenhuma das empresas de Eliziel se irá concretizar.

Há neste conflito entre o ambiente bucólico, correspondente a paz, povo, doçura, reflexão, bondade, e o cenário urbano, correspondente a estreiteza, autoridade, arrogância, ocupado por forças alheias (romanas) e onde a fé se degradou, ficando só como lei, um padrão que remete para obras posteriores. A produção queiroziana encerra uma série de variações sobre cidade e campo, estes dois correlatos objectivos tão protuberantes na literatura oitocentista, com todas as diferenças que vão de Galileia a Tormes, e de Jerusalém a Paris. Geralmente, este conflito sofre a substituição dos seus correlatos originais. Certos romances de Stendhal, Balzac ou Flaubert passam-se entre Paris e a província francesa. N’*O Primo Basílio*, n’*Os Maias*, e enfim, n’*A Cidade e as Serras*, o binómio campo-cidade, tradicionalmente concebido como tensão que se forma num contexto nacional, transforma-se ora em Lisboa vs. Paris, ora em Paris vs. Tormes.

3. Cidade e província: uma questão nacional

N’*O Crime do Padre Amaro* da *Revista Ocidental* já existe a estrutura dualista tão característica da obra queiroziana. No início do romance, o padre epónimo, educado em Lisboa, é transferido para Leiria. O primeiro *Padre Amaro* é, assim, um exemplo do que Miguel Tamen chama uma “história daquilo que acontece quando alguém ou alguma coisa chega de fora”. Não é por acaso que a sua primeira versão se inicie com um quadro, que citámos na íntegra no capítulo anterior, inspirado na abertura da segunda parte de *Madame Bovary*, em que Charles e Emma, como Amaro, chegam pela diligência a uma cidade de província onde se irão instalar. *O Crime do Padre Amaro* é também um romance sobre, por um lado, a adaptação de Amaro em Leiria, e, por outro lado, sobre a revolução, causada pela sua chegada, da vida da S. Joaneira

e de Amélia, que viviam numa relativa tranquilidade. Consumado o desastre, Amaro volta a Lisboa.

Na sequência da refundição do romance, Eça também torna a sua estrutura espacial mais sofisticada, ao introduzir um conjunto de personagens que, tendo vivido na capital, olham para Leiria com olhos de exilados sobre a vida provinciana, e ao atribuir a Lisboa o papel do lugar da política, questão que se torna fulcral, sobretudo na edição de 1880. Nesta versão definitiva, em suma, Lisboa torna-se uma referência crucial ao longo de todo o romance. No primitivo *Padre Amaro*, Lisboa servia como lugar para onde Eça podia fazer desaparecer João Eduardo, depois de descoberta a sua autoria do artigo na *Voz do Distrito*, sem que surgisse, contudo, uma reflexão sobre a sua experiência aí. Já na edição de 1876, Eça explica como a vivência na grande cidade afectou a vida sentimental do escrevente:

Crescera com os desprezos dela [Amélia], com as misérias sofridas na tristeza de Ourém, com os jantares escassos na fumaraça enjoativa da taverna do Isca, com os seus passeios sem fim ao comprido do Cais do Sodré, vendo a negra água fria bater lodosamente contra o cais. Nunca a amara tanto como em Lisboa. Esforçava-se mesmo por pensar mais nela, penetrar-se da sua saudade, tê-la sempre presente; aquele amor era como a justificação da sua miséria; dava-lhe aos seus próprios olhos uma vaga grandeza romanesca. [...] Só, pelas ruas da cidade, entre gente desconhecida para ele, egoísta, ocupada nos seus afazeres, sentia-se menos desgraçado tendo na alma aquele cuidado constante. O aspecto do luxo, e das alegrias dos outros entristeciam-no menos quando pensava que também ele tinha um grande luxo interior, rico e magnífico, que era aquele amor infeliz. Os homens que encontrava com uma mulher linda pelo braço, radiosos, não lhe causavam despeito; também ele amava outra mais bonita, mais desejável. Amélia tornara-se assim a sua preocupação, a sua distracção, a sua esperança, o seu vício. (CPA 2/3: 926)³⁷

Na segunda versão Eça procede à introdução de dois “exilados de Lisboa”, que ganham mais destaque na terceira. O primeiro deles, Agostinho Pinheiro, redactor da *Voz do Distrito*, é-nos apresentado como “um patife com ortografia, sem escrúpulos”, encarregado de redigir “em linguagem sonora os insultos, as calúnias, as alusões” que os vultos de um grupo em torno de um sr. Godinho, adversário do governador civil e mecenas da folha, trazem à redacção (CPA 2/3: 403). A sua naturalidade lisboeta torna Agostinho “mais suspeito aos burgueses sérios” (ibid.). Esta condição de exilado da capital dá-lhe, de qualquer modo, uma certa notoriedade. Ficamos a saber que João Eduardo, que “não se atreveria de passear com ele [Agostinho] de dia

³⁷ Esta passagem é suprimida na edição de 1880 para, no entanto, se conservar uma parte da descrição, que é inserida no capítulo XXII: “Nem em Ourém, nem em Alcobaça, nem pelas estalagens onde errara, nem em Lisboa onde chegara como vem à praia uma quilha de barco naufragado, deixara um momento de a ter presente na alma e de se enternecer com as saudades dela. Durante esses dias tão amargos de Lisboa, os piores da sua vida, em que fora fiel de feitos dum cartório obscuro, perdido naquela cidade que lhe parecia ter a vastidão duma Roma ou duma Babilónia e em que sentia o duro egoísmo das multidões azafamadas, esforçava-se mesmo por desenvolver mais esse amor que lhe dava como a doçura duma companhia. Achava-se menos isolado, tendo sempre no espírito aquela imagem com quem travava diálogos imaginados, nos seus infindáveis passeios ao longo do Cais do Sodré, acusando-a das tristezas que o envelheciam” (CPA 2/3: 899).

nas ruas”, gostava de ir à redacção, a altas horas da noite, para o ouvir “falar de Lisboa, do tempo que lá vivera empregado na redacção de dois jornais, no teatro da Rua dos Condes, numa casa de penhores, e em outras instituições” (id.: 405). Agostinho lamenta o seu destino de morar em Leiria. No final de cada sessão de recordações lisboeta surge pontualmente a seguinte exclamação: “Que pocilga de terra esta!”.

Embora a personagem de Gouveia Ledesma, secretário-geral e suplente do governador civil de Leiria, seja introduzida na edição de 1876, só na de 1880 é que passa a ser portador de uma biografia extensa, na qual se destaca a sua passagem por Lisboa. Segundo esta biografia, Gouveia, após a sua formação em Coimbra, “em Lisboa arruinara um pequeno património com o amor de Lolas e de Carmens, ceias no Mata, muita calça no Xafredo e perniciosas convivências literárias: aos trinta anos estava pobre, saturado de mercúrio e autor de vinte folhetins românticos na *Civilização*: mas tornara-se tão popular, que era conhecido nos lupanares e nos cafés por um cognome carinhoso – era o *Bibi*” (id.: 429). A seguir, toma uma aparência mais séria e escolhe uma carreira administrativa, confortavelmente estabelecido num conservadorismo moderado que outrora, em Coimbra, condenara. De resto, “[d]etestava Leiria, onde passava por espirituoso; e dizia às senhoras, nas soirées do deputado Novais, – «que estava cansado da vida»”; escreve também a um amigo de Lisboa sobre as suas alegadas conquistas femininas (ibid.). Gouveia Ledesma considera-se uma figura da capital, enterrado na província. No capítulo XXIV, ao encontrar Amaro de saída de Leiria e a caminho de Lisboa, completamente perturbado com a morte de Amélia e do seu filho, Gouveia Ledesma e o administrador do concelho – repare-se na ironia –, invejam-lhe a “felicidade” de poder partir para a capital.

Se Eça desvenda a mediocridade de Gouveia Ledesma e de Agostinho, estes destacam-se ainda assim num ponto da restante população de Leiria. Os dois e uma outra personagem, o tipógrafo Gustavo, que também passara por Lisboa, revelam uma preocupação política que não se verifica nos outros habitantes de Leiria. O dr. Gouveia e o abade Ferrão, os únicos sujeitos pensantes entre os naturais desta cidade, possuem algum conhecimento sobre assuntos de teor religioso mas não se pronunciam sobre o lugar da igreja na organização do estado, limitando-se à interpretação da doutrina. Já Gouveia Ledesma disserta sobre o fundamento da liberdade de imprensa e defende “uma religião liberal, de harmonia com o progresso, com a ciência” (id.: 435); Agostinho, a figura mais caricata dos três, cultivava um anticlericalismo vago que vê a Igreja como inimiga do progresso; e Gustavo, que em tempos se mudou para Lisboa no “desejo de viver num centro operário, onde houvesse associações, discursos e fraternidade” (id.: 595),

tendo frequentado “um Clube Democrático de Alcântara” e ajudado a “redigir um manifesto aos irmãos cigarreiros em *grève*” (id.: 601), está à espera de uma revolução proletária que, como todos as ambições revolucionárias sustentadas por personagens queirozianas, é tão vaga quanto ridícula. Há ainda passagens em que se representam as opiniões dos naturais de Leiria sobre Lisboa, correspondentes, por um lado, à identificação da capital com um antro do pecado e, por outro lado, ao desejo todo provinciano da grande metrópole. Nas palavras de D. Josefa, nada se podia esperar do secretário-geral, como aliás de todos os “homens sem religião, educados em Lisboa, que [...] estava predestinada a perecer como Gomorra pelo fogo do Céu” (id.: 545), enquanto Amparo, a mulher do boticário Carlos, cogita envergonhada nos seus “desejos culpados [...] de ver o Passeio Público e de ouvir os cantores em S. Carlos” (id.: 546).

Na 2ª mas sobretudo na 3ª edição, a história é, assim, enquadrada numa problemática política, ausente no primitivo *Padre Amaro*. O influxo de ideias políticas vem de Lisboa. Ao inserir o quadro da “padraria” leiriense numa discussão sobre o estatuto da igreja e do padre na sociedade oitocentista, o romance transcende o âmbito particular, que não conseguira ultrapassar nas versões anteriores, e torna-se um quadro de maior alcance. A descrição do livro, na nota prévia à edição de 1880, como “uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra de uma velha Sé de província portuguesa” (Almanaques: 105), baliza justamente a abrangência que a história entretanto ganhara. Neste sentido é consequente a ampliação do capítulo final, com carácter de epílogo, passado em Lisboa, em 1871³⁸. Nos folhetins da *Revista Ocidental*, este capítulo, que não sairia alterado da refundição de 1876, servia para colocar-nos a par do destino de algumas personagens e da maturação, entretanto consumada, do cinismo de Amaro. Na edição definitiva, o capítulo é ampliado no seu todo. As edições de 1875 e 1876 terminavam com a cena em que Amaro e Dias, enquanto sobem o Chiado, comentam sobre duas senhoras vistosas, “mãe e filha, parecia”, com Amaro chegando-se ao ouvido do cônego e dizendo: “Já não as confesso senão casadas! Chut!” (CPA 2/3: 1028). Onde na versão primitiva se resumiam sobriamente as notícias de jornal sobre a Comuna de Paris, Eça concentra-se agora na recepção deste evento por parte dos lisboetas. A amargura que se reflecte no modo como se menospreza esta comunidade em todas as suas formas e facetas encontra continuação na subsequente conversa entre Amaro e Dias, os primeiros a surgir da massa urbana. A eles se junta, na edição de 1880, a dada altura o conde de Ribamar. Esta personagem aparecera uma única vez no capítulo III (na primeira e na segunda versões), viabilizando a transferência de Amaro para Leiria; nesta cena em casa do conde são-nos, aliás,

³⁸ Na primeira e na segunda versão do *Padre Amaro* encontramos, por lapso, a referência “1870” em vez de “1871”. A Comuna de Paris aconteceu na primavera de 1871.

transmitidas tão bem as sensações de desconforto de Amaro mas também o seu desejo, que sabe é inalcançável, deixando-lhe uma forte repercussão. Ao reformular o romance, Eça apercebe-se de que o conde e as outras figuras do referido capítulo tinham sido esquecidas após a sua fugaz entrada em cena, lapso que este compositor rigoroso não podia deixar de corrigir. Na versão de 1880, Amaro lembra-se com frequência do seu protector. No capítulo final esta personagem, entretanto elevada a ministro, entra novamente em cena. O livro termina com uma reflexão pessimista sobre o estado da nação. Eça enuncia o olhar simbólico da estátua de Camões, no largo lisboeta do mesmo nome, do “velho poeta, erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a Epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida” (CPA 2/3: 1035). Aos pés da estátua se dá um espectáculo medonho, que é contrastado, de forma um tanto desajeitada, com a visão do conde de Ribamar:

– Senão, vejam Vossas Senhorias isto! Que paz, que animação, que prosperidade!

E com um grande gesto mostrava-lhes o Largo do Loreto, que àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade. Tipóias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuiá cheia e tação alto, com os movimentos derreados, a palidez clorótica duma degeneração de raça; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos da praça gente estirava-se num torpor de vadiagem; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos; fadistas gingavam, de cigarro nos dentes; algum burguês enfadado lia nos cartazes o anúncio de operetas obsoletas; nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas... E todo este mundo decrépito se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico, entre garotos apregoando a lotaria e a batota pública, e rapazitos de voz plangente oferecendo o *Jornal das pequenas novidades*: e iam, num vagar madraço, entre o largo onde se erguiam duas fachadas tristes de igreja, e o renque comprido das casarias da praça onde brilhavam três tabuletas de casas de penhores, negrejavam quatro entradas de taberna, e desembocavam, com um tom sujo de esgoto aberto, as vielas de todo um bairro de prostituição e de crime. (id.: 1033; 1035)

O capítulo final é tipicamente queiroziano, remetendo para os fechos d’*Os Maias*, d’*A Ilustre Casa de Ramires* e d’*A Cidade e as Serras*, na medida em que em todos estes se procura dar algum tipo de conclusão e salientar a representatividade das personagens ou da história em si. António José Saraiva considera a cena final um exemplo paradigmático de cenas simbólicas “que servem de comentário ou resumo na obra queirosiana” (Saraiva, 2000: 50):

Tudo aqui tem um valor simbólico: o encontro do homem de Estado e dos padres, resumindo a ideia – palpável ao longo de todo o livro – de que as classes dirigentes protegem a Igreja como instituição favorável à ordem estabelecida; o contraste caricatural entre as palavras do conde e o espectáculo que se oferece aos olhos do observador; e o símbolo final da estátua de Camões representando uma pátria muito outra daquela de que o conde e os seus interlocutores fazem parte. Isto não é já romance, mas a representação plástica de uma ideia – digamos, um cartaz. Os personagens encontram-se providencialmente e no local mais adequado – sob a estátua de Camões – e dizem precisamente as palavras mais apropriadas a representar em conjunto, da maneira mais exacta, uma certa ideia muito definida que o autor pretende comunicar-nos. (id.: 51)

Quando Saraiva diz que “isto já não é romance” está a contrapor uma certa ideia da arte, confinada ao regozijo estético, à crítica social, afirmando que o escritor nas linhas finais penetra no domínio de uma função que, em princípio, não competiria ao romance. Como referimos na introdução, Saraiva considera que para Eça “havia temas sobre os quais construía os romances”; “temas” é aqui sinónimo das “ideias” referidas no título do livro. Esses temas não seriam só “exteriores” às personagens (id.: 58) como dominariam “inteiramente” as personagens (id.: 56). Ou seja, o objectivo último de cada romance seria uma tese sobre um ou vários temas, entre os quais constam “a educação da mulher e o adultério; a vacuidade da literatura ultra-romântica; a nulidade e o verbalismo dos políticos constitucionais; a vida escassa e vazia do funcionalismo das secretarias, o anticlericalismo [...]” (id.: 58). Com efeito, talvez mais do que de alguma outra passagem da obra queiroziana, do capítulo final do *Crime* emerge um pendor de crítica social.

No entanto, é raro que o final de um romance queiroziano seja tão afirmativo e claro, e que o significado simbólico de um lugar seja tão explícito. Veremos no capítulo IV que Mário Sacramento se apercebe deste mesmo problema quando chama a atenção para o alegado princípio interno dos romances queirozianos, que partiriam de uma tese que, sendo demasiado ambiciosa, viria a autodestruir-se no decurso da obra. *O Crime* seria o único romance em que a tese se não autodestrói. Mas para o crítico esta estrutura tética tem a sua origem na primeira versão do livro. A sua hipótese é que Eça não foi capaz de remendá-la no processo de refundição do romance.

Esse carácter tético, o carácter de libelo a que, de acordo com Mário Sacramento, Eça não conseguiu escapar (cf. Sacramento 2002: 125), está talvez na origem no vasto sucesso internacional d’*O Crime do Padre Amaro*, só talvez igualado pel’*O Primo Basílio*. Este romance deve o seu êxito no estrangeiro à sua fórmula bovaresca. Já *Os Maias* ou *A Ilustre Casa de Ramires* são pouco lidos fora dos países de língua portuguesa.³⁹ A universalidade d’*O Crime do Padre Amaro* situa-se ainda no tema do celibato e, em geral, na questão da Igreja Católica em Oitocentos. De resto, a sua leitura é bastante cativante. O estilo é parcimonioso e

³⁹ Ernesto Guerra da Cal, na sua *Bibliografia Queirosiana* de 1975, regista traduções d’*O Crime do Padre Amaro* e d’*O Primo Basílio* para 12 e 13 línguas, respectivamente, o que deles faz os romances mais traduzidos de Eça, seguidos d’*A Relíquia*, cuja temática bíblica apela naturalmente ao público internacional, com traduções para 11 línguas. Dos títulos publicados na Alemanha (RDA, RFA e Alemanha reunificada) pela editora Aufbau e por outras editoras, através de contratos de sublicenciamento, *O Crime do Padre Amaro*, na tradução de Willibald Schönfelder, com 17 edições entre 1954 e 2004, *A Relíquia*, nas traduções de Richard A. Bermann, uma versão revista da tradução de Bermann, e na de Andreas Klotsch, com 15 edições entre 1951 e 2005, e *O Primo Basílio*, na tradução de Rudolf Krügel, com 14 edições entre 1957 e 2003, são de longe os livros mais vezes reeditados (cf. Kind, 2017: 210, tabela I).

preciso. Antero de Quental observou que “cada palavra está porque deve estar: pinta, descreve, explica” (Quental, 2009: 173).

O alçado geral do romance não é especificamente português, ainda que, como vimos no capítulo anterior, evoque tipos, costumes e situações tipicamente portugueses. A organização dicotômica do romance reproduz um padrão literário europeu, ou melhor francês, perpassado por uma dialéctica de província e capital, lugar da política. A referência à Comuna de Paris e ao medo generalizado em Portugal, que na cena final é proferido por Amaro, de que “essas ideias de república, de materialismo, se possam espalhar entre nós”, veicula, no entanto, uma ideia transversal a toda a obra queiroziana a partir da segunda metade da década de 1870. Estamos a falar da dependência quer política quer cultural de Portugal em relação a França. Podemos dizer que o final do romance antecipa assim que nos romances posteriores esta relação se irá tornar um tema crucial.

A dialéctica entre capital e província não é o tema principal d’*O Crime do Padre Amaro*. É-o, sim, do projecto de romance *A Capital*, que é referido pela primeira vez em 1877 e que parece ter sido abandonado definitivamente em 1884. Este livro representa, de acordo com Luiz Fagundes Duarte, no prefácio à sua edição crítica, “em termos de crítica textual [...] o caso mais complicado no conjunto das obras queirosianas” (AC (Duarte): 17), devendo ser considerado, apenas, como um “romance virtual” ou um “excelente documento de trabalho” (id.: 18). Eça nunca procedeu sequer à redacção de uma versão corrente de início ao fim, conservando-se apenas um conjunto de, respectivamente, três manuscritos e três unidades de páginas impressas; na falta de qualquer documento manuscrito de alguns trechos, o mais extenso deles do início do terceiro capítulo, Duarte teve de recorrer ao texto da versão adulterada pelo filho do escritor, José Maria Eça de Queiroz, cuja edição de 1925 deu origem a uma catadupa de equívocos editoriais. A edição crítica da Imprensa Nacional parte do pressuposto de que não existe nem uma “forma acabada” nem “uma versão completa”, mas, “antes, um conjunto de fragmentos que é possível alinhar criticamente, aceitando uns e recusando outros, e, deles, obter uma história relativamente coesa” (id.: 63). Duarte informa que a “doutrina da crítica textual” aconselha, “para casos semelhantes”, apenas a elaboração de uma edição diplomática dos autógrafos, que seria “destinada a estudiosos e não ao grande público” (ibid.). Contudo, no caso d’*A Capital*, dada a existência de uma “edição impressa contra a vontade do autor”, justifica-se a elaboração de uma edição crítica, no intuito de tentar corrigir esta situação (ibid.). Em função destas circunstâncias, a nossa leitura d’*A Capital*

procura centrar-se nas linhas gerais do romance, evitando ao máximo possível a interferência da *close-reading*.

Mário Sacramento só teve acesso à edição emendada pelo filho do escritor e partiu do pressuposto de que se tratava de um romance que, tendo embora ficado deliberadamente inédito, estaria pronto para a publicação. Para Sacramento, *A Capital* é um romance fracassado, porque “[a] cada passo [...] o displicente humor sofre o sobressalto da *vis comica*” (Sacramento, 2002: 157), o que no fundo significa que não se consegue decidir entre o fino sorriso e o riso às gargalhadas. De facto, é n’*A Capital* onde Eça mais se aproxima das comédias lisboetas do seu contemporâneo Gervásio Lobato, feito que não podia satisfazer este escritor tão ambicioso, que não se encontrava na obrigação, por razões pecuniárias, de publicar textos à revelia do seu critério literário. Para além do excesso de humor, será também o enredo que o levou a abandonar o romance. Não terá considerado susceptível de adaptação à realidade portuguesa, nem como paródia, o tema do jovem provinciano fútil que vai para a grande cidade, tema já então clássico do romance francês. *A Capital* é o único romance queiroziano em que se descreve Lisboa da perspectiva de um forasteiro, de Artur Corvelo de Oliveira de Azeméis, que, desde os seus tempos de Coimbra, sente um desejo ardente de viver na cidade e de conquistar a capital com as suas poesias debilmente românticas. De acordo com Mário Sacramento é “bastante expressivo que Eça neste livro, ao invés do que lhe será habitual e daquilo a que já se mostrara propenso em *O Crime* e em *O Primo*, dê quase todo o ambiente através de Artur. Todos os outros personagens são dados em frases antecedidas de um ‘parecia que’ ou através de descrições fisionómicas regidas de um ‘tal como se’” (Sacramento, 2002: 152). Na medida em que dá muito destaque à percepção e à vida sentimental do protagonista, *A Capital* tem de facto muitas afinidades com alguns textos queirozianos narrados na primeira pessoa por narradores altamente tendenciosos. Em nenhum outro romance Lisboa parece tão grande como aqui, por se acentuar o espanto de Artur perante “as grandes fachadas sombrias das casas” e “as ruas largas, já um pouco desertas, paralelas, infindáveis” (AC: 187), que o levam a um vasto leque de cenários e círculos sociais: os hóspedes dos hotéis, os grupos jacobinos, as referidas soirées e jantares finos, o *demi-monde* das “espanholas”, as redacções e tipografias.

Artur é, como praticamente todas as personagens principais da obra queiroziana, um órfão. Foi criado em Ovar e formou-se bacharel em Coimbra. No momento em que o romance se inicia, está instalado em casa de duas tias⁴⁰ que o acolheram após a morte do pai em Oliveira

⁴⁰ Há uma terceira tia, chamada Cristininha, que consta apenas do texto do “impresso E”, aquele que “atesta as tentativas mais profundas de transformação do texto e da narrativa. Se compararmos este autógrafo com os restantes, que o antecedem cronologicamente, verificamos que é nele que está documentado o verdadeiro trabalho

de Azeméis. A sua paixão pela literatura data já dos dias de infância, quando vemos o moço “à janela do quintal, lendo algum volume da pequena livraria do papá, um tomo de Filinto Elísio, os *Mártires* de Chateaubriand, sobretudo as novelas da BIBLIOTECA DAS DAMAS” (id.: 101), devorando para além disso novelas e versos de “Delille, Garrett, Soulié, Volney e Lamartine...” (ibid.). Em Coimbra toma contacto com obras de teor filosófico e histórico, embora mostre pouco interesse genuíno por Proudhon ou Michelet. Temos razões para assumir que Eça está a projectar em Artur a sua própria experiência coimbrã de amante de literatura num ambiente dominado pelo pensamento político, e com uma vaga e diletante aspiração à revolução. “[P]ara poder ter uma frase” nas discussões com os seus amigos, Artur começa a ler avidamente todos os livros do seu amigo Teodósio, “com uma sofreguidão confusa, indo de Petrarca à *História da Revolução Francesa*, de St.^o Agostinho a Balzac, começando mesmo Hegel e precipitando-se logo para as *Orientais*, e para a legião dos Românticos” (id.: 106). Mais tarde, já instalado em casa das tias em Oliveira de Azeméis, Artur aceita um trabalho como praticante de farmácia, que naturalmente não o satisfaz intelectualmente. Artur procura conformar-se, “achando na sua sorte similitudes com biografias ilustres: pensava em Michelet impressor, Proudhon conduzindo pelo Ródano carregações de madeira” (id.: 130). Nas horas vagas trabalha numa colectânea de poesias com o título *Esmaltes e Jóias*⁴¹, no desejo vaidoso de “ver «o seu livro» na vidraça dos livreiros” e de ser amado “por uma mulher inteligente [que] o amaria pela nobre melancolia que os seus olhos revelavam” (id.: 133).

Como já transparece por esta citação, uma vez que em Oliveira não há livrarias nem mulheres inteligentes, Artur sente-se como um recluso na província, à semelhança dos exilados de Lisboa do *Padre Amaro*, embora nunca tenha estado na capital. Na ânsia de não conseguir encontrar a inspiração necessária à continuação do volume de poesias, acusa, “desesperado, a monotonia da vila [...]. Ah, se estivesse em Coimbra, em Lisboa sobretudo – lá, entre os jornalistas, a ópera, os poetas, o seu cérebro, que era agora como uma pedra que apesar de muito batida guarda obstinadamente a sua faísca, flamejaria então numa inspiração contínua” (id.: 134). O desejo por “Lisboa sobretudo” traduz toda a sua vida sentimental nos meses subsequentes, em que se começa a relacionar com o Rabecaz, cujas maneiras grosseiras o repelem, mas que o prende ainda assim pelos seus relatos sobre o tempo em que “tinha vivido em Lisboa, [...] com cavalos, com cadeira em S. Carlos, com carruagem! No tempo em que a

de aperfeiçoamento estilístico do texto” (AC (Duarte): 29). Trata-se portanto de um acréscimo tardio que, ainda assim, não temos naturalmente a certeza se se aproxima da última vontade do seu autor.

⁴¹ Trata-se de uma alusão ao título da colectânea de poesia de Théophile Gauthier *Émaux et Cammées*. Não verificámos se pelas referências aos poemas de Artur destinados aos *Esmaltes de Jóias* se conseguem aferir correspondências nítidas com os poemas do referido livro de Gauthier.

Madama Orteza era uma beleza, e o *Marrare* era um céu” (id.: 138). São sobretudo estes relatos que incutem a Artur a ideia de Lisboa como “um paraíso de inteligência, e um paraíso de paixão” (id.: 147). O Rabecaz, que inspira ora admiração ora vergonha a Artur, é o único habitante de Oliveira de Azeméis que conheceu a vida soberba de Lisboa. A grosseira das suas maneiras lembra o Agostinho d’*O Crime*. Esta semelhança é sinal da contemporaneidade dos dois romances.⁴² É Rabecaz quem promete a Artur apresentá-lo a Melchior, redactor d’*O Século*. Este será uma das âncoras do percurso cómico de Artur pela capital, que iniciará após receber uma herança de um seu tio. Para além de Melchior, relacionar-se-á principalmente com Damião, republicano e antigo colega de Coimbra, Nazareno, outro republicano, e uma espanhola chamada Concha.

As ideias de Artur sobre Lisboa correspondem às de Frédéric Moreau da *Educação Sentimental* sobre Paris: “dans ses idées, l’art, la science et l’amour (ces trois faces de Dieu, como eût dit Pellerin) dépendaient exclusivement de la capitale” (Flaubert, 1952: 123). A *Capital* reproduz vários elementos do romance de Flaubert. Como para Artur, que se apaixona por uma senhora elegante que avistara na estação de Ovar, para Frédéric a atracção de Paris é coextensiva da atracção por uma mulher que mal conhece, Mme Arnoux. Em ambos os livros uma herança inesperada de um tio obscuro fornece os meios pecuniários necessários à instalação na grande cidade. Quer no romance de Flaubert quer no manuscrito queiroziano faz-se ainda troca de certas posturas socialistas em relação à literatura. Na *Éducation*, Sénécal e M. de Cisy, ao escrutinar a biblioteca particular de Frédéric, estranham a falta de “nos poètes-ouvriers” e “quelques-unes de ces physiologies nouvelles, physiologie du fumeur, du pêcheur à la ligne, de l’employé de barrière” (id.: 198). N’A *Capital*, é Nazareno quem censura Musset por ser “um libertino, um bêbado, um boémio, que nunca compreendeu o seu tempo, e que o que soube celebrar foi a luxúria. E Garrett, um janota! Usava espartilhos – e em pleno século XIX vem-nos falar de romances de cavalaria, e doutras pieguices góticas” (AC: 275). Em teatro, só admite “a comédia satírica à Molière, a comédia aristofanesca, – a exposição dos vícios, das infâmias, das imbecilidades desta canalha lisboeta” (ibid.).

No entanto, a influência de *Illusions perdues*, em que já Flaubert se inspirara, é mais evidente. Como mostra exhaustivamente, e com mérito, António Coimbra Martins, *A Capital* é “[t]alvez a imagem ao contrário, ou as *Ilusões Perdidas*, viradas do avesso” ou, ainda, “[e]m

⁴² Surpreendemos na figura de Rabecaz o mesmo fenómeno que observamos acerca das personagens do *Padre Amaro* que viveram em Lisboa. Rabecaz é justamente o único habitante de Oliveira de Azeméis com quem Artur pode debater questões políticas. Confira-se a este propósito uma discussão na Corcovada do capítulo I (cf. AC: 137-8).

certos aspectos, [...] parece até uma paródia realista de *Ilusões Perdidas*” (Martins, 1967: 375). Podemos também dizer que *A Capital é As Ilusões Perdidas* como farsa. Há várias passagens em que Eça alude directamente a Balzac. A mais extensa encontra-se no capítulo II, daquela fase que descrevemos acima em que Artur é apanhado por “um suspirar quase histórico por Lisboa” (AC: 147). Na imaginação de Artur, Lisboa é, no fundo, a Paris de Balzac, ideia reiterada ao longo do autógrafo:

Concebia a vida que a enchia, violenta, grandiosa, como o mundo da *Comédia Humana* de Balzac: era de resto pelos romances franceses que reconstruía a Sociedade de Lisboa; e não tinha uma ideia menos desproporcionada da sua edificação – imaginando-a de ruas enormes, sonora de trens, e flamejante de gás, assentando a sua pompa movimentada sobre a larga baía azul, onde esquadras manobram e salvam as torres de outros séculos! Mas era a existência nocturna de Lisboa, que o fascinava: imaginava sentir nos cafés, entre os ouros dos espelhos, balançar-se a sussurração das conversas literárias; ver à porta dos teatros apinhar-se uma multidão sôfrega de arte; e nas praças em redor, todas alumadas, grupos discutirem – com subtilidade, a estética dos poetas, a política dos oradores. (id.: 148)

E ainda:

E em redor, no mistério da vasta cidade, imaginava a existência das personalidades atormentadas, de romance ou de teatro – os Rastignacs pungidos de ambição, os Vautrins fazendo tenebrosamente a caça aos milhões, os Camors cépticos, os Giboyers sublimes, e os visionários que num quinto andar planeiam a destruição das sociedades. (ibid.)⁴³

A passagem é cómica porque Artur não entende a *Comédia Humana*, vendo nela uma espécie de colecção de romances de aventuras, e porque Lisboa nada tem a ver com a grande metrópole que era Paris. Por isso, nos romances ulteriores Eça readaptará a oposição, modelada a partir de Balzac, entre cidade e campo. O contraste entre Paris e Angoulême é susceptível de tradução para o contexto português senão como farsa. Não sabemos se foi esta a principal das razões que levou Eça a rejeitar o romance. O que podemos, com alguma certeza, retirar do autógrafo é que *A Capital* seria construída como a história da ultrapassagem da ingenuidade, na senda de “Singularidades” e do primeiro *Crime*, e como a história de uma conversão. À medida que Artur, em Lisboa, sofre amargas desilusões – artísticas, pessoais, amorosas –

⁴³ Há no romance oitocentista uma ligação curiosa entre panorama urbano e considerações sociológicas. O exemplo magistral deste procedimento é provavelmente o começo de “La fille aux yeux d’or” (1835) de Balzac, com uma meditação extensa sobre a fisionomia da população parisiense, antecedendo a introdução do protagonista, Henri de Marsay. Nota-se ao longo desta meditação uma preocupação com os denominadores mais pequenos do tecido social da cidade – que talvez antecipe certos pontos levantados por Georg Simmel sobre o carácter abstracto das interações sociais na metrópole, em “Die Großstädte und das Geistesleben” (1903) –, por exemplo na interrogação sobre as pretensões mais básicas da sua população: “Que veulent-ils? De l’or, ou du plaisir?” (Balzac, 1952 (V): 255). Também na obra de Eça há passagens panorâmicas, por exemplo no capítulo final d’*O Crime do Padre Amaro* ou no d’*Os Maias* (Avenida da Liberdade), que levam o autor a incidir mais genericamente sobre a situação do país. No entanto, e ao contrário de Balzac, dificilmente podemos imputar um pendor propriamente sociológico a estas considerações, tratando-se antes de críticas vagas de costumes, sem que se apresentasse uma visão de conjunto das dinâmicas sociais do país ou sequer da cidade. Não retira nem acrescenta valor nenhum à obra de Eça que estas passagens sejam mais susceptíveis de inspirar um Eduardo Lourenço do que um Marx ou um Simmel.

nascem nele saudades da “casinha de Oliveira de Azeméis, tão sossegada, tão doce” (id.: 341) e “da estrada de Oliveira de Azeméis a Ovar, onde, no fundo de terras baixas, um regato corre, entre altas ervas, todo escuro da sombra que derramam árvores debruçadas” (id.: 377). É pena que Eça não tenha terminado *A Capital*. Dada a natureza do estado material do texto temos de nos limitar a um conjunto de observações infelizmente vagas sobre a sua concepção geral.

É curioso que entre os quatro textos inéditos de maior dimensão, dois, *A Capital* e “Um dia de chuva”, protagonizem a relação entre campo e cidade, no contexto português, e dois, *O Conde de Abranhos*, biografia cómica de um político oportunista, e *Alves & C.^a*, estejam confinados ao contexto nacional e não coloquem questões bipolares. Se como, com mais ou menos pertinência, nos tem incutido a crítica queiroziana deste e do século passado, o intuito do escritor foi descrever a sociedade portuguesa do seu tempo, Eça escolhe preferencialmente, a partir da segunda metade da década de 1870, uma fórmula muito diferente de Balzac, Flaubert, Zola ou Fontane, cujos livros raramente saem de França e da Prússia, respectivamente. Esta fórmula pode sintetizar-se em “Portugal com horizonte estrangeiro” ou então “Portugal e a Europa”. Voltaremos a esta questão no próximo capítulo.

4. António José Saraiva: do “inquérito à vida portuguesa” ao “fradiquismo”

Inferimos que Eça rejeitou *A Capital*, entre outros motivos, porque acabou por não considerar a oposição que no romance se estabelece entre Lisboa e Oliveira de Azeméis pertinente para o contexto português. A sua ambição é, de facto, proporcionar descrições verosímeis de Portugal. De acordo com António José Saraiva, o “ponto de vista sociológico em que Eça se coloca a partir de 1870 permite-lhe encetar um largo inquérito da nossa vida social até hoje realizado metódica e sistematicamente” (Saraiva, 2000: 109). Este “inquérito à vida portuguesa” integrariam *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Alves e C.^a*, *O Conde de Abranhos*, *A Capital* e *Os Maias* e, em parte, *A Correspondência de Fradique Mendes*. O método que o orienta consiste em “considerar o homem como um produto ou um «resultado», e classificá-lo em tipos, ou classes variáveis conforme as condições” (ibid.).

O crítico especifica, porém, que “o inquérito se limita a um aspecto muito restrito da vida portuguesa – ou melhor: que a visão de conjunto ficou viciada pela importância desproporcionada atribuída a este aspecto. Com efeito, Eça tem uma experiência e um campo

de observação limitados. Ele não é sequer um homem de rua” (id.: 109-10).⁴⁴ Os “meios de sociais que realmente estão dentro do seu ângulo de visão” e que “influíram [...] no seu diagnóstico da crise portuguesa” (id.: 112) não abrangem as classes mais baixas; ocupa-se principalmente da “*classe dirigente*, isto é, da burguesia”, porque “para Eça a classe dirigente é tudo numa nação. A burguesia lisboeta e os representantes dessa burguesia na política, na literatura e nos salões são a única força com que há a contar” (id.: 124; itálicos do original).⁴⁵ Saraiva critica que Eça fala da sociedade portuguesa “como se todos os habitantes de Portugal residissem nos saguões da Baixa, ou frequentassem os liceus, ou fossem oficiais de secretaria, ou divagassem no Passeio Público. Há aqui uma falha de visão. Essa falha explica que Eça tivesse dado importância imerecida a falsos problemas ou a supostos defeitos nacionais, ou a pormenores pouco importantes, esquecendo por outro lado problemas e males reais” (id.: 125). Refere alguns exemplos de temas omitidos: “o papel da Finança na política constitucional [...]; o baixo nível económico e cultural da grande massa da população portuguesa; os efeitos da livre concorrência e do capitalismo cosmopolita na decadência das indústrias locais e consequente empobrecimento de uma grande parte da população” (id.: 125-6).⁴⁶

Um dos maiores méritos de Eça é, segundo Saraiva, a criação de personagens-tipo. N’A *Correspondência de Fradique Mendes*, “o padre Salgueiro – resumo do clero português – aparece como um amanuense de Jesus, um homem que tem uma noção toda burocrática dos seus deveres sacerdotais: e esta interpretação é talvez menos de cor, menos aprendida e mais observada, do que a expressa n’*O Padre Amaro*” (id.: 110-11). O padre Salgueiro, assim como muitas personagens secundárias dos romances da fase que referimos, representa um “meio social”. Os grandes meios que aparecem no “inquérito” seriam “a alta burguesia”, “a burguesia”, “a política oficial”. Antes de procedermos na análise da tese de Saraiva, é preciso expressar a nossa aprovação genérica da sua ideia da visão sociológica e de chamar a atenção para o facto de toda a obra de Eça d’*As Farpas* até a *Os Maias* protagonizar Lisboa. A capital

⁴⁴ Falámos no capítulo anterior do conto “A ruiva” de Fialho de Almeida e do meio social baixo, que está praticamente ausente da obra queiroziana, que retrata.

⁴⁵ Em carta a Oliveira Martins datada de Bristol, 23 de Maio de 1888, Eça revela, por um lado, um certo desconhecimento da organização política da Alemanha e, por outro lado, fornece a comprovação de que o seu entendimento do funcionamento dos países assenta na ideia de uma dialéctica de capital e província, quando diz que uma Senhora Barsch lhe comunicou que os *Sonetos Completos* de Antero, na tradução alemã de Wilhelm Storck, “continuavam a ter um grande sucesso, ocupando-se deles a crítica berlinesa e provincial” (Correspondência I: 476).

⁴⁶ Há também momentos em que Saraiva questiona que o inquérito se baseie na observação do real. Em relação a *O Primo Basílio* diz que este romance, “à parte um conjunto de observações sobre a pequena burguesia lisboeta” seria “o desenvolvimento de ideias já expostas n’*As Farpas* inspiradas em Proudhon” (Saraiva, 2000: 111); quanto ao *Padre Amaro*, admite que “não [é] só um resultado de observação pessoal [...] mas ainda a aplicação ao nosso país e à nossa língua das ideias de Michelet acerca do papel do padre em *Le prêtre, La Femme et la Famille*” (id.: 110).

é para Eça o lugar onde os tipos se manifestam. Acácio ou o padre Salgueiro são justamente figuras lisboetas. Recordamos, contudo, a nossa opinião de que ainda na segunda parte d'A *Cidade e as Serras* vigora uma perspectiva sociológica sobre a sociedade que se reúne em Tormes. Mas a verdade é também que é sobretudo em Paris que se manifestam os tipos neste romance. Estamos a pensar no jantar em casa de Jacinto no capítulo IV do romance. O dono do 202 anuncia a Zé Fernandes que convidará “três ou quatro mulheres, e uns dez homens bem típicos [...] Folheias Paris num resumo” (CS: 51). Entre estas figuras típicas constam um “psicólogo feminista” ou uma Madame de Trèves, que é acompanhada pelos seus “dois homens”, “o marido, conde de Trèves, descendente dos reis de Cândia, e o amante, o terrível banqueiro judeu, David Efraim” (id.: 56-7).

Segundo Saraiva, o inquérito leva Eça a um “diagnóstico”, que é resumido sucintamente:

incapacidade da classe dirigente, isto é, da burguesia, cujos rebentos são Acácio, Ernestinho etc., e cujos produtos são, politicamente, o constitucionalismo e o jacobinismo republicano, e, literariamente, a retórica romântica. Esta incapacidade frustra os movimentos à meia dúzia de homens de génio e de gosto que teriam possibilidade de influir utilmente na sociedade portuguesa e lança-os num diletantismo estéril – os homens do Ramalhete (subentendamos o grupo: Antero, Resende, Ramalho, Eça, Oliveira Martins, etc.). (Saraiva, 2000: 124; itálicos do original)

Há aqui dois pontos muito curiosos. Saraiva imputa a Eça o simpatizar com certos habitantes e frequentadores do Ramalhete; num passo anterior afirmara que “[o]s Maias e o seu grupo” se erguem “sobre uma sociedade chã e medíocre, como uma torre sobre uma planície. Nada há de comum entre eles e esta sociedade” (id.: 121). Mas vai longe: assume que Eça identifica esses homens consigo e o seu grupo de amigos. Mais tarde, nomeadamente nas últimas linhas do seu ensaio, especificará essa identificação. A ideologia de Eça “consistia na evolução, que conduzira a um ponto diferente do que ele esperava, e na igualdade como norma e fim dessa evolução – que afinal conduzira à desigualdade. E Eça não era um filósofo, em estado de rever a sua interpretação reajustando-a à realidade” (id.: 147-8). Nota, aliás, o mesmo padrão na evolução dos seus amigos mais próximos: “toda a sua geração naufragou neste mesmo escolho, e todos, incluindo o esforçado Oliveira Martins, acabaram por cair no egotismo, cultivando a <flor da arte>, ou outras flores. (ibid.)

Saraiva defendera que os livros que integram o tal “inquérito à vida portuguesa” são orientados pela convicção de que, por um lado, “o artista deve dar expressão à sua própria época e ao seu próprio meio, a fim de que os leitores ganhem consciência desse meio e época” (id.: 106) e que, por outro lado, isso “contribuirá para o aperfeiçoamento dos leitores precisamente por lhes tornar conhecido esse meio, dando-lhes possibilidades de se elevarem para além dele” (id.: 106-7). Ou seja, a arte de Eça tem nessa altura um “propósito moralizador” (id.: 106).

Subjazer-lhe-ia a esperança de de alguma forma poder contribuir para a renovação política e cultural do país.

A sua arte contrastaria então com “as suas antigas ideias”, manifestadas nos escritos para a *Gazeta de Portugal*, “sobre o artista e a relação dele com a sociedade a que pertence. A arte era outrora um dom dos deuses; o artista, um ser excepcional fora da regra humana – exceptuado dos deveres do homem comum” (id.: 104). Eça teria revisto esta ideia, que se aproximava de uma arte pela arte: “Agora, pelo contrário, o artista está situado numa certa sociedade, faz parte de um grupo, sujeito às regras comuns e às circunstâncias comuns” (ibid.). Isto implica que a sua obra tenha “de ter por finalidade os interesses do grupo – isto é, a sua elevação moral. Como? Mostrando-lhe a realidade. Mostrar o que é na realidade o adultério e as suas consequências morais e sociais é a melhor defesa contra o adultério” (ibid.). O crítico baliza quatro características desta teoria da arte: “estar ao alcance e dentro dos interesses do homem comum; procurar melhorar esse homem comum; proceder pela observação e pelo estudo dos factos sociais observáveis; estar de acordo com o ideal revolucionário” (id.: 105). Em relação à sua realização, Saraiva explica o já referido “ponto de vista sociológico”, que consiste em “pretende[r] apresentar tipos-resultado. Tipos e não heróis” (ibid.). Refere algumas personagens d’*O Primo Basílio* e uma d’*O Crime*: “O conselheiro Acácio é um resumo. Luísa um resumo – e da mesma maneira Amaro, Juliana etc.” (ibid.), e cita, para comprovação desta inferência, a célebre carta de Eça a Teófilo Braga de 12 de Março de 1878:

O Primo Basílio apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a 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, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc. – enfim, a *burguesinha da Baixa*. [...] 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 bom rapaz (Sebastião). Um grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes. (Correspondência I: 134-5)

O que é problemático na exposição de Saraiva é a sua explicação da transição daquilo que chama o “proudhonismo” para o “fradiquismo”. Segundo o crítico, é Proudhon que completa a educação de Eça (Saraiva, 2000: 88), juntando-se ainda as influências de Feuerbach (teoria das religiões) e de Taine (cf. id.: 107). Saraiva fundamenta a sua ideia da influência cardinal de Proudhon numa passagem altamente questionável de “Um génio que era um santo”, quando Eça recorda como, por volta de 1867, em Lisboa, ele e Batalha Reis, “[s]ob a influência de Antero [...], começámos 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” (Almanaques: 306).

Saraiva afirma que “[d]esta actividade resultou a aquisição por parte de Eça de um sistema de ideias perfeitamente definido, dentro do qual ele realiza a campanha d’*As Farpas*, de que faz parte a sua conferência no Casino, continuada através d’*O Crime do Padre Amaro* e d’*O Primo Basílio* e que vai afrouxando até à *Correspondência de Fradique Mendes*” (Saraiva, 2000: 89). As únicas referências à “justiça” no sentido proudhoniano encontram-se, contudo, em algumas crónicas, redigidas à pressa, n’*O Distrito de Évora*, de que Eça foi redactor entre Janeiro e Agosto de 1867; n’*As Farpas* Eça alude ao seu “mestre Proudhon” mas a doutrina deste não se reflecte nos raciocínios que os folhetins levam a cabo. A explicação do fim do putativo “proudhonismo” de Eça é, segundo Saraiva, o ter chegado à conclusão de que não haveria “uma força capaz de transformar uma burguesia medíocre numa verdadeira classe dirigente” (id.: 126). As únicas soluções que restavam, para o escritor, seriam ou a catástrofe – a “regeneração do país não podia vir de dentro próprio; logo, tinha de vir de fora. [...] Por um traumatismo: a bancarrota, a invasão espanhola” (ibid.) – ou um milagre, “um D. Sebastião que descesse das nuvens acompanhado de algum feiticeiro” (id.: 127-8). Saraiva culpa a formação do escritor:

E do seu observatório, com a sua educação coimbrã, era talvez impossível ver outra coisa. Fora do seu campo de observação estava precisamente a grande massa populacional do País, a que ele chamava «paisagem». Eça só a conheceu muito indirectamente. Sabe que os políticos da burguesia se servem dessa massa nas suas comédias eleitorais. N’*As Farpas* descrevem-se essas eleições em que o povo vota por ignorância, obediência ao grande proprietário, ameaça do regedor, etc., e em que o partido eleito representa unicamente os interesses de determinado indivíduo ou determinado grupo, e não a opinião da população. Mas sabe-o, unicamente, e encara as coisas de certo ponto de vista. Não nota a força potencial que existe nessa massa ludibriada, cujo voto a burguesia explora. (id.: 128)

A questão é que, a nosso ver, Eça tem noção da “força potencial que existe nessa massa ludibriada” – e esta lhe causa medo e repulsa.

Saraiva toma como certo que Fradique expressa uma série de opiniões do próprio Eça:

Não há outro recurso para Eça, no fim da vida, senão o refluir cada qual para dentro de si e gozar individualmente ou santificar-se individualmente. O fradiquismo é uma desistência de agir sobre o meio e as condições sociais. Eça encontrou-se em face de problemas que ultrapassavam a sua educação e a sua ideologia. Viu e retratou admiravelmente a mediocridade da burguesia, mas o processo de obviar essa mediocridade escapava-lhe. Viu também o império da plutocracia, a concorrência industrial e técnica transformada em destruição dos valores não mensuráveis em dinheiro; e igualmente se achava perplexo e sem poder ultrapassar o problema. Acaso se realizava a lei da igualdade, expressão da justiça? Não se verificava antes o contrário: o esmagamento do fraco e a inflação ilimitada do forte? Não aumentava cada vez mais o fosso entre o capital e o trabalhador? Não se tinha caminhado em França de uma república inicialmente socialista (ao menos na inspiração) para uma república totalmente burguesa e argentária? Tudo isto era verdade. O seu proudhonismo ficava em pouco, e não lhe oferecia soluções aplicáveis. A evolução nada remediava. E talvez isto explique como Eça se foi metendo na sua concha e segregando o fradiquismo. Fradique está totalmente desesperançado da justiça e da igualdade. Para ele o explorado existirá sempre, e sempre existirá o pobre. (id.: 146-7)

É esse o raciocínio sobre a fatalidade da pobreza que Saraiva imputara a Eça na crónica “O Miantonomah” de 1867 no capítulo “A educação coimbrã”. Aí dissera que a crónica propõe como “remédio [...] para a miséria do trabalhador [...] senão o regresso ao sossego e simplicidade da vida dos campos, pelo abandono dessas terríveis máquinas que desmancham a paz dos homens” (id.: 77). O crítico entende que “uma tendência muito profunda de Eça” consiste em considerar “o progresso [...] o inimigo, o afastamento da natureza o mal” (id.: 78). No capítulo final, Saraiva estabelecerá que “Eça abandona o ponto de vista sociológico. É um sintoma significativo o retrocesso àquele naturalismo bucólico que notámos nas *Prosas Bárbaras*, pois não significa outra coisa *A Cidade e as Serras*” (id.: 140). Nos dois parágrafos finais do capítulo sobre “A ideologia d’*As Farpas*”, alude ao “difuso lirismo socialista das *Prosas Bárbaras*”, a designação tradicional dos textos da *Gazeta de Portugal*. Em alguns momentos destes textos Eça

[s]ugere antes a inutilidade pela justiça e pela igualdade, a certeza de que as classes estabelecidas disporão sempre da força e da lei, de que haverá sempre oprimidos e crucificados e de que a bondade individual – a caridade – será até ao fim o único suavizador daquela suposta fatalidade social. Há aqui nitidamente um derrame do mundo emotivo de Eça sobre a lógica do seu pensamento. E talvez esse pensamento lhe parecesse excessivamente platónico, a sua realização indefinidamente distante, os meios para a realizar demasiado impalpáveis, para tirar o lugar ao antigo sonho lírico de um mundo milagrosamente bom. (id.: 107-8)

Fala também do seu “horror de intelectual à razão das maiorias” (id.: 99); e refere ainda o seu “sentimento de classe”, “o sentimento da sua aristocracia de letrado, que não admite a discussão com indivíduos que considera leigos, ou ignorantes, ou pouco educados” (ibid.). Em relação aos meios que mais atraem o escritor, dirá mais adiante:

Em primeiro lugar, o meio de literatos, dentro do qual ele foi intelectualmente gerado. Logo depois, o meio dos homens do mundo, semiartistas e semiliteratos, com o qual comunicavam a finança, os políticos e, de baixo, a pequena burguesia – médicos, funcionários públicos, jornalistas, etc. Eça não está todavia no centro deste mundo senão a partir de certa altura; na época em que escreve *As Farpas*, *O Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *A Capital*, conserva-se à porta, ainda ligado à pequena burguesia, sentindo os problemas do pequeno funcionário público, do médico em começo de carreira, do jornalista em busca de leitores e de assuntos, do estudante sem emprego. Todavia, o seu *mundo*, aquele para o qual é atraído como pedra para o centro da Terra pelo seu temperamento de artista e pela sua educação coimbrã, é o que descreve n’*Os Maias* e em torno do qual, a partir desta obra, gravitam todos os seus personagens.

É aí que ele encontra a alta burguesia: o grande proprietário Afonso da Maia, dono de dois palácios em Lisboa e de terras espalhadas nas várias províncias do país, residente durante muitos anos em Inglaterra, aristocrata por hereditariedade e temperamento e culto; seu neto Carlos [...], educado no convívio da geração revolucionária, de que João da Ega e o poeta Trovão são membros eminentes [...]. (id.: 112-3; itálicos do original).

Saraiva faz aqui uma consideração curiosa sobre biografia e percurso literário, nomeadamente a de que Eça aspiraria desde cedo ao “meio dos homens do mundo”, mas que

na década de 1870, ainda não estando consolidado na sua carreira profissional (e em termos conjugais), ainda se identifica com as personagens, o “pequeno funcionário público” ou o “médico em começo de carreira”, que encontramos nas obras dessa altura. No entanto, a partir do momento em que se encontra consolidado, o que teria acontecido na segunda metade do decénio seguinte, deixa de se preocupar com aquelas figuras e aqueles meios.

A teoria da evolução queiroziana de Saraiva alude assim a uma contiguidade entre os escritos da *Gazeta de Portugal* e a obra tardia que não deixa de pôr em causa o que estabeleceria acerca da ideologia por detrás daquilo que seria “o inquérito à vida portuguesa”. Parece-nos que assim o próprio Saraiva indica, nas entrelinhas do seu argumento, uma outra explicação para a evolução queiroziana que contraria o que dissera acerca dos propósitos do “inquérito à vida portuguesa”. Saraiva é ostensivamente vago no que toca aos resultados deste inquérito que Eça teria em mente. A nosso ver, o crítico inflaciona as suas pretensões de reforma. Voltaremos à hipótese de Saraiva no capítulo V, depois de termos desenvolvido mais o nosso argumento sobre a evolução queiroziana, com recurso às teses que sobre ela formularam Mário Sacramento e João Gaspar Simões.

5. A visão evolutiva

O livro de António José Saraiva é um dos estudos clássicos sobre Eça de Queiroz. Com o seu objectivo de estabelecer uma teoria da evolução de escritor, enquadra-se numa das grandes linhas, se não a principal, da crítica queiroziana. Alguns dos mais citados estudos seguem cronologicamente o percurso do escritor, partindo do pressuposto de que é possível detectar os passos de uma evolução estética. Entre estes estudos podemos mencionar, para além dos já reiteradamente referidos livros de Sacramento, Saraiva e Gaspar Simões, *Konversation und Roman* de Orlando Grossegeesse e *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós* de Carlos Reis. Outros estudos, como *Les Tours du Monde de Fradique Mendes* de Silvestre/Diogo, *Eça na Ambiguidade* de Maria Lúcia Lepecki⁴⁷ ou *A ideia de História no*

⁴⁷ Na abertura do capítulo de *Eça na Ambiguidade* sobre *A Cidade e as Serras* (“Um caso à parte”), Lepecki contrapõe dois grupos de obras de Eça no que diz respeito ao “fenómeno da ambiguidade”. No “discurso típico de movimentos como o Realismo-Naturalismo ou do Neorealismo, onde o desejo de formular um «reflexo directo» da realidade social (reflexo que pode ser descritivo, crítico ou irónico) condiciona a situação textual *ambiguidade menor-clareza maior*. Grande parte da obra de Eça localiza-se dentro desta equação. Ainda que se tomem romances como *O Mandarim* e *A Relíquia*, onde a fantasia chega a tocar nos limites do fantástico, ver-se-á sempre a prevalência de uma única mensagem, a expressão de um só pensamento harmónico sobre a sociedade e a

Último Eça de G. L. I. Santos, delimitam uma última fase da produção do escritor. Podemos ainda sublinhar a extraordinária convergência que existe, nos estudos queirozianos, entre produção biográfica e crítica, comparável, no quadro da literatura portuguesa, talvez só ao caso de Fernando Pessoa. João Gaspar Simões – expoente maior desta escrita biográfica-crítica em Portugal – dedicou um livro a Pessoa e Eça, respectivamente, com o título, elucidativo da síntese que neles se consuma, *Vida e Obra [de Fernando Pessoa/de Eça de Queiroz]*.

A imposição de uma visão evolutiva sobre a obra queiroziana não é de forma alguma uma contingência da crítica. O próprio Eça de Queiroz tem a tendência para nos incutir a ideia de uma sua evolução quer ideológica quer estética. Referimos aqui a título de exemplo o artigo biográfico sobre Ramalho Ortigão, de 1878, a “Carta sobre Victor Hugo”, de 1885, o prefácio, do mesmo ano, à segunda edição d’*O Mistério da Estrada de Sintra*, e o prefácio à edição francesa d’*O Mandarim*, de 1884. Em todos estes textos, Eça procura criar um distanciamento em relação a fases e obras anteriores. O que é especialmente curioso é que alega ter tido consciência da falta de seriedade com que, desde o início, se teria dedicado a certos projectos. Repare-se na maneira como, no texto de 1878 sobre o seu amigo, afirma que “o verdadeiro espírito das *Farpas* estava com Ramalho”. E prossegue: “Eu achava-me naquela publicação, não inteiramente como Pilatos no Credo, esta comparação seria irreverenciosa para as *Farpas*, mas como um curioso numa profissão alheia. Eu era um *dilettanti* de oposição. E para Ramalho Ortigão as *Farpas* eram a *sua obra*: iam já tomando, para ele, a gravidade duma missão” (CP: 111; itálicos do original). Essa missão consistia, para Ramalho, em “ensinar princípios” aos assinantes d’*As Farpas*, intenção pedagógica com que Eça diz ter ficado “aterrado” (ibid.). Alega que “era, sou ainda, em filosofia, um *touriste* facilmente cansado, em ciência um *dilettanti* de coxia” (ibid.). Eça, na *Correspondência*, irá descrever Fradique justamente como um *touriste* da inteligência que “[m]antinha, por princípio, que se devia momentaneamente *crer*, para bem compreender uma crença. Assim se fizera babista, para penetrar e desvendar o Babismo. Assim se afiliara em Paris a um club revolucionário [...]” (CFM: 147; itálicos do original). Sacramento, como veremos no capítulo IV. 3., atribui esta atitude ao próprio Eça e por ela explica a sua participação, mais por pressão social, em certas iniciativas da década de 1860 e do início da de 1870.

mentalidade portuguesas do Século XIX. De *Os Maias* à *Ilustre Casa de Ramires*, passando por *A Capital*, Eça transmite sempre a mesma mensagem, subordina a palavra à ideia (ou faz com que a primeira sirva magistralmente à segunda), controla a possível ambiguidade. Ainda que esta possa surgir (como efectivamente surge) em largos passos das narrativas, a verdade é que o todo do objecto representado é perfeitamente claro, permitindo interpretações mas nunca solicitando a decifração caracterizadora da obra aberta e ambígua” (Lepecki, 1974: 79-80; itálicos da autora).

Publicado em 1870, *O Mistério da Estrada de Sintra* teve, em 1885, uma reedição, com alterações consideráveis, acompanhada de um prefácio assinado por Eça e Ramalho. Após algumas linhas sobre a putativa génese do romance – a ideia espontânea que surgiu numa noite no Passeio Público – e de recordações da Lisboa da altura, quando “[n]ós, enfim, éramos novos” (CP: 160), colocam a pergunta “[o] que pensamos hoje do romance que escrevemos há catorze anos” (ibid.). Não surpreende que Eça e Ramalho o considerem “execrável”. De seguida, referem algumas das suas “deformidades”: “os seus mascarados de diversas alturas”, “os seus médicos misteriosos”, “os seus louros capitães ingleses” ou “as suas condessas fatais” (ibid.). “Todas estas coisas, aliás simpáticas, comoventes por vezes, sempre sinceras”, rematam, “desgostam todavia velhos escritores, que há muito desviaram os seus olhos das perspectivas enevoadas da sentimentalidade, para estudarem pacientemente e humildemente as claras realidades da sua rua” (id.: 160-1). A seguir, colocam a questão sobre os motivos que os levaram a permitir que se fizesse uma reedição de “um livro que sendo todo de imaginação, cismado e não observado, desmente toda a campanha que temos feito pela arte de análise e de certeza objectiva” (id.: 161). A primeira razão é que “nenhum trabalhador deve parecer envergonhar-se do seu trabalho” (ibid.). Além disso, desejam que seja “uma útil lição de independência” para “[a] mocidade que nos sucedeu”, que “em vez de ser inventiva, audaz, revolucionária, destruidora de ídolos, parece-nos servil, imitadora, copista, curvada de mais diante dos mestres” (id.: 162). Já aos 39 (Eça) e aos 48 anos (Ramalho), os dois amigos vêem-se muito longe da mocidade literária de então. A amizade duradoura entre Eça e Ramalho é “[a] última razão que nos leva a não repudiar este livro”, por ser “o testemunho da íntima confraternidade de dois antigos homens de letras, resistindo a vinte anos de provação nos contactos de uma sociedade que por todos os lados se dissolve” (id.: 162-3).

O prefácio à tradução francesa por M. L. Simões d’*O Mandarin*, publicada na *Revue universelle*, não se procura afastar dos livros “todos de imaginação” mas da fase que lhes teria seguido, a saber, a em que se estudou “pacientemente e humildemente as claras realidades da sua rua”. O prefácio localiza *O Mandarin* na tradição da literatura portuguesa e nos movimentos literários mais recentes, partindo do pressuposto de que os leitores da *Revue* não estão familiarizados com o que se tem publicado em Portugal. Eça descreve a sua novela como um “conte fantaisiste et fantastique”, pertencente “au rêve et non à la réalité”, sendo uma obra “inventée et non observée” (id.: 153). Desta forma, enquadrar-se-ia na tendência mais natural e mais espontânea “de l’esprit portugais” (ibid.). Não obstante a recepção da literatura naturalista francesa e a incursão dos próprios escritores nacionais na escrita de obras em que se põe “beaucoup d’observation, beaucoup d’humanité”, não se extinguiu o ímpeto lusitano para

“chanter les beaux cavaliers aux reluisantes armures” (id.: 156). Por isso, “même après le naturalisme, nous écrivons encore des contes fantastiques, des vrais, ceux où il y a des fantômes, et où l’on reencontre au coin des pages le Diable, l’ami Diable, cette délicieuse terreur de notre enfance catholique” (ibid.). Eça tem naturalmente noção, o que é indicado pelo tom irónico do texto, de que *O Mandarin* não é uma fantasia ingénua e de que não é o revés da sua obra que se dedicaria à “incommode soumission à la vérité, la torture de l’analyse, l’impertinente tyrannie de la réalité” (ibid.). De qualquer forma, a continuação deste passo é de relevância capital. Denota que Eça está num processo de reflexão sobre a sua própria vocação literária. Diz acerca da escrita de tais “contes fantastiques”: “On est en plein licence esthétique. On peut mettre dans le cœur de sa concierge tout l’idéalisme d’Ophélie, et faire parler les paysans de son village avec la majesté de Bossuet” (id.: 156-7). De facto, não há nem n’*O Mandarin* nem n’*A Relíquia* qualquer intenção de verosimilhança. No desfecho do prefácio salienta ainda a liberdade que esse género permite à linguagem: “On dore ses adjectives. On fait marcher ses phrases à travers la page blanche comme à travers une place pleine de soleil, avec des pompes cadencées de procession s’avancant parmi des jonchées de roses” (id.: 157). De facto, como demonstra exhaustivamente Ernesto Guerra da Cal, os romances e contos da década de 1880 afastam-se da linguagem e do estilo mais sóbrios do *Padre Amaro* ou de *Basílio*.

A reflexão sobre o próprio percurso é, de resto, comum nos representantes da Geração de 70. Antero de Quental é talvez o exemplo máximo. Os poemas d’*Os Sonetos Completos* são agrupados em subdivisões representando os diferentes períodos criativos do seu compositor. Assim, Antero eleva a sua própria evolução artística a princípio estruturante do seu *chef-d’œuvre*, gesto realçado noutros lugares, por exemplo na “Carta autobiográfica” a Wilhelm Storck datada de 1887. A introdução a *Os Sonetos Completos* de Oliveira Martins explica o percurso artístico do seu autor. Em “Um génio que era um santo” Eça irá perpetuar a abordagem evolutiva da obra anterior. Um dos primeiros que fez esse trabalho para Eça de Queiroz foi Batalha Reis. Não só estabelece uma divisão entre os escritos da *Gazeta de Portugal* e a fase naturalista ou realista, como afirma a existência de “subsequentes fases do desenvolvimento estético e da obra literária” (TI I (Reis): 198). Sugere também uma narrativa, depois retomada por alguns críticos, segundo a qual terá havido lugar uma espécie de regresso estético à fase juvenil, invocando uma conversa que teria tido com o próprio escritor:

Um dia, no Verão de 1891, estava o Eça de Queirós em minha casa – por esse tempo, em Vaucresson, numa clareira da floresta de Saint-Cloud, não longe de Paris. Então, passeando sob as árvores do maciço de alto fuste que rodeia os lagos românticos, contou-me ele:
– Saberás, porventura com satisfação, que estou seguindo o teu antigo conselho: enevoei-me outra vez, totalmente no fantástico; – quase naquele velho fantástico da *Gazeta de Portugal*, feito agora

com menos *abutres*, e em *prosa talvez menos bárbara* que a desses longínquos tempos: estou escrevendo a vida diabólica e milagrosa de São Frei Gil [...]. (id.: 198; itálicos do original)

Haja ou não exactidão filológica nestas alegadas afirmações de Eça, é pelo menos claro que Batalha é tudo menos inocente quando evoca a paisagem romântica da floresta de Saint-Cloud, claramente no intuito de nos inculcar a sua tese regressista.

Notamos ainda um outro factor que pode ter contribuído para a emergência de uma perspectiva evolutiva da produção queiroziana. Vários livros, entre os quais *Os Maias*, encerram passagens que são susceptíveis de serem lidos como reflexão sobre o percurso do seu autor. João da Ega e Carlos da Maia têm algumas ambições e alguns projectos que convergem com as ambições e os projectos, tanto passados como actuais, do seu criador. O projecto de Ega do romance “Memórias de um átomo” fora mencionado nas “Memórias duma força”, conto publicado na *Gazeta de Portugal* em Dezembro de 1867, em cujo prólogo se proclamara que “[é] tempo de sabermos enfim qual é a opinião que a vasta natureza, montes, árvores e águas, fazem do homem imperceptível. Talvez este sentimento me leve ainda algum dia a publicar papéis que guardo avaramente e que são as *Memórias dum átomo*, e os *Apontamentos de Viagem duma raiz de Cipreste*” (Contos I: 107). O plano de uma revista portuguesa à semelhança da *Revue des Deux Mondes* é um sonho tanto de Carlos e Ega como, na altura da redacção d’*Os Maias*, do próprio Eça de Queiroz, que em 1889 fundará a efémera *Revista de Portugal*, que seria um falhanço editorial, cujo objectivo declarado era a criação de um espaço público para a cultura em Portugal.⁴⁸

Vimos neste capítulo que na obra queiroziana, sobretudo a partir d’*O Primo Basílio*, Portugal é visto da perspectiva de personagens cuja descendência cosmopolita lhes confere um olhar externo sobre a vida nacional. O próprio Eça gosta de assumir essa posição, por exemplo no referido artigo sobre Ramalho. Após ter descrito o inferno proletário-industrial de

⁴⁸ Leia-se a primeira secção do programa (não assinado) da *Revista de Portugal*: “Portugal é actualmente na Europa o único país que não possui uma REVISTA – uma publicação onde, além de se apresentarem criações da imaginação no Romance e na Poesia, resultados da investigação na Ciência e na História, trabalhos de Crítica literária e de Crítica artística, se estudem, com desenvolvimento e adequada competência, os assuntos que genericamente se prendem com a Política, com a Economia, com as Instituições, com os Costumes, com todas as manifestações dum organismo social.

Sob o tipo de *Revistas*, duas ou três publicações entre nós circulam, é certo, muito valiosas e muito autorizadas: mas, por isso mesmo que não transpõem programas especiais, não actuam sobre o vasto Público, nem satisfazem todas as curiosidades intelectuais que uma cultura crescente torna felizmente cada dia mais largas e múltiplas. De sorte que, entre estas publicações de natureza restrita e os jornais, diária e militantemente absorvidos na informação e na polémica – desde muito existia um espaço vazio e apropriado para uma Revista que, além de fornecer às Letras um novo meio de popularização, estável e congénere com a sua dignidade, tomasse conjuntamente sobre si o exame da nossa Sociedade – das obras que nela se formam, dos homens que nela destacam, dos factos que nela dominam, dos problemas que nela pesam, das tendências que nela se agitam. A REVISTA DE PORTUGAL tenta preencher este lugar responsável e grave” (TI VI: 109).

Newcastle, onde vivia nessa altura, diz que perante tal cenário “um português só pode aspirar a uma aldeia do Minho ou à paz de um convento” (CP: 122). Em diversas obras a partir da década de 1880, Portugal será a província, mas também o doce lar. N’*A Cidade e as Serras* esta tendência encontrará a sua dramatização superior.

De resto, *A Cidade e as Serras* levanta de forma exemplar os aspectos da obra queiroziana que este capítulo se propôs a estudar e que voltaremos a considerar nos capítulos seguintes. A oposição entre campo e cidade, tema crucial na obra queiroziana desde *A Morte de Jesus*, é aqui a questão central e encontra uma reconfiguração muito significativa. Sucede nomeadamente a substituição do par cidade de província portuguesa/Lisboa, que descobrimos n’*O Crime do Padre Amaro*, no projecto *A Capital*, em “No moinho” ou no inédito conto “Um dia de chuva”, por um conflito entre o Douro e Paris. O romance apresenta um certo olhar sobre Portugal com o “mundo civilizado” no horizonte, mas aqui o atraso de Portugal parece ser antes valorizado do que depreciado. *A Cidade e as Serras* é a história de uma mudança de casa. Este tipo de história é comum na obra queiroziana da década de 1890 e parece substituir-se às histórias de intrusões (p. ex. *O Primo Basílio*). No próximo capítulo olharemos em pormenor para esta substituição.

III: Portugal e a Europa: das histórias de intrusões às histórias de mudanças de casa

1. Intrusões e aparições inesperadas, viagens e mudanças

No capítulo anterior referimos que as histórias de dois lugares em Eça de Queiroz são frequentemente perpassadas por deslocações entre os lugares em causa. Agora iremos olhar com mais atenção para estas deslocações e as funções que elas desempenham na respectiva obra. O que é certo é que nos romances e contos queirozianos se verifica um extraordinário grau de mobilidade, sendo o movimento não só um elemento qualquer mas um vector e/ou motor fulcral da história. Só a *Alves & C.^a* podemos chamar um texto estático na medida em que a diegese ocorre exclusivamente em Lisboa e não há intrusões de fora nem viagens. Não nos espanta por isso, mais uma vez, o seu abandono. Mesmo quando Eça recorre a enredos existentes, a sua preferência por certos temas é óbvia, como se vê nos casos d’“A perfeição”, das *Lendas de Santos* e de “Frei Genebro” (1894), nos quais o movimento é primordial.

Há porém uma evolução, que é referida no título deste capítulo, no que diz respeito ao sentido dos movimentos. Em algumas obras das décadas de 1870 e 1880, por exemplo n’*O Primo Basílio*, em “No moinho” ou n’*Os Maias*, deparamo-nos com um “lugar permeável”, conceito já introduzido no capítulo II. Os protagonistas destas obras são sujeitos ao influxo de personagens de fora. Também a aparição, n’*O Mandarim*, do “indivíduo vestido de negro”, presumivelmente o Diabo, que seduz Teodoro, remete para este padrão. Ainda n’*A Cidade e as Serras* observamos esta figura da permeabilidade. Para além das frequentes idas e vindas de Zé Fernandes, estamos a pensar nas cartas de Silvério, o caseiro de Tormes, a informar Jacinto, em Paris, das inundações em Tormes e, mais tarde, da conclusão das obras na capela, para onde serão trasladados os ossos dos avós de Jacinto. São estas notícias que estão na origem da ideia de Jacinto de viajar até ao Douro. Esta viagem, a que se seguirá a instalação definitiva de Jacinto no campo, é o momento fulcral do romance. Diversas obras das décadas de 1880 e 1890 são histórias de viagens e mudanças de casa. *A Relíquia* e *O Mandarim* protagonizam uma viagem oriental, com regresso a Lisboa; “Um dia de chuva”, “Civilização” e *A Cidade e as Serras* protagonizam, genericamente, uma mudança da cidade para o campo. A deslocação nelas constitui o elemento-chave da acção e tem uma ligação íntima com os temas principais do respectivo texto. A comunicação entre os dois lugares n’*A Cidade e as Serras* é homóloga do tema do romance, que apresenta um embate entre duas formas de vida e entre uma série de

conceitos associados a Paris ou ao Douro, mas também mostra que Tormes não resiste completamente às inovações tecnológicas oriundas da cidade. Através da instalação definitiva de Jacinto no campo, o romance aparenta conduzir o seu protagonista a um final feliz.

Parece que na sua última fase literária Eça descobre todo o potencial de certos padrões de movimento, já presentes em obras anteriores, conferindo-lhes o papel de estruturar a acção e, assim, de contribuir para a originalidade das suas produções. Em geral, o que *acontece* n’*A Cidade e as Serras* ou n’*A Ilustre casa de Ramires* é diferente do que *acontece* n’*O Crime do Padre Amaro* ou mesmo n’*O Primo Basílio*. Um dos estudos mais interessantes sobre as lógicas da acção nas obras tardias é *O Último Eça: O Romance e o Mito*, de Américo António Lindeza Diogo e Sérgio Paulo Guimarães de Sousa. Os dois críticos reparam numa putativa cisão face aos paradigmas subjacentes à “fase realista” do escritor, nomeadamente em relação aos *plots* e às personagens. Livros como *A Correspondência de Fradique Mendes*, *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras*, mas também o conto “Adão e Eva no Paraíso”, revelariam a integração de esquemas míticos na ficção queiroziana. Um dos primeiros exemplos dados pelos dois autores da interferência da estrutura mítica é o do caçador de Nacejas, n’*A Ilustre Casa de Ramires*:

[A] importância e pertinência do valentão de Nacejas na *Ilustre Casa*, quando encarada pelos parâmetros do real empírico próprios a uma narrativa genericamente realista, não tem a importância, embora inegável, que assume num esquema mítico. Não pode aquele realismo atribuir-lhe uma necessidade forte, desde logo porque o provocador é uma figura exterior ao círculo de relações de Gonçalo, que o acaso dispôs no seu caminho. [...] Todavia, no esquema mítico tem a importância, a pertinência e a dignidade que lhe advêm de ser a corporização do Julgamento ou da Prova. O confronto decisivo representa a peripécia que converte uma parte da acção no seu oposto. (Diogo/Sousa, 2001: 32)

Já num “romance realista-naturalista do tipo do *Primo Basílio*, do *Crime do Padre Amaro*, e mesmo d’*Os Maias*, apesar da remodelação que neste [último] romance essa intriga sofre às mãos do entrecho <trágico>”, o *plot* explicar-se-ia “pela totalidade social que o precede, referível, como se sabe, ao <meio> e à <educação>” (ibid.). Pelo contrário, os romances finais deixariam de se reger pela “ênfase documentada da explicação pelas origens (família, sociedade, educação) e a demonstração pelo *plot*, que exigia a tipicidade de individualidades <concretas> representantes de <uma substância humana> mais geral ou mais colectiva”⁴⁹ (id.:

⁴⁹ Citação de Fredric Jameson, tradução de Diogo e Sousa. Jameson refere-se à ideia de Georg Lukács das personagens nos romances realistas: “For Lukács realistic characters are distinguished from those in other types of literature by their *typicality*: they stand, in other words, for something larger and more meaningful than themselves, than their own isolated individual destinies. They are concrete individualities and yet at the same time maintain a relationship with some general or collective human substance.” Jameson, Fredric: *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971, p. 191.

126). O princípio estruturante destes romances tardios seria outro. No caso d'*A Cidade e as Serras*, Diogo e Sousa consideram que se trata de uma reconfiguração do mito de Prometeu:

À primeira [parte] (*Cidade/Paris*), e no que se prende com a supercivilização de Jacinto, corresponderia mitocriticamente a figura do Prometeu confiante na superioridade do progresso e da razão científica. Quanto à segunda parte (*Serras/Tormes*), teria ela a ver com a negação desse prometeísmo intelectualizante tão caro ao positivismo oitocentista, ou com a transição para o Prometeu super-consciente, etapa terminal da evolução prometeica que se poderá ler também, de acordo com a tradição mitológica da Génese judeo-cristã, como um retorno à primordialidade mítica de um Adão antes da queda – e, anote-se, sem queda, ou, estreitando o paralelismo entre o Prometeu castigado mas enfim reconciliado com o Espírito-Zeus e a tradição cristã, como a espiritualização redentora que Cristo representa (ascensão de Jesus aos Céus). (id.: 93-94)

A interferência do mito é ligada ao esgotamento do romance realista-naturalista: “[e]squemas míticos mais globais concedem ao romance os princípios da razão suficiente que desertaram o *plot*” (id.: 154). Num outro livro seu, intitulado *Os Caminhos do Patriarca: Representação, Tempo e Romance no «Último Eça»*, Diogo constata que *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras* “são tendencialmente romances do grau zero de «entrechamento». As personagens não estão dramaticamente ligadas pela necessidade de uma intriga” (Diogo, 2001: 11). Referindo-se novamente ao episódio do valentão de Nacejas, afirma que “a acção decisiva da *Ilustre Casa* (provocação-recuo-nova provocação-arranque bravio) não é mais do que um episódio, literalmente regido pelo acaso e motivado por uma personagem «exterior» ao círculo de relações de Gonçalo” (ibid.). Esta figura da casualidade seria palpável também no contemporâneo *A Cidade e as Serras*, onde “é o acaso o responsável ainda pela partida de Jacinto para as serras” (ibid.). Quer este romance quer *A Ilustre Casa* “ignoram o seu tanto um dos adquiridos da literatura realista: a necessidade e o poder demonstrativo-explicativo da intriga” (ibid.). O crítico entende que é durante a década de 1880 que este princípio se começa a diluir. No entanto, “é com *A Relíquia*, e não tanto com *Os Maias*, que entra em crise o realismo enquanto romance, isto é, enquanto ficção que postula «um mundo de coerência fechada, um pouco à maneira de um sistema formal consistente, completo e decidível»⁵⁰ (id.: 14).

Diogo e Sousa estabelecem que n'*A Cidade e as Serras* “o mito de Prometeu cumpre o seu ciclo completo, da revolta até à apoteose”⁵¹ (2001: 28), ou seja, conferindo ao romance uma

⁵⁰ A citação entre aspas angulares é do ensaio “O narrador d'*A Relíquia*” de Oscar Lopes, integrado no seu livro *A Busca de Sentido: Questões de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1994, p. 74.

⁵¹ Diogo e Sousa não pressupõem a plena intencionalidade, por parte de Eça, da correspondência nítida entre os mitos em referência e os respectivos romances. Além disso, salientam – infelizmente, como acontece, aliás, ao longo do livro, numa linguagem excessivamente ínvia – que os romances “não se tornam o mito”: “Esquema e mito não existem autonomamente, mas são integrados ao romance, onde aparecem confinados aos domínios do suposto e do implícito, eufemizados pelo realismo dominante. [...] O «esquema mítico» com as suas figuras da necessidade ou da razão suficiente (fundamento-crença, motivo-acção, causa-efeito, premissa-conclusão) não

“forma” ou “suplementos de forma” (id.: 157; itálicos do original) que subjazem à acção. O leitor atento de Eça repara, contudo, que o romance tem antecedentes que carecem do referido elemento mitográfico. A sua génese não se relaciona apenas com o conto “Civilização” mas também com outros textos. O conto inédito “Um dia de chuva”, onde procuramos em vão a tal figura mítica, põe em cena uma deslocação e um conflito entre Lisboa e a vida no campo, vivido pelo seu protagonista José Ernesto, que parece ter um final feliz. Se os esquemas míticos ressaltam no “último Eça”, inclinamo-nos a classificar a sua interferência não como uma substituição mas como aquisição de um novo protagonismo que, aí estamos com Diogo, só é possível porque Eça abandona uma certa ideia de acção necessária. Em relação aos movimentos, o que no *Padre Amaro* ou no *Basílio*, romances domésticos e de costumes, eram meros ingredientes da acção, tornam-se nas obras ulteriores elementos basilares que, muitas vezes, carecem de uma explicação. N’A *Cidade e as Serras*, a mudança para o Douro, que divide o livro em duas partes, decorre da decisão espontânea de Jacinto de assistir à trasladação dos ossos dos seus antepassados. Podemos dizer que Eça neste romance, citando a famosa frase do prefácio francês d’*O Mandarim*, está em plena licença estética. Não sente necessidade nenhuma de justificar a decisão de Jacinto. A mudança do protagonista permite-lhe explanar de forma oportuna certas questões.

Neste capítulo procuraremos perceber o movimento nas obras queirozianas, inclusive as suas funções e a maneira como é justificado em termos dramaturgicos. No cerne do capítulo procede-se a uma análise exaustiva d’*Os Maias*. Que o estudo deste livro, provavelmente o mais bem conseguido da bibliografia queiroziana, surja neste lugar, explica-se porque o romance de 1888 é, como a crítica não se tem cansado de sublinhar, uma obra de charneira, que media entre duas ou mais fases criativas.⁵² Visto que o nosso argumento segue, de modo geral, a cronologia das obras queirozianas, a localização do estudo deste romance é oportuna para a clarificação de certos gestos evolutivos. Transcendemos na nossa análise o âmbito estrito da mobilidade em

elimina sequer o carácter lasso do *plot* (ou a antipatia da pastoral ao *plot*), tão necessário à definição de um mundo simplificado e patriarcal. O muito acontecer mítico não há-de deitar a perder aquilo que aos romances do ‘último Eça’ mais interessa: a apresentação de um mundo que é óptimo porque nele justamente pouco acontece. Precisamente por isso, o «mito» (e para vantagem e regozijo de toda a acribia hermenêutica, diga-se) não é mito tal qual, mas «mito» no romance. O suposto Todo é assim uma parte; a sua força assertiva é diluída num tipo de discurso incuravelmente céptico e sobretudo exposto ao cepticismo; a sua mobilidade textual da existência é a da alusão e do implícito; e a sua pertinência retórica sofre do tipo de manifestação litótica, eufemizada e deslocada que lhe impõe o discurso que o engloba e «oculta»” (Diogo/Sousa, 2001: 33).

⁵² *Os Maias* foram escritos ao longo de vários anos. Contudo, no que toca a manuscritos referentes a este processo de escrita, só nos constam, para além de cartas, os dois documentos editados em Reis/Cunha, 1989: 139-47 (comentário); 413-6 (fotografia e transcrição do ms. n.º 254); 417-9 (transcrição do ms. n.º 255)). Cf. também a introdução da edição crítica d’*Os Maias*, em particular pp. 17-46. É de pressupor que a índole do romance tenha mudado bastante durante o moroso processo de escrita.

Eça, sendo que n' *Os Maias*, o mais rico romance queiroziano, avultam algumas das principais questões, frequentemente em vias de transformação, da sua obra. *Os Maias*, enquanto romance de sociedade, dá continuação a *O Primo Basílio*, o “fait-lisbonne” como o próprio escritor o designou (Correspondência II: 37), e fecha simultaneamente todo um ciclo criativo. Já *O Mandarim* e *A Relíquia* cultivaram um estilo mais livre, para além de explorarem outros cenários e outras formas de contar histórias. Esta tendência confirma-se nas obras posteriores a 1888. Na secção final do capítulo olharemos para dois contos, “No moinho” (1880) e o inédito “Um dia de chuva” (final da década de 1880 ou início da década de 1890), nos quais se desenvolvem dinâmicas interessantes entre Lisboa e a província, uma questão-chave nas obras queirozianas que sofrerá alterações significativas que estão relacionadas com uma interpretação de Portugal no contexto europeu.

Um caso à parte na obra tardia é *A Ilustre Casa de Ramires*, na medida em que a principal parte da sua acção decorre no fictício concelho de Oliveira. Os movimentos são mais residuais neste romance. No primeiro capítulo, resume-se o percurso de Gonçalo por Coimbra e Lisboa, com o eventual regresso a Santa Ireneia. Após a morte do pai, Gonçalo tornara-se o dono da Torre. A ideia para a novela histórica é-lhe apresentada numa viagem a Lisboa por um seu colega de Coimbra, Castanheiro. Durante a acção estival na Torre, que se estende de Junho a Setembro, Gonçalo contempla com agrado uma provável nomeação para deputado e a decorrente mudança para a capital. André Cavaleiro, o governador civil, desloca-se frequentemente a Lisboa e é de lá também que comunicará a Gonçalo a sua nomeação como candidato a São Bento. No final do romance, vemos Gonçalo partir primeiro para Lisboa; mas desiste após pouco tempo da posição de deputado e parte para África. O livro fecha com os seus amigos a aguardar, após quatro anos em Moçambique, a sua visita à Torre. A possibilidade de um retorno definitivo fica em aberto mas parece provável, dado o anúncio do casamento de Gonçalo com a filha de um abastado latifundiário do concelho.

Existe no entanto uma comunicação muito curiosa entre os dois níveis do romance. Temos, por um lado, as deambulações de Gonçalo por Oliveira, por outro lado, a crónica que Gonçalo vai escrevendo. *A Ilustre Casa* é neste sentido uma história de passado e presente. Gonçalo inicia a sua novela por encomenda de um amigo de Coimbra, editor de uma recém-criada revista, limitando-se à reescrita pouco ambiciosa de um poema de um tio seu sobre a vida do seu avô Tructesindo. Tendo em vista uma carreira política, surpreendemo-lo durante a maior parte do Verão, como se diz a meio da redacção da novela, com pouco entusiasmo, ocupando-se dela para “atulhar as horas, mais que por dever ou gosto de Arte [...] sem fervor,

sem veia ágil” (ICR: 358). Através do mergulhar no passado da família, Gonçalo vai-se familiarizando também com a sua terra natal. Passa a percorrer os caminhos com o intuito de “recordar os lugares memoráveis” da sua novela (id.: 195). Após uma visita ao mosteiro de Santa Maria de Craquede, jazigo ancestral da sua casa, que não visitara desde criança, sente “a veia borbulhando, contente em se soltar e correr”, com a imaginação que agora “concebia menos enevoadamente os seus avós afonsinos” (id.: 328). O feito que, no entanto, mais ajuda à conclusão da novela, que acaba justamente com a derrota do bastardo de Baião às mãos de Tructesindo Ramires, é o arranque sobre o caçador de Nacejas, cena realçada por Diogo e Sousa. Escusamos de comentar a ironia suscitada pela correspondência sugerida entre os dois feitos. O primeiro encontro com o valentão de Nacejas, quando Gonçalo, por ele intimidado, foge apavoradamente, ocorre “no mesmo local em que Lourenço Ramires combatera rijamente” (Reis, 1984: 259). Estamos perante mais uma prova de que o escritor tem “uma profunda compreensão da obra de arte como uma peça arquitectónica” (Sacramento, 2022: 127). O alçado do romance sublinha a ideia que o escritor nos procura passar. Mostra-nos um homem peremptoriamente preso no seu passado familiar.

Ainda em relação às coisas que vêm aos pares, notamos que nas obras de Eça é frequente encontrarmos um par de irmãos (*A Ilustre Casa de Ramires*, *Os Maias*) e ainda mais frequente um par de amigos próximos (*O Primo Basílio*, *Alves e C^a*, *Os Maias*, “Civilização”, *A Cidade e as Serras*). As amizades entre Jorge e Sebastião, n’*O Primo Basílio*, e a entre Carlos e Ega, n’*Os Maias*, persistem independentemente das suas fatídicas relações amorosas. Só em algumas obras finais Eça admite a felicidade matrimonial. Encontramos na obra queiroziana um conjunto de amizades fortes, desinteressadas e calorosas. Após a morte de Luísa, Jorge vende a casa e despede as empregadas para ir viver para a casa de Sebastião; Carlos e Ega, que dispõe de um quarto privado no Ramalhete, estão unidos por uma amizade de longa data, que resiste à separação entre 1877 e 1887. Em “Civilização” e n’*A Cidade e as Serras* há um narrador, Zé Fernandes, que conta a vida de um grande amigo seu, Jacinto.

Voltemos, porém, à questão dos movimentos na obra queiroziana. Afigura-se aqui novamente útil retroceder aos primeiros escritos pós-*Gazeta de Portugal*, que, mais uma vez, assinalam a estreia de alguns padrões persistentes. Eliziel, o protagonista d’*A Morte de Jesus*, é o primeiro *Wanderer zwischen beiden Welten* na obra queiroziana. A meio do relato, Eliziel tem “ordem de Caifás, para ir à Galileia, em serviço das sinagogas”, mas parece que aproveita a viagem exclusivamente para novamente ver “o país que fora até aí o centro amado de Jesus” (Contos I: 133), assistindo aos relatos dos locais sobre o Mestre. N’*O Mistério da Estrada de*

Sintra (1870) é na viagem a Malta, descrita principalmente na “Narrativa do mascarado alto”, que desperta a intriga romântica que culminará com o assassinato do capitão Rytmel pela condessa de W. Sem essa viagem não haveria *O Mistério da Estrada de Sintra*. Nas palavras de João Gaspar Simões, “[a] única forma de manter a existência da Condessa W. ilibada da mediocridade lisboeta, onde eram impossíveis conflitos e aventuras daquele porte, seria levá-la para os cenários exóticos que ele [Eça] conhecera na sua viagem ao Oriente” (Simões, 1980: 255). Lisboa aparece como uma cidade entediante, em que não se passa nada, o que já na crónica “Lisboa” de 1867 se estabeleceu: “[...] Lisboa o que faz? Come” (TI I: 130); “Lisboa nem cria, nem inicia; vai” (id.: 131); “Em Lisboa a vida é lenta” (id.: 133). A “externalização espacial” da paixão, como n’*O Mistério*, tornar-se-á, aliás, frequente nas obras ulteriores. Recorde-se a título de exemplo *Os Maias*, em que Carlos e Maria Eduarda se “refugiam” na Toca, localizada nos subúrbios campestres dos Olivais, à procura de um abrigo da coscuvilhice de Lisboa, a que a projectada fuga para Itália daria um carácter definitivo. Se a Toca, não obstante a sua frieza inicial, é descrita como um local agradável, tal não se pode dizer dos lugares em que o adultério se consuma n’*O Primo Basílio* e no *Padre Amaro*. Na descrição pormenorizada da casa do sineiro da Sé de Leiria e do Paraíso de Arroios nota-se um certo deleite em acentuar o degredo e o desconforto com que se desenrolam estes romances de mau agouro. Nas obras finais, a felicidade matrimonial muito significativamente não se instala através de uma externalização espacial. Jacinto e Gonçalo, aparentemente sem serem movidos por uma paixão muito forte, encontram as suas futuras mulheres na vizinhança de Tormes e Santa Ireneia, respectivamente; e é em Tormes que Jacinto irá constituir família.

Essa felicidade parece ainda impossível n’*O Mistério*. A continuação do romance infeliz decorre em Paris e Londres, onde a condessa, no ano depois da passagem por Malta, se encontrará com Rytmel; dessa viagem voltará “mais triste e mais pálida” (MES: 276). O tédio em que a condessa vive traduz-se numa procura longínqua de felicidade amorosa, aliás debilmente alcançada. Será, porém, em Lisboa que matará o seu amante. No último capítulo, A. M. C., num jeito característico de Eça de Queiroz (confirmam-se o final do *Padre Amaro* e d’*Os Maias*)⁵³, apresenta-nos o destino de cada uma das personagens centrais. Quanto à condessa, “resolveu em seguida entrar em um convento, que ela mesma escolheu depois de

⁵³ N’*A Cidade e as Serras* há, na verdade, só duas personagens principais (Jacinto e Zé Fernandes), e n’*A ilustre Casa de Ramires* há só uma (Gonçalo), ao passo que o leitor mal sabe os traços rudimentares da biografia das figuras secundárias. Segundo Lindeza Diogo, nestes dois romances “é notável [...] o pouco relevo da vida privada, que a João Gouveia e ao Videirinha se não conhece e ao Titó se *desconhece*. Da Gracinha perpassa apenas o vestido branco no sofá. Vícios e manias não caracterizam, pois, a essência dos caracteres” (Diogo, 2001: 9; itálicos do autor). Dada esta configuração, Eça escusa de esclarecer o destino das personagens, à excepção dos protagonistas, no final destes romances.

miúdas indagações. O *maskarado alto* acompanhou-a e eu segui-o a uma vila da província do Minho, onde existe ainda, regido com todo o rigor ascético do estatuto, um velho convento de carmelitas descalças, habitado por cinco ou seis religiosas” (id.: 385-6).⁵⁴ Já n’*O Mistério* o Minho serve como refúgio das desilusões sofridas na cidade. Em suma, surpreendemos no romance vários componentes-chave da produção queiroziana. Lisboa aparece como um lugar permeável, sofrendo o influxo de personagens oriundas do estrangeiro e transformadoras do rumo da história. Quanto ao último aspecto, prenuncia *O Primo Basílio*. Assistimos também à estreia de uma particularidade queiroziana, que consiste em associar a certos sentimentos (aqui a paixão) um correlato espacial (a viagem).

No entanto, só n’*O Mandarin* (1880) e n’*A Relíquia* (1887) se tornará a própria viagem um momento central, com destaque para as impressões do protagonista. Tanto a novela como o romance encerram um momento de partida (de Lisboa) e de regresso (a Lisboa). A sua acção é sobretudo uma viagem com um propósito específico (“aplacar” o mandarim e trazer relíquias da Terra Santa, respectivamente). Ambos acabam com a reclamação, por parte dos seus heróis cómicos, de ter retirado uma lição das andanças ocorridas. Miguel Tamen realça o parentesco entre *O Mandarin* e as restantes obras queirozianas: “O mandarim chega a Lisboa como um fantasma de alguém morto, isto é, como a heroína de *Os Maias*, e o amanuense entra na China como um excursionista cómico, isto é, como o protagonista de *A Relíquia*” (Tamen, 2020: 225). A comicidade d’*O Mandarin* consiste em imaginar um funcionário público lisboeta, que vivia numa pensão pacata que faz lembrar a da Travessa da Palha, descrita na carta X de Fradique Mendes, a viajar nas profundezas da China. Tamen destaca o lado cómico e inverosímil da novela. É por isso que *O Mandarin* “oscila, sem grandes resultados, entre estes dois modos”, visto que na obra não se delimita “nenhuma diferença substancial (e com certeza não nos hábitos conubiais polimorfos)” entre o amanuense e o mandarim (ibid.). Tamen cita a este propósito a reflexão de Zé Fernandes d’*A Cidade e as Serras*, que citámos no capítulo anterior, sobre como

⁵⁴ Mesmo no final do livro, nas instâncias finais de “Concluem as revelações de A. M. C.”, sintetiza-se telegraficamente o paradeiro das restantes figuras, inclusive o do próprio narrador:

“O doutor está, como ele mesmo disse, nos hospitais de sangue do exército francês.

Frederico Friedlann partiu repentinamente, no mesmo dia em que lançou no correio a carta de F..., para ir incorporar-se na segunda *landwe[h]r* do seu país.

F... e Carlos Fradique Mendes achavam-se há dias numa quinta dos subúrbios de Lisboa escrevendo, debaixo das árvores e de bruços na relva, um livro que estão fazendo de colaboração, e no qual – prometem-no eles à natureza mãe que viceja a seus olhos – levarão a pontapés ao extermínio todos os trambolhos a que as escolas literárias dominantes em Portugal têm querido sujeitar as invioláveis liberdades do espírito.

Se me é lícito por último falar-lhe de mim, saberá, sr. redator, que estou recolhido em uma pequena casa na província. Se ainda se lembra de Teresinha, não estranhará que eu acrescente que estou casado há dias. Precisava disto o meu coração: da paz de um lar tranquilo. Presenciar as profundas comoções romanescas da vida é como ter assistido a um grande naufrágio: sente-se então a necessidade consoladora das coisas pacíficas; então mais que nunca se reconhece que o ser humano só pode ter a felicidade no dever cumprido” (MES: 389-90).

“tudo é o mesmo Corpo, onde circula, como um sangue, o mesmo Deus” (CS: 146). E comenta que “[o] lado desconsolador deste panteísmo, e das tentativas de aplacar Deus (que em *A Relíquia* aparece personificado numa tia feroz), é a consideração de que neste mundo somos todos funcionários públicos” (Tamen, 2020: 225).⁵⁵ Mas a consideração de Tamen toca numa questão mais abrangente, a saber, um padrão das personagens queirozianas: “É essa a razão”, continua o texto, “por que o grande cosmopolita que Eça de Queirós criou, Fradique Mendes, é uma figura suspeita” (ibid.). Fradique é uma figura suspeita porque, como Gonçalo Ramires, não produz nada de valor que fique para a posteridade: “tal como não existe uma diferença substancial entre amanuenses e mandarins, assim não existe uma diferença real entre José Joaquim Alves Pacheco e Fradique Mendes. São ambos [...] membros da espécie a que Eça de Queirós repetidamente chamou «rapazes de talento» (id.: 226). Da forma que n’*O Mandarim* a viagem oriental não traz alívio de consciência, progressão individual ou experiências interculturais, a biografia de Fradique, compilada cuidadosamente e de forma laudatória, não descreve um grande homem.

A figura de Fradique comporta uma crítica tipicamente queiroziana da sociedade portuguesa de Oitocentos. Tamen salienta que Pacheco e Fradique “irão jazer naquele mausoléu <onde por sugestão do Sr. Conselheiro Acácio [...] foi esculpida uma figura de *Portugal chorando o génio*” (ibid.). Na obra queiroziana, Lisboa é justamente uma cidade cheia de conselheiros e que enaltece falsos génios. Há uma certa arrogância nesta reiteração, e também se vislumbra claramente o orgulho ferido de Eça. Esta impressão é-nos também suscitada pela leitura d’*Os Maias*. Fialho de Almeida, no seu artigo no *Repórter* (20 de Julho de 1888), acusou Eça de, neste romance, transformar “os lisboetas em insignificantes, grotescos ou velhacos”, censurando em geral “a repetição de figuras, de processos, de ambientes já usados pelo escritor” (Simões, 1980: 577). Em resposta a Fialho, Eça declara que “[e]m 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 contra as circunstâncias. É o homem que eu pinto – sob os seus *costumes* diversos, casaca ou batina. E é o português verdadeiro. É o português que tem feito este Portugal que vemos” (Correspondência I: 495-6; itálicos do original). Veremos agora as circunstâncias de que são feitos *Os Maias*.

⁵⁵ Esta consideração sobre a ironia queiroziana converge com o que Sacramento diz sobre “essa incerteza dos actos humanos, essa inanidade do crer, do agir, do pensar, do astuciar” que Eça teria transmitido em todos os livros a partir d’*A Relíquia* (Sacramento, 2002: 173).

2. *Os Maias* ou Portugal e França

N’*O Primo Basílio* e n’*Os Maias*, sobretudo, a sociedade lisboeta é submetida a uma sátira feroz. O confronto com figuras oriundas de França ou Inglaterra permite relevar os defeitos mais marcantes da capital, através da imposição do ponto de vista dessas personagens. N’*Os Maias*, cuja análise pormenorizada agora iniciaremos, isto é particularmente evidente. Afonso da Maia é um regressado; Carlos só conheceu o país de origem da sua família quando foi estudar para Coimbra, instalando-se, em 1875, em Lisboa; Craft, que nos é geralmente descrito como um homem perspicaz, é um cidadão inglês residente na capital; Maria Eduarda foi criada em França e em Inglaterra. À semelhança d’*O Primo Basílio*, os lisboetas de gema, pelo contrário, parecem ignorantes e ingénuos, incapazes de se olharem a si e ao seu país de fora. Carlos da Maia aparece como recém-chegado e semi-forasteiro que, assistido por Craft e por João da Ega (a única das personagens centrais que não pode alegar uma existência multicultural), é responsável pela maioria das apreciações críticas dos defeitos de Lisboa e das coisas nacionais em geral.

O que torna *Os Maias* um romance com uma acção propriamente dita são os influxos de personagens. A chegada de Maria Eduarda a Lisboa, por volta de Março de 1876, agita o clima de letargia geral que porventura persistiria para sempre. No capítulo VI deste livro repleto de prenúncios, Ega antecipa que a mulher da vida de Carlos virá de fora: “[t]u estás aqui, na Cruz dos Quatro Caminhos, ela está talvez em Pequim” (OM: 195). O relacionamento amoroso entre Carlos e Maria Eduarda decorrerá principalmente durante o Verão do ano em causa. Também os relacionamentos amorosos ou adúlteros n’*O Primo Basílio* e no inédito *Alves & C.^a* acontecem no Verão. Eça tem em geral uma predilecção pelo Verão, época de ócio e em que os seus heróis estão especialmente focados em si, isolamento ainda potenciado pela frequente ausência dos seus contactos sociais habituais. Entre os dias da semana, notamos ainda, em todos os romances, a prevalência do Domingo, o que também não é nenhuma coincidência. Relaciona-se com uma particularidade dos romances queirozianos, que nos apresentam mundos em que, dito de modo corriqueiro, não se passa nada. É também um facto bastante significativo que os heróis dos romances principais, à excepção do *Padre Amaro*, não trabalhem e nem sequer ambicionem trabalhar.⁵⁶ O Verão está em Eça associado a uma certa inércia, propícia a aventuras amorosas que passam meio despercebidas aos amigos, porque estes partem de férias

⁵⁶ Não incluímos entre os romances principais a novela *O Mandarim*, cujo protagonista, Teodoro, é funcionário público. O abandono de *Alves e C.^a*, que gira à volta dos dois sócios da empresa homónima, pode aqui ser mais uma vez indicativo.

(o que não contrasta de todo com a realidade empírica). Os romances, respectivamente, entre Luísa e Basílio, e entre Carlos e Maria Eduarda, não seriam passíveis de ocorrer como ocorrem numa outra estação do ano. O significado crucial desta prevalência é, de qualquer modo, o de que não se passa nada, de um ponto de vista político ou social, nas obras queirozianas. Desta forma, Eça procura traduzir a alegada inércia da vida política nacional, que mal considera digna de análise. A recepção da Comuna de Paris no final d’*Crime do Padre Amaro*, já constante da sua primeira versão, é uma excepção que confirma a regra.

É indicativa da opinião de Eça sobre a política portuguesa uma passagem que encerra o capítulo XV d’*Os Maias*. O imbróglio à volta do artigo contra Carlos na *Corneta do Diabo*, encomendado por Dâmaso Salcedo, antigo amigo-vassalo de Carlos, deixa de ser o tema de conversa predominante na cidade a seguir à indigitação de um novo governo: “Outras coisas interessavam o Chiado e a Casa Havanesa. O Ministério fora formado, finalmente! Gouvarinho entrava na Marinha – Neves no Tribunal de Contas. Já os jornais do governo caído começavam, segundo a pratica constitucional, a achar o país irremediavelmente perdido, e a aludir ao rei com azedume...” (id.: 575-6). O laconismo com que nos é comunicada a nomeação dos ministros revela desdém. A atitude que se expressa nesta passagem corresponde à atitude sobre o liberalismo que Miguel Tamen imputa a uma multiplicidade de intelectuais portugueses de Oitocentos e que acolhe sob o conceito “literatura liberal”. Embora figuras como Herculano, Oliveira Martins, Ramalho ou Eça criticassem acesfalmente o sistema político instaurado após o fim do Antigo Regime, este protesto não teve impacto sobre a estabilidade desse mesmo sistema, tornando-se com o tempo uma espécie de lamento automatizado: “A relação entre a literatura liberal e ‘o sistema que felizmente nos rege’ não é assim muito diferente da relação que na mesma altura existiu entre o adultério e o romance. A literatura liberal é um ingrediente característico do liberalismo; consiste em episódios daquilo a que Tony Tanner chamou a ‘loquacidade excessiva’ característica do adultério, num ‘derramamento desenfreado de palavras.’ Mas tais episódios nunca afectaram a constância da domesticidade” (Tamen, no prelo).

Dissemos que n’*Os Maias* a letargia era uma sensação omnipresente. João Gaspar Simões salienta justamente o ritmo do romance como um traço que o distingue d’*O Primo Basílio* e do *Padre Amaro*. Em relação a estes dois livros, *Os Maias* acusam o desaparecimento da “linearidade da intriga” (Simões, 1980: 566). Neste romance, prossegue o crítico, “numerosas cenas poderiam ser omitidas sem que a verosimilhança da história fosse prejudicada. A própria interpenetração dos seus dois planos, o psicológico e o de costumes, favorece esse andamento

natural, verdadeiramente romanesco” (id.: 566-567). Estes dois planos corresponderiam, por um lado, “[a]o plano ocupado pela paixão de Carlos, o plano psicológico; outro, o ocupado pelo fervilhar da capital e da sua gente, o plano de crítica de costumes” (id.: 562-63). O primeiro, a que Simões chama psicológico, que diz respeito à acção romântica, é constituído pela chegada de Maria Eduarda. A explicação para este fenómeno dada por Simões é curiosa, porque o relaciona com duas influências culturais a que Eça teria sido sujeito, nomeadamente o romance francês, influência original, e, a partir do momento da sua transferência para Newcastle, no final de 1874, o romance inglês. De acordo com Simões, Eça n’*Os Maias* teria superado o desenvolvimento “lógico e racional” do romance francês, aqui quase sinónimo de Flaubert, através da familiarização com o romance inglês, do qual terá retido a coragem de fazer entrar no romance o elemento romanesco, isto é, admitindo “o facto de a mulher do Hotel Central ser, por coincidência, a irmã que Carlos da Maia julga há muito falecida no estrangeiro” (id.: 567). Simões tem tendência para reconduzir os fenómenos literários a uma problemática pessoal, neste caso à analogia entre a homologia de dois planos n’*Os Maias* e duas influências culturais que terão marcado o autor.⁵⁷ A verdade é que esta tese não é de todo rebuscada, visto que Eça vivia, desde o final de 1879, em Bristol, onde se familiarizou de perto com a literatura inglesa, que conheceu durante a sua passagem por Newcastle; foi em Bristol que redigiu o grosso d’*Os Maias*. No próprio romance é notória a presença da cultura inglesa. Maria Eduarda indica Dickens como o seu romancista favorito (cf. OM: 367) e a origem da afinidade electiva que se cria entre Afonso da Maia e Craft é o descobrirem-se “ambos entusiastas de Tácito, de Macaulay, de Burke, e até dos poetas laquistas” (id.: 225).⁵⁸

Estabelecemos que, como entendido por Gaspar Simões, *Os Maias* se afastam da “linearidade da intriga” d’*O Primo Basílio*, e também d’*O Crime do Padre Amaro*. O ritmo do

⁵⁷ O cerne da leitura d’*Os Maias*, bem como das outras obras, é, como anunciado no prefácio, de cariz psicanalítico, dedicando naturalmente destaque à problemática amorosa. Como “[f]ilho criado sem mãe” e “filho ilegítimo”, Eça teria desenvolvido “uma curiosidade mórbida pela vida sexual à mistura com uma espécie de pudor, de medo, de terror, perante tudo quanto a ela diz respeito” (Simões, 1980: 560). Em várias obras, nomeadamente “Notas marginais”, “Singularidades de uma rapariga loira”, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *O Mandarim*, *A Relíquia*, e *Os Maias* (“se deixarmos de lado o <Alves e C.^a>, em que de algum modo subsiste a mesma inibição, e <O Conde de Abranhos>”), o amor figura como “um sentimento ou criminoso, ou condenável, ou impossível. Em todas elas se verifica a mesma voracidade sexual correndo as entranhas das personagens que se amam e a mesma espada de fogo apartando o macho da fêmea” (ibid.). N’*Os Maias* este elemento já apareceria num reflexo de resumo e balanço: “Obra dos quarenta e três anos, nela formulou o romancista um juízo sobre a sua própria existência de homem e de escritor. Como homem, julgou-se nela um romântico, porque a única coisa que nele era paixão – o amor sensual anómalo – a razão não lho consentia [...]” (id.: 574). A verdade é que é de presumir que a concepção d’*Os Maias* e mesmo uma parte significativa do seu corpus datam da primeira metade da década de 1880, antecedendo, portanto, bastante o casamento de Eça com Emília Resende. Coincidência ou não, os romances e contos escritos após o casamento terminam com o casamento do protagonista, que é análogo da aquisição de uma certa estabilidade e felicidade, ainda que vagas.

⁵⁸ Infelizmente tivemos de prescindir do estudo de certos autores ingleses muito apreciados por Eça e cuja leitura, segundo alguns críticos, se reflecte na sua obra.

livro de 1888 é outro, caracterizado por mais vagar e menos tensão. E ainda assim há várias afinidades entre estes romances, em particular entre *O Primo Basílio* e *Os Maias*, ambos quadros lisboetas. A acção d'*Os Maias* passa-se em meios e lugares que tinham estado remotamente presentes n'*O Primo Basílio*, mas que permaneciam inacessíveis ou no mínimo estranhos à maioria das personagens. Entre estes locais contam-se, por exemplo, o Hotel Central e o Grémio, residência e espaço de passatempo preferido de Basílio mas onde os outros não entram, as soirées em casas de condessas e as reuniões das classes altas e da esfera política. Contudo, há pelo menos dois momentos em que Eça, num caso decerto de forma consciente, no outro provavelmente por lapso, estabelece laços entre os dois romances, naquilo que são os esparsos, talvez os únicos, indícios de um mundo literário à la *Comédie Humaine*, na sua obra. O primeiro momento situa-se no início da cena do hipódromo de Belém, inspirada em *Nana* de Zola.⁵⁹ À entrada do hipódromo irrompe uma desordem entre um cavaleiro e dois polícias municipais, que lhe barraram o ingresso. No meio desta cena encontramos um comentário, completamente desligado e aleatório, sobre “[d]uas senhoras, agarrando os vestidos, [que] fugiram para um portal, espavoridas. E através do rebuliço, da poeira, sentia-se adiante, melancolicamente, um realejo tocando a *Traviata*” (id.: 339). Estas duas frases não só aludem à poeira lisboeta, tantas vezes evocada n'*O Primo Basílio*, como à passagem do Passeio Público

⁵⁹ Contrariamente à opinião de Simões (cf. 1980: 567), a cena da corrida de cavalos de Belém é inspirada, em primeiro lugar, no romance *Nana* (1880) de Émile Zola e não na *Educação Sentimental* (a cena no hipódromo neste livro se encontra no capítulo II, IV). As duas cenas decorrem num domingo em Junho. O hipódromo do romance de Zola encontra-se nas imediações do Bois de Boulogne, oferecendo, ainda assim, um vasto panorama (cf. Zola, 1997: 1398), parecido com aquele que se oferece a Carlos, na marginal de Belém. Disputa-se, para além de prémios menores, o “Grand Prix de Paris”, que nos faz lembrar o “Grande Prémio Nacional” d'*Os Maias*. No ambiente agitado e confuso do hipódromo, *Nana* cruza-se com praticamente todas as personagens, quer principais quer secundárias, algumas delas dando aqui a sua estreia no romance; tanto o ambiente como o carácter de desfile de todas as figuras transitaram para a cena d'*Os Maias*. Embora uma vez, em *Nana* (id.: 1406-1407) no final da cena, e uma vez, n'*Os Maias* mais para o início, em ambos os romances surgem desacetos relacionados com apostas.

Muito destaque, bastante mais do que n'*Os Maias*, é dado em *Nana* à corrida principal. Esta corrida ganha um significado especial por nela participar um cavalo chamado justamente *Nana*, uma égua francesa. Embora conhecida como “pouliche battue sur tous les hippodromes, une pouliche dont le matin pas une parieur voulait à cinquante” (id.: 1391), o valor das apostas em *Nana* aumenta a cada momento. A explicação é óbvia. O carisma e a atracção sexual da mulher *Nana* são projectadas no cavalo, que ainda representa a França, apesar de montado por um jóquei inglês, por oposição aos cavalos ingleses, candidatos à vitória. Num fulgor em que se fundem o tal fascínio pela mulher *Nana* e o sentimento patriótico, a multidão assiste à vitória da égua *Nana*, contra todas as expectativas. Esta vitória é também vitória da personagem *Nana*, que, à noite, é recebida no Jardim de Mabilille com “l'échalotte au milieu d'un tonnerre de braves. On l'empoigna malgré elle, trois messieurs la portèrent en triomphe dans le jardin, à travers les pelouses saccagées, les massifs de verdure éventrés [...]” (id.: 1407-1408). Eça não admitiria uma cena de tamanha pomposidade numa obra sua. A sua adaptação da corrida, aqui o Grande Prémio Nacional, é na verdade uma caricatura de toda a cena de *Nana*. Carlos decide apostar no cavalo Vladimiro, pertencente a um certo Darque, e montado, como *Nana*, por um jóquei inglês; do mesmo modo que *Nana*, Vladimiro não é um cavalo bem cotado, descrito como “um potro verde, de três quartos de sangue, a que o próprio Darque chamava *pileca*” (OM: 356). Como *Nana*, Carlos sai vencedor da aposta, embora não receba – ao contrário da personagem de Zola – os louros da vitória do cavalo. Suspeitamos que o que mais interessou Eça na cena do romance de Zola é a possibilidade de nela poderem aparecer praticamente todas as personagens do livro (que, como sabemos, é rico em personagens).

do capítulo IV, que citámos, e também ao realejo do bairro da Patriarcal, que, numa tarde crepuscular de Verão em que Luísa e Leopoldina conversam junto à janela aberta, toca a “Traviata” e faz lembrar a Luísa a *Dama das Camélias*. O segundo momento encontra-se no capítulo final, quando nos deparamos com uma reflexão sobre as mudanças urbanísticas de Lisboa, tendo a Avenida substituído o Passeio Público. Carlos recorda “as famílias que outrora se imobilizavam em filas, dos dois lados do Passeio, depois da missa <da uma>, ouvindo a Banda, com casimiras e sedas, no catitismo domingueiro” (id.: 683-4). O leitor atento estranhará esta lembrança de Carlos, uma vez que o Passeio Público não fora mencionado até agora, o que surpreende num autor tão preocupado com congruências e que não costuma perder a pegada de nenhuma personagem e de nenhum motivo. Mas se calhar esta referência ao Passeio é um sinal de que temos de pressupor uma continuidade deliberada entre *Os Maias* e *O Primo Basílio*.⁶⁰

De resto, os dois romances partilham muitas outras questões, algumas delas exploradas nos dois capítulos anteriores, como sejam o discurso das personagens sobre Lisboa, com Basílio, Carlos e Eça a opor o provincianismo português ao cosmopolitismo de Paris. Na Lisboa de ambos os romances há um clima de mexerique que faz os seus habitantes procurar o fresco dos subúrbios campestres. O passeio ao Lumiar, n’*O Primo Basílio*, ajuda a quebrar a resistência de Luísa; o passeio a Sintra, n’*Os Maias*, é, por um lado, uma exaltação da beleza da sua paisagem natural e cultural e, por outro lado, a ocasião em que Carlos, no sossego e na harmonia da vila real, reflecte desafogadamente sobre a sua paixão nascente.

Quanto aos ingredientes que agitam a história, tanto o *Primo Basílio* como *Os Maias* recorrem à intrusão de um elemento externo, oriundo de um mundo outro. Nos dois romances,

⁶⁰ O Passeio Público está na obra queiroziana associada à média burguesia lisboeta. Aparece n’*O Primo Basílio*, em *Alves & C.^a* e n’*A Capital*.

⁶¹ A figura do conselheiro Acácio, de que Eça se parece orgulhar, aparece em dois textos posteriores. O primeiro deles é “Mr Cumberland” (1887), que “[r]esultando de uma brincadeira de Carnaval, foi redigido na casa de Oliveira Martins nas Águas Férreas, Porto, e publicado numa Segunda-Feira Gorda nas duas primeiras páginas d’*A Província*, jornal que aquele escritor dirigia na altura. Para o artigo contribuíram, segundo Luís de Magalhães, ele próprio, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Antero de Quental e Eça de Queirós, na presença de três colaboradores do jornal – Joaquim Gonçalves (economista), Fernando Maia (militar) e Queiroz Veloso – e do visitante João Burnay” (Almanaques (Fialho): 52). Após o discurso de Mr. Cumberland, Acácio observa, em discussão com Tomás Ribeiro, “com imensa gravidade”, que “Portugal ainda é muito considerável à esquina da Europa” (Almanaques: 180). O próprio Eça, que aparece como personagem nesta brincadeira literária, puxa “severamente a aba do conselheiro Acácio, e gritou-lhe com péssimo modo: Cale-se! O Sr. Conselheiro não tem direito de piar fora do *Primo Basílio*” (ibid.). Perto do fim do texto, provoca novamente a censura do seu criador, quando exclama que “[n]ada há como aritmética, para se conhecer o número das coisas públicas” (id.: 191). Porém, emudeceu, olhando para o nosso Eça de Queirós, que já esquecido do Conselheiro, e indiferente às questões sociais, conversava com Eurico e Dido” (ibid.). O conselheiro é mencionado também na célebre carta de Fradique ao Sr. E. Mollinet, em que se faz o obituário de Pacheco. No final deste obituário, refere-se que Pacheco “[j]az no Alto de S. João, sob um mausoléu, onde por sugestão do senhor conselheiro Acácio (em carta ao *Diário de Notícias*) foi esculpida uma figura de *Portugal chorando o Génio*” (CFM: 250-1). Este lance de Acácio não surpreende o leitor atento d’*O Primo Basílio*, onde, em homenagem ao falecimento de Luísa, Acácio redige um obituário de igualmente mau gosto.

este elemento, para além de despertar uma paixão fatídica (só no primeiro, porém, fatal), representa também um passado que se julgava ultrapassado. Luísa namorava Basílio em jovem; Afonso da Maia fez tudo para que se apagasse a memória de Maria Monforte e da sua filha. A diferença é que n’*O Primo Basílio* se trata de um passado exclusivamente pessoal, que não comporta nenhuma relação com a história de Portugal, como será o caso n’*Os Maias*. Mas a base estrutural para o que se realizará neste último livro está lá. Há em Eça uma forte noção de fatalismo; as suas personagens não conseguem fugir à perseguição do seu passado, seja ele pessoal, seja ele familiar.

O Primo Basílio é o romance do adultério. N’*Os Maias*, o adultério da condessa de Gouvarinho, com Carlos, é um episódio menos central, ainda que importante, porque o romance estabelece uma divisão entre a relação em que predomina a vertente sexual, e a relação assente sobre uma atracção mais profunda e que explora vários níveis de intimidade. Notamos ainda assim, no cerne d’*Os Maias*, uma dinâmica de traição, desta feita entre neto e avô. Carlos ganha noção de que a sua partida com Maria Eduarda para Itália destruiria “de uma vez e para sempre a alegria de Afonso, e a nobre paz que lhe tornava tão bela a velhice. Homem de outras eras, austero e puro, como uma dessas fortes almas que nunca desfaleceram – o avô, nesta franca, viril, rasgada solução dum amor indominável, só veria libertinagem” (id.: 461). Acabará por reconhecer que a solução proposta por Eça é a mais sensata, a saber, esperar até à morte do avô, deixando-o “acabar a sua velhice calma, sem desilusões e sem desgostos” (id.: 520).⁶² N’*O Primo Basílio*, a traição é viabilizada pela partida de Jorge, coincidindo com a chegada do primo, que voltará a partir quando o mal já está feito (traição consumada e subtraídas as cartas), e vem novamente a Lisboa após o falecimento de Luísa. No início do capítulo XIV d’*Os Maias*, a partida de Afonso para a residência duriense dos Maias, Santa Olávia, onde passará o Verão de 1876, coincide com a instalação de Maria Eduarda na Toca, que confere uma maior descontração ao relacionamento entre ela e Carlos. É no sossego dos Olivais que Carlos projecta a sua partida-fuga com Maria Eduarda e Rosa para Itália, agendada justamente para o Outubro seguinte, altura em que se espera o regresso de Afonso. O destino da fuga, “um ninho romântico entre as flores de Isola Bella” (id.: 436), não é aleatório; quase todos os passos do romance Maria Eduarda-Carlos repercutem involuntariamente o romance dos seus pais. *Os Maias* antecipa aqui o procedimento que Eça aplica à história de Gonçalo, d’*A Ilustre Casa*, que não escapará também à repetição, que comporta uma degeneração, dos actos dos seus antepassados. Era justamente em Itália, como se lê no capítulo II, em passagem macerada por um certo humor

⁶² Confirmam-se os planos anteriores de Carlos: OM: 482-3 e 518-9.

cínico tendo em conta o desfecho do casamento, que, “numa felicidade de novela”, Pedro da Maia e Maria fizeram a sua lua de mel: “iam descendo a Itália, a pequenas jornadas, de cidade em cidade, nessa via sagrada que vai desde as flores e das messes da planície lombarda até ao mole país de romanza, Nápoles, branca sob o azul” (id.: 85). De qualquer modo, para Carlos a questão do destino da fuga é secundária. É, como se vê, uma personagem que se sente perseguida, constantemente à procura de um retiro ou refúgio.

A própria Toca é uma Itália *light*, refúgio campestre das obrigações familiares de Carlos, e ainda da coscuvilhice de Lisboa,⁶³ cidade na qual, n’*Os Maias*, contrariamente às projeções de Gonçalo Ramires, não se anda menos vigiado do que nas praças e vielas de Oliveira.⁶⁴ É escusado dizer que a Toca se revela um refúgio ineficaz. Logo na primeira visita à Toca, repleta de móveis de antiquários, Maria Eduarda sente um certo desconforto, “caminhando devagar entre essas coisas do passado, duma beleza fria, e exalando a indefinida tristeza de um luxo morto [...]” (id.: 446). Algumas semanas depois, a casa resplandece “com um arranjo mais delicado. Já se podia usar o salão nobre, que perdera o seu ar rígido de museu, exalando a tristeza dum luxo morto: as flores que Maria punha nos vasos, um jornal esquecido, as lãs de um bordado, o simples roçar dos seus frescos vestidos, tinham comunicado já um subtil calor de vida e de conchego aos mais empertigados contadores do tempo de Carlos V, revestidos de ferro brunido” (id.: 463). O “arranjo mais delicado” e os objectos pessoais de Maria Eduarda, no entanto, só deficientemente conseguem apagar a tal “indefinida tristeza dum luxo morto”. Na primeira visita de Maria Eduarda ao Ramalhete, Eça foca os objectos relacionados com o passado familiar, sobretudo o retrato de Pedro da Maia. Depois de Carlos e Maria Eduarda terem saído novamente, ainda acompanhamos Eça a subir para a saleta deserta do Ramalhete, onde “entre as flores e os restos do jantar, as velas continuavam a arder solitárias, fazendo ressaltar no painel escuro a palidez de Pedro da Maia, e a melancolia dos seus olhos” (id.: 482). O romance inclui várias passagens deste tipo em que o uso do imperfeito sugere quadros com traços fortes que se estendem no tempo.

Os Maias são em muitos sentidos uma obra de charneira. A sua concepção como quadro social lisboeta, sujeito a uma intromissão por via externa, remete para *O Primo Basílio*. Por

⁶³ Ao visitar a Toca pela primeira vez com Maria Eduarda, Carlos, beijando-lhe “devagar os olhos, o cabelo”, diz-lhe “quanto era feliz e quanto a sentia agora mais sua entre estes velhos muros de quinta, que a separavam do resto do mundo” (OM: 442).

⁶⁴ “— Irra, que maçada! São tudo maçadas, nestas terras pequenas e coscuvilheiras...

Em Lisboa quem se importaria que o Sr. Governador Civil passeasse num certo largo — e que certo Fidalgo da Torre se reconciliasse com o Sr. Governador Civil?... Pois acabou! Romperia soberbamente para diante, como se habitasse Lisboa, desafogado de mexericos e de malignos olhinhos a cocar” (ICR: 255).

oposição a este romance e ao *Padre Amaro*, *Os Maias* não é bem um romance de costumes. Os seus heróis, por medíocres que sejam, são descritos com mais simpatia. E Eça revela um novo carinho por Portugal, que resiste a toda a crítica social levada a cabo. Nestes pontos que acabamos de referir, *Os Maias* remete claramente para as obras das décadas de 1880 e 1890, que por vezes potenciam esses atributos. Em relação a linguagem e estilo, Guerra da Cal também caracteriza o romance como uma obra de transição.⁶⁵ De resto, *Os Maias*, com o seu vasto elenco de personagens e as suas inúmeras descrições minuciosas, o desenvolvimento empático das relações entre as personagens e o fulgor dos cenários, é um livro ímpar no quadro da obra queiroziana. Eça projecta-o desde cedo como a sua obra-prima. A sua famosa descrição, em carta a Ramalho de 20 de Fevereiro de 1881, como livro em que poria “tudo o que tenho no saco” (Correspondência I: 188) é disso sinal. Apresenta-nos em extensão e pormenor a história de três gerações da casa Maia. Nisso *Os Maias* antecipam a comunicação geracional que se dará n’*A Cidade e as Serras*. Tanto o avô de Jacinto como o de Carlos da Maia são agentes e produtos das Guerras Liberais, tendo abandonado o país por motivos políticos, um por lealdade a D. Miguel, o outro como emigrado liberal. N’*A Cidade e as Serras*, a instalação em Tormes

⁶⁵ No subcapítulo “O adjectivo como imagem condensada. A materialização do abstracto e a idealização do concreto”, o crítico pronuncia-se sobre a evolução da “adjectivação animista” ao longo da obra queiroziana. Nos escritos para a *Gazeta de Portugal* a “adjectivação animista apresenta um tom épico lírico e está quase que exclusivamente voltada para os elementos da natureza livre, como uma alucinação hilozoísta, de tipo hugoniano” (Guerra da Cal, 1981: 164). Um dos dois exemplos citados é d’“As misérias”: “Os velhos carvalhos *violentos* e *proféticos*, os choupos *desfalecidos*, os castanheiros *ruidosos* [...] onde o vento vaga *aflito* [...]” (Contos I: 38; itálicos nossos de acordo com Guerra da Cal). Guerra da Cal prossegue: “à medida que Eça avança na sua evolução literária, este tipo de animismo poético, sufocado pela disciplina do realismo de observação – cujo fim era ‘ver verdadeiro’ –, desaparece para só reaparecer mais tarde, com um valor distinto e um sentido diferente, nas obras da maturidade. Já não é mais então a vida grandiosa e épica de uma natureza dramática, numa visão panteística e lírica. Agora são os objectos humildes e cotidianos que também se animam de uma vida diária e familiar, que os faz agir comicamente, como projecções caricaturais dos seres humanos que no meio deles se movem. A intenção e o efeito são humorísticos” (Guerra da Cal, 1981: 164-5). Para além de exemplos d’*A Relíquia* e, principalmente, d’*A Cidade e as Serras*, cita também uma passagem d’*Os Maias*, da descrição do quarto da tia da condessa de Gouvarinho na Rua de Santa Isabel: “o quarto todo era um ninho de Bíblias; havia-as às pilhas por cima dos móveis, transbordando de velhas chapeleiras, misturadas a pares de galochas, caídas para o fundo da bacia de assento, todas do mesmo formato, entaladas numa encadernação negra como numa armadura de combate, carrancudas e agressivas” (OM: 328, itálicos nossos de acordo com Guerra da Cal).

Guerra da Cal considera em geral a fase realista como uma “inútil luta [de Eça] contra si mesmo”, na medida em que “os postulados teóricos o compelião à abstenção e à impassibilidade”, sufocando “o seu ‘eu’ exuberante”, ainda que este frequentemente transborde (Guerra da Cal, 1981: 172). No capítulo sobre “A similcadência” esta tese da luta contra si mesmo é reiterada: “O Eça realista vigia a sua pena; trata valentemente de dominar o seu impulso lírico, eliminando do seu estilo essas candorosas exuberâncias poéticas. [...] No entanto, às vezes, deixa-se levar pela tentação, resvala, e o culpável e mal dominado pendor poético aparece, aflorando em estrofes pela superfície da prosa” (id.: 351-2). O exemplo que se segue é do último capítulo d’*Os Maias*: “Então Carlos teve um grito. E a *Raquel*, é verdade! A *Raquel*? Que era feito da *Raquel*, esse lírio de *Israel*?” (OM: 693; itálicos nossos de acordo com Guerra da Cal). Embora inclua *Os Maias* entre as obras realistas, o crítico cita frequentemente trechos deste romance que constituiriam desvios da sua poética.

consumará a reconciliação póstuma do pai de Jacinto com o país que o seu avô, em tempos, abandonara por motivos políticos.⁶⁶

A acção d'*Os Maias* passa-se em três “estações” principais: na década de 1850; entre o Outono de 1875 e o final de 76; e em Janeiro de 1887, ano da visita de Carlos a Lisboa. Na história central de Carlos da Maia, que decorre entre o Outono de 1875 e o final de 1876, convivem e por vezes entrecrocavam-se figuras de tempos diferentes. O poeta Alencar, que ainda fará a sua aparição no capítulo final, e D. Maria da Cunha são dois veteranos da Lisboa romântica de 1850, e dos tempos da instalação de Pedro e Maria em Arroios, que se cruzam ocasionalmente com Carlos e o seu círculo. Alencar é ainda a única personagem que perpassa todos os três patamares temporais do romance. Na década de 1850, é ele quem, no café Marrare, em troca de uma garrafa de champanhe, elucida Pedro da Maia quanto aos traços gerais da biografia de Maria Monforte. Tornar-se-á depois frequentador assíduo da casa do casal Maia-Monforte. Já em 1875, faz o conhecimento do filho de Pedro e Maria num jantar no Hotel Central. Para Carlos é a primeira vez desde a sua chegada à capital que encontra algum conhecido mais íntimo dos seus pais. As memórias de Alencar sobre os “‹grandes tempos› da sua mocidade e da mocidade de Pedro”, quando Sintra era “um ninho de amores, e sob as suas românticas ramagens as fidalgas [se] abandonavam [...] aos braços dos poetas”, fazem-lhe sentir “um aroma antiquado desse mundo defunto” (id.: 218). Uma vez chegado a casa, continua a ruminar nas deambulações de Alencar, embora não lhe seja possível “sentir por esta tragédia senão um interesse vago e como literário. Isto passara-se havia vinte e tantos anos, numa sociedade quási desaparecida. Era como o episódio de uma velha crónica de família [...]” (id.: 223). O poeta é uma figura do passado que perdura no presente. Se, como outros demonstraram de forma persuasiva, Alencar tem traços (em jeito de paródia) do poeta Bulhão Pato,⁶⁷ tem-nos

⁶⁶ Diogo e Silvestre chamam a atenção para o tema do regresso n'*A Correspondência de Fradique Mendes* e relacionam esta obra com *A Cidade e as Serras*: “A *Correspondência* insiste em oferecer-nos não só uma sociedade tradicional, a que se pudesse regressar, mas também o regresso a uma modernidade em estado nascente. [...] À luz desse modelo histórico, efectivamente proposto, a própria quinta de Refaldes [cf. carta XII de Fradique] ganha outra dimensão (que a quinta de Tormes, de Jacinto, pode confirmar). Diríamos que é aqui que o viajante Fradique regressa a casa, segundo o padrão oitocentista da viagem educacional [...]. É certo, a crermos na biografia, que o Fradique que morre em Paris realmente não regressa; mas, *exemplarmente*, regressamos nós” (Diogo/Silvestre, 1993: 84; itálicos dos autores).

⁶⁷ A exposição de João Gaspar Simões a este respeito é muito persuasiva. “Na verdade, Tomás de Alencar deve muito a Bulhão Pato. Como, porém, não há personagens de romance *d’après nature* que se inspirem exclusivamente num só modelo, em Tomás de Alencar existem também maneiras, hábitos, ridículos de Pinheiro Chagas. Deve dizer-se que o que em Tomás de Alencar é simpaticamente ridículo – a sua cordialidade sentimental, o seu desvanecimento ingénuo ante a imagem que julgava ser a sua, o enternecimento piegas por qualquer prova de simpatia alheia, a familiaridade maníaca com os pais de todos os seus amigos –, isso era, com certeza, de Bulhão Pato, como de Bulhão Pato eram também os modos cavalheirescos, o chapéu largo, o porto esguio” (Simões, 1980: 584-5). Segue a parte mais interessante do passo em que Gaspar Simões cita recortes de dois perfis de Bulhão Pato, um por Júlio Dantas e o outro por Schwalbach, para demonstrar a correspondência com as descrições n'*Os Maias* (cf. id.: 584) no que toca “[a]os modos, [à]s manias, [a]os tiques e berliques” de Alencar. Há, contudo,

ainda do poeta Norbert de Varennes do romance *Bel-Ami* (1885), de Guy de Maupassant, romance, aliás, de que Eça se serviu mais do que uma vez para enfeitar a construção d’*Os Maias*, livro repleto de referências literárias.⁶⁸

alguns traços da figura que são inspiradas em Pinheiro Chagas, o inimigo de estimação de Eça durante mais de vinte anos, nomeadamente “o ódio ao <Satanismo>, o Naturalismo, o Bandalhismo”, ou seja, “os traços propriamente intelectuais da figura” (id.: 586).

⁶⁸ Como no caso da paródia de *Nana*, a cena de *Bel-Ami* (capítulo I, VI) serve de esqueleto à cena do capítulo VI d’*Os Maias*, sem que, porém, Eça faça troça de Maupassant, cuja ironia e cujo laconismo terá admirado. Georges Duroy foi a um jantar em casa de Walter, editor do jornal *La Vie Française*, de que Duroy é colaborador. Estão presentes no jantar uma série de personagens, entre elas o casal Forestier, Norbert de Varenne e Jacques Rival. Norbert de Varenne, ao contrário de Alencar, fora-nos introduzido já no primeiro capítulo do livro. A presença de Norbert de Varenne é discreta durante o jantar, e só ficamos a saber que participa numa discussão política.

À saída da casa de Walter, descendo as escadas para a porta da rua, Duroy encontra Varenne, também de saída, aparentemente mais lento devido à sua velhice. “Le vieux poète lui prit le bras. N’ayant plus à redouter de rivalité dans le journal, leur collaboration étant essentiellement différente, il témoignait maintenant au jeune homme une bienveillance d’aïeul. «Eh bien, vous allez me reconduire un bout de chemin?» dit-il. Duroy répondit: «Avec joie, cher maître.» Et ils se mirent en route, en descendant le boulevard Malesherbes, à petits pas. Paris était presque désert cette nuit-là, une nuit froide, une de ces nuits qu’on dirait plus vastes que les autres, où les étoiles sont plus hautes, où l’air semble apporter dans ses souffles glacés quelque chose venu de plus loin que les astres” (Maupassant, 2019: 133). Os paralelos com a cena do capítulo VI d’*Os Maias* são inegáveis. Carlos, Dâmaso e Alencar saem juntos do Hotel Central, com o último a sugerir a Carlos que o acompanhe até casa, seguindo “lá por esse Aterro fora” (OM: 216). Este Aterro, que os dois vão descendo de braços travados, aparece, como o Boulevard Malesherbes no romance de Maupassant, misteriosamente taciturno e deserto, “triste no ar escuro, com as luzes do gás dormente luzindo em fila de enterro” (id.: 218). Tanto Varenne como Alencar monopolizam então a conversa, só esporadicamente interrompidos pelo seu interlocutor. Se ambos sustentam um discurso deprimido, o de Varenne incide em primeiro lugar sobre a solidão, o medo da morte e o abandono de qualquer crença séria de teor ideológico, Alencar recorda, “na saudade desse mundo perdido”, a memória da Lisboa romântica, evocando também o pai de Carlos. No jantar do Hotel Central discutira-se o naturalismo, com Alencar a condenar “essa literatura *latrinária*” (id.: 204; itálicos do original), e Eça a defender que “o fraco do realismo [aqui sinónimo de naturalismo] estava em ser ainda pouco científico [...]. A forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco de um tipo, de um vício, de uma paixão, tal qual como se se tratasse de um caso patológico, sem pitoresco e sem estilo” (id.: 206). Carlos acho isso “absurdo”, porque “os caracteres só se podem manifestar pela acção”, sendo secundado por Craft que acrescenta que “a obra de arte [...] vive apenas pela forma” (ibid.). A opinião do próprio Eça sobre esta discussão está contida no comentário, que surge ligeiramente *ad hoc*, de Varenne, que assegura Duroy de que “vous comprendrez combien ont peu d’importance les querelles des romantiques et des naturalistes, et la discussion du budget” (Maupassant, 2019: 137). No prefácio a *Azulejos* do conde de Arnoso (1886) denuncia a atitude da “nossa bondosa Lisboa” perante o Naturalismo, que, em vez de “obra observada e não sonhada”, considera “*grosseria e sujidade*” (CP: 193). Mais adiante diz: “Também em França, em Inglaterra, há quinze anos, houve a mesma opinião sobre o Naturalismo; também gritaram grosseria, sujidade, os néscios e os malignos, ao aparecerem vivas, rijas, fecundas, resplandecentes criações do *Assomoir* e de *Nana*. Somente em França, em Inglaterra, bem depressa os néscios compreenderam (como já muito bem tinham compreendido os malignos) que se não tratava de uma literatura expressamente libertina [...] mas que se estava em presença de uma larga e poderosa Arte, fazendo um profundo e subtil inquérito a toda a Sociedade e a toda a Vida contemporânea [...]” (id.: 193-4).

Durante o passeio, Varenne e Alencar, no silêncio da noite, realçado por cada um dos autores, declamam poemas próprios. Veja-se primeiro a passagem de *Bel-Ami*: “Puis, levant la tête vers le firmament, où luisait la face pâle de la pleine lune, il [le poète] déclama: Et je cherche le mot de cet obscur problème // Dans le ciel noir et vide où flotte un astre blême. Ils arrivèrent au pont de la Concorde, ils le traversèrent en silence, puis ils longèrent le Palais-Bourbon [...]” (Maupassant, 2019: 137). Os versos de Alencar não ficam atrás: “À porta [da pequena venda] tomou o braço de Carlos. Depois de alguns passos lentos no silêncio da rua, parou de novo, e murmurou numa voz vaga, contemplativa, como repassada da vasta solenidade da noite: ‘Aquela Raquel Cohen é realmente divinamente bela, menino! [...] Tu viste há tempos, no *Diário Nacional*, os versos que eu lhe fiz? ‘Abril chegou! Sê minha’// Dizia o vento à rosa.” (OM: 219).

Eça serviu-se também de uma passagem do capítulo II,V de *Bel-ami* (“Depuis six semaines il essayait de rompre avec elle sans parvenir à lasser son attachement acharné [...]” (Maupassant, 2019: 264), onde, em elipse, se resume o romance entre Duroy e Mme Walter. Estamos a referir-nos ao começo do capítulo X d’*Os Maias* (“Três semanas depois, por uma tarde quente, com um céu triste de trovoadas [...]” (OM: 327)), onde o romance entre a condessa

Não é por acaso que Carlos conheça Alencar (e assim mergulha no seu passado familiar) no jantar no Hotel Central. A aparição de Alencar na vida de Carlos coincide com a chegada de Maria Eduarda a Lisboa. À entrada do Hotel, Carlos vira pela primeira vez a sua irmã, que é, muito à imagem da mãe,⁶⁹ descrita como “uma senhora alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea” (id.: 199). Esse encontro deixa uma marca forte em Carlos. Horas mais tarde, tendo acabado o charuto que Alencar lhe oferecera, surge-lhe a “visão” (não se percebe muito bem se está a dormir ou não) de um final de tarde de uma “paz elísia”, na qual revive algumas das ocorrências, potenciando o atractivo de Maria Eduarda: “O peristilo do Hotel Central alargava-se, claro ainda. Um preto grisalho vinha, com uma cadelinha no colo. Uma mulher passava, alta, com uma carnação ebúrnea, bela como uma deusa, num casaco de veludo branco de Génova” (id.: 199). A presença de Maria Eduarda funciona, a partir de agora, ocasionalmente como *McGuffin* para justificar certos episódios, entre os quais se destaca o passeio a Sintra, por Carlos suspeitar que Maria Eduarda se encontra na vila real. Em Sintra, ele e Cruges encontrarão novamente Alencar, que está de regresso ao ninho de amores de 1850.⁷⁰

de Gouvarinho e Carlos, contrariado com a sentimentalidade da condessa, como o de Duroy com Virginie Walter, é sintetizado em retrospectiva. Tanto neste caso como no outro (o do capítulo VI d’*Os Maias*), Eça retoma a forma de um fragmento narrativo do romance de Maupassant, o que demonstra a sua leitura atenta, e a sua vontade de incluir uma variedade de artifícios literários e de estabelecer, como acontece em toda a sua obra (e talvez por excelência n’*A Cidade e as Serras*), um diálogo com as obras de outros autores.

⁶⁹ Confirma-se esta descrição de Maria Monforte aos olhos de Pedro da Maia no primeiro capítulo: “Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas toaletes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa, e faziam dizer às senhoras que ela se vestia «como uma cómica». Estava de seda cor de trigo, com duas rosas amarelas e uma espiga nas tranças, opalas sobre o colo e nos braços; e estes tons de ceara madura batida do sol, fundindo-se com o ouro dos cabelos, iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas formas de estátua, davam-lhe o esplendor duma Ceres” (OM: 79-80).

⁷⁰ Nas imediações de Seteais, Cruges descobre (repare-se na subtil ironia de Eça) “um montão de penedos, polidos pelo uso, já com um vago feitio de assentos deixados ali outrora, poeticamente, para dar ao terraço uma graça agreste de selva brava” (OM: 272). Diante do “Penedo da Saudade”, Alencar “sorria dolorosamente; e imóvel, sombrio no seu fato negro, com o panamá carregado para a testa, envolveu todo aquele recanto num olhar lento e triste” (ibid.). Comovido, começa a recitar um poema intitulado “6 de Agosto”, da sua colectânea *Flores e Martírios*, em que se faz homenagem ao penedo e aos amores que lá teve: “Vieste! Cingi-te ao peito. // Em redor que noite escura! // Não tinha rendas o leito, // Nem tinha labores na barra // Que era só a rocha dura... // Muito ao longe uma guitarra // Gemia vagos harpejos... // (Vê tu que não me esqueceu)... // E a rocha dura aqueceu // Ao calor dos nossos beijos!” (id.: 273). Há aqui um duplo gesto de revisitação. O poema recorda os *rendez-vous* no penedo que Alencar, nesta cena, evoca novamente. O *topos* da revisitação é bastante comum na lírica do Romantismo, sendo um dos exemplos mais famosos “Le Lac de B.” de Alphonse de Lamartine, poema que é, de qualquer modo, incomparavelmente superior aos simples versos de Alencar.

Lamartine é, aliás, um poeta bastante apreciado por Eça, que se pronuncia favoravelmente acerca dele em vários lugares. Já num artigo no *Distrito de Évora*, datado de 6 de Janeiro de 1867, inclui Lamartine, juntamente com Hugo, Musset e Barbier, entre a “grande tradição dos poetas de 30 [que] foi esquecida em França”, tendo todos eles sido “poetas que revolviam as inteligências como por um vento divino” (TII: 104). Esta geração é contrastada com a geração contemporânea, “[o]s poetas retóricos: Mallarmé, Baudelaire, Lecomte de l’Isle, Diérx, Sully, Heredia, Catulle Mendès, Foré; são poetas cheios de tédio, de tristezas, que cantam o mal, os desesperos, as infâmias da carne, Satã, a matéria. Têm uma forma amaneirada e violenta, revelando grandes esforços, pesada e metálica, cinzelada: constroem com tanto desvelo do estilo uma maldição, como os poetas de 1810 fabricavam um madrigal” (id.: 105). Estes poetas “estão longe do povo, exclusivamente retóricos, que sabem cinzelar formas,

Durante as semanas em que os irmãos se cortejam mutuamente, Carlos apercebe-se de que enquanto ele lhe tinha feito “largamente todas as confissões”, continuava a não saber nada do passado dela, “nem mesmo a terra em que nascera, nem sequer a rua que habitava em Paris. Não lhe ouvira murmurar jamais o nome do marido, nem falar dum amigo ou duma alegria da sua casa. Parecia não ter em França, onde vivia, nem interesses, nem lar, – e era realmente como a deusa que ele ideara, sem contactos anteriores com a Terra, descida da sua nuvem de oiro, para vir ter ali, naquele andar alugado da Rua de S. Francisco, o seu primeiro estremecimento humano” (id.: 389). De facto, a questão da simultaneidade de intimidade e da sua ausência é explorada com minúcia e subtilidade no romance.⁷¹ Eça tem um fascínio por mulheres misteriosas que parece vêm do nada, sendo Luísa de “Singularidades” a precursora de Maria Eduarda a este respeito. A paixão nasce em ambos os textos com um olhar ao longe, que precede em muito tempo a apresentação pessoal dos futuros amantes. As impressões suscitadas por estes primeiros olhares descrevem o encanto do mistério à volta da desconhecida, que está no início de duas paixões muito fortes.

A secularização de Maria Eduarda inicia-se com a chegada de Guimarães, tio de Dâmaso, que vem a Portugal tratar da venda de uma quinta herdada. O primeiro encontro de Carlos com Guimarães ocorre justamente na presença de Alencar, que serve novamente de agente da intromissão do passado, à porta do Teatro Price. O poeta, afastando-se de Guimarães para cumprimentar Carlos, salienta logo a ligação do “sujeito, velho e alto, de barbas brancas, todo vestido de luto” (id.: 459) ao pai de Carlos: “Tu não conheces este meu amigo? Pois foi muito

escolher ritmos, violentar ideias, descrever estranhezas e visões, mas que não têm inspirações, liberdade, espontaneidade, lirismo, grandeza. Estão longe dos movimentos modernos, cultivam a arte pela arte, sem encontrar eco nos espíritos. A grande tradição dos poetas de 30 foi esquecida em França: a grande e pura inspiração, o sopro livre do ideal de Hugo, de Lamartine, de Musset, de Barbier” (id.: 104). Em “Uma carta a Carlos Mayer” o primeiro destes juízos é repetido, quando Eça constata que “[u]ltimamente o espiritualismo entrou na sua fase retórica; e os poetas modernos, de França, Mallarmé, Dierx, Sully-Prudhomme, Catulle Mendès, Heredia, Boiyyer, Ricard, L’Isle-Adam, etc. fabricam maldições ao mundo e à matéria, com a mesma sábia reflexão e estudo com os que os poetas de 1810 fabricavam madrigais. Uma certa escola, saída de Charles Baudelaire, afecta amores pelo mal: como os histriões medrosos põem vermelhão na face, para encobrir a palidez, eles tingem a alma de perversidade negra para encobrir o desfalecimento” (CP: 93-4). Ainda em “O francesismo” e n’*A Correspondência de Fradique* Mendes esse tipo de poesia será desvalorizada. O narrador das “Memórias” declara que “[m]elhor fui conhecendo os homens e a realidade das coisas, perdi a idolatria da Forma, não tornei a ler Baudelaire” (CFM: 109).

⁷¹ Uma das grandes questões no romance entre Carlos e Maria Eduarda é a intimidade, mais precisamente a ambivalência entre intimidade e distância. Este tema é novo na ficção queiroziana. As relações amorosas n’*O Crime do Padre Amaro* e n’*O Primo Basílio* são mais superficiais e centram-se na vertente carnal. Nos romances posteriores a *Os Maias* quer a paixão quer o amor enquanto tema psicológico estão quase ausentes, excepção feita às cartas de Fradique a Clara. Américo António Lindeza Diogo relaciona a ausência de erotismo e, em geral, o pouco relevo público da vida privada” (Diogo, 2003: 9) nestes livros com o abandono de uma estética realista-naturalista: “Muito notoriamente na modalidade do erotismo <omnímodo>, e nas modalidades éticas da imoralidade, a vida privada seria representativa das condições sociais da vida sob a Regeneração. Era a vida privada *sob a Regeneração*. [...] [A]s relações entre Amaro e Amélia, entre Basílio e Luísa, entre Carlos e Gouvarinho (e depois Maria Eduarda), de que não há <redenção> pessoal possível, são realçadas pelo romance como <dilemas> comunitários e chamadas, portanto, a uma interpretação social” (id.: 10).

do teu pai, fizemos muita troça juntos [...]” (id.: 460). Alencar relata ainda que “jantámos hoje juntos, beberam-se uns líquidos, e até estivemos a falar de teu pai”, perguntando a seguir se Carlos lhe deseja ser apresentado (ibid.). Carlos hesita e sugere que “[s]eria melhor noutra ocasião mais íntima, quando pudessem fumar um charuto tranquilo, e conversar do passado” (ibid.). A hesitação prende-se decerto com a nova evocação da história familiar, que começa a preocupar o progénito. No caminho a pé até ao Ramalhete, vai “pensando em seu pai e nesse passado, assim rememorado e estranhamente ressurgido pela presença daquele patriarca, antigo alquilador, que fizera com ele tantas troças” (ibid.).

A entrevista com Castro Gomes, em Setembro de 1876, é uma outra ocasião que leva Carlos a investigar mais a fundo o seu passado familiar. Castro Gomes, brasileiro residente em Paris, é conhecido em Lisboa como o marido de Maria Eduarda. A Carlos, porém, revela que “aquela senhora não é minha mulher”, mas apenas uma “senhora [que] vinha comigo, dormia comigo” (id.: 487). Castro Gomes chegou a Lisboa na manhã do próprio dia da entrevista, e, nas palavras do próprio, “esta mesma noite, se puder, parto para Madrid” (id.: 485). Carlos fica escandalizado com as notícias do “parceiro” da sua irmã. Ao ser confrontada, no mesmo dia, com as revelações de Castro Gomes, Maria Eduarda relata ao seu irmão alguns episódios da sua vida, “desmanchadamente, hesitando, balbuciando, entre grandes soluços que a afogavam, e pudores amargos que lhe faziam enterrar nas mãos a face aflita” (id.: 501). No dia seguinte, é dada continuação ao relato, com Maria Eduarda a traçar cronologicamente a sua biografia, isto é, aquilo que pensa ser a sua biografia, que começaria com o nascimento em Viena (cf. id.: 510); já as passagens sobre a vida em Paris e em Londres parecem ser verídicas. A confissão determina Carlos a lançar-se “de novo e para sempre, como esposo, nos braços de Maria” (id.: 517), resolução essa que só será novamente quebrada na sequência da revelação de Guimarães. Antes desta revelação, Carlos cruzara-se uma outra vez com Guimarães, nomeadamente acompanhado de Maria, no Largo do Pelourinho. A extensão da descrição serve de indício da importância desta cena, já que é aí que Guimarães se apercebe das relações existentes entre os dois irmãos Maia:

Mas a tipóia estacou antes da calçada, rente ao passeio, em frente duma loja de alfaiate. E nesse instante achava-se aí parado, calçando as suas luvas pretas, um velho alto, de longas barbas de apóstolo, todo vestido de luto. Ao ver Maria, que se inclinara à portinhola, o homem pareceu assombrado; depois, com uma leve cor na face larga e pálida, fitou gravemente o chapéu, um imenso chapéu de abas recurvas, à moda de 1830, carregado de crepe.

— Quem é? — perguntou Carlos

— É o tio do Dâmaso, o Guimarães, — disse Maria, que corara também. — É curioso, ele aqui!

Ah, sim! o famoso Mr. Guimarães, o do *Rappel*, o íntimo de Gambetta! Carlos recordava-se de ter já encontrado aquele patriarca no Price com o Alencar. Cumprimentou-o também; o outro ergueu de novo com uma gravidade maior o seu sombrio chapéu de carbonário. Ega entalara vivamente o

monóculo para examinar esse lendário tio do Dâmaso, que ajudava a governar a França: e depois de se despedirem de Maria, quando a caleche já subia a rua do Alecrim e eles atravessavam para o Hotel Central, ainda se voltou seduzido por aqueles modos, aquelas barbas austeras de revolucionário...

— Bom tipo! E que magnífico chapéu, hein! Onde diabo o conhece a Sr.^a D. Maria?

— De Paris... Este Mr. Guimarães era muito da mãe dela. A Maria já me tinha falado nele. É um pobre diabo. Nem amigo de Gambeta, nem coisa nenhuma... Traduz notícias dos jornais espanhóis para o *Rappel*, e morre de fome... (id.: 537)

As últimas linhas do trecho dão conta de uma tendência muito comum dos romances “realistas” em geral. Nestes livros é comum haver personagens que têm a fama de levar uma existência muito mais grandiosa do que levam na realidade. No caso de Guimarães, é-nos apresentado primeiro, por Alencar, como íntimo de Gambetta. Mais adiante, ficamos a saber que na realidade ganha a sua vida, miseravelmente, a traduzir artigos do italiano e do espanhol para o jornal *Le Rappel*.⁷²

Voltemos à cena em questão, o segundo encontro fugitivo entre Carlos e Guimarães. O Chiado é n’*Os Maias*, e talvez mesmo na Lisboa empírica da altura, o local de encontros passageiros, onde é por vezes possível que se se veja sem se ser visto, e também onde se encontram os deslocados e emigrados – aqui Maria e Guimarães – que num meio maior raramente se cruzariam. O destaque para a impressão de Ega vem, aliás, preparando o maior grau de introspecção desta personagem que se observa no resto do romance, a culminar na cena em que Guimarães, após o sarau do Teatro da Trindade, lhe entrega o cofre contendo papéis de Maria Monforte. Enquanto espera, no Largo do Pelourinho, que Guimarães vá buscar o referido cofre ao seu quarto de hotel, “subia nele uma incredulidade contra esta catástrofe de dramalhão”:

Era acaso verosímil que tal se passasse, com um amigo seu, numa rua de Lisboa, numa casa alugada à mãe Cruges?... Não podia ser! Esses horrores só se produziam na confusão social, no tumulto da Meia-Idade! Mas numa sociedade burguesa, bem policiada, bem escriturada, garantida por tantas leis, documentada por tantos papéis, com tanto registro de baptismo, com tanta certidão de casamento, não podia ser! Não! Não estava no feitio da vida contemporânea que duas crianças separadas por uma loucura da mãe, depois de dormirem um instante no mesmo berço, cresçam em terras distantes, se eduquem, descrevam as parábolas remotas dos seus destinos – para quê? Para virem tornar a dormir juntas no mesmo ponto, num leito de concubinação! Não era possível. Tais coisas pertencem só aos livros, onde vêm, como invenções subtis da arte, para dar, à alma humana um terror novo... Depois levantava os olhos para a janela alumiada – onde o Sr. Guimarães decerto rebuscava os papéis na mala. Ali estava porém esse homem com a sua história em que não havia

⁷² Um episódio altamente cómico que levanta a questão da discrepância entre aparência desejada e realidade encontra-se no capítulo XI d’*O Primo Basílio*. Julião, no quarto de Acácio, em que entrara sob a desculpa de se querer lavar as mãos, primeiro abre uma “gavetinha da mesa-de-cabeceira” onde encontra, “espantado, uma touca e o volume brochado das poesias obscenas de Bocage” e, depois, entreabre os cortinados fechados e tem “a consolação de verificar que havia sobre o travesseiro duas fronzinhas chegadas de um modo conjugal e terno” (PB: 357). O conselheiro tem um relacionamento com a sua criada, Adelaide. A bisbilhotice de Julião contribui para o clima de vigilância na Lisboa do romance, que descrevemos no primeiro capítulo.

uma discordância por onde ela pudesse ser abalada!... E pouco a pouco aquela luz viva, saída do alto, parecia ao Ega penetrar nessa intrincada desgraça, aclará-la toda, mostrar-lhe bem a lenta evolução. (id.: 610-1)

Lembramo-nos da primeira parte d'*O Mistério da Estrada de Sintra*, em que Eça meditava da mesma forma sobre a artificialidade da sua criação literária.⁷³ O ponto crucial acerca desta passagem d'*Os Maias* é que Eça sente nitidamente a necessidade de comentar a construção da sua história. Este comportamento já se manifestara no prefácio aos leitores franceses d'*O Mandarin*, onde fica óbvio que o escritor vê na novela um desvio do princípio literário, chamemo-lo realista, que se impusera. Os acasos que levam ao incesto n'*Os Maias* não têm qualquer verosimilhança. Ega, no entanto, começa a ganhar consciência da veracidade, e mesmo da plausibilidade, da exposição do senhor de Paris:

Sim, tudo isso era provável no fundo! Essa criança, filha duma senhora que a levava consigo, cresce, é amante dum brasileiro, vem a Lisboa, habita Lisboa. Num bairro vizinho vive outro filho dessa mulher, por ela deixado, que cresceu, é um homem. Pela sua figura, o seu luxo, ele destaca nesta cidade provinciana e pelintra. Ela por seu lado, loura, alta, esplêndida, vestida pela Laferrière, flor duma civilização superior, faz relevo nesta multidão de mulheres miudinhas e morenas. Na pequenez da Baixa e do Aterro, onde todos se acotovelavam, os dois fatalmente se cruzam: e com o seu brilho pessoal, muito fatalmente se atraem! Há nada mais natural? Se ela fosse feia e trouxesse aos ombros uma confecção barata da Loja da América, se ele fosse um mocinho encolhido de chapéu de coco, nunca se notariam e seguiriam diversamente nos seus destinos diversos. Assim, o conhecerem-se era certo, o amarem-se era provável... E um dia o Sr. Guimarães passa, a verdade terrível estala! (id.: 611)

É salientada mais uma vez a superioridade palpável de Carlos e Maria Eduarda sobre o meio lisboeta. Em Lisboa esses traços de superioridade da capital francesa destacar-se-iam naturalmente. O tema da relação entre França e Portugal é crucial no romance e sobrepõe-se a toda a procura de verosimilhança.

À semelhança do final d'*O Mistério*, a “semana terrível” (id.: 672) que engloba a revelação de Guimarães, pondo término ao romance, e a morte de Afonso da Maia, desencadeia uma série de movimentos.⁷⁴ Por sugestão de Carlos, entregue pelo mensageiro Ega, Maria Eduarda parte para Paris, para a instalação, nas palavras de Ega, “de viúva bonita e rica” (id.: 666); mudar-se-á mais tarde, em data não definida mas perto de 1887, com o novo marido para uma quinta perto de Orléans. Ainda no início de 1877, Carlos e Ega vão a Santa Olávia para, nas palavras de Carlos, “aborrecer-se uns dias” e, depois, “trasladar para lá o corpo do avô” (id.: 660); a seguir os dois partem, durante um ano e meio, em viagem ao mundo, descrita por

⁷³ Confirma-se esta passagem do início do romance (“Exposição do Doutor ***”): “Puro Ponson du Terrail! – dirá o sr. redator. Evidentemente. Parece que a vida, mesmo no caminho de Sintra, pode às vezes ter o capricho de ser muito mais romanesca do que pede a verosimilhança artística. Mas eu não faço arte, narro factos unicamente” (MES: 100).

⁷⁴ Craft parte de Lisboa em data não especificada e instalar-se-á nos arredores de Richmond.

Carlos como “esta coisa estúpida e sempre eficaz que se chama *distrain*” (id.: 661). À semelhança do que vimos n’*O Mistério da Estrada de Sintra* e n’*O Crime do Padre Amaro*, a resolução para uma experiência traumática, embora em graus diferentes, é aqui a fuga.

Como sabemos, à viagem pelo mundo segue-se a instalação de Carlos da Maia em Paris, “num delicioso apartamento dos Campos Elísios, fazendo a vida larga dum príncipe artista da Renascença” (id.: 672). Não regressa a Portugal durante dez anos, mais precisamente até àquele Janeiro de 1887, quando vai primeiro a Santa Olávia e depois a Lisboa. Numa “luminosa e macia manhã” encontra-se com Ega e, depois, com outros veteranos da Lisboa de 1875-76, num salão do Hotel Bragança. É neste capítulo final que fica mais explícita a crítica de costumes, essencialmente crítica de costumes lisboetas, levada a cabo n’*Os Maias*, inclusive a parte sobre o “parasitismo” em relação a França, que encontramos também no artigo inédito “O francesismo”.⁷⁵ Eça põe na boca de tanto Carlos como Ega observações que exprime em cartas da altura. A Luís de Magalhães agradece a sua “bela, generosa, larga e forte crónica sobre *Os Maias*” que teria visto “com mais finura e mais altura os lados importantes do romance, como a desnacionalização dos caracteres” (carta de 26/10/1888; Correspondência I: 541). Ega tece uma tirada contra os políticos portugueses, que remata com a afirmação que “[o]s três ou quatro

⁷⁵ Sentado com Carlos num banco na recém-inaugurada Avenida, Ega desenvolve algumas ideias que ambos os amigos já tinham sustentado ao longo do romance. A moda corrente das botas “despropositadamente compridas, rompendo para fora da calça colante com pontas aguçadas e reviradas como proas de barcos varinos” explica, segundo Ega, “todo o Portugal contemporâneo”, que abandonou “o seu feito antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava”, para se arranjar “à moderna” (OM: 684). Este arranjo, no entanto, estaria “sem originalidade, sem força, sem carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiro – modelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha” (ibid.). Embora não fique explícito que a inspiração oriunda sempre de França, dá-se o exemplo do escritor nacional que “lê uma página de Goncourt ou de Verlaine, em estilo precioso e cinzelado – [e] imediatamente retorce, emaranha, desengonça a sua pobre frase, até descambar no delirante e no burlesco” (id.: 685).

O mesmo pensamento é desenvolvido, de forma mais extensa e exaustiva, em “O francesismo”, o célebre inédito, datado provavelmente de 1886 ou 1887, em que se parte da ideia de que “Portugal é um país traduzido do francês para calão”. Eça recorda a sua formação em Coimbra, com compêndios traduzidos do francês, já desactualizados e fora do uso no país de origem, a sua passagem pelo Teatro Académico, onde se encenavam quase exclusivamente peças francesas, e as leituras de poetas e filósofos franceses, ao passo que Eça e os seus amigos ignoravam a tradição literária nacional; a seguir, a primeira estada em Lisboa, onde a vida política se apresentava como uma cópia de baixo preço da política francesa. Mas não só a política: “Nos teatros – só comédias francesas; nos homens – só livros franceses; nas lojas – só vestidos franceses; nos hotéis – só comidas francesas” (Almanaques: 155). Eça antecipa um possível entrave ao seu argumento: “Mas dir-me-ão: – Tudo isso é uma pequena maioria, feita de alguns políticos, alguns literatos, alguns banqueiros e alguns mundanos; a vasta maioria do país, a burguesia das vilas, a gente dos campos, permanece portuguesa, conservando no seu sentir e no seu pensar o dia tradição” (id.: 157). A realidade, contudo, seria outra. “Um país, no fundo, é sempre uma coisa muito pequena: compõe-se dum grupo de homens de letras, homens de estado, homens de negócios, e homens de *club*, que vivem de frequentar o centro da capital. O resto é paisagem, que mal se distingue da configuração das vilas ou dos vales” (ibid.). Já mais perto do final do texto, Eça enuncia uma ideia também defendida por Ega e Carlos no epílogo d’*Os Maias*: “[E]u, toda a minha geração (exceptuando espíritos superiores, como Antero de Quental ou Oliveira Martins) nos tínhamos tornado fatalmente franceses no meio de uma sociedade que se afrancesava e que, por toda a parte, desde as criações do Estado até ao gosto dos indivíduos, rompera com a tradição nacional, despiando-se de todo o traje português, para se cobrir – pensando, legislando, escrevendo, ensinando, vivendo, cozinhando – de trapos vindos de França” (Almanaques: 156).

salões que em Lisboa recebem todo o mundo, seja quem for, largamente, excluem a maioria dos políticos. E porquê? Porque as *senhoras têm nojo*” (OM: 674; itálicos do original). Em carta a Ramalho, datada de 19 de Dezembro de 1888, Eça projecta um artigo para a sua recém-fundada *Revista de Portugal* que seria intitulado “A sociedade e a política” e que incidiria sobre “a relação actual, ou antes a incompatibilidade actual da *gente da política* e da *gente do mundo*, dos *centros* e dos *salões*. Eu toquei este ponto nos «Maiais», numa frase. Ele necessita um volume. Porque é que o conde de Gouvarinho não recebia os seus correligionários, nas suas terças-feiras? Daqui todo um estudo social – sobre os políticos, seus costumes, modos, e unhas roídas” (Correspondência I: 568). Também Ega lamenta, durante o passeio do epílogo, as unhas sujas dos políticos nacionais.

Ega e Carlos, neste capítulo final, não tentam ainda fazer crer ao leitor que representam dois mundos diferentes, como o estabelecerá o Zé Fernandes d’A *Cidade e as Serras*, demarcando-se da “civilização” cosmopolita do seu amigo Jacinto. Mas Carlos e Ega optaram por dois modelos de vida distintos. Tendo ficado em Lisboa, Ega, não obstante toda a crítica de costumes, defende a sua terra: “Sempre queria ver que se passasse uma noite mais alegre em Paris, na desoladora banalidade do *Grand-Treize*, ou em Londres, naquela correta e maçuda sensaboria do *Bristol*” (OM: 682). Não é só Carlos que conhece bem estas duas cidades mas também o seu criador. Eça de Queiroz residia na capital britânica no final da década de 1880 e conhecia bem Paris, para onde ainda no ano de 1888 iria ser transferido. Mesmo a referência ao Hotel Bristol de Paris não é aleatória mas parece-nos remeter para a cidade inglesa em que Eça ocupou o cargo de cônsul de Portugal. Há de resto três momentos n’*Os Maias* em que Carlos e Ega antecipam o conflito entre Cidade e Serras, encarnado por Jacinto e Zé Fernandes.⁷⁶

⁷⁶ No capítulo XIII, após o jantar de anos de Afonso da Maia, alguns convidados envolvem-se numa discussão sobre o campo. A origem dessa conversa é o anúncio de Afonso da sua intenção “de ir visitar, para o meado do mês [de Julho], as velhas árvores de Santa Olávia” (OM: 449). Ega, ao invés dos outros participantes, recusa confirmar a sua visita, e explana os seus motivos: “O campo, dizia ele, era bom para os selvagens. O homem, à maneira que se civiliza, afasta-se da natureza; e a realização do progresso, o paraíso na Terra, que pressagiam os Idealistas, concebia-o ele como uma vasta cidade ocupando totalmente o Globo, toda de casas, toda de pedra, e tendo apenas aqui e além um bosquezinho sagrado de roseiras, onde se fossem colher os ramalhetes para perfumar o altar da Justiça” (ibid.).

No dia a seguir à anunciada partida de Afonso para Santa Olávia, Ega, em carta a Carlos, anuncia a sua partida para Sintra, justificando-se da seguinte forma: “«Assaltou-me de repente, amigo, juntamente com um horror à calíça de Lisboa, uma saudade infinita da natureza e do verde. A porção de animalidade que ainda resta no meu ser civilizado e recivilizado precisa urgentemente de espolhar-se na relva, beber no fio dos regatos, e dormir balançada num ramo de castanheiro. O solicito Baptista que me remeta amanhã pelo ónibus a mala com que eu não quis sobrecarregar a tipóia do *Mulato*. Eu demoro-me apenas três ou quatro dias. O tempo de cavaquear um bocado com o Absolut no alto dos *Capuchos*, e ver o que estão fazendo os miosójtis junto à meiga *Fonte dos Amores...*»” (id.: 457).

Algumas páginas adiante, Carlos e Ega discutem o plano de “fuga” de Carlos e Maria Eduarda e da “instalação desse amor” (id.: 483). Carlos permanece “na sua ideia romântica – um *cottage* à beira de um lago”, enquanto Ega defende que um tal retiro bucólico, a não ser que se trate de um casal de botânicos ou praticantes de pesca à linha,

A visita ao Ramalhete, que já se cobre “de tons de ruína”⁷⁷ (id.: 694), é a parte mais sombria e melancólica do capítulo. Carlos acha curioso que, só tendo vivido “dois anos nesta casa”, seja “nela que me parece estar metida a minha vida inteira” (ibid.). Ega, no entanto, “não se admirava. Só ali, no Ramalhete, ele [Carlos] vivera realmente daquilo que dá sabor e relevo à vida – a paixão” (id.: 695). Carlos responde que “[m]uitas outras coisas dão valor à vida”, e denuncia a opinião do seu amigo como “uma velha ideia de romântico” (ibid.). Ega por seu lado replica com uma pergunta retórica: “Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão” (ibid.). Maria Eduarda Vassallo Pereira considera o estado do Ramalhete no final do romance também uma alegoria da relação incestuosa: “misturam-se, no espaço do Ramalhete, as duas casas: a do próprio Ramalhete e a da Toca. [...] As casas e os objectos misturam-se, transformados em restos e lixo. Do mesmo modo se tinham misturado os sentimentos e as vidas dos dois irmãos” (Pereira, 2021: 286-7). A autora cita algumas passagens em que Eça descreve essa mistura, por exemplo quando refere que no bilhar “tinham sido recentemente acumulados, na confusão das artes e dos séculos, como num armazém de *bric-à-brac*, todos os móveis ricos da Toca. Ao fundo, tapando o fogão, dominando tudo na sua majestade arquitetural, erguia-se o famoso armário do tempo da Liga Hanseática [...]” (OM: 689). O gosto de Carlos por bricabraque, que não é partilhado por Ega, parece reiterar esse significado alegórico. Remete para a sua incapacidade de superar o peso do passado da sua família. A visita ao Ramalhete comporta, no entanto, muito mais do que esta conclusão privada. Segundo Vassallo Pereira, *Os Maias* “constitui uma representação alegórica que consubstancia uma interpretação do «Portugal contemporâneo» [de Oliveira Martins]”⁷⁸. Este define-se pela importação de ideias e de estilos; pela impossibilidade de obter acções consequentes que conduzam a um desenlace; e pela concomitância dos homens e das situações cujo resumo e símbolo são, no espaço da casa do Ramalhete, objectos «misturados como na promiscuidade de

contribui para o esgotamento rápido da paixão. “Dois amantes, cuja única profissão é amarem-se”, prossegue, “deviam procurar uma cidade, uma vasta cidade, tumultuosa e criadora, onde o homem tenha durante o dia os clubes, o cavaco, os museus, as ideias, o sorriso de outras mulheres – e a mulher tenha as ruas, as comprar, os teatros, a atenção doutros homens” (ibid.). A esta ideia de cidade corresponde, naturalmente, Paris. É para aí que Ega levaria uma mulher, “para o Boulevard dos Italianos, ali à esquina do Vaudeville, com janelas deitando para a grande vida, a um passo do «Figaro», do Louvre, da filosofia e da *blague*... Aqui tens tu a minha doutrina” (ibid.).

⁷⁷ É a segunda vez que, de acordo com o romance, o Ramalhete, “edificação do reinado da senhora D. Maria I.”, vai degradar. Logo no início do romance é descrito o seu estado antes das obras levadas a cabo para, a partir de Outono de 1875, servir de residência a Afonso e Carlos: “Longos anos permanecera desabitado, com teias de aranha pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de tons de ruína” (OM: 61).

⁷⁸ Em carta dirigida a Oliveira Martins, datada de 23 de Julho de 1891, Eça relata que Eduardo Prado lhe trouxe um exemplar do livro martiniano *Os Filhos de D. João* e comenta: “Esplêndida edição – nobre e séria como trabalho: é um belo cartapácio. O meu amor fica fiel ao *Portugal Contemporâneo*, mas os *Filhos* fazem honra ao pai, como crítica, como elevação moral, como reconstituição do sentir passado, como arte, e como insuflação de vida a esse punhado de pó seco de que se compõem as nossas crónicas” (Correspondência II: 164-5).

um lixo» (Pereira, 2021: 241-2). Desta forma, no Ramalhete “se alegoriza a situação da pátria: a mistura de tudo o que sucessivamente se propõe e ensaia como solução e verdadeiramente não serve – ideologias, homens, organizações, reformas –, significada na descrição reiterada de espaços sucessivos preenchidos por objectos heteróclitos [...]” (id.: 242). O Ramalhete é assim alegoria da “História da pátria, feita da desordem produzida pela acumulação de outros objectos. Estes são ideologias, doutrinas e reformas que sucessivamente vão sendo abandonadas porque não servem; e a desordem é feita também da promiscuidade que assim se produz e da que domina os homens que conduzem as coisas públicas” (id.: 287). Oliveira Martins frisa essa “desordem intelectual” da seguinte forma na conclusão do seu livro: “O jacobinismo não acabou ainda. Como um camaleão, quando vestiu a cor do romantismo fez-se monarquia parlamentar; mas falta que se faça outra vez república radical, federalista, naturalista, positivista, porque, sem ter consumado a destruição dos velhos símbolos, a sua missão não terminou” (Martins, 1987 (II): 318). Antigamente, “[a] nação personalizava-se num rei, da mesma forma que a humanidade se personalizava num deus-homem” (ibid.). Agora, “[d]esde que não há direito divino, todos são democratas, isto é, todos põem no povo a origem da autoridade: resta descobrir as fórmulas adequadas ao exercício dessa autoridade. No direito divino, a fórmula era a hierarquia, a classe. Na democracia, o critério é a igualdade [...]” (id.: 318-9). Todo o estudo até agora veio porém provar que “liberdade” se traduziu apenas na ascensão dos “novos barões da finança e da indústria” (ibid.): “À sombra de uma liberdade sempre crescente, dia a dia, com o crescer da riqueza irá crescendo a cisão dos pobres e dos ricos, em virtude dessa lei simples que dá vitória a quem mais pode” (id.: 319-20). Além disso, sucede a “criação de uma *aristocracia* liberal para pôr no lugar das velhas classes dominantes, arruinadas e demitidas” (id.: 13; *itálicos do original*). Eça lamenta esta condição das velhas classes dominantes.

Os Maias comporta, portanto, uma meditação sobre a história contemporânea de Portugal. Mas esta reflexão não se esgota na analogia acabada de referir. Apesar de gerações e gerações de críticos terem salientado a pretensão realista d’*Os Maias*, pouco destaque se tem dado à configuração espacial deste romance, já conhecida d’*O Primo Basílio*, e que integra uma interpretação da realidade nacional. Referimo-nos à dinâmica existente entre Lisboa e Paris. A ideia de letargia nacional, por oposição ao *lá fora*, é certamente anterior a *Os Maias*. Na sua “Crónica ocidental”, na revista *O Ocidente*, Guilherme d’Azevedo atesta, em 1878, que “[n]ove décimos dos mais sensatos folhetins, e das mais dignas crónicas que anualmente se escrevem no nosso país, baseiam-se simplesmente sobre este velho tema nacional – a falta de assunto; de onde eu chego a concluir que, se os assuntos não escasseassem haveria em Portugal muito

menos gente que escrevesse” (Azevedo, 1878a: 74). E num outro número do mesmo ano, da mesma revista, escreve que “[o]s lagos do passeio [Passeio Público] somados com o frontão dão a soma do pensamento municipal, e este pensamento reduzido a forma tangível dá um vulto esférico, representante genuíno da redondeza da cidade que vai rebolando pela estrada do destino, sem fazer *boulevards*, mas também sem fazer revoluções, como Paris, Madrid, Berlim e Bruxelas” (Azevedo, 1878b: 130). Esta passagem poder-se-ia intercalar na crónica eciana “Lisboa” (1867) ou n’*As Farpas* (1871/72). Quando, em Setembro de 1880, Guilherme d’Azevedo parte para Paris, onde ocupará, até à data da sua morte prematura em 1882, o cargo de correspondente do jornal carioca *Gazeta de Notícias*, o seu substituto, Gervásio Lobato, comenta, em alusão ao seu antecessor, que “[e]nquanto Guilherme d’Azevedo faz as suas malas para partir para Paris, nós ficamos a braços com a falta de assuntos e a fatura de febres que há neste *abençoado cantinho da Europa*” (Lobato, 1880: 142; itálicos do original). Haverá outros, e muitos exemplos, desses lamentos por parte de intelectuais portugueses de Oitocentos. Tanto d’*Os Maias* como d’*O Primo Basílio* se pode extrair uma teoria sobre a sociedade lisboeta no contexto europeu. Foi Eça de Queiroz o primeiro “teórico literário” desta relação?⁷⁹

Em *Provinz: Von Orten des Denkens und der Leidenschaft*, Hans Ulrich Gumbrecht demonstra, a partir de leituras de poemas de Baudelaire e de romances de Balzac, Flaubert, Stendhal, Clarín e Fontane, que estas obras, apesar de não representarem de forma fidedigna os elementos da realidade empírica no contexto da sua evolução histórica, manifestam factos geográficos dos países respectivos. A saber, observa-se que a diferença empírica entre países com e sem capitais bem estabelecidas parece ter influenciado a ideia da província, por oposição à capital, nos romances analisados. O romance que melhor ilustra esta tese é *Effi Briest* (1894), de Theodor Fontane, que Gumbrecht descreve como a versão mais célebre do tipo *Madame Bovary* da literatura alemã; Effi Briest, a protagonista, reproduz passo por passo o adultério no livro de Flaubert. Gumbrecht realça, no intuito de demonstrar a ambição de representação realista do livro de Fontane, que o papel indispensável do amante da jovem senhora, desiludida do casamento e da própria vida, não podia deixar de ser desempenhado (dado que se passa na Prússia) por um *Offizier*.⁸⁰ Embora a acção principal, incluindo o adultério, se passe na província, esta não coincide com a província francesa ou espanhola:

Fontane descreve a província luminosa de Hohen-Cremmen, a quinta natal de Effi, como um mundo que não está obcecado com a capital, nem a ignora nem entra em concorrência com ela. Na outra

⁷⁹ Um outro romance que virá a trabalhar o binómio Lisboa-Paris, com a mesma dialéctica entre província e metrópole, é *A Confissão de Lúcio* (1914) de Mário de Sá Carneiro.

⁸⁰ „Den unausbleiblichen Part des Liebhabers muss für die von Ehe und Leben enttäuschte junge Frau im preußischen Bovary-Roman selbstredend ein Offizier spielen” (Gumbrecht, 2021: 129).

província, em Kessin, onde vivera com Instetten, Effi pusera em risco a sua existência mas, ao invés do que acontece em *Madame Bovary* ou em *La Regenta*, não fora a estreiteza da província a causa do seu desastre. A incapacidade de Instetten de superar as regras de honra de classe ou, no mínimo, de as relativizar, não é específica de algum lugar. Já a possibilidade do regresso duplo de Effi, regresso a casa e regresso ao seu apelido de solteira, só existe na província de Hohen-Cremmen. Em função disto, Fontane revela, sem presunção, um potencial da cultura alemã.⁸¹ [tradução nossa]

Embora em cada autor a relação entre província e capital seja reconfigurada, as obras francesas em referência operam sempre com algum tipo de contraste entre os dois pólos. Nas *Illusions perdues*, aquilo que na província de Angoulême aparentava ser uma paixão inabalável, entre Lucien e Madame de Bargenton, em Paris, para onde o casal “foge”, revelar-se-á vazio; em *Madame Bovary*, as frustrações matrimoniais de Emma podem reconduzir-se em parte aos seus sonhos de Paris, o Paris dos tempos de Baudelaire, que ela própria não conhecera.⁸² N’*O Primo Basílio*, ao transplantar o bovarismo para Lisboa, Eça de Queiroz transplanta também muitos traços da província francesa para a capital portuguesa, que enfrenta o mesmo contraponto metropolitano, i. e. Paris. A retoma desta relação bipolar n’*Os Maias* indica que não se trata de uma operação contingente, e que Eça se preocupa em, recuperando as palavras de Gumbrecht, revelar ou trazer à luz um potencial da cultura portuguesa. Na sua versão das *Illusions perdues* e da *Éducation sentimentale*, Carlos no final do romance regressa a Lisboa, capital de província, como quem regressa à Angoulême de Balzac.

Em resumo, vemos que os movimentos descritos neste capítulo contribuem para o realismo queiroziano, na medida em que procede a uma descrição de “Portugal na balança da Europa”, para pedir emprestado o título do ensaio de Almeida Garrett. Eça não se contenta com histórias exclusivamente nacionais. Portugal não chega para ele. A dinâmica entre capital e província em Portugal tem para ele menos relevância do que a dinâmica, que a ela se substitui, entre Portugal e a Europa “mais civilizada”. N’*Os Maias* Lisboa reveste-se de certos traços pitorescos que serão retomados n’*A Cidade e as Serras*. Nos quadros de Sintra, nas cenas passadas em Santa Olávia, e mesmo em algumas descrições de Lisboa, por exemplo a “tela marinha” que citámos no capítulo I, se pressente “o doce estilo da Écloga”, que Eça, como relata em carta a Eduardo Prado, datada de 29 de Maio 1892, encontrará nas paisagens de Minho e Douro (Correspondência II: 237).

⁸¹ „Fontane beschreibt diese helle Provinz als eine Welt, die nicht von der Hauptstadt besessen ist, ohne sie auszublenden oder mit ihr zu konkurrieren. In der anderen Provinz von Kessin hatte Effi zwar ihre Existenz aufs Spiel gesetzt, aber im Gegensatz zu ›Madame Bovary‹ oder ›La Regenta‹ war es nicht deren Enge, die ihr Leben zerstörte. Instettens Unfähigkeit, die Regeln der Standesehre aufzuheben oder wenigstens zu relativieren, gehörte zu keinem spezifischen Ort, während die Möglichkeit einer doppelten Rückkehr, zu Effis Geburtsort und zu ihrem ursprünglichen Namen, allein in einer Provinz wie Hohen-Cremmen offenstand. Fontanes Roman bringt ein Potential der deutschen Kultur ohne Selbstgefälligkeit zur Erscheinung“ (id.: 131-2).

⁸² „Träumen von Paris, dem Paris der Zeit Baudelaires, das sie nie erlebt hat“ (id.: 116).

3. De Lisboa para as Serras. “No moinho” (1880), “Um dia de chuva” e a reconfiguração de uma questão antiga

A nossa convicção, apresentada no capítulo anterior, é a de que uma das razões pelas quais Eça não terminou *A Capital* é justamente o ter chegado à conclusão de que o problema que coloca não encontra correspondência na realidade empírica de Portugal. Nesta secção olharemos para dois relatos curtos, o primeiro publicado e o segundo inédito, que também estabelecem uma oposição entre Lisboa e a província nacional. “No moinho” (1880) é um relato sobre uma dona de casa de província que cai em desgraça, decorrente da paixão por um primo, escritor lisboeta que vem de visita à vila. O conto inédito “Um dia de chuva” (que data do final da década de 1880 ou do início da década de 1890) é sobre um burguês endinheirado de Lisboa, João Ernesto, que visita um antigo solar à venda algures no Norte do país. Em relação à evolução da ocorrência de tipos de história, enquanto “No moinho” é a história de uma intrusão, oriunda de Lisboa, “Um dia de chuva” é a história de um lisboeta que considera mudar-se para a província. O protagonismo deste último tipo de movimentos é, como referimos, típico das obras de maior alcance das décadas de 1880 e 1890. Ainda assim, “No moinho” e “Um dia de chuva” têm em comum a colocação de Lisboa como correlato urbano e, de certa forma, cosmopolita, em relação à província. O abandono de “Um dia de chuva” relacionar-se-á com este detalhe. Em “Civilização” e *A Cidade e as Serras*, o ponto de partida da mudança para o campo é Paris, e não Lisboa.

Examinemos primeiro “No moinho”. O conto descreve a transformação de D. Maria da Piedade, que, como se lê na primeira frase, “era considerada em toda a vila como <uma senhora modelo>” (Contos I: 207). No final do conto, é descrita como mulher tão profundamente desmoralizada por um “romanticismo mórbido” que “bastaria que um homem lhe tocasse, para ela lhe cair nos braços”, deixando “a casa numa desordem, os filhos sujos e remelosos, em farrapos, sem comer até altas horas [...]” (id.: 218). Ou mais sucintamente: “A Santa tornava-se Vénus” (ibid.). A tradição tem aproximado o enredo de “No moinho” ao d’*O Primo Basílio*. António José Saraiva afirma que a tese do romance se encontra “pelo menos parcialmente” no conto (Saraiva, 2000: 54). Quanto à tese d’*O Primo Basílio*, realça que “[a] filosofia do amor e do adultério [...] é feita pela própria Luísa, que, procurando as razões que a atraíram para o primo, encontra precisamente as que já vêm formuladas n’*As Farpas*: a ociosidade, a vaidade, a educação romanesca, etc.” (id.: 49).⁸³ Para Saraiva, nos contos queirozianos em geral, as

⁸³ Surpreendemos Luísa a reflectir sobre o seu caso com Basílio de forma mais extensa e esmiuçada no cap. VII, a seguir a um desentendimento com o seu amante: “Amava-o, ela? Concentrou-se, interrogou-se... Imaginou casos,

personagens encontram-se “mais imediatamente dependentes do autor, [...] a intriga ganha mais valor simbólico: tudo o que há de abstracto, esquemático nos romances de Eça aparece a nu” (id.: 51). Partindo de uma consideração do próprio Eça, no prefácio a *Azulejos* do conde de Arnoso,⁸⁴ o crítico sintetiza que o conto é “como que um romance adelgado, estilizado, descarnado, reduzido ao traço simples, à cor unida, desembaraçado de acessórios, de incidentes, de acumulação descritiva” (id.: 52). O que para Saraiva distingue os romances dos contos é “a notação de factos, a minúcia descritiva, a pormenorização”, no que diz respeito especialmente à “pretensão [...] à verosimilhança psicológica” das personagens; ainda assim, “o que há de comum a um e outro género é precisamente a estruturação, a constituição molecular ou a infra-estrutura as linhas em torno das quais cristalizam as cenas [...]” (id.: 53). De facto, “No moinho” é um pouco esquemático e prescinde da pormenorização. O conto parte justamente da ideia de uma intrusão numa vida bem organizada, com os dois pólos de cidade e província.

Como acontece frequentemente na ficção oitocentista – é o mesmo motivo das deslocções de Basílio e de Guimarães –, Adrião viaja para a vila de Maria da Piedade para tratar de uma herança, o que leva a danos colaterais não premeditados. O que lança Maria da Piedade para os lábios de Adrião é também o fardo da sua existência desoladora de enfermeira do marido doente, existência essa que antes da visita do primo aceitava como uma fatalidade. É justamente no dissipar desta monotonia, que poderia continuar para sempre, através da intrusão de uma pessoa vinda de um meio diametralmente oposto, que se situa a semelhança entre o conto e *O Primo Basílio*.

“No moinho” é, como dissemos, um pouco esquemático, e o simbolismo inunda a intriga e as descrições. A paisagem serve como indicador da assimetria de sensibilidades de Maria da Piedade e de Adrião. Ainda na primeira parte do relato, exposição da vida da personagem antes de chegada do primo, ficamos a saber que a “única distracção” de Maria da Piedade “era à tarde, sentar-se à janela com a sua costura, e a pequenada em roda, aninhada no chão, brincando

circunstâncias; se ele a quisesse levar para longe, para França, iria? Não! Se por um acaso, por uma desgraça enviuvasse, antevia alguma felicidade casando com ele? Não! Mas então!... E como uma pessoa que destapa um frasco muito guardado, e se admira vendo o perfume evaporado, ficou toda pasmada de encontrar o seu coração vazio. O que a levará então para ele?... Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico... E sentira-a, porventura, essa felicidade, que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? Nunca! Todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera ser o amor — vinha da novidade, do saborzinho delicioso de comer a maçã proibida, das condições do mistério do «Paraíso», de outras circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro! [...]” (PB: 243-4).

⁸⁴ “No Conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida” (CP: 198).

tristemente” (Contos I: 209). Às vezes fica à janela a olhar para a paisagem, que era “tão monótona como a sua vida: em baixo a estrada, depois uma ondulação de campos, uma terra magra plantada aqui e além de oliveiras, e erguendo-se ao fundo, uma colina triste e nua, sem uma casa, uma árvore, um fumo de casal que pusesse naquela solidão de terreno pobre uma nota humana e viva” (ibid.). A analogia entre a tristeza da vida de Maria da Piedade e a tristeza da paisagem pertence ao autor, e não ao raciocínio da personagem. A paisagem funciona em “No moinho” como indicador da diferença de percepção entre Maria da Piedade e Adrião. Durante o passeio ao moinho epónimo, a paisagem traduz claramente a visão de Adrião:

Era um encanto de natureza, digno de Corot, sobretudo à hora do meio-dia em que eles lá foram, com a frescura da verdura, a sombra recolhida das grandes árvores, e toda a sorte de murmúrios de água corrente, fugindo, reluzindo entre os musgos e as pedras, levando e espalhando no ar o frio da folhagem, da relva, por onde corriam cantando. O moinho era dum alto pitoresco, com a sua velha edificação de pedra secular, a sua roda enorme, quase podre, coberta de ervas, imóvel sobre a gelada limpidez da água escura. Adrião achou-o digno duma cena de romance, ou melhor, da morada duma fada. (id.: 214)

Como a Zé Fernandes – a quem uma luminosa e fresca manhã no Douro lembra uma frase de Sofócles – e a Jacinto d’*A Cidade e as Serras* – a quem na mesma ocasião o vale do rio parece uma pintura francesa do século XVIII –, a noção do pitoresco de Adrião resulta de uma cultura, que contrasta com a simplicidade aldeã de Maria da Piedade, que “não dizia nada achando extraordinária aquela admiração pelo moinho abandonado do Tio Costa” (ibid.). Em vez de se aperceber do “alto pitoresco”, universalizando-o, lembra-se simplesmente do seu antigo dono. Ainda antes do passeio ao moinho, Adrião, pensando que Maria da Piedade “devia ter momentos em que desejasse alguma outra coisa além daquelas quatro paredes, impregnadas do bafo da doença”, chegara à conclusão de que era “absurdo supor que ela desejasse, realmente, o Chiado ou o Teatro da Trindade... No que ela pensava era noutros apetites, nas ambições de coração insatisfeito” (id.: 212). A consideração sobre a paixão de Maria da Piedade, consumado o beijo e partido o primo para Lisboa, corrobora a impressão de que entre os novos desejos da aldeã não consta o de Lisboa: “O que a encantava nele não era o seu talento, nem a sua celebridade em Lisboa, nem as mulheres que o tinham amado; isso para ela aparecia-lhe vago e pouco compreensível: o que a fascinava era aquela seriedade, aquele ar honesto e são, aquela robustez de vida [...]” (id.: 216).

Há aqui uma pequena diferença entre *O Primo Basílio* e “No moinho”. Luísa já antes sonha com terras longínquas, aventuras e hábitos aparatosos, e o primo dá uma certa satisfação a este desejo. A educação romanesca de Maria da Piedade não precede, antes sucede-se, ao beijo de Adrião e, juntamente com as suas declarações apaixonadas, constitui o princípio da sua

educação romanesca. É a partir daí que assistimos ao surgimento de “outros apetites”, “ambições de coração insatisfeito”, carências essas que dependem do aparecimento do primo. Este vê em Maria da Piedade o ideal de corpo e alma puros, não corrompidos “pelo espartilho” nem “pós de arroz” (id.: 213). Como Maria Eduarda n’*Os Maias*, mas aqui não pelo requinte de civilização mas pela sua falta, Maria da Piedade destaca-se face ao “mundo de mulheres que [Adrião] até ali conhecera” (ibid.). Em “No moinho” e também n’*O Primo Basílio* a satisfação de desejos implica a transmissão de uma distância geográfica, permitindo ao autor apresentar uma reflexão sobre duas visões do mundo determinadas pelo respectivo meio, um urbano e cosmopolita, e o outro mais pequeno e pacato.

Marie-Hélène Piwnik entende que os dois momentos da vida de Maria da Piedade, de que o conto nos dá testemunho e que são separados pelo episódio do moinho, assinalam a passagem de um fanatismo, “o da caridade”, para um outro, “o da histeria” (Piwnik, 1993: 603, coluna esquerda). De acordo com Piwnik, “[t]orna-se evidente a carência desta personagem, incessantemente à procura de uma autovalorização que preencha as lacunas afectivas herdadas” (id.: 605, coluna direita). Com efeito, refere-se que a mãe de Maria da Piedade “era uma criatura desagradável e azeda; o pai, que se empenhara pelas tavernas e pelas batotas, já velho, sempre bêbado, os dias que aparecia em casa passava-os à lareira, num silêncio sombrio, cachimbando e escarrando para as cinzas. Todas as semanas desancava a mulher” (Contos I: 208). Em função desta dedução do temperamento de Maria da Piedade do contexto familiar, para além de outros elementos sintomáticos, percebe-se o porquê de “No moinho” ter sido frequentemente indicado como o texto “mais realista” no quadro da obra queiroziana.

A vila de “No moinho”, que não por acaso não tem nome, é uma localidade genérica, não especificamente portuguesa, e poderia localizar-se noutro país. Lisboa parece ser vista pelos locais da vila como uma metrópole, e a fama de Adrião, “num vago de legenda, apresentava-o como uma personalidade interessante, um herói de Lisboa, amado das fidalgas, impetuoso e brilhante, destinado a uma alta situação no Estado” (id.: 210). Adrião possui uma superioridade de maneiras e *toilettes* – mas também uma serenidade psicológica que, após o beijo do moinho, o faz perceber, nitidamente, que “[s]eria absurdo ficar ali, naquele canto odioso de província, desmoralizando, a frio, uma boa mãe” (id.: 216). Em “No moinho” não se questiona essa ideia de Lisboa como capital cosmopolita e sofisticada. Neste sentido, surpreende que Eça tenha decidido publicar este texto e que não tenha ficado, como “Um dia de chuva”, na gaveta.

Em “Um dia de chuva”, que será aproximadamente um decénio posterior a “No moinho”, tanto o campo como a cidade são espaços menos genéricos.⁸⁵ Este relato, pouco conhecido, relaciona-se com “Civilização” e *A Cidade e as Serras*, embora, ao contrário dos dois últimos, não coloque, numa perspectiva literária-filosófica, a questão de civilização e simplicidade. A afinidade entre as três obras está no bucolismo que parecem proferir. O enredo de “Um dia de chuva” é simples. José Ernesto, burguês entediado com a vida de Lisboa, visita, num mês de Abril de grandes chuvas, uma casa senhorial à venda, algures no Norte de Portugal, e pondera as vantagens e desvantagens de se mudar para uma existência de “fidalgo de facto” (Diogo, 2001: 63). Ficamos a saber que o desejo do campo é um sonho antigo do protagonista. Já nos tempos de liceu, José Ernesto, enfiado numa casa numa rua barulhenta de Lisboa, “sonhava com grandes árvores, cheias de sombras e de pássaros, com águas, muito frias, e muito lustrosas transbordando de tanques de rega” (Contos II: 78). Inicialmente parece, porém, que José Ernesto empreende a viagem ao Norte por se ter aborrecido da amante.⁸⁶ Aos poucos, e apesar de ficar arreliado com a chuva constante, começa a pôr em causa toda a sua existência lisboeta. O motivo decisivo para a realização da mudança (o final abrupto, na verdade, não nos informa explicitamente dela) será a filha do vendedor. Este, D. Gaspar, faz-se representar por um maçador Padre Ribeiro, encarregado de mostrar a propriedade a José Ernesto e que, ao falar da referida filha, Joana, desperta a curiosidade do pretendente. O conto termina com o encontro

⁸⁵ A editora da edição crítica dos *Contos II*, Marie-Hélène Piwnik, sublinha como “aspecto do conto que, a meu ver, faz dele uma narrativa acabada” o facto de apresentar uma “intriga paralela, por assim dizer, que se insinua na acção, preparando um encontro amoroso que irá acabar em casamento. Interessante é ver que a mesma brevidade caracteriza o desenlace da história de DC e o final do capítulo XIV d’*A Cidade e as Serras*” (Contos II (Piwnik): 40). Quanto à sua datação, a editora assume que “estaremos mais inclinados a considerar o conto póstumo como um esboço, mesmo que pouco definido, das outras duas ficções”, a saber, “Civilização” e *A Cidade e as Serras*. Justifica a sua intuição pelas seguintes razões: “A evocação da cidade (definida como Lisboa e enunciada através de topónimos precisos, o que se torna sem dúvida redutor, ao contrário do que se verifica em ‘Civilização’) é, em DC, muito parca e dispersa, apesar de o espaço aparecer também como um local de rotina e de ócio. Por outro lado, a descrição que é feita do campo, apesar de preencher o essencial da narração [nota de rodapé: Sabemos que n’*A Cidade e as Serras* a divisão entre os dois espaços é perfeitamente equilibrada. Em ‘Civilização’, a preferência vai para o campo (que ocupa quase dois terços do conto). Em DC, Lisboa preenche a décima parte da ficção e de forma espalhada.], é menos agradável, na medida em que chove sem interrupção de uma ponta à outra da história, provocando a irritação e a raiva do protagonista. Mas o que se impõe como uma das diferenças fundamentais é evidentemente a ausência de uma estrutura bipartida, tão óbvia em ‘Civilização’ e n’*A Cidade e as Serras*, onde é seguida de um desenlace estrutural, emblemático do confronto entre a cidade e as serras, uma construção notável que, a meu ver, é prova da posterioridade dos textos publicados em vida, ou amplamente corrigidos pelo autor” (id.: 41). Não temos razões para pôr em causa esta hipótese.

⁸⁶ “Depois empatara dois, três anos, na ociosidade de Lisboa, com um fâeton, uma cadeira em S. Carlos, uma certa Micaela corista da Trindade, e uma paixão pela mulher do seu senhorio na Rua de S. Bento. Era uma bela rapariga, de raça italiana, loura ou pintada de louro, que tinha graça, sobretudo nas cartas que lhe mandava por uma preta, e uma natureza amorosa, de rola em suave Maio. Aquele grande sentimento, ao fim dum ano, murchara naturalmente como uma bela flor – e fora então, que despertara nele o antigo desejo do campo, da quinta, dos amigos hospedados, e dos jantares de leitão” (Contos II: 78). E algumas linhas abaixo: “E como nesse momento, Lisboa lhe era penos[o], – porque o marido *dela* morava três ou quatro portas adiante da sua casa, e às vezes vinha sem cerimónia almoçar com ele, – José Ernesto partiu para o norte, para já quase decidido a comprar a quinta [...]” (id.: 79; itálicos do original).

entre a família do vendedor e José Ernesto. O fim é lacónico. Após descrever telegraficamente o encontro entre José Ernesto e Joana – “[t]inham ambos ao peito, rosas da mesma roseira” (id.: 100) – somos informados do seu casamento, ocorrido seis meses depois, “por uma manhã também de grande chuva” (ibid.). Jacinto d’*A Cidade e as Serras* repetirá o enfeite da rosa ao peito no primeiro encontro com a sua Joanhinha. O casamento no romance surge de forma igualmente abrupta.

A verdade é que o leitor não sabe se José Ernesto fica curado daquela “existência vazia e estéril” que levava em Lisboa, nem para onde o casal se mudará. De qualquer forma, é inegável o carinho que transparece em certas descrições do solar e da paisagem à sua volta, aliás mais extensas que em qualquer conto publicado que, citando novamente as palavras de Saraiva, estão por norma “desembaraçado[s] de acessórios, de incidentes, de acumulação descritiva” (Saraiva, 2000: 52). A comida servida em Paço-de-Loures é deliciosa, “dum sabor cheio de relevo, com o cheiro gostoso dos petiscos do campo” (Contos II: 93). O que torna realmente apetecível a vida no campo é, contudo, a tal possibilidade de uma existência quase-aristocrática, indispensavelmente na companhia de uma mulher e de uma família. José Ernesto considera a meio do relato que “[o] campo na verdade só é agradável, com família, e toda a árvore é triste se na sua sombra não brinca uma criança” (id.: 89).

“O póstumo nunca o é por acaso, em Eça” (Sacramento, s/d: 251), afirma Mário Sacramento, e “Um dia de chuva” não escapa a esta regra. Tal como *A Capital*, o conto apresenta como pólos opostos Lisboa e o campo, aqui localizado algures entre Quintans, Lamego e Castelo Branco.⁸⁷ Essa oposição será nas obras ulteriores substituída por um conflito entre Paris, representativa do estrangeiro civilizado e cosmopolita, ornada com as criações mais recentes a nível intelectual, técnico etc., e Portugal, principalmente a sua vida rural. O motivo do desejo de José Ernesto de se mudar para o campo remete para “Civilização” e *A Cidade e as Serras*; evoca aquilo que no romance semi-póstumo se designará por “sofrer de fatura”, a propósito da existência de Jacinto na capital francesa. O tema da “poluição tecnológica” e da

⁸⁷ José Ernesto encontra o anúncio da venda de Paço-de-Loures nas *Novidades*, numa correspondência de Castelo Branco (cf. Contos II: 78-9). O Padre Ribeiro menciona uma vez ter ido passar o Entrudo a Castelo Branco (cf. id.: 87). O Padre também já viveu em Lamego, presumivelmente quando estava no Seminário (cf. id.: 92). Para regressar por via ferroviária a Lisboa, José Ernesto teria de apanhar primeiro um comboio para o Porto e só daí para Lisboa (cf. id.: 94). Acerca do transporte para a casa de D. Gaspar se diz que seria preciso tomar “o comboio de manhã, e parava-se na Estação de Quintans; daí era meia hora, a cavalo” (id.: 92). No final do conto, porém, José Ernesto e o Padre Ribeiro fazem esse trajecto de traquitana, pelo que se depreende que o solar se encontra numa relativa proximidade de Quintans no concelho de Aveiro. No entanto, isto cria uma incongruência face às sugestões anteriores sobre a localização de Paço-de-Loures na região de Castelo Branco. Os outros topónimos referidos no conto são, aliás, fictícios. Parece-nos que Eça simplesmente não procedeu à revisão das referências toponímicas em “Um dia de chuva”. As vagas descrições paisagísticas não permitem determinar a localização geográfica.

abundância de conhecimento na cidade não é, contudo, assunto. Antes, o conflito de José Ernesto prende-se, por um lado, com a contaminação de ar e alimento e, por outro lado, com a superficialidade das relações sociais. Numa conversa com Padre Ribeiro antes do jantar, José Ernesto faz o elogio da “largueza” do campo, pois “[a] gente em Lisboa, naqueles cubículos vive sufocada” (Contos II: 92). O Padre Ribeiro, animado por esta apologia da vida campestre, conclui que “então é vir para cá, para a província... Olhe, largueza tem. E bons ares. E o que se come é são” (ibid.). E ainda: “Cidades são pedreiras. Muita pedra, muita parede. E gente de mais, anda-se aos encontrões, tudo é cerimónia, não há a rica liberdade” (ibid.) Sustenta uma definição assaz radical da palavra “campo”. Recorda o tempo “quando vivia em Lamego”, que parece considerar uma cidade no sentido negativo do termo: “Lamego tem recursos... Pois hoje ninguém me pilhava em Lamego. Olhe sabe o que não cansa? É uma pessoa abrir pela manhã a sua janela, e respirar o cheiro da verdurinha, e ouvir a passarinhada, e descer, em chinelas para debaixo das sombras, e estar ali, muito quieto, com Deus” (id.: 92-93). Depois do jantar, José Ernesto, no seu quarto, ruma sobre a sua existência na capital e sobre o negócio da quinta:

A sua vida em Lisboa, agora que a via, assim de longe, dentre aquele silêncio de aldeia, no seu conjunto ela parecia-lhe intoleravelmente vazia e estéril. Que era ele? Um cavalheiro, com uma boa fortuna em inscrições e prédios. Um dia em cada trimestre recebia a sua renda do Estado e dos inquilinos – e todos os outros trezentos e sessenta e um dias, os passava, gastando essa renda, em comer, passear, actos de instinto, exactamente os do seu cão. Actos de inteligência, duma humanidade superior, eram só algum livro folheado à noite para adormecer, um bocado de bluff no club, uma **ou** outra contradança no inverno, e parar no Chiado diante de algum amigo para murmurar «que há de novo?» Não era realmente uma existência humana. E sobretudo, duma tão grande solidão! Amigos, parceiros, as damas que contradançavam, eram na verdade, para ele, como sombras – aparências – e quando por acaso se constipava, e tinha de ficar em casa, todas as sombras se dissipavam, e para ele não existia o mundo nem sociabilidade humana. Decerto, podia casar, tinha como todos os homens, de casar. Mas com quem? (id.: 95-6)

Quanto aos requisitos da eventual parceira, ficamos a saber que José Ernesto exige “beleza”, “alegria”, “saúde”, “bondade”, “cumplicidade”, “e depois ainda princípios sólidos para que o seu lar fosse honrado” (id.: 96); e ainda que seja de “uma raça antiga porque <no fundo é uma boa condição>” (ibid.). Essa “maravilha” (ibid.) encontra-se aparentemente em Vila-Fria, onde José Ernesto fará o conhecimento da sua futura mulher, cuja descrição convoca todos os estereótipos de formosura aristocrática: é “alta, dum branco saudável e doce, com belos olhos verdes finos e meigos” (id.: 99), para além de ser portadora do nome alegórico Joana, que remete para a sua homónima das *Viagens na Minha Terra*. O Padre Ribeiro manifestara a dada altura uma vaga desaprovação das “suas ideias”: “Chega a ser republicana! Para ela todos são iguais! Não há fidalguia, nem povo” (id.: 97). É ainda “senhora, sendo necessário, para dormir em cima de uma cadeira”, desde que, “de manhã cedo”, lhe tragam uma dorna de água, nem

que fosse fria, “para chafurdar” (id.: 90). A sua atracção, para José Ernesto, reside neste seu lado mais rebelde e selvagem, que sublima a sua ascendência aristocrática.

Em “Um dia de chuva” Eça conduz o seu protagonista a um final feliz, que, contudo, surge de forma estranhamente abrupta. O inédito é a história de uma viagem que, à semelhança de “Civilização” ou *A Cidade e as Serras*, parece defender um certo tipo de vida na província rural. Esta província não é de todo um lugar perfeito. Em certo sentido, é como a Ítaca do conto “A perfeição”. No início deste relato encontramos Ulisses na perfeição enfastiante da ilha de Ogígia, ansiando justamente o seu regresso para Ítaca, no desejo de “rever a mortal Penélope” (Contos I: 360) e da “delícia das coisas imperfeitas” (id.: 362). Mais adiante esclareceremos esse bucolismo de Eça de Queiroz e voltaremos a discutir o abandono de Lisboa como palco narrativo a seguir à conclusão d’*Os Maias*. Nas obras finais, as viagens e mudanças de casa assumem um protagonismo inaudito. Esse protagonismo é espelhado por uma diferença no que toca às lógicas da acção e ao ritmo narrativo. *A Cidade e as Serras* e *A Ilustre Casa de Ramires* são livros pausados, com pouca tensão e suspense; além disso, são, em geral, livros bastante mais alegres. Uma das grandes questões da tradição crítica é se as últimas obras são mais genuínas, no sentido em que Eça se libertou das obrigações de escola que teriam orientado ainda a escrita dos primeiros romances, mas que não corresponderiam às suas pretensões mais íntimas. Esta questão será discutida no próximo capítulo, com o qual encaminharemos a nossa investigação a um argumento geral sobre a evolução de Eça de Queiroz. O ponto de referência será *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia* de Mário Sacramento, estudo que temos referido muitas vezes ao longo desta tese.

II

IV: A evolução queiroziana, a partir de Mário Sacramento

1. *A Cidade e as Serras*, romance de ambiguidade e de saudade

A Cidade e as Serras é provavelmente a obra queiroziana que, desde a sua publicação integral em 1901, tem suscitado as interpretações mais contrárias, e por vezes polémicas. Desta circunstância dão conta os ensaios integrando o volume *A Cidade e as Serras: Uma Revisão* (2001), organizado por Abel Barros Baptista. Entre os méritos destes ensaios sobressai o de reconhecer as grandes questões que o romance coloca e de chamar a atenção para alguns dos equívocos que marcaram a sua fortuna crítica. O artigo inaugural “Como se desfaz uma tese?” é o único ensaio cujo tema foi encomendado pelo organizador do volume. Gustavo Rubim examina a tradição crítica, a que atesta, no seu geral, um foco na questão ideológica: “o que está em jogo nesta longa história interpretativa são os limites da literatura e a possibilidade de os definir” (Rubim, 2001: 22). Tanto Miguel Tamen como António M. Feijó partem de uma discussão do significado do título do romance para, no passo seguinte, interrogar a interpretação bastante disseminada segundo a qual ele denota uma superação. Feijó afirma que o romance se funda “numa dualidade de opostos claramente marcados, anunciada num título que opõe o campo à cidade, tópico muitas vezes descrito como coextensivo da emergência da leitura. Como frequentemente acontece, estes opostos binários permitem inversões quíasmicas dos termos, que se mostram sedutoras à generalidade dos intérpretes” (Feijó, 2001: 34). No entanto, o título disponibiliza uma variedade de interpretações da relação entre os dois termos binários:

A cópula do título, *A Cidade e as Serras*, pode ser lida serialmente: [1] como um índice cronológico, o segundo termo seguindo-se ao primeiro na diegese e na experiência do protagonista; [2] como uma marca dialéctica de como o segundo termo supera o primeiro; [3] como uma coordenada disjuntiva em que as ordens de experiência indicadas pelos dois termos são, e persistem, irreconciliáveis; [4] ou, finalmente, como uma coordenada conjuntiva em que as ordens de experiência são não-dialécticas e homólogas, à luz de um argumento ulterior. (ibid.)

Já na primeira frase do seu ensaio, Feijó havia deixado claro que a maioria dos críticos tem preferido a segunda opção, ao ler o romance, juntamente com o conto “Civilização”, como “narrativas não problemáticas de uma passagem do vício urbano à virtude rural” (id.: 33).⁸⁸ Esta leitura evolutiva ou transformativa do romance tem vindo frequentemente acompanhada, como observa o mesmo crítico, do gesto de imputar ao seu autor a transmissão de valores conservadores. Alguns críticos, prossegue Feijó, “celebram a apologia ostensiva de uma

⁸⁸ Feijó defende que “o romance foi escrito contra o conto, contra o seu final metafórico, contra o cenário de superação em que consistem as substituições de categorias e ideogramas que dramatiza” (Feijó, 2001: 34).

convivialidade conservadora” por parte do autor, que tanto neste romance como nos seus outros escritos tardios procederia a uma “palinódia implícita de um heróico inquérito anterior, abertamente <realista>, sobre as mórbidas condições de existência de Portugal na segunda metade do século XIX” (ibid.). É esta com efeito uma tendência bastante comum na literatura crítica. Foi sugerida frequentemente a identificação do autor com Jacinto d’*A Cidade e as Serras* e com a putativa história de conversão que o romance representaria. Desta forma, Eça efectuariá uma espécie de reconciliação com Portugal, endireitando a imagem que do país se pintara n’*O Primo Basílio*, n’*O Crime do Padre Amaro* ou mesmo n’*Os Maias*.

A discussão da fortuna exegetica do romance poderia ocupar mais do que um capítulo desta tese. No entanto, restringir-nos-emos aqui às questões, e também aos equívocos, que consideramos mais pertinentes, e sobretudo àqueles que transcendem *A Cidade e as Serras*, tocando em problemáticas que dizem respeito a certas linhas gerais da obra queiroziana. O romance é aquele em que a estrutura bipolar, tão central a toda a sua produção, fica mais a nu. Tudo vem aos pares neste livro, que opera através de uma série de oposições, a começar por aquela que é estabelecida entre Paris e Tormes. Realçámos a importância de certos correlatos espaciais para certos acontecimentos. N’*A Cidade e as Serras* o narrador, Zé Fernandes, esforça-se para nos convencer da transformação de Jacinto, do “ressequido galho de Cidade, [que,] plantado na Serra, pegara, chupara o húmus do torrão herdado, criara seiva, afundara raízes [...]” (CS: 231). Ou seja, o protagonista parece libertar-se dos vícios associados à sua vida em Paris. O ímpeto para escrever tais histórias de transformação, decorrentes de ou, no mínimo, contíguas a uma mudança de lugar, não é exclusivo de *A Cidade e as Serras*. Tampouco o é a ambiguidade do discurso que Maria Lúcia Lepecki reconhece neste romance e em “José Matias” (1897), mas que encontramos também n’*A Correspondência de Fradique Mendes*. A mensagem que *A Cidade e as Serras* avança é, como uníssonos o afirmam Rubim, Feijó e Tamen, tudo menos inequívoca. A saudade e a melancolia vagas que o romance manifestam, não se traduzem, ao fim e ao cabo, em nenhuma ideologia ou tese nítidas. Esta ambiguidade constitui o cume de uma tendência das obras queirozianas que se acentua no decorrer das décadas de 1880 e 1890.

As questões que *A Cidade e as Serras* coloca têm, portanto, precedentes em Eça de Queiroz, que, recorrendo a um procedimento utilizado nos capítulos anteriores, procuraremos agora levantar, apresentar e interpretar, na medida em que possam ser revelantes para compreender a evolução de Eça. No final do capítulo voltaremos ao romance póstumo. Em geral, *A Cidade e as Serras*, *A Ilustre Casa de Ramires* ou mesmo *Os Maias* reflectem um novo

interesse pelas coisas nacionais, aquilo a que Augusto Santos Silva chama a “reflexão apaixonada [...] sobre as estruturas sócio-culturais portuguesas, sobre Portugal como problema histórico-cultural” (Silva, 1991: 274). Nestas obras transparece também a saudade de um escritor há muito tempo vivendo fora de Portugal, ainda que efectuasse frequentes viagens à sua terra-mãe, e, pelo menos na segunda metade da década de 90, talvez consciente da iminência da sua morte. Essa saudade transparecera já em algumas cartas privadas, no final do artigo sobre Ramalho (1878) ou n’*A Relíquia*; mas está ausente d’*O Crime*, mesmo da sua última versão, ou d’*O Primo Basílio*. Essa saudade resiste a toda a ironia d’*A Cidade e as Serras*, ao jogo sofisticado das referências eruditas e à altamente dúbia história de transformação de Jacinto. A discussão destas questões implica também a discussão das questões da verosimilhança e da coerência narrativa em Eça, e enfim, daquilo que diz respeito à ironia queiroziana.

2. A propensão para uma arte que reflecte o seu tempo

A ironia queiroziana foi estudada por Mário Sacramento em *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia*, dado a lume em 1945, cujas teses serão perscrutadas em pormenor e cujo argumento orientará este capítulo. Um dos seus méritos é o de ter desenvolvido um argumento sobre a evolução de Eça de Queiroz que abrange toda a sua produção e estabelece ligações pertinentes entre as várias obras, privilegiando a leitura crítica dos textos sem se votar a um método ou a uma escola interpretativa. Sacramento mostra-nos um Eça emaranhado em dúvidas quanto à sua própria estética durante a década de 1870, do que dão testemunho a primeira versão d’*O Crime do Padre Amaro* e as suas duas refundições; a conclusão do último *Padre Amaro* de 1880 marcaria a decisão por uma estética da ironia, que se afirmara por via da experimentação com obras de humor, mais especificamente o inédito *A Capital*. “Nos momentos decisivos” d’*Os Maias*,

naqueles em que de algum modo poderíamos abandonar-nos ao dramatismo, surge a nota cómica a reentrar-nos na posse do juízo. Quando Guimarães revela a Ega o parentesco de Carlos com Maria Eduarda, lá está Cruges esperando impacientemente, batendo com os pés na frialdade da noite, e interrogando melancolicamente, a intermitências: «Ainda te demoras?» Depois, já de posse da fatídica caixinha de charutos, Ega tem de ouvir as considerações políticas de Mr. Guimarães e, quando chega ao quarto, aterrado sob o peso daquele segredo, lá está a cartinha de Vilaça lembrando a «letrinha» que está prestes a vencer-se. No momento em que Carlos desabafa com Ega, Vilaça – era inevitável – perdera o chapéu e aparece em sua busca; depois, vem o criado; e Afonso da Maia tem conhecimento da tragédia porque também entra na sala à procura do chapéu do Vilaça. E assim

sempre, onde quer que um sentimento mais vivo pudesse tomar posse de nós. Depois da cena perfeita em que Carlos e Maria Eduarda fazem as decisivas confidências, lá estarão as aventuras nocturnas de Miss Sarah e o apetite amoroso da Gouvarinho a lançar a «nota justa». Já, porém, não sofremos as bruscas transições de *A Capital*, porque Eça aproxima os dois níveis, alcançando uma tonalidade de compromisso. (id.: 175-6)

Para além desta mudança estilística, observa-se, de acordo com Sacramento, que as obras deixam de ter uma finalidade clara e se libertam de pretensões de reforma social: “A Ironia, que se furtara, noutros tempos, ao serviço da Política (*Farpas*) e da Moral (*Primo Basílio*), vai confirmar o seu carácter de independência não servindo definitivamente ninguém – e servindo-se de todos e de tudo” (id.: 169). Simultaneamente, os livros queirozianos passam a emitir teses menos claras do que aparece à primeira vista, procedimento de que *A Cidade e as Serras* é o exemplo paradigmático. Esta evolução corresponderia à aproximação de uma arte que descreve as pretensões mais íntimas e genuínas de Eça, que este, contudo, demorou muito tempo a perceber e, depois, a conquistar. No seu geral, Sacramento está à procura de um elemento constitutivo que abrange a própria escolha dos temas e, num segundo passo, a construção da acção e o sentido da obra em causa. Neste sentido, pretende localizar as razões mais profundas por detrás de certas mudanças e assim, proceder à explicação orgânica do percurso insólito de Eça de Queiroz, o grande tema de toda a tradição crítica.

Entre os pontos fracos de *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia*, é notória a falta de uma teoria positiva sobre as opiniões de Eça e de um estudo mais pormenorizado sobre os temas que realmente cativaram o romancista. Além disso, o exame da obra queiroziana publicada após 1880 é superficial. Um outro defeito, inerente a toda a actividade crítica, foi referido pelo próprio Sacramento, na nota prévia a um seu ensaio anterior, *Retrato de Eça de Queiroz*, em que declara que “por mais desinteressado que seja o esforço à compreensão – pelo qual a Crítica se define – jamais esta passará dum novo género de criação”, de modo que “pretendendo embora aperceber a personalidade de Eça, [este ensaio] fica ligado a um momento de quem o escreveu” (Sacramento, 1944: 9). O seu argumento central sobre a “ausência de tese” na obra de Eça de Queiroz revela paralelos inegáveis com a sua leitura global da obra pessoana levada a cabo em *Fernando Pessoa: Poeta da Hora Absurda* (1ª ed.: 1959). Neste estudo o crítico chega à conclusão de que só “à base do absurdo, e dentro daquilo a que chamaríamos a sua <coerência> *sui generis*, todos os aspectos, dos mais ínfimos aos mais grados, da obra de Pessoa, podem ser <articulados> – e compreendidos” (Sacramento, 1985: 141). A nossa suspeita, que, porém, só um exame mais profundo da sua produção poderia cimentar, é que Sacramento tem uma tendência para imputar aos autores por ele estudados uma consciência quase transcendental do paradoxo, da qual decorrem tanto a ironia (mormente no que diz respeito à “autodestruição

da tese”) quanto o absurdo em Eça e Pessoa, respectivamente. Ainda assim, *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia* constitui uma monografia singular, repleta de intuições certas. Em geral, não nos limitaremos à exposição do seu argumento sobre o percurso de Eça de Queiroz, que constitui decerto o argumento global mais persuasivo sobre ele, mas servir-nos-emos dele como ponto de partida e referência deste capítulo, a partir do qual desenvolveremos as nossas ideias. Encaminhamo-nos assim para uma tese geral sobre a obra queiroziana, que será complementada no quinto e derradeiro capítulo. Ainda em relação aos defeitos do estudo, é preciso dizer que o próprio Sacramento reconheceu alguns. Em 1967, em resposta a um artigo de João Medina, Sacramento pronunciou-se da seguinte forma sobre o seu livro: “não pretendi estudar a ironia queirosiana, *mas a estética dela*. Logo, não me propus esgotar os temas irónicos do Eça, que sim analisar o processo pelo qual a ironia pôde nele atingir um nível artístico. Os *exemplos* escolhidos obedeceram, assim, a uma selecção funcional e qualificativa apenas” (Sacramento, s/d: 249-50; itálicos do original). Esta limitação é justificada pela originalidade do tema do estudo: “antes do meu ensaio, havia alusões, aqui e ali, à ironia de Queirós, mas ninguém estruturara sobre ela uma visão global da obra. Daí o favor com que o livro foi escolhido, pois não passava, ao fim e ao cabo, de um ovo de Colombo (id.: 250). Sacramento lembra que escreveu o livro “aos vinte e poucos anos”, tendo, “desde então”, só desejado “refundi-lo e ampliá-lo um dia”: “trabalho esse que reservo para a velhice, se chegar a tê-la, e para a qual vou acumulando, sempre, elementos novos” (ibid.). A sua morte precoce, em 1967, impediu a conclusão de tal refundição.

Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia acompanha cronologicamente o percurso do seu objecto e divide-se em duas partes, intituladas, respectivamente, “Conquista da ironia” e “Uma estética da ironia”. A primeira, ligeiramente mais curta, vai dos estudos em Coimbra até às Conferências do Casino de 1871; a segunda dedica-se a toda a produção posterior a esta data, embora com um claro foco na refundição d’*O Crime*, que culmina com a edição definitiva de 1880, sendo as obras seguintes tratadas num único capítulo, “Ulisses, o <mais subtil dos homens>, e o ciclo da ironia”.⁸⁹ Na primeira parte, um texto que merece a atenção particular do crítico é “Uma carta a Carlos Mayer” (1867), submetida a uma leitura minuciosa. A “Carta” faz

⁸⁹ A “Nota prévia” de Sacramento informa que “[c]oncluído em Abril [de 1945], foi entregue este ensaio ao editor nos começos de Maio e no mesmo mês apresentado, exclusão feita do último capítulo, aos Jogos Florais da Universidade de Coimbra, onde obteve o Prémio Oliveira Martins” (Sacramento, 2002: 15). Na versão apresentada a concurso, portanto, as duas partes teriam praticamente o mesmo tamanho. No entanto, não temos acesso a esta versão, que nem sabemos se sequer ainda existe, para verificar a organização dos capítulos. A assumir que apresenta a mesma estrutura que a edição em livro, cada uma das partes corresponderia a um período de mais ou menos dez anos (ou seja, 1861 a 1871, e 1871 a 1880), o que demonstra, a nosso ver, a primordialidade da abordagem cronológica para Sacramento. Está convencido de que para compreender a obra de Eça é preciso acompanhar, passo a passo, o seu percurso, sem excluir nenhuma obra e nenhum episódio biográfico de relevo.

parte do conjunto de escritos que Eça publicou na *Gazeta de Portugal*, entre 1866 e 1867. O exame do artigo fecha o primeiro capítulo, “Se haverá um caminho”. De acordo com Sacramento, esta carta representa “uma data importante na história espiritual de Eça de Queirós. Há nela esta coisa nova, importante, decisiva: pela primeira vez Eça de Queirós pega numa pena para escrever conscientemente com genuína Ironia” (Sacramento, 2002: 61). Prossegue dizendo que “[a] ironia nasce, pela autocrítica. Toda a vida de Coimbra perpassa ante ela como uma paisagem que se contempla do alto de uma colina: Eça reconhece-se emancipado das ingenuidades e dos excessos de então e experimenta a suprema ventura de se olhar <de fora>, de se poder analisar, criticar, de poder, enfim, rir de si próprio” (ibid.). Sacramento reconhece na “Carta” correctamente “quase todas as características, todo o ondeado, toda a harmonia, toda a concisão do seu estilo adulto, e há passagens que se poderiam intercalar no seu artigo sobre Antero de Quental, escrito para o *In Memoriam* vinte e nove anos depois” (id.: 62). E de facto Eça no folhetim “percorre, com a lâmpada da ironia acesa”, os anos de Coimbra. A experiência universitária adquire na sua obra sempre alguma coisa de fantástico, na “Carta” até com vagos elementos sobrenaturais; em “Um génio que era um santo” Eça falará da “encantada e fantástica Coimbra”. Não obstante os queixumes sobre o ensino antiquado e o conservadorismo letárgico que é palpável em toda a cidade, Eça contribui assim para a longa história do mito de Coimbra, o qual reitera a impossibilidade de recuperar o mistério e a magia do tempo estudantil. Note-se, no entanto, que o autor da “Carta” recorda um passado muito próximo. Eça ingressou na Universidade em 1861 e formou-se em 1866. Em 1867 é um jovem licenciado que, no mês em que publica o presente texto, fará 22 anos. Esta circunstância torna naturalmente suspeita a afirmação de uma qualquer emancipação e levanta dúvidas acerca da sinceridade e ingenuidade com a qual, de acordo com o texto, Eça e os seus companheiros teriam, por exemplo, celebrado, no quarto de Carlos Mayer, “cerimónias de um culto desconhecido diante do busto de Shakespeare” (CP: 87). Não é um tempo remoto esse passado coimbrão, revisitado em “romaria saudosa àqueles tempos distantes em que nós vivíamos numa noite de ideias e de desejos” (id.: 94). A descrição desta “romaria” ocupa a primeira parte do artigo, seguida de uma segunda parte sobre o tempo pós-coimbrão, que se inicia com a fórmula: “Tal era aquele concílio. A força severa do espírito precisa destas percursoras explosões de vida. Hoje pouco resta desses camaradas. Separados ou distantes todavia, sempre que um levanta o braço, reúnem-se todos em volta, como huguenotes em redor do penacho de Henrique IV.” (id.: 90). A saída de Coimbra impõe, assim, um fim àquele clima de iniciação que, embora a camaradagem se conserve, é irrecuperável.

Os aspectos em que Sacramento se foca na análise deste artigo são a ironia, o contexto sócio-cultural em que o escritor se move e a predisposição do autor para um realismo de cariz irónico, para cuja génese “Uma carta a Carlos Mayer” constitui um marco crucial. Enfim, para Sacramento a “Carta” é um ponto de viragem no percurso de Eça, ponto de viragem esse que sinaliza uma ruptura com os outros folhetins da *Gazeta* e acusa já os princípios daquilo que se tornará o seu estilo habitual. Com efeito, o artigo afasta-se dos restantes escritos na *Gazeta*, para os quais, pela segunda vez nesta tese, olharemos agora com mais atenção. Sacramento considera que essas crónicas “surgem sempre sob as solicitações de leituras. Não há em Eça nenhuma forte corrente anímica capaz de insuflar vida àquela arte. Há, decerto, conflitos; esses conflitos *conduzem-no à arte*; mas a partir desse momento Eça sente-se vazio e socorre-se dos autores em que reconhece afinidades de momento” (Sacramento, 2002: 65; itálicos do original). Revelam-nos de facto um jovem escritor a experimentar géneros e temas. É ainda notório, especialmente nos textos mais ensaísticos, o *name dropping* típico de um jovem escritor empenhado em demonstrar a sua cultura. Os textos apresentam uma grande variedade de formas mas nenhum virtuosismo. Em três artigos levanta a voz de uma entidade natural inanimada, nomeadamente em “O lume”, “O milhafre” e “Memórias de uma força”. “O réu Tadeu”, “Onfália Benoiton” e “A ladainha da dor” operam com elementos do conto epistolar. Por todos estes textos, redigidos numa linguagem lírica, mas que parece estranhamente antiquada e artificial, repetem-se, no entanto, alguns temas. Sacramento repara que “em quase todos os folhetins Eça solta os seus sarcasmos sobre a execrável realidade em que sufoca a livre fantasia” (id.: 42). No desfecho d’“O milhafre”, há um lamento que parece incidir sobre o tempo actual: “Assim falou, tontamente, aquele milhafre filosófico e letrado, enquanto as violas gemiam, e os pobres tremiam de frio; assim falava de cima duma cruz, numa sala legendária, longe das maravilhas dos Cains burgueses, nestes tempos livres, sensatos, verdadeiros, magníficos em que como se não podem pôr certas verdades na boca dos homens, têm de se dependurar do bico dos milhafres” (Contos I: 77). Em “O Miantonomah” é o capitalismo americano que provoca esse desencantamento contemporâneo. Em “Poetas do mal”, o mesmo problema reaparece, desta vez como questão literária. As obras de Heine, Poe, Baudelaire e Flaubert, “[e]stes homens [que] só vêem o mal” (TI I: 85), são vistas como uma reacção artística ao “ar moderno pesado de materialismos” em que os espíritos se sufocam, “sofrem, gemem” (id.: 88). A síntese que Sacramento faz deste artigo é, novamente, acertada: “esta nova literatura em que Eça tão curiosamente associa Baudelaire, Poe e Flaubert, é uma arte vingadora que cospe o seu sarcasmo ao rosto dos que profanaram as «santas colinas humildes» em que a Poesia divagava, solitária e feliz” (Sacramento, 2002: 46). E mais adiante: “Longe, porém, de ver nos *Poetas do*

Mal um decadentismo a repudiar, Eça, por esta época, atribui-lhe propósitos de combate que perfilha em nome da soberania do espírito” (id.: 47).

Outro grande tema, em que redundam vários folhetins, é um vago panteísmo. “Os mortos”, antecipando “As memórias de uma força”, termina com o remate de que “[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” (TI I: 107). Em “A ladainha da dor” Eça alude ao mesmo panteísmo, que está ausente nas *Noites Florentinas* (*Florentinische Nächte*, 1836; 1837) de Heinrich Heine em que o conto se inspira claramente. A rabeca de Paganini vinga as palavras do próprio, que acreditava que “ela não há-de lamentar a minha morte” (id.: 97), e toca, no local junto do mar onde o compositor falecera, as variações do *Carnaval de Veneza*. Berlioz, o famoso compositor que é o narrador deste episódio, está certo de que “foi a alma de Paganini que deixou o seu corpo na natureza solitária das *Serenas*, e veio dizer o adeus da música ao seu velho amigo” (id.: 101). A questão religiosa é transversal a quase todos os textos, com Eça a oscilar entre o tal panteísmo e o culto de Jesus, figura que é sempre contrastada com o mundo actual, burguês e mercantil. “[N]ão se pode saber ao certo,” observa Sacramento, “onde acaba a superstição e começa a fantasia e onde é que o religiosismo cede o passo à retórica” (Sacramento, 2002: 32).

Quanto à linguagem dos folhetins, o crítico realça a adjectivação que é por vezes “binariamente objectiva e subjectiva, dando a pequena nota material e o sentido da contemplação alternadamente”, processo em que é possível reconhecer “a procedência do processo irónico de que depois tão habilmente saberá lançar mão” (id.: 38). Como exemplo desta adjectivação binária servem duas citações de “Poetas do mal”: “os panos bordados e radiosos dum altar [...]” (TI I: 87) e “todo o mundo bárbaro terrível, obscuro, imundo, lento, coberto de lepras” (id.: 89). Guerra da Cal irá confirmar esta consideração sobre a adjectivação, acompanhando a sua evolução, desde os artigos da *Gazeta* a *A Cidade e as Serras*.⁹⁰ A

⁹⁰ Sacramento refere ainda que “[a]lgumas vezes, a frase sabe ter as suspensões que, depois, virão a constituir, em parte, o segredo da sua sintaxe” (Sacramento, 2002: 38), citando uma passagem de “O Miantonomah”: “Ora sobre aquele negro navio, sobre os maquinismos frios, aquelas forças pavorosas, aquelas fogueiras terríveis, no convés, entre as negras torres, ao livre ar, ao livre sol, alegre, glorioso, gordo, esvoaçando na sua gaiola – canta um canário” (TI I: 117-8).

Em relação à adjectivação binária, Guerra da Cal dedica um subcapítulo, intitulado “A adjectivação binária. O elemento físico e a impressão moral. As percepções duais” (Guerra da Cal, 1981: 183-8), a este aspecto da sua linguagem, que relaciona com “acentuada preferência” de Eça “pela disposição dupla dos elementos da frase”. No caso dos qualificativos, “esta particularidade parece ter algo de obsessivo” (id.: 183): “Em muitos casos esta parêntese de atributos tem uma intenção primordialmente musical e rítmica, e pode-se observar que, mais do que a uma necessidade significativa, atende ao desejo de completar satisfatoriamente a linha melódica da frase. Mas não é sempre assim. Acharmos na sua adjectivação binária alguns processos especialmente preferidos, que, por dizerem respeito directamente à natureza das percepções, são de origem mais profundamente psicológica. A qualificação dupla é usada por Eça para caracterizar as pessoas e as coisas expondo as duas faces da sua realidade: a objectiva

linguagem é para Sacramento um indicador importante para o significado de “Uma carta a Carlos Mayer”. Coloca primeiro a hipótese de que os folhetins para a *Gazeta* posteriores à “Carta” (nomeadamente “Da pintura em Portugal”, “O lume”, “Mefistófeles”, “Onfália Benoiton”, “Memórias de uma força”) possam ter sido escritos por “inércia” ou que até seria possível tratar-se de “antigos escritos que jaziam no fundo de uma gaveta e que então se resolve a mandar à *Gazeta*, ou produções do tempo de Évora”⁹¹ (Sacramento, 2002: 66). O crítico nota, porém, que estes quatro artigos apresentam diferenças linguísticas face às crónicas anteriores à “Carta”, na medida em que neles “[h]á uma maior contenção no modo de narrar e a adjectivação, luxuriante, de novo-rico, a que estávamos habituados, cede o passo a uma adjectivação binária e selectiva” (id.: 67). Ou seja, ainda que possam ser textos antigos, terão sido sujeitos a uma revisão estilística antes de serem impressos na *Gazeta*.

Em “Uma carta a Carlos Mayer” vislumbram-se de forma mais nítida textos que Eça irá escrever no futuro. Por um lado, isto deve-se à sua linguagem; e por outro lado, à sua forma de resumo irónico de um percurso. Em todos os romances de maior alcance haverá este elemento. O cotejo com as partes d’*A Capital* e d’*Os Maias* sobre a passagem do seu respectivo herói por Coimbra facilmente demonstram a validade desta afirmação. Retomemos o exame da “Carta” por Sacramento no momento em que o crítico o encaminha para uma consideração geral sobre a obra queiroziana. Cita uma passagem emblemática do artigo que, em sua opinião, reflecte o “grande problema [de Eça] por toda esta época de hesitação e metamorfose” (id.: 65). A passagem encontra-se na parte final onde Eça se pronuncia, com o empolgamento de bacharel, sobre os propósitos da arte, que divide, à boa maneira romântica, em dois tipos:

Na arte só têm importância os que criam almas, e não os que reproduzem costumes.

A arte é a história da alma. Queremos ver o homem: não o homem dominado pela sociedade, entorpecido pelos costumes, deformado pelas instituições, transformado pela cidade – mas o homem livre, colocado na livre natureza, entre as livres paixões. A arte é simplesmente a representação dos caracteres tais quais eles seriam – abandonados à sua vontade inteligente e livre, sem as redes sociais.

Aí está o que dá a Shakespeare a supremacia na arte. [...]

e a subjectiva. Isto é, aquilo que são, independentemente de nós, – e a impressão que causam no nosso espírito. Assim, um dos predicados dar-nos-á uma feição concreta da coisa percebida (geralmente um dado físico), e o outro expressará a emoção concomitante que esta característica provoca” (id.: 183-4). Um dos melhores exemplos dados pelo crítico é aqui uma frase d’*A Cidade e as Serras* sobre o “nariz agudo e triste” de um convidado, Dornan, do jantar de Jacinto, no capítulo IV. Guerra da Cal cita várias passagens dos textos da *Gazeta* no capítulo em causa. Já no capítulo 3. a), “A aliança desusada”, tinha abordado a questão, “[n]a relação substantivo-atributo, [d]a presença de elementos de ordem distinta, moral e física, infiltrando-se e aclarando-se mutuamente” (id.: 141). Já nos escritos para a *Gazeta* encontra essa adjectivação, embora menos apurada, na medida em que “[a] associação mostra por vezes uma tendência para apoiar-se em valores difusamente emocionais; o tom e o propósito são líricos, e o efeito resultante é essencialmente poético. No entanto, estamos já na presença de achados notáveis, prenúncio da futura riqueza que este processo atingirá quando Eça chegue a dominá-lo e a manejá-lo com mestria” (id.: 142).

⁹¹ Como já referimos, Eça foi redactor-director do jornal oposicionista *Distrito de Évora* entre Janeiro e Agosto de 1867 (cf. TI II (Peixinho): 19-80).

No entanto às vezes, os que reflectem o seu tempo criam: e é quando – não revelam só o caracter de um momento, um estado convencional e passageiro, mas traduzem e explicam toda a alma de um povo. É o que faz a grandeza de João de Barros. Historiador, revelou o génio de Portugal, o espírito aventureiro misturado de exaltação religiosa, o heroísmo supersticioso. Camões, o filho da renascença e das imitações latinas, não tem este espírito épico de João de Barros que às vezes, numa página, constrói toda a antiga alma heróica da pátria. (CP: 93)

Pode ser excessiva a importância que Sacramento atribui a esta passagem, i. e., à aparente indecisão entre dois tipos de arte. O que é certo, porém, é que a arte que se seguirá aos folhetins da *Gazeta* é essencialmente uma arte que reflecte o seu tempo e que, portanto, corresponde ao segundo tipo. Nas palavras de Sacramento, “[d]esistindo da profundidade, [Eça] buscará o geral. Impossibilitado de *impor* o particular, o pessoal, o vivido pela força do dramatismo, *recolherá* os elementos com que elabore as sínteses que, pelo simples facto de o serem, se imporão pela flagrância. Ser-lhe-á, então, imperioso desistir do drama e enveredar pela comédia – e o realismo tornar-se-lhe-á inevitável” (Sacramento, 2002: 65; itálicos do original). A “ausência de profundos conflitos íntimos” leva-o a renunciar “a uma arte de análise de temperamentos”, vendo-se “obrigado [...] a preferir uma arte de caracteres, de observação e pitoresco”⁹² (id.: 66). N’*O Mistério da Estrada de Sintra* ainda haveria “muita declamação, ínfima análise e a mais tortuosa das psicologias” (id.: 84). Este romance daria assim conta “das suas dificuldades de psicólogo, do desinteresse que toma mesmo este incipiente romancista perante a vida como psicologia” (id.: 85-6). É por isso que a análise psicológica que há n’*O Mistério* não será repetida nos romances ulteriores. Sacramento realça, porém, que Eça não esquecerá o outro objectivo da arte enunciado no trecho que citámos, a saber, a representação dos caracteres. Em vez de conceber almas complexas, irá tentar “salvar a sua arte pela criação do *tipo*” (id.: 65; itálicos do original). Nos capítulos seguintes, o crítico desenvolverá este argumento. As suas considerações integram ainda um argumento de grande alcance sobre a obra queiroziana em geral. Esta procuraria “traduzir e explicar toda a alma de um povo” (id.: 65-6). Já na introdução aderimos a uma tal visão global da produção de Eça de Queiroz. Ainda que o plano das “Cenas da vida portuguesa”, esboçado por volta de 1880, não tenha sido

⁹² A passagem continua: “O que o poderia ter levado ao teatro, pela comédia, e dar-nos nele um Molière português” (Sacramento, 2002: 66). O ponto central aqui é que o processo irónico de Eça é afim ao de Molière, com Sacramento a tentar novamente desvalorizar a importância de Flaubert para a génese da estética queiroziana. No interessante capítulo sobre a “Tendência à construção teatral” irá relevar estruturas e cenas com traços teatrais na sua obra, chegando à conclusão, muito arrojada, de que seria possível “mediante a existência de uma profunda tradição teatral portuguesa capaz de se opor às solicitações da aura que o romance conheceu no século XIX” que Eça se teria tornado “um Molière português” (id.: 133). Acerca das afirmações de Eça sobre o teatro, dos elementos dramáticos na sua obra e para uma pequena revista da literatura crítica (inclusive Sacramento) sobre o tema cf. Reis/Milheiro, 1989: 183-98.

executado, denota o desejo, de facto realizado, de escrever uma série de romances que nos fornecessem quadros da vida em Lisboa e na província.⁹³

3. A posição de Eça na sua geração

Sacramento tem em conta que “há todo um modo pessoal de encarar as realidades e aquela *explicação da alma de um povo* é, evidentemente, a dele, Eça. Veremos, até, como a problemática estético-social em que se debateu o seu espírito irá constituir o centro da sua mensagem” (Sacramento, 2002: 66; itálicos do original). Nos capítulos seguintes, o crítico procura justamente mostrar como os primeiros romances foram escritos sob o signo dessa problemática estético-social, na medida em que patenteiam o problema do propósito social da sua escrita. Com efeito, diversos textos queirozianos de várias alturas irão incidir sobre a questão geracional. A preocupação com a problemática da sua cultura, o contexto intelectual em que cresceu e produziu as suas primeiras obras, não se deve, de qualquer modo, confundir com aquilo que Sacramento chama “profundos conflitos íntimos”, que estariam, a título de exemplo, na origem da obra poética de Antero de Quental. Sacramento estabelece uma excelente comparação entre o temperamento dos dois escritores, especulando ainda sobre as razões da atracção intelectual que Eça sentia pelo poeta micalense:

A profunda devoção por Antero de Quental viera-lhe, antes de tudo, de nele pressentir, por detrás da máscara do homem decidido, alguém que buscava também; mas alguém que – suprema dádiva – era capaz de fervor. Via que Antero só experimentava as cinzas do tédio e o fel da desilusão depois de ter esgotado todo o cálice. Só «abalava, com saudades da solidão e do mar», depois de ter impelido, com vigorosa sanha, o pesado aríete contra as cidadelas arrogantes. Em face dele, Eça experimentava a melancolia dos que só podem sorver a vida a pequenos goles. Nascera para a nostalgia dos lagos que se alongam de azul e a incansável agitação dos oceanos exasperava a sua constituição vibrátil. (id.: 29)

A Antero, este homem tão diferente de si, Eça dedicou, passados cinco anos sobre a sua morte, o célebre artigo “Um génio que era um santo” (1896). Neste obituário Eça contrasta as

⁹³ Durante o ano de 1878, Eça referiu-se em cartas a vários correspondentes a um projecto de ciclo de romances a que às vezes dá o título “Cenas da vida portuguesa”, outras vezes “Cenas da vida real”, e ainda uma série de outros títulos. Os 12 romances constantes deste ciclo seriam *A Capital*, *O Milagre do Vale de Reriz*, *A Linda Augusta*, *O Rabecaz*, *O Bom Salomão*, *A Casa nº 16*, *O gorjão, primeira dama*, *A Ilustre Família Estarreja*, *A Assembleia da Foz*, *O Conspirador Matias*, *História dum Grande Homem* e *Os Maias*. “De tudo isto ficaram os títulos d’*Os Maias* e d’*A Capital* e a sugestão de que *A Ilustre Família Estarreja* e *História dum Grande Homem* ‘escondem’ provavelmente *A Ilustre Casa de Ramires* e *O Conde d’Abranhos*” (Reis, 2009: 19). É de notar que Eça não executou nenhum romance que se passasse no Porto, e que a província ficou restrita, para além de Leiria e de Ovar, a Douro e Minho. É ainda curioso o interesse que Eça manifesta na figura do Rabecaz, d’*A Capital*, a que projecta dedicar um romance inteiro.

vivências do biografado com as suas próprias opiniões e inclinações.⁹⁴ Em Eça há uma ênfase especial nas diferenças ideológicas entre si e os seus amigos. Isso transparece também n’A *Correspondência de Fradique Mendes*, quando se evocam as vozes dos amigos a discordar com as opiniões de Fradique. Na sua primeira parte, as “Memórias”, argumenta Sacramento, as afirmações fictícias dos amigos (Antero, Guerra Junqueira, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Carlos Mayer e Batalha Reis) integram “uma amável crítica às suas limitações” (id.: 205), limitações essas, contudo, que em Eça haviam exercido uma forte influência, “por aí multiplicando os conflitos que tão custosos haviam sido de superar” (id.: 204).⁹⁵ Não surpreende que a contenda mais acesa surja entre Fradique e Ramalho:

Um dia que jantávamos em casa de Carlos Mayer, e que Fradique lamentava, com melancólica sinceridade, o velho Portugal fidalgo e fradesco do tempo do sr. D. João V — Ramalho Ortigão não se conteve:

– Você é um monstro, Fradique! O que você queria era habitar o confortável Paris do meado do século XIX, e ter aqui, a dois dias de viagem, o Portugal do século XVIII, onde pudesse vir, como a um museu, regalar-se de pitoresco e de arcaísmo... Você, lá na rua de Varennes, regalado de decência e de ordem. E nós aqui, em vielas fedorentas, inundados à noite pelos despejos de águas sujas, aturdidos pelas arruaças do Marquês de Cascais ou do conde de Aveiras, levados aos empurrões para a enxovia pelos malsins da Intendência, etc. etc... Confesse que é o que Você queria! Fradique voltou serenamente:

– Era bem mais digno e mais patriótico que em lugar de vos ver aqui, a vós, homens de letras, esticados nas gravatas e nas ideias que toda a Europa usa, vos encontrasse de cabeleira e rabicho, com as velhas algibeiras da casaca de seda cheias de odes sáficas, encolhidinhos no salutar terror de El-Rei e do Diabo, rondando os pátios da Casa de Marialva ou de Aveiro, à espera que os senhores, de cima, depois de dadas as graças, vos mandassem, por um pretinho, os restos do peru e o mote.

⁹⁴ Tal não acontece, contudo, num outro texto que Eça foi convidado a escrever sobre um amigo seu, o artigo “Eduardo Prado”, publicado na *Revista Moderna*, em 1898. No retrato que traça do seu amigo de Paris notam-se convergências com algumas características de Fradique, de acordo com as “Memórias”. Entre estes traços em comum, ressaem, a título de exemplo, o gosto de Prado pela história, o seu “culto do passado, e o seu cosmopolitismo”. Se a “rápida e carinhosa simpatia por todos os povos” (CFM: 157) leva à transformação de Fradique “em <cidadão das cidades que visitava>” (id.: 147), Prado nas suas múltiplas viagens “procurou compreender, e através dessa compreensão, amar todos os povos a que aportava – estudando em cada um a virtude ou a beleza ou a energia própria, enternecido aqui pela doçura rural, impressionado além pelo fragor industrial, igualmente partidário do beduíno no seu deserto e do construtor de Glasgow nos seus estaleiros, romano em Roma como manda Santo Anselmo e tanto deleita, mas hindu na Índia, e tão harmoniosamente congénere entre os monges de algum sumido e secular mosteiro do Líbano como entre os faustosos negociantes de lã nos clubs de Melbourne” (TI V: 122). Destas e de outras conclusões que tecemos nesta tese depreender-se-á que que é preciso estudar melhor as ideias dos amigos da última fase da vida de Eça de Queiroz. Enquanto são bem conhecidas as vidas e obras, e a influência que sobre Eça poderão ter exercido, de Oliveira Martins, Antero de Quental ou Ramalho Ortigão, sabe-se menos sobre Eduardo Prado ou o conde de Arnoso, cujos livros são pouco lidos. Contudo, por uma questão de economia, teremos de prescindir deste exame.

⁹⁵ Diogo e Silvestre defendem uma ideia parecida. Salientam “a estranha dependência da nossa Geração de 70 – estranha sobretudo em indivíduos com as origens de Quental, Eça (apesar da bastardia), Batalha Reis, etc. – daquela facção ‘realista’ francesa que integrava os Champfleury, os Courbet e os Proudhon, cujas origens do ponto de vista social não eram famosas e cujas realizações foram razoavelmente menores” (Diogo/Silvestre, 1993: 128n). “Eça, do ponto de vista dos conteúdos”, prosseguem, “só muito tarde ‘recuperará’ dessa dependência; [...] Será, por assim dizer, quando se completa o movimento de reintegração simbólica que o conduz aos Vencidos da Vida que Eça se situa num campo literário definitivamente (?) em vias de autonomização” (ibid.).

Tudo isso seria dignamente português, e sincero; vós não merecíeis melhor; e a vida não é possível sem um bocado de pitoresco depois do almoço. (CFM: 161-2)

Esta discórdia entre Fradique e Ramalho remete para um desacordo mais antigo. Já no panegírico de Ramalho, publicado em 1878 – que citámos na secção final do capítulo II mas que é importante citar novamente – Eça se procura ilibar das ambições de reforma social que movem o seu melhor amigo de então. Diz acerca da colaboração n’*As Farpas*: “o verdadeiro espírito das *Farpas* estava com Ramalho. Eu achava-me naquela publicação, não inteiramente como Pilatos no Credo, esta comparação seria irreverenciosa para as *Farpas*, mas como um curioso numa profissão alheia. Eu era um *dilettanti* de oposição. E para Ramalho Ortigão as *Farpas* eram a sua obra: iam já tomando, para ele, a gravidade duma missão” (CP: 111).

Também em “Um génio que era um santo”, escrito mais de 15 anos depois, Eça, em operação simétrica, faz questão de salientar o que o separara das lutas acesas, desta feita, de Antero e Teófilo Braga, na Questão Coimbrã. Numa das passagens mais célebres do artigo descreve a sua atitude perante a Questão:

[...] eu era meramente um actor do Teatro Académico (*pai nobre*), e rondava em torno destas revoluções, destas campanhas, destas Filosofias, destas heroicidades ou pseudo-heroicidades, como aquele lendário moço de confeitiro que assistiu à tomada da Bastilha, com o seu cesto de pastéis enfiado no braço, e quando a derradeira porta da fortaleza feudal cedeu, e a velha França findou, deu um jeito ao cesto leve, e seguiu, assobiando a *Royale*, a distribuir os seus pastéis. (Almanaques: 296)

Só se identificando parcialmente com as reivindicações dos seus amigos, teria assumido uma posição de colaboracionista ao apoiá-los em público. Sacramento defende que assumirá uma posição parecida, i. e., de participação ambivalente, no âmbito das Conferências do Casino. Cita neste âmbito o primeiro número d’*As Farpas* de Maio de 1871 em que se explica, de forma jocosa, a pretensão das palestras, nomeadamente uma passagem em que se desvaloriza o seu efeito efectivo sobre a sociedade:

É muito mais cómodo encontrarmo-nos com quem represente o proletário, sossegadamente, na sala do Casino, do que encontrarmos o próprio proletário mudo, taciturno, pálido de ambição ou de fome, armado de um chuçó à embocadura de uma rua. Fazer conferências — se bem atentamos nesse acto — reconhece-se que é uma coisa diferente de fazer barricadas. É por lhe não permitirem fazer conferências que o proletário parisiense faz fogo. O proletário inglês não espingardeia os seus governos, pela razão de que fala nos *meetings*. E, quando aqueles que falam no poder os representam mal, os operários ingleses pedem-lhes contas nos seus comícios, cobrem-nos de impropérios, e atiram-lhes com cebolas à cara. Se a vítima tenta fugir ou fazer resistência à cebola ou ao insulto, um *policeman* segura-o gravemente pela gola da casaca, e convida em nome da moralidade, o procurador do povo, a esperar pelos restos da injúria e da hortalíça. (AF: 42)

Sacramento destaca a frase em que se declara que é “por lhe não permitirem fazer conferências que o proletário parisiense faz fogo”, e comenta: “não é da interpretação literal

deste artigo que se podem tirar conclusões. Escrito irónico, ele não traduz o que afirma, mas sim o que sugere” (Sacramento, 2002: 102). Depreende que o escritor, “longe de se indignar, como os seus amigos”, terá começado a achar “bem curiosa a sua posição no meio de todas aquelas coisas graves e profundas” (ibid.). Por outras palavras, Eça foi arrastado para uma polémica, sem se identificar plenamente com a luta do grupo a que pertencia. Um pouco abaixo, Sacramento considera ainda que o escritor “[n]unca acreditará muito na revolução, fenómeno temporal, mas nunca abandonará o espírito revolucionário. Por isso o seu vencidismo, disse, é inicial: um vencidismo irónico que não se decide ao cepticismo. Fica-se firmemente pelo: ajamos como se de facto assim fosse” (ibid.). Também na “carta” que integra o número 7 d’*As Farpas* de Novembro de 1871, Eça desvaloriza as Conferências. O motivo dessa carta pública é a recepção por parte de Eça da declaração do ministro dos estrangeiros, António José de Ávila, de que “eu *não poderia nunca* entrar na carreira consular, porque eu era... O CHEFE DO PARTIDO REPUBLICANO EM PORTUGAL” (AF: 250; itálicos do original). Chegou-lhe aos ouvidos que a razão para tal era a sua conferência no Casino⁹⁶ (ibid.). Reduz a sua intervenção à questão puramente literária: “[...] eu na minha conferência condenara a arte pela arte, o romantismo, a arte sensual e idealista, – e apresentara a ideia de uma restauração literária, pela arte moral, pelo realismo, pela arte experimental e racional” (id.: 252). E usa uma analogia cómica com uma estrutura, ligeiramente pedante, que é recorrente ver nos seus textos: “Ora realmente, eu não sabia que para ser cônsul – era necessário ser romântico! Eu não vira entre as habilitações que o programa requeria esta: <Certidão do regedor de que o concorrente recita todas as noites, ao luar, o *Noivado do Sepulcro*>, do chorado Soares dos Passos” (ibid.). Não há claramente nenhuma intenção de entrar em pormenores acerca dos pontos apresentados na conferência, cujo texto nunca publicará, o que é indicativo da pouca estima em que o escritor a tinha. Ainda em “Um génio que era um santo”, escrito 25 anos mais tarde, Eça evocará as Conferências, com um laconismo irónico que fala por si: “do Cenáculo, donde, antes da vinda de Antero (que foi como a vinda do Rei Artur à confusa terra de Gales), nada poderia ter nascido além de chalaça, versos satânicos, noitadas curtidas a vinho de Torres, e farrapos de Filosofia fácil, nasceram, *mirabile dictur*, as Conferências do Casino, aurora dum mundo novo que depois, ó dor, creio que envelheceu e apodreceu” (Almanaques: 306).

⁹⁶ A intervenção de Eça nas Conferências do Casino nunca foi publicada. A sua intervenção faz parte daquelas de que existem apenas “as reconstituições levadas a cabo por António Salgado Júnior na sua *História das Conferências do Casino*”, que se baseiam em “jornais que, na época, deram notícia não raro desenvolvida e incluindo resumos circunstanciados das diversas conferências” (Reis, 1990: 89).

Começamos a perceber que o contexto de Eça na sua geração é de facto curioso. Já em “Uma carta a Carlos Mayer” recordara os estudos em Coimbra como experiência de grupo em que quer leituras quer convicções são partilhadas. A partir daí, são inúmeras as ocorrências em que realça esse sentimento de camaradagem mas enuncia também os juízos, por vezes divergentes, dos seus amigos sobre gostos literários ou visões políticas. No seu artigo sobre Victor Hugo (1885) relata que “[o]s meus mais queridos camaradas de letras (com excepção do poeta [Guerra Junqueiro], irmão de Juvenal, que escreveu a *Morte de D. João*) nem jamais se impregnaram de Hugo, nem mesmo o admiram senão incidentalmente, pela sua fortaleza de lutador e pelo raro poder do seu verbo lírico: de resto mantêm por ele uma respeitosa aversão” (CP: 166).

No artigo sobre Ramalho, datado de 1878, evoca a geração que “[h]á doze anos apareceu, vinda parte de Coimbra, parte daqui, parte de acolá, [...] educada já fora do catolicismo e do romantismo, ou tendo-se emancipado deles, reclamando-se exclusivamente da Revolução e para a Revolução” (id.: 113). Contudo, não conseguiu ter um impacto significativo, fosse político ou cultural, na sociedade. Não falta, fica evidente, confiança e sentido de superioridade em relação às suas próprias capacidades e às dos seus amigos. Porém, o talento ainda não se traduziu em resultados: “A não ser Teófilo Braga, constantemente, Oliveira Martins, nos intervalos das empresas industriais, e Guerra Junqueiro, o grande poeta da península – quem trabalha? Onde estão os livros? Esta geração tem o aspecto de ter *falhado*” (ibid.; itálicos do original). A iniciativa de Ramalho com *As Farpas* procura colmatar esse silêncio, ao instruir o seu pequeno público constituído por “quatro ou cinco mil ouvintes” (ibid.). A consideração sobre o falhanço dos objectivos de reforma da geração de Eça, que ecoa no final d’*Os Maias*, não é muito diferente da que, onze anos mais tarde, será proferida no artigo “Os vencidos da vida”. Os também onze participantes do grupo de jantares homónimo, entre os quais constam entre outros Eça, Carlos Mayer, Guerra Junqueiro, Ramalho e Oliveira Martins, podem ser considerados “vencidos” ou “derrotados” porque não alcançaram o “ideal íntimo a que aspirava[m]” (Almanaques, 211). A geração de que aqui se fala criou, na verdade, duas narrativas acerca da sua constituição e do seu desenlace, nomeadamente, na sua fundação, os planos de reforma de cultura, costumes e, às vezes, também da política, e o eventual falhanço destas mesmas ambições. Especialmente no caso de Eça é, porém, difícil averiguar quais seriam os ideais íntimos a que aspirava.

A relação de Eça com os seus companheiros de geração, e a sua afirmação artística no contexto geracional, é um dos tópicos-chave do estudo de Mário Sacramento. Uma

circunstância que corroboraria o seu argumento, mas não lhe merece a atenção devida, é o facto de vários dos primeiros trabalhos de Eça surgirem em colaboração com amigos seus. As primeiras poesias de Fradique Mendes (1869) foram escritas por Eça, Antero e Batalha Reis⁹⁷; *O Mistério da Estrada de Sintra* e *As Farpas* (de Maio de 1871 a Outubro do ano seguinte) foram escritos a quatro mãos com Ramalho. Os folhetins cómicos estão ainda na génese d'*O Primo Basílio*; o seu primeiro romance completo, *O Crime do Padre Amaro*, saiu numa revista editada por dois amigos seus, Antero e Batalha Reis. A primeira versão d'*O Crime do Padre Amaro*, como já ficou sugerido no capítulo I e será desenvolvido no capítulo V, provavelmente nunca teria visto a luz sem a interferência de Batalha Reis e Antero de Quental, “empresários” do manuscrito do romance que publicaram sem o aval do seu autor.

O problema dos manuscritos na explicação de certos conflitos íntimos e estéticos é uma outra questão central do livro de Sacramento. No decorrer do estudo, o crítico aludirá frequentemente ao problema dos inéditos e dos processos de escrita atribulados. Eça é-nos descrito como um homem muito crítico de si mesmo. Sacramento considera que o escritor imputa a Fradique as suas próprias dúvidas acerca da sua arte. Nas “Memórias” é estabelecido que “a crítica inclemente e sagaz que [Fradique] praticava sobre os outros, praticava-a sobre si, cada dia, com redobrada sagacidade e inclemência” (CFM: 185). Por isso Fradique “nunca foi verdadeiramente um autor”, porque “para o ser lhe não faltavam decerto as ideias – mas faltou-lhe a certeza de que elas pelo seu valor *definitivo*, merecessem ser registradas e perpetuadas” (id.: 184; itálicos do original). Da mesma forma, conjectura o crítico, Eça deixou-nos, “muito mais do que uma obra, [...] através dos seus tipos, das suas sátiras, das próprias dificuldades em que nos deixa para lhe apreendermos o mais íntimo pensamento, a história dos seus esforços, continuamente renovados e sempre fracassados, para descobrir «o» caminho. Nenhum caminho lhe servia. *Ailleurs, toujours ailleurs*” (Sacramento, 2002: 103). A recondução de toda a obra a um conflito interno é questionável. Sacramento afirma que as personagens queirozianas constituiriam “retratos de idades ultrapassadas – somente mais ingénuas ou mais grotescas”

⁹⁷ Sacramento descarta uma grande importância do *Parnasse contemporain* para o nascimento do estilo de Eça, mas valoriza os poemas de Fradique como exercícios de estilo que, ao mesmo tempo, lhe permitem perceber que não é esse o tipo de literatura que quer produzir: “Que os versos que compõe sob os auspícios dos baudelairianos, são medíocres, não tem ilusões. Mas trabalha-o a ideia de que a arte tem de ser astuciosa e estuda a maneira de conseguir *que o não pareça*, de alcançar um artifício tão subtil, que escape aos olhos mais clarividentes. Eça sentia que não seria pela poesia parnasiana que alcançaria isso. Não é já homem para cair em grosseiros logros – muito menos quando é ele próprio a armá-los... E, no fundo, tinha grandes desconfianças acerca da teoria que formara de que aquela arte era friamente «composta». O que importa, porém, é que ele se ande convencendo disso. Com a sua *Serenata de Satã* inaugura o que talvez pudéssemos chamar uma *estética metódica*. Meu Deus, ele não acredita muito naquilo! Mas que importa? Tentemos... tentemos sempre. Desafiando o erro, obrigá-lo-emos a mostrar-se, a abandonar o covil. O importante é que de momento aja como se estivesse convencido. Há sempre muito tempo para as desilusões...” (Sacramento, 2002: 76; itálicos do autor).

(ibid.).⁹⁸ Não sendo de todo rebuscado assumir que certos traços de Carlos, Eça, ou Artur Corvelo sejam o retrato caricatural de certos traços do escritor, circunscrever a origem de todas as personagens a esta propensão torna-se falacioso. Eça tem ainda um certo perfeccionismo estilístico que, porém, não atinge dimensões flaubertianas. Eça não diria, como Flaubert, na carta de 4 de Novembro de 1857 a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie (acerca da escrita de *Salammbô*, que começara há dois meses) que “[i]l est plus facile de devenir millionnaire et d’habiter des palais vénitiens pleins de chefs-d’œuvre que d’écrire une bonne page et d’être content de soi” (Flaubert, 1927: 231). A causa do seu maior tormento criativo é por norma a concepção geral da obra em causa (problema que naturalmente também afligia o escritor francês) e não tanto a luta com detalhes. A essa preocupação com a orientação mais geral das obras dever-se-á, antes de tudo, o grande número de textos inéditos. Verificamos também a grande demora na revisão de vários romances, cujos manuscritos apresentam por vezes variantes substanciais, sinais de um processo de escrita atribulado e que começa sob o pressuposto de que a versão definitiva só se alcança por um trabalho gradual, em várias fases de redacção e edição.⁹⁹ As suas estimativas sobre a demora da escrita são notoriamente imprecisas, o que é atestado por inúmeras ocasiões em que dá para breve a conclusão de uma determinada obra, sendo contudo desmentido pela realidade; também as estimativas quanto à extensão dos romances são pouco fiáveis.¹⁰⁰ Em geral, Eça é um escritor irrequieto que seria

⁹⁸ Continua a citação: “E em nenhum deles o encontramos, porque está em todos ao mesmo tempo e em nenhum em particular: o seu dandismo é irónico em Eça e grotesco em Dâmaso; o seu lirismo inspira piedade em Artur e é ridículo em Alencar; as suas superstições estão em Teodoro; e, assim, em cada personagem, o encontramos, sempre risonho ante si mesmo e tão criticamente voltado para si, que, pela própria urdidura, os seus livros chegam a ser muito mais críticos de si próprios do que dos costumes do seu tempo. O extremo requinte da sua ironia esteve em transmitir a humildade do seu eu através das aparências da soberbia crítica. E por tal forma nos habituou a vermo-lo debruçado e atento sobre as suas debilidades, que quando num dos escritos mais sérios que deixou (o artigo sobre Antero) ou ouvimos lançar esta frase: «Goethe, vasto como o universo...», somos bastante irreverentes para supormos compreender melhor a génese do seu Acácio...” (id.: 103). Tal como a recondução à psique do autor em *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, de Ernesto Guerra da Cal, não retira mérito àquele estudo, que envelheceu muito bem, a insistência de Mário Sacramento numa interpretação de cunho psicanalítico não obstrói a tese central do livro, sendo possível não a pensar até às últimas consequências sem retirar valor ou pertinência a *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia*.

⁹⁹ O próprio autor afirmava a necessidade deste processo. Em carta a Ramalho, datada de 20 de Fevereiro de 1881, queixa-se dos atrasos na impressão das provas d’*Os Maias*, que então é descrita já como uma obra em estado de redacção bastante avançada, e admite: “Uma das condições é que apenas eu começasse a fazer a cópia, iria remetendo os capítulos um a um, e as provas me seriam <logo remetidas sem demora>. Você sabe que isto é indispensável ao meu processo de trabalho” (Correspondência I: 188).

¹⁰⁰ Na célebre carta a Ramalho Ortigão de 20 de Fevereiro de 1881, em que se queixa da demora na impressão das provas d’*Os Maias*, diz “que o romance está pronto no manuscrito inicial” (Correspondência I: 186-91), o que não incita a antever um trabalho de revisão profunda que ocupará sete anos. Em carta a Jules Genelioux datada de 29 de Julho de 1893, que envia juntamente com o manuscrito da primeira parte do *Dicionário dos Milagres*, texto inédito em vida, fala sobre o estado dos seus outros trabalhos em curso: “j’ai deux petites nouvelles à publier (avant même la *Casa de Ramires*). La première (dont le titre n’est pas encore décidé) ne donnera que 120 ou 130 pages. L’autre, une gentille petite histoire de sainteté, ne dépassera pas 200. J’espère, Dieu voulant, vous envoyer très prochainement le premier de ces petits etudes. On en fera une édition très simple (à nos conditions usuelles) et sur le type de la *Reliquia*. La *Casa de Ramires* est presque finie; et j’ai déjà presque toutes les lettres qui doivent compléter le volume de *Fradique* [...]” (Correspondência II: 276; ortografia de acordo com o texto do livro). Em

incapaz de, à semelhança de Balzac, encontrar um tipo de romance ou uma fórmula que servisse de bitola às obras posteriores. No entanto, não desistiu de procurar o tal “caminho”, de que dá testemunho o plano das “Cenas”, enquanto ciclo que conferiria uma unidade formal temática aos romances por escrever.

A frase do trecho de Sacramento que citámos acima sobre as “dificuldades em que [Eça] nos deixa para lhe apreendermos o mais íntimo pensamento” remete para o carácter pouco directo e afirmativo das suas obras. De acordo com Sacramento, mesmo nas obras que aparentam veicular uma tese propriamente dita, nomeadamente *O Crime do Padre Amaro*, essa tese é adiantada mais por convenção do que por convicção. A estética da ironia, referida no subcapítulo do livro de Sacramento, constitui para o crítico uma conquista, alcançada através da experimentação com formas e géneros, e viabilizada pelo abandono de uma escrita tética, devedora de pretensões morais ou de reforma social. No próximo subcapítulo veremos a explicação dada por Sacramento sobre a génese e a evolução dessa estética.

4. O problema das teses

No primeiro capítulo da segunda parte, “A ironia, veículo de realismo”, Sacramento procura reconstruir o nascimento do realismo de cariz irónico em Eça, partindo da ideia, já anunciada, como vimos, na primeira parte, de que existe uma propensão para isso: “[...] sem a ironia nunca seria Eça um *artista* realista [...] Realismo e ironia, na sua obra, são tão inseparáveis como, na comum imagem, as duas páginas de uma folha” (Sacramento, 2002: 112; itálicos do original). O realismo irónico corresponde portanto à adopção de um estilo próprio dentro de um modelo de escrita disponível.

Um outro seu objectivo é relativizar o papel de Flaubert neste processo. No capítulo anterior Sacramento havia citado duas apreciações de *Madame Bovary*, uma d’“Os poetas do

carta a Mathieu Lugan datada de 14 Fevereiro, que envia juntamente com o primeiro capítulo “du petit livre *A Cidade e as Serras*” (id.: 308), dá estimativas sobre o tamanho deste romance e d’*A ilustre casa de Ramires*. No entanto, estas estimativas revelar-se-ão completamente erradas. Para ambos os livros, Eça projecta um tamanho de aproximadamente 130 páginas, respectivamente (cf. id.: 308-9).

mal” (1867)¹⁰¹, e a outra de “Cartas de Paris e Londres” (1880). Nesta última, o romance é descrito como a

história profunda e dolorosa duma pequena burguesa de província, tal qual as cria a educação moderna desmoralizada pelos falsos idealismos e pela sentimentalidade mórbida, agitada de apetites de luxo e de aspirações de prazer, debatendo-se na estreiteza da sua classe como num cárcere social, correndo a esgotar de um sorvo todas as sensações e voltando delas mais triste como dos funerais da sua ilusão, – procurando alternadamente a felicidade na devoção e na voluptuosidade, ansiando sempre por *alguma coisa de melhor*, e arrastando uma existência minada desta enfermidade incurável – o desequilíbrio do seu sentimento e da razão, o conflito do ideal e do real: até que uma mão cheia de arsénico a liberta de si mesma! (TI IV: 63; itálicos do original)

O que importa para Sacramento é que em qualquer das duas apreciações *Madame Bovary* é descrito como uma “obra de intenção, escrita para manifestar uma posição crítica” (Sacramento, 2002: 77). Daí conclui que Eça não percebia o que era mais relevante no romance. Flaubert serviria, assim, de agente mas não de modelo a seguir. O trabalho de Eça, “não estava em decalcar a estética de Flaubert, mas em alcançar, dentro do realismo, uma estética que lhe fosse própria” (id.: 107). Embora seja “certo que algumas vezes se socorrerá um pouco directamente de Flaubert”, estes empréstimos diriam respeito apenas ao que “é acessório, secundário, documental”, à semelhança do que “sucederá com Zola e alguns outros” (ibid.). Já n’*O Mistério* encontrar-se-ão “os primeiros sinais inequívocos da leitura de Flaubert”, tais como o processo “de introduzir os personagens secundários traçando-lhes anedoticamente o passado”, “a progressiva tendência para o tipo” (id.: 86), e a substituição “da descrição da personagem pela sua expressão oral. Este aproveitamento da técnica de Flaubert tem parentesco com aquele modo despreocupado com que mata todos os personagens que viriam complicar um pouco a narrativa – e que também se descortina em Flaubert. Na obra de Eça de Queirós, meio mundo morre de apoplexia” (id.: 87).

Consideramos estes empréstimos indicativos de que a influência de Flaubert em Eça transcende em muito o acessório. O seu entendimento de *Madame Bovary* como obra de intenção moral não actua em detrimento deste facto. Eça é em geral bastante moralista, mais do que Flaubert, cujos ardentes conflitos internos o impediram de assumir uma postura semelhante. Mas Sacramento vai mais longe. Adianta a tese extremamente controversa de que “Eça poderia ter encontrado, sozinho, o realismo, um realismo – o *seu* realismo sem o concurso de Flaubert” (id.: 107; itálicos do original) e que “os escritores <pagãos> do seu tempo de Coimbra – um Racine, um Molière”, poderiam ter substituído Flaubert neste processo, sem que disso

¹⁰¹ Neste artigo diz-se que Flaubert criou “em *Madame Bovary* a imagem desoladora de uma beleza, de uma harmonia, de uma perfeição, presa nos braços gordos e toscos de um materialismo [...]” (TI: 88).

“adviessem fundamentais alterações à sua estética” (id.: 108). Eça só teria interesse naquilo “que Flaubert tem de comum com todos os artistas que cultivaram a arte do cómico” (id.: 111). Na verdade, o próprio estudo desarma esta tese, como já se sugeriu no nosso primeiro capítulo. Parece-nos que as primeiras partes da monografia não foram devidamente revistas e por isso sustentam algumas posições que entram em contradição com teses adiantadas mais à frente. Ainda que Eça, num certo sentido, supere Flaubert, isto não significa que deixe de se inspirar de perto nas obras deste. Há, porém, uma outra motivação por detrás da desvalorização excessiva da influência de Flaubert em Eça por parte de Sacramento. O crítico procura sublinhar a primazia da ironia como o elemento constitutivo do artista Eça de Queiroz. É esse o trabalho mais valioso que um crítico literário pode realizar, a saber, a procura daquilo que compõe a individualidade artística de um escritor e que anima toda a sua produção, por oposição à demonstração da sua aderência a certos movimentos ou escolas da altura.

Se o estudo apresenta algumas falhas pontuais, um seu elemento muito útil são as frequentes passagens em que se resumem, de forma precisa e concisa, argumentos anteriores. No início da segunda parte, surge a sinopse das conclusões da primeira parte, “Conquista da Ironia”, com destaque para o seu primeiro capítulo, “Se haverá um caminho”, de que falámos acima no nosso segundo subcapítulo:

Vimos que a problemática afectiva de Eça o não conduziu a um sentido dramático da existência e que a sua fase lírica tivera por demais aspecto de crise para que pudesse oferecer garantias de futuro. Vimos que o problema do seu nascimento (o único problema afectivo a que é legítimo dar nele importância) o levou de preferência a uma atitude crítica. Assistimos ao aparecimento da autocritica e mostrámos como foi esse o traço mais original e forte do seu carácter. Vimos, também, como de um jogo de impulsos contraditórios (mas equivalentes e desprovidos de carga afectiva), surgiu nele, sob o controlo da autocritica (lúcida, mas impotente para resolver *num* sentido esses conflitos), a Ironia. Em resumo: mostrámos que em Eça de Queirós existia, susceptível de transfiguração artística, – apenas *a problemática de uma cultura*. A sua gama afectiva era reduzida e essa mesma nunca ele consentiria em transmitir, porque apenas lhe seria dado, por ela, suscitar a piedade; e a piedade é, a seus olhos, uma pequena conquista que repudia, pois só viria a magoar o homem que, por se saber débil, pretende figurar de forte. É esta a descoberta que Eça está em vésperas de fazer (como no-lo indica a carta a Carlos Mayer) quando redescobre Flaubert. (id.: 108-9; itálicos do original)

O resumo de “Se haverá um caminho” incide mormente sobre a génese, digamos, psicológica da ironia. Segue-se a explicação do termo “problemática de uma cultura”: esta “só é susceptível de transmissão, naturalmente, por uma oposição de ideias, ou seja, no limiar artístico, pelo diálogo ou pelo teatro” (id.: 109). Dá o exemplo do diálogo platónico que “não põe apenas a problemática de uma cultura: define uma cultura, encaminha-se dialecticamente para um fim visado” (ibid.). O que caracterizaria o génio de Eça seria, “porém,

justamente a ausência de tese: no seu espírito as ideias e os sentimentos opõem-se, equivalentes e incapazes de decisão. O seu problema, portanto, é alcançar o «permanente diálogo», a contradição que nunca se resolve; por isso [eu] disse: em formular uma problemática. Só o teatro (ou uma literatura a fim da teatral, como direi que me parece ser a de Eça de Queirós) possibilitaria um tal desígnio, pois o «permanente diálogo», como tal, é impossível. Que género de literatura teatral, porém? Naturalmente, a que seja susceptível de transmitir uma mensagem irónica: a alta comédia. Com efeito, Eça não poderia tornar interna ao personagem a contradição insolúvel, pois se a contradição fosse, aí, permanentemente insolúvel, a acção seria impossível – voltaríamos a cair no «permanente diálogo», que desta vez se passaria na cabeça do personagem. Se a contradição se resolve com intermitências e, portanto, possibilita a acção, isso só pode dar-se de duas formas: ou pela carga afectiva dos personagens, ou seja, pelo jogo dos temperamentos – o que já vimos não estar ao alcance das possibilidades analíticas de Eça; ou, então, pela ironia, quer dizer, pelo mecanismo que denunciámos no próprio Eça: pela superação irónica, que não é uma resolução, mas o agir-se *como se* a resolução se tivesse dado, divertindo-nos com o espectáculo de nos vermos viver. (ibid.; itálicos do original)

O uso reiterado dos conceitos “tese” e “contradição” faz suspeitar de que se está diante de uma aplicação algo vulgar de um instrumentário de cariz marxista. Mas independentemente disso, a passagem apresenta ideias perspicazes sobre a lógica e a coerência das personagens queirozianas, sobre a própria concepção dos romances, e ainda sobre as mensagens que as suas obras emitem. Após ter enunciado novamente o problema inicial de Eça, Sacramento deduz uma propensão para, no plano pessoal, a falta de envolvimento político genuíno e, no plano literário, a ausência de uma tese. A continuação do trecho que citámos incide sobre a expressão concreta dessa predisposição na sua obra:

Este caminho não lhe é, porém, praticável, pois que isso levaria à criação de um único personagem – o homem irónico, «servido» por personagens secundários, o que exigiria em Eça um interesse filosófico que ele em múltiplos escritos viria a confessar não possuir; no entanto, virá a arremedar tal solução na *Correspondência de Fradique Mendes*, o que bem denuncia a legitimidade desta dedução. Portanto, o jogo das contradições tem de estar fora do personagem. E como é isso possível? *Pelo jogo do cómico*, ou seja, por uma dissociação entre a personalidade que se manifesta e a que *somos sugeridos a atribuir* ao personagem. (id.: 109-10; itálicos do original)

Em relação à primeira parte do trecho, aqui fica a sugestão, que o decurso do livro irá cimentar, de que Sacramento considera *A Correspondência de Fradique Mendes* como uma obra que acusa a superação de fases anteriores. Na segunda parte, o crítico pronuncia-se mais genericamente sobre a comicidade das personagens queirozianas. De *Madame Bovary* Eça retirará um modo particular de tratar as figuras. Sacramento refere o exemplo da personagem de M. Homais: “O contraditório em M. Homais está entre os seus actos e palavras e a sua pessoa *tal como é legítimo pressupô-la intimamente*. Aqui, portanto, já não há dificuldades de psicologia, há dificuldades de desenho: é preciso que o personagem se mova, aja, fale com uma propriedade tão carregada de sentido, que o simples mover-se, agir, falar, nos comunique uma

contradição” (id.: 110; itálicos do original). De acordo com o crítico, Eça escolherá esta forma, flaubertiana, mas também à semelhança de Molière, de desenhar as suas personagens.¹⁰²

Estamos diante de uma consideração de grande valor sobre as personagens queirozianas que denota a discrepância entre a opinião que elas sustentam acerca de si mesmas e a impressão que o autor delas nos transmite. Podemos pensar na figura do conselheiro Acácio ou no conde de Gouvarinho. O primeiro exemplo enunciado por Sacramento são, no entanto, as personagens secundárias d’*O Mistério da Estrada de Sintra*, “animadas, vivificadas (ou seja, não viventes, mas vividas no plano da consciência do próprio Eça pela ironia sobre elas exercida [...])”. Estas figuras são mais bem conseguidas do que as personagens principais, construídas “analiticamente”, o que não terá passado despercebido a “este homem inteligentíssimo” (id.: 111). Repete-se aqui, portanto, a tese canónica de que o talento do escritor não consiste em criar personagens “com carne e alma”, com densidade psicológica. Revelaria, porém, uma grande aptidão para a descrição física, de tiques ou de maneiras de falar, sempre com propósitos cómicos. Mais adiante, Sacramento chegará a afirmar que a eventual “decisão por uma estética da ironia” se relacionará com essa limitação de Eça para a dissecação psicológica, decorrente da “incapacidade à vivência psicológica pelas personagens” (id.: 169). Diz ainda de forma lapidar que os narradores na primeira pessoa d’*O Mandarim*, d’*O Conde de Abranhos* e d’*A Cidade e as Serras* têm “<olhos da ironia> e não olhos humanos” (ibid.). Com efeito, Eça não é um mestre da introspecção, sobretudo se o compararmos com dois dos seus ídolos literários, a saber, Balzac e Flaubert. Balzac, o grande enciclopedista dos sentimentos humanos, distingue-se pela sua capacidade de mostrar a contingência mesmo dos sentimentos aparentemente mais genuínos e descreve a sua mudança de acordo com as condições circundantes;¹⁰³ a mesma tendência se observa em Flaubert, que tanto em *Madame Bovary* como na *Éducation sentimentale* nos dá personagens tomadas por paixões e desejos cuja compreensão e dominação estão fora do seu alcance.¹⁰⁴ Embora reconheçamos que há autores mais fortes na dissecação psicológica do que

¹⁰² Pressupõe ainda que estas mesmas personagens resultam da projecção “no exterior [d]as fases que pessoalmente, ou esboçara, ou pressentia que estivera próximo de atravessar e sugerindo ao leitor, pelo jogo do cómico, o sentido da sua superação” (Sacramento, 2002: 110-1). Como já referido, não concordamos com esta completa recondução biográfica.

¹⁰³ Um passo muito ilustrativo desta tendência, embora não o mais subtil do livro, encontra-se no início da segunda parte das *Ilusões Perdidas*, onde se analisa a evolução da relação romântica entre Lucien e Mme de Bargeton após a mudança para Paris: “Quoique le vulgaire n’admette pas que les sentiments changent brusquement, il est certain que deux amants se séparent souvent plus vite qu’ils ne se sont liés. Il se préparait chez madame de Bargeton et chez Lucien un désenchantement sur eux-mêmes dont la cause était Paris. La vie s’y agrandissait aux yeux du poète, comme la société prenait une face nouvelle aux yeux de Louise. À l’un et à l’autre, il ne fallait plus qu’un accident pour trancher les liens qui les unissaient” (Balzac, 1961: 173).

¹⁰⁴ Confirma-se este passo de *Madame Bovary*: “Emma pleurait, et il [Rudolphe] s’efforçait de la consoler, enjolivant de calembours ses protestations.

Eça, não hesitamos em imputar complexidade emocional a algumas personagens do *Padre Amaro*, d'*O Primo Basílio* ou d'*Os Maias*, nomeadamente aos seus protagonistas. Sem a vivacidade dos sentimentos das suas personagens, Eça não gozaria do estatuto de figura incontornável da literatura portuguesa. *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* são romances sobre o desejo e a atracção, com descrições animadas. É precisamente por causa destas descrições, que nos cativam mais pela sua força do que pela sua minúcia, que a ficção queiroziana continua a ser lida.

Embora o foco na citação acima sobre a “ausência de tese” assente sobre as personagens, estamos diante de uma reflexão acerca do processo literário queiroziano que se estende à própria concepção das obras. Numa nota de rodapé ao trecho, Sacramento anuncia que “[v]eremos, depois, que a tese em Eça é também irónica, ou seja, se autodestrói” (id.: 109). A passagem em causa encontra-se no capítulo derradeiro do estudo, “Ulisses. O «mais subtil dos homens», e o ciclo da ironia”. Aí, Sacramento estabelece que

[o] que dá particular relevo à obra de Eça de Queirós é as suas «teses» serem de raiz irónica: são sempre desproporcionadamente ambiciosas para que, por esse mesmo excesso, se autodestruam. Caracterizava-o a *inicial* ausência de tese. E se cada livro seu toma aparências de tese, é apenas como delimitação indispensável ao acto criador – tendo por supremo escopo deixar-nos, através da narrativa, de posse da antítese que permita reduzir à suspensão irónica a primitiva aparência discursiva. E só porque a tese sempre assim se autodestrói inexoravelmente, a obra de Eça vive, com legitimidade, no clima da arte. (id.: 187-8; itálicos do original)

Uma maneira de imaginar o procedimento da autodestruição da tese é o discurso d'*A Cidade e as Serras*, romance que ilustra a sedução, mas também os defeitos, de tanto Cidade como Serras. No final do romance, Zé Fernandes viaja para Paris, porque sentiu saudade da capital francesa. O livro demonstra também que a vida em Tormes só se torna agradável

— Oh! c'est que je t'aime! reprenait-elle, je t'aime à ne pouvoir me passer de toi, sais-tu bien? J'ai quelquefois des envies de te revoir où toutes les colères de l'amour me déchirent. Je me demande: < Où est-il ? Peut-être il parle à d'autres femmes? Elles lui sourient, il s'approche... > Oh! non, n'est-ce pas, aucune ne te plaît? Il y en a de plus belles; mais, moi, je sais mieux aimer! Je suis ta servante et ta concubine! Tu es mon roi, mon idole! tu es bon! tu es beau! tu es intelligent! tu es fort!

Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.

Mais, avec cette supériorité de critique appartenant à celui qui, dans n'importe quel engagement, se tient en arrière, Rodolphe aperçut en cet amour d'autres jouissances à exploiter. Il jugea toute pudeur incommode. Il la traita sans façon. Il en fit quelque chose de souple et de corrompu. C'était une sorte d'attachement idiot plein d'admiration pour lui, de voluptés pour elle, une béatitude qui l'engourdissait; et son âme s'enfonçait en cette ivresse et s'y noyait, ratatinée, comme le duc de Clarence dans son tonneau de malvoisie.” (Flaubert, 1958: 499-500).

mediante a introdução de certas tecnologias e a aplicação de conhecimentos oriundos da cidade. Na opinião de Sacramento, este romance não procede de modo nenhum à “glorificação da vida serrana. A serra, aqui, é um símbolo como Joaninha; e tão falaz se torna a tese, se da categoria de símbolo desapossarmos a serra, como Joaninha, se a quisermos «criatura», se esvairá em fumo” (id.: 192). O aparente embate entre Cidade e Serras seria, de acordo com Sacramento, um mero jogo com símbolos, da mesma forma que a mulher de Jacinto não é mais do que um símbolo, que com o seu nome remete para as *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett, referência essa que Sacramento não menciona explicitamente mas que terá em mente. Assim, a leitura crítica do romance concluiria pela “suspensão irónica [d]a primitiva aparência discursiva”.

A citação sobre a raiz irónica das teses refere-se, de qualquer forma, em específico ao final d’*A Ilustre Casa de Ramires*, que fecha com a célebre identificação, por parte de João Gouveia, de Gonçalo com Portugal. O crítico adverte que “[h]onra nenhuma, porém, nos virá do paralelo com um homem que se lança na literatura plagiando esquecidos versos de um tio” ou “que, levado pelas exigências da ambição, impele a irmã para os braços de um amante” (id.: 187). A sua conclusão é que “[s]ó uma grande incompreensão do que seja ironia poderá impedir-nos de ver que esta identificação de Gonçalo Ramires é uma sátira a esse mesmo nativismo que condenara na carta a Alberto de Oliveira. E só uma grande incompreensão dos processos de Eça poderá permitir que vamos buscar a suprema lição do romance às palavras finais... de João Gouveia” (ibid.). Sacramento insurge-se aqui contra as interpretações nacionalistas do “último Eça”, que afloraram na altura das comemorações do centenário do nascimento do escritor, em 1945. Tenta demonstrar que as obras queirozianas se esquivam à crença plena em alguma ideologia bem delimitada, nunca abandonando uma postura de cepticismo. Neste sentido, o ensaio de Sacramento constitui uma tentativa de “despolitizar” a figura do escritor. Numa das citações simultaneamente mais brilhantes e mordazes do livro estabelece que está “dentro da lógica que leva os Acácios a não se verem representados no conselheiro de *O Primo*, que esse mesmo historicismo nativista tenha podido perfilhar a obra” (id.: 188). Há de facto uma ironia digna do humor do escritor no facto de a posterioridade nos ter proporcionado uma série de obras – uma das mais paradigmáticas delas sendo *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias* (1919) de Alberto de Oliveira – que imitam, involuntariamente, o estilo submissamente laudatório d’*O Conde de Abranhos*, manuscrito que o seu autor felizmente deixou na gaveta. As *Páginas de Memórias* foram escritas durante a Primeira Guerra Mundial. O seu autor lamenta que Eça de Queiroz já não esteja vivo “para admirar comigo êsses soldados portugueses que, combatendo nas trincheiras da França, demonstraram com o seu

sangue a vitalidade do nosso” (Oliveira, s/d: 105). Ou ainda: “O grande artista da *Cidade e as Serras*, que nesse poema em prosa cantou, com tão deslumbrada pena, a nossa natureza, hoje poderia cantar com igual comoção a nossa raça” (id.: 106). É a previsões deste género que Sacramento estará a aludir.

Simultaneamente, Sacramento chama aqui a atenção para a complexidade das obras tardias que nos obrigam a uma leitura atenta. Alguns narradores queirozianos das décadas de 1880 e 1890 traduzem o interesse do autor em experimentar formas mais complexas de contar histórias. Zé Fernandes faz parte da “imensa categoria, que Eça de Queiroz explorou com uma sistematicidade que não pode ser fruto do acaso na última parte da sua carreira, dos narradores incapazes de perceber a história que estão a contar, seja esta a da família Ramires, a de certos santos, ou, de modo particularmente perfeito, a de José Matias” (Tamen, 2015: 85). Em “José Matias”, conto publicado em 1897, se escondem, segundo Maria Lúcia Lepecki, na verdade, duas histórias: uma, “a do pobre apaixonado irrealizado”, que considera secundária, e outra, a principal, “a do <homem que queria contar uma história>” (Lepecki, 1974: 76). A técnica narrativa de “José Matias” contrasta com a falta de subtilidade de *O Conde de Abranhos*, onde não há divergência entre o biografado e o seu biógrafo, que se faz à glorificação acrítica do seu objecto, poupando ao leitor a tarefa exigente de interpretação a que nos convidarão “José Matias” e *A Cidade e as Serras*.¹⁰⁵ Com Mário Sacramento, que não considerou o conto de 1897, poderíamos dizer que a ironia de Eça de Queiroz ali se apossa finalmente, com grande diligência, do próprio acto de contar uma história. O texto estrutura-se através de oposições dualistas, principalmente a distinção filosófica entre corpo e alma. José Matias é, ao lado de Fradique e Jacinto, uma das notáveis figuras excêntricas da obra queiroziana tardia. A impressão de que possui uma vida emocional amorfa, que tem afinidades com a de Jacinto, não se deve apenas à insuficiência hermenêutica do respectivo intérprete da história. Ela é intrínseca à personagem e explica-se pelo propósito do livro. *A Cidade e as Serras*, “José Matias” e *A*

¹⁰⁵ Orlando Grossegeesse, no capítulo final de *Konversation und Roman*, conclui que *A Cidade e as Serras* indica pistas ao leitor, através das referências a determinadas obras lidas por Jacinto, para descortinar o teor paródico da sua história de conversão: “Jacinto hält Zé Fernandes, der seine Geschichte erzählt, zur richtigen Lektüre derjenigen Texte an, die dieser mit seinem Erzählen wiederverwendet. Das Entscheidende bei dieser Thematisierung von *lecture* ist, daß das ‚richtige‘ Leseverhalten in den Mittelpunkt rückt gegenüber der verborgenen Instanz eines für den Diskurs verantwortlichen *scripteur*. Die Aufforderung „Stehe auf und lese!“ [...] stellt der narrative Diskurs von *A Cidade e as Serras* metadiskursiv an den Leser des Romans. Dieser wird mit der konsequenten Verunklärung der Grenzen einer literarisch präformierten Wirklichkeit und einer lebensweltlichen Wirklichkeit in die dargestellte Therapie des Lesens und des Lachens gezielt einbezogen“ (Grossegeesse, 1991: 308). A passagem citada por Grossegeesse encontra-se no capítulo IX, onde ficamos a saber que Jacinto, “o dono de trinta mil volumes[,] era agora, na sua casa de Tormes, depois de ressuscitado, o homem que só tem um livro. Essa mesma Natureza, que o desligara das ligaduras amortecedores do tédio, e lhe gritara o seu belo *ambula*, caminha! – também certamente lhe gritara *et lege*, e lê” (CS: 178).

Correspondência de Fradique Mendes tornam-se assim, e apesar de tratar de temas profundamente portugueses (à exclusão de “José Matias”), interessantes objectos de estudo que infelizmente ainda não despertaram o interesse da comunidade crítica internacional, habitualmente atraída por essas características.¹⁰⁶ O ensaio de Lepecki enquadra-se numa linha importante da história da crítica queiroziana. Alguns dos melhores ensaios sobre Eça tomam a forma de argumentos pela negativa, que, em primeiro lugar, desfazem as conclusões simplificadoras que se têm tecido sobre a sua produção.

A alegada construção d’*A Ilustre Casa* como romance que aparenta viabilizar uma tese, que contudo “se autodestrói inexoravelmente”, parece constituir para Mário Sacramento um selo de qualidade, elevando o livro em questão ao “clima da arte”. A sua análise das três versões d’*O Crime do Padre Amaro* procura acompanhar a perda do carácter tético da produção queiroziana. O nascimento e a estrutura deste romance seriam diferentes dos outros romances principais, e a edição definitiva, de 1880, não apagaria de todo esse desenho original. Na parte final do primitivo *Crime* (1875) ficaria a nu “a estrutura da <tese> [...] pela impossibilidade de a animar daquela vida que pudera insuflar às restantes com o concurso da pessoal experiência e da pessoal observação. O romance tomava, a partir de então, um cru sentido anticlerical” (Sacramento, 2002: 125); adquire também um “sentido de libelo” (ibid.). Sacramento, quando fala dos limites da experiência pessoal, refere-se à incapacidade de Eça de representar em Amélia a “psicologia da mulher que é portadora de uma gravidez ilícita” (ibid.). A partir do momento em que Amélia descobre a gravidez, diz Sacramento, “o livro toma outro andamento: Sentimos que Eça tem pressa de acabar: precipita-se num remate de folhetim. Cada cena toma significação directa, uma importância estritamente imediata: todo o rudimento de análise desaparece, o artifício fica a nu” (id.: 124). Quando estava a escrever a primeira versão, no início da década de 1870, “Eça não se apossou ainda do segredo que virá a permitir-lhe anular, pelo jogo da ironia, a <tese> que serve de <referência> e de esqueleto às suas obras” (id.: 125). Na edição definitiva, o romancista

[r]esolverá, finalmente, retirar quase todas as responsabilidades a Amaro e outorgá-las ao quadro social em que se move. Será esta a única obra de Eça em que a tese se não autodestrói pelo jogo da ironia, por Eça decidir pulverizar as responsabilidades por forma a já não caberem a um homem, a uma classe, mas à nação, à condição humana, quase poderíamos dizer, à própria vida. E é isso, justamente, o que torna *O Crime do Padre Amaro* – na edição *ne varietur* – a sua obra-prima. (ibid.)

¹⁰⁶ No capítulo II pronunciamo-nos sobre a universalidade d’*O Crime do Padre Amaro* e d’*O Primo Basílio* que, a nosso ver, explica o seu vasto sucesso internacional junto do público geral. A sua universalidade é de natureza diferente da que atribuímos às três obras referidas acima (*A Cidade e as Serras*, “José Matias” e *A Correspondência de Fradique Mendes*), que até agora, porém, não conseguiram apelar a um público maior fora dos países lusófonos.

Na primeira frase Sacramento alude à grande alteração no final do livro. Nas duas primeiras edições é Amaro quem, perseguido por João Eduardo após o parto, mata o seu filho. A segunda parte do trecho refere-se a um aspecto que, como veremos no próximo capítulo, a versão de 1880 reforça, a saber, o carácter d’*O Crime* como romance de sociedade, que nos mostra um protagonista menos proactivo e mais determinado por circunstâncias externas que nas primeiras duas redacções. Quando se diz que Eça procura delegar as responsabilidades “à nação, à condição humana, quase poderíamos dizer, à própria vida”, a alusão é, evidentemente, ao capítulo final, que, como já referido, foi ampliado na edição definitiva do romance.

O terceiro *Crime do Padre Amaro* é para Sacramento sinal da conquista da “maturidade irónica” do escritor (id.: 161). O cotejo de “uma pequena frase pela qual transmite o estado de espírito” de Amaro durante a leitura da missa nos inícios da sua estada em Leiria simboliza “a diversidade de intenções que presidiram à elaboração das três versões, e a evolução estética de Eça” (id.: 162):

Estava sempre apressado (CPA 1: 291)

Estava sempre um pouco apressado (CPA 2/3: 276)

... engorolava depressa monotonamente as santas leituras (CPA 2/3: 277)

O crítico comenta que “[n]a segunda versão, a nota é adoçada, de acordo com o propósito expresso de evitar os perigos das <preocupações de Escola e de Partido> que Eça admitia terem prejudicado, na primeira versão, a <pura Arte>. Na última, o <bestial padre Amaro> já não merece tanta solícitude: Eça decide-se definitivamente pelo tom satírico” (Sacramento, 2002: 162). Um bom exemplo dado por Sacramento (cf. id.: 163) deste tom satírico é o episódio, escrito de raiz para a versão de 1880, do auto-da-fé em casa da S. Joaneira dos pertences de João Eduardo, após a descoberta da sua autoria do artigo difamatório sobre o sacerdócio leiriense.¹⁰⁷ Através

¹⁰⁷ “[...] a voz de Natário, que se embrulhava no seu capote ao pé do aparador, exclamou, muito severa:

– Então as senhoras deixam andar por aqui semelhante livro?

Todos se voltaram, na surpresa que dava aquela indignação, a olhar o largo volume encadernado que Natário indicava com a ponta do guarda-chuva, como um objecto abominável. D. Maria da Assunção aproximou-se logo de olho reluzente, imaginando que seria alguma dessas novelas, tão famosas, em que se passam coisas imorais. E Amélia chegando-se também, disse, admirada de tal reprovação:

– Mas é o *Panorama*... É um volume do *Panorama*...

– Que é o *Panorama* vejo eu, disse Natário com secura. Mas também vejo isto. - Abriu o volume na primeira página branca, e leu alto: – <Pertence-me este volume a mim, João Eduardo Barbosa, e serve-me de recreio nos meus ócios.> Não compreendem, hem? Pois é muito simples... Parece incrível que as senhoras não saibam que esse homem, desde que pôs as mãos num sacerdote, está *ipso facto* excomungado, e excomungados todos os objectos que lhe pertencem!

Todas as senhoras, instintivamente, afastaram-se do aparador onde jazia aberto o *Panorama* fatal, arrebanhando-se, num arrepiamento de medo, àquela ideia da Excomunhão que se lhes representava como um desabamento de catástrofes, um aguaceiro de raios despedidos das mãos do Deus Vingador: e ali ficaram mudas, num semicírculo apavorado, em torno de Natário, que, de capotão pelos ombros e braços cruzados, gozava o efeito da sua revelação. Então a S. Joaneira, no seu assombro, arriscou-se a perguntar:

– O senhor padre Natário está a falar sério?

Natário indignou-se:

– Se estou a falar sério!? Essa é forte! Pois eu havia de gracejar sobre um caso de excomunhão, minha senhora? Pergunte aí ao senhor cônego se eu estou a gracejar!

Todos os olhos se voltaram para o cônego, essa inesgotável fonte de saber eclesiástico.

Ele então, tomando logo o ar pedagógico que lhe voltava dos seus antigos hábitos do seminário sempre que se tratava de doutrina, declarou que o colega Natário tinha razão. Quem espanca um sacerdote, sabendo que é um sacerdote, está *ipso facto* excomungado. É doutrina assente. É o que se chama a excomunhão latente; não necessita a declaração do pontífice ou do bispo, nem o cerimonial, para ser válida, e para que todos os fiéis considerem o ofensor como excomungado. Devem-no tratar portanto como tal... Evitá-lo a ele, e ao que lhe pertence... E este caso de pôr mãos sacnlegas num sacerdote era tão especial, continuava o cônego num tom profundo, que a bula do Papa Martinho V, limitando os casos de excomunhão tácita, conserva-a todavia para o que maltrata um sacerdote... – Citou ainda mais bulas, as Constituições de Inocêncio IX e de Alexandre VII, a Constituição Apostólica, outras legislações temerosas; rosnou latins, aterrou as senhoras.

– Esta é a doutrina, concluiu dizendo; mas a mim parece-me melhor não se fazer disso espalhafato...

D. Josefa Dias acudiu logo:

– Mas nós é que não podemos arriscar a nossa alma a encontrar aqui por cima das mesas coisas excomungadas.

– É destruir! exclamou D. Maria da Assunção. É queimar! É queimar!

D. Joaquina Gansoso arrastara Amélia para o vão da janela, perguntando-lhe se tinha outros objectos pertencentes ao homem. Amélia, atarantada, confessou que tinha algures, não sabia onde, um lenço, uma luva desirmanada, e uma cigarreira de palhinha.

– É para o fogo, é para o fogo! gritava a Gansoso excitada.

A sala vibrava agora com a gralhada das senhoras, arrebatadas num furor santo. D. Josefa Dias, D. Maria da Assunção falavam com gozo do fogo, enchendo a boca com a palavra, numa delícia inquisitorial de exterminação devota. Amélia e a Gansoso, no quarto, rebuscavam pelas gavetas, por entre a roupa branca, as fitas e as calcinhas, à caça dos «objectos excomungados». E a S. Joaneira assistia, atónita e assustada, àquele alarido de auto-de-fé que atravessava bruscamente a sua sala pacata, refugiada ao pé do cônego, que depois de ter rosnado algumas palavras sobre «a Inquisição em casas particulares», se enterrara comodamente na poltrona.

– É para lhes fazer sentir que se não perde impunemente o respeito à batina, dizia Natário baixo a Amaro.

O pároco assentiu, com um gesto mudo de cabeça, contente daquelas cóleras beatas que eram como a afirmação ruidosa do amor que lhe tinham as senhoras.

Mas D. Josefa impacientava-se. Agarrara já o *Panorama* com as pontas do xale, para evitar o contágio, e gritava para dentro, para o quarto, onde continuava pelos gavetões uma rebusca furiosa:

– Então apareceu?

– Cá está, cá está!

Era a Gansoso que entrava triunfante com a cigarreira, a velha luva e o lenço de algodão.

E as senhoras, em alarido, arremeteram para a cozinha. A mesma S. Joaneira as seguiu, como boa dona de casa, para fiscalizar a fogueira.

Os três padres então, sós, olharam-se – e riram.

– As mulheres têm o diabo no corpo, disse o cônego filosoficamente.

– Não senhor, padre-mestre, não senhor, acudiu logo Natário fazendo-se sério. Eu rio porque a coisa, assim vista, parece patusca. Mas o sentimento é bom. Prova a verdadeira devoção ao sacerdócio, horror à impiedade... Enfim o sentimento é excelente.

–O sentimento é excelente, confirmou Amaro, também sério.

O cônego ergueu-se:

– E é que se pilhassem o homem eram capazes de o queimar...

Não lho digo a brincar, que a mana tem fígados para isso ... É um Torquemada de saias...

– Está na verdade, está na verdade, afirmou Natário.

–Eu não resisto a ir ver a execução! exclamou o cônego. Eu quero ver com os meus olhos!

E os três padres então foram até à porta da cozinha. As senhoras lá estavam, em pé diante da lareira, batidas da luz violenta da fogueira que fazia destacar estranhamente as mantas de agasalho de que já se tinham coberto. A Ruça, de joelhos, soprava esfalfada. Tinham cortado com o facão a encadernação do *Panorama*; e as folhas retorcidas e negras, com um faiscar de fagulhas, voavam pela chaminé nas línguas do fogo claro.

Só a luva de pelica não se consumia. Debalde com as tenazes a punham no vivo da chama: tisonava, reduzida a um caroço engrolado; mas não ardia. E a sua resistência aterrava as senhoras.

– É que é a da mão direita com que cometeu o desacato! Dizia furiosa D. Maria da Assunção.

–Bufa-lhe, rapariga, bufa-lhe! aconselhava da porta o cônego muito divertido.

– O mano faz favor de não trocar com coisas sérias! gritou D. Josefa.

– Oh, mana! A senhora quer saber melhor que um sacerdote como é que se queima um ímpio? A pretensão não está má! É bufar-lhe, é bufar-lhe!

da introdução de tais episódios, o escritor consegue divertir os seus leitores. Às vezes, bastam pequenos acrescentos cómicos.¹⁰⁸

O crítico salienta ainda que a verosimilhança das personagens aumenta na edição definitiva:

na primeira versão, quando Amaro comunicara a Amélia o plano de casar com João Eduardo para encobrir a gravidez, choca-nos a facilidade com que ela aceita a solução e o cinismo com que, linhas abaixo, se declara pronta ao adultério com Amaro. Esta atitude de Amélia preludia Luísa, traduzindo também as dificuldades psicológicas que Eça encontra em tratar a mulher – decidindo-se à solução mais fácil de lhe negar alma sempre que depara com dificuldades em traduzir os conflitos que lhe confirmariam. Nesta edição definitiva, Amélia já sabe recusar a solução, estrebuchar, ser vencida só à força de argumentos. (id.: 164)

A nossa análise no capítulo I confirma esta argumentação. *O Crime do Padre Amaro* de 1880 torna-se, assim, um romance em que os sentimentos são representados de forma mais subtil. Resultado de um longo processo de revisão, em que influíram as diversas apreciações críticas das duas primeiras edições em jornais e revistas, esta versão definitiva é, não só por isso, a obra mais apurada, densa e absorvente de Eça.

Chegámos ao ponto fulcral do estudo de Mário Sacramento. A conclusão da edição definitiva d’*O Crime do Padre Amaro* poria termo aos conflitos criativos no que diz respeito aos próprios princípios da sua arte: “A partir do momento em que Eça de Queirós concluiu a refundição do *Crime do Padre Amaro*, cessou nele todo o momento de evolução psico-estética.

Então, confiadas na ciência do senhor cônego, a Gansoso e D. Maria da Assunção, acoradas, bufaram também. As outras olhavam, num sorriso mudo, o olho brilhante e cruel, no gozo daquela exterminação grata a Nosso Senhor. O fogo estalava, pulando com uma força galharda, na glória da sua antiga função de purificador dos pecados. – E por fim sobre as achas em brasa, nada restou do *Panorama*, do lenço e da luva do ímpio” (CPA 2/3: 649; 651; 653; 655: 657).

¹⁰⁸ Confira-se a passagem do capítulo VIII em que o cônego Dias, depois de aprovar a decisão de Amaro de sair de casa de S. Joaneira, medita sobre a situação. “O cônego ficou ainda ao pé do lume, ruminando. Não tinha insistido com Amaro, porque aquela resolução de deixar a casa da S. Joaneira convinha-lhe. Ele dava, havia anos, uma mesada à S. Joaneira; mas desde que lhe arranjava, como hóspede, o padre Amaro, diminuía-lhe a mesada. Tinha mesmo feito com ela essa combinação. Poucos dias depois, porém, já estava arrependido. A S. Joaneira, quando estava só, dormia no primeiro andar; o cônego podia entrar livremente, ficar, se quisesse, até mais tarde, sossegado, saboreando os lentos carinhos da sua velhota. Amélia, com o seu quarto em cima, era alheia a estas frequências sentimentais. Mas quando veio o padre Amaro, a S. Joaneira cedera-lhe o quarto dela e dormia em cima no quarto da filha. O cônego principiou então a ter dificuldades e a monótona pontualidade do seu amor começou a encher-se de embaraços. Precisava de esperar, de espreitar, de estar à escuta como um colegial namorado; era necessário que Amélia jantasse fora de casa, que a Ruça estivesse na fonte, toda a sorte de combinações importunas. E ele, cônego tranquilo, na egoísta velhice, via-se obrigado a ter nos seus prazeres regulares recatos romanescos. Ora se Amaro saísse, a S. Joaneira voltava para o seu antigo quarto! Estava independente! Vinham as antigas comodidades, as tranquilas sextas! É verdade que tinha de dar a antiga mesada! Daria a mesada!

– Que diabo! Ao menos está um homem à sua vontade, resumiu ele erguendo-se” (CPA 2/3: 342; 344).

Na edição de 1880, Eça acrescenta o seguinte diálogo: “– Que está para aí o mano a falar só? perguntou a sr.^a D. Josefa, despertando do quebranto em que ia caindo, ao pé do lume.

– Estava cá a malucar como hei-de castigar a carne na Quaresma... – disse o cônego com um riso grosso” (CPA 2/3: 345).

Não mais o encontraremos em luta com problemas íntimos, mas definitivamente instalado nas regiões apolíneas da ironia, entregue à tarefa de nos transmitir a problemática que vivera” (id.: 167). Sacramento defende que Eça se conseguiu finalmente libertar da pretensão de escrever livros interessados politicamente ou socialmente, de acordo com doutrinas morais. *O Mandarim*, saído no mesmo ano que a edição definitiva d’*O Crime*, é uma novela privada de lição final, a não ser cómica, e por isso poderá servir de comprovação desta tese. O tom satírico da versão final d’*O Crime* remete para os textos seguintes, ainda que o romance em si, reflectindo o seu desenho inicial e as fases de revisão por que passara, possivelmente já não corresponda àquilo que Eça mais intimamente ambicionava fazer.

A esta tese podem levantar-se algumas objecções. As afinidades, no que toca a certos elementos de crítica social, a pretensões pedagógicas manifestas e à postura moralista, entre *O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias* são inegáveis. O crítico tem, de qualquer forma, razão quando considera que “[o]s anos que vão de 1877 a 1880 são da maior importância na formação da estética queirosiana” (id.: 143) e a este propósito cita uma série de cartas do escritor a Ramalho, a Oliveira Martins e ao seu editor, Chardron, em que expõe as suas dúvidas criativas. A mais relevante delas é a nosso ver a missiva a Ramalho Ortigão, datada de Newcastle, 8 de Abril de 1878. Nela, Eça relata estar a trabalhar “nas *Cenas Portuguesas*, mas sob a influência do desalento. Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística. Balzac [...] não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardife. Eu, não posso pintar Portugal em Newcastle” (Correspondência I: 143-4). Restam-lhe apenas duas soluções: “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 puramente fantástica e humorística” (id.: 144). Sacramento manifesta em geral desconfiança quanto à sinceridade das cartas de Eça, nomeadamente em relação às explicações que avançam para o abandono de determinadas obras (cf. também Sacramento, s/d: 255). No caso da carta a Ramalho, entende que “<[i]r para Portugal> bem sabia Eça que nada resolveria: é expressão de que apenas se serve para, sem grandes ilusões, encobrir problemas mais íntimos” (Sacramento, 2002: 148-9). *A Capital*, obra de humor, seria “um índice claro das indecisões que a resenha epistolográfica que fica bem historia” (id.: 149). A experimentação com o romance cómico leve que é *A Capital* seria sinal do conflito artístico que Eça estava a viver. Este conflito estaria relacionado não só com a tomada de consciência da impossibilidade de uma literatura que se procura basear na observação *in situ* de costumes, mas mesmo com a incerteza acerca da decisão exclusiva pelo género de romance representado pel’*O Primo Basílio* e pel’*O Crime do Padre Amaro*.

A referida carta a Ramalho não toca, aliás, só na crise literária. Ela é um verdadeiro desabafo, ou, como o próprio admite, “uma choradeira” (Correspondência I: 148). A seguir aos queixumes sobre as “Cenas”, o autor lamenta a falta de companhia intelectual em Newcastle: “Há um ano que não converso. As minhas relações são pessoas perfeitamente idiotas, que nunca leram um livro, que não suspeitam sequer de que eu o faça, e que pensam que o único produto da inteligência humana é o *Times*” (id.: 144-5). Além disso, Eça relata “a dificuldade da minha vida financeira” (id.: 146). As dívidas chegam a ser tão preocupantes que “às vezes” mal lhe deixam “coragem para entender os desgostos dos meus personagens, quando tenho de os observar através da espessura dos meus” (id.: 146). Às dívidas acresce “o absoluto isolamento moral – isto é, a viuvez da alma. A família não se substitui senão pela paixão. Eu não tenho aqui família, nem paixão” (ibid.). Fala de duas incursões amorosas mal sucedidas, nomeadamente “uma ligação com uma desavergonhada (apesar da sinceridade animal do seu instinto amoroso, o rigor da crítica obriga-me a chamar-lhe uma desavergonhada)” que lhe ia “complicando a vida” (ibid.); e um relacionamento com “uma devota – que, quando eu imaginava que me ia levando para a Felicidade, me ia arrastando simplesmente para a missa” (ibid.). Eça sente que precisa de se impor uma “disciplina intelectual, económica, moral e doméstica” (id.: 147), e considera que o único meio para a alcançar é o casamento, instituição essa sobre a qual tem mudado de ideias: “Eu não tenho hoje pelo casamento aquele horror de outrora, comparável ao horror do cavalo selvagem pela manjedoura. Bem ao contrário: tenho corrido tanto pelo descampado da sentimentalidade, que uma manjedoura confortável em que mãos benévolas me serrotem uma palha honesta – sorri-me como uma entreaberta paradisica” (ibid.). Projecta o perfil da tal manjedoura: “Eu precisava de uma mulher serena, inteligente, com uma certa fortuna (não muita), de carácter firme disfarçado sob um carácter meigo... que me adoptasse como se adopta uma criança, me obrigasse a levantar a certas horas, me forcesse a ir para a cama a horas cristãs [...]” (ibid.). Emília Resende, que casará com Eça em 1886, corresponde de certa maneira a esse perfil. Numa carta datada de Lisboa, 12 de Abril de 1892, Eça, que se deslocara a Portugal por causa das partilhas da herança de Emília e seus irmãos, relatará à sua mulher, que ficara em Paris com os filhos, que logo após a chegada à capital “recai nos péssimos hábitos peninsulares – e já ontem me deitei de madrugada, com as andorinhas a voar em plena luz” (Correspondência II: 211).

A carta a Ramalho de 1878 é uma das missivas mais ricas de toda a correspondência. Nas cartas posteriores a 1880, não encontramos semelhantes desabafos nem testemunhos de lutas igualmente violentas acerca dos princípios das obras. Neste sentido, tendemos a concordar genericamente com a tese de Sacramento de que a conclusão d’*O Crime* de 1880 põe fim à fase

aguda da afirmação de Eça de Queiroz como escritor. Detenhamo-nos, porém, ainda um pouco nessa fase de crise estética e na sua solução.

5. Processos irónicos

Sacramento demonstra como a ironia passa a influir na construção da acção e como certos elementos realistas são desarmados na sequência da refundição d'*O Crime*. A verosimilhança da personagem, que se procura alcançar através da exposição da sua formação, do contexto familiar e social, com destaque para a sua biografia sentimental e temperamental, é habitualmente considerada um elemento-chave do romance realista-naturalista. Como já vimos, nos romances queirozianos tardios essa tendência ainda persiste, sinal da impressão que uma certa escola de ficção nele plantou. No entanto, Sacramento reconhece correctamente que essas biografias são, de romance em romance, cada vez mais sucintas. Além disso, vão perdendo a sua função original. Tem particular interesse o que diz, de forma passageira, acerca da infância de Amélia n'*O Crime* e, de forma detalhada, acerca da educação sentimental de Luísa n'*O Primo Basílio*. O argumento, muito correcto, de Sacramento vai no sentido de questionar a ideia de uma verdadeira formação na maioria das personagens centrais da ficção queiroziana. Chama a atenção para, por um lado, o perfil psicológico das personagens e, por outro lado, a lógica da acção. À paixão de Luísa sobrepõe-se o seu tédio; ela “irá ao sabor das solicitações, porque nada a contém, definitivamente, nem o amor, nem a religião, nem uma consciência ética” (Sacramento, 2002: 138). Por isso, esta personagem representa “a fase que sobrevém à do *Crime*”. O escritor, “que corra inutilmente atrás dos sistemas morais e se refugiara numa vaga <sanção moral de justiça> que não curara de aprofundar e que mais parecia destinada a afastar o problema que a resolvê-lo (<sanção moral> inconfundível com a voz anterior que <afirma o bem>), toma em face da moral uma posição irónica correspondente à que Luísa alcança pelo tédio. É neste sentido que Luísa [...] está para Eça de Queirós como Ema para Flaubert: <c’est moi>” (ibid.). Eça apropriar-se-ia, n'*O Primo Basílio*, da técnica de Flaubert em *Madame Bovary*. Neste romance, “as circunstâncias exteriores mais nos parecem recursos do que causas efectivas ou sequer desencadeantes. A educação que a camponesa Ema recebe no aristocrático convento das Ursulinas, as leituras românticas a que se entrega, o breve contacto com a aristocracia, não explicam a sua personalidade ambivalente” (ibid.). A mesma ambivalência, que não se deixa por completo reconduzir às “circunstâncias exteriores”, caracterizaria Luísa.

No entanto, a sua leitura do romance acaba por ser excessivamente suspensiva, quando afirma que “Luísa vai ao *Paraíso*, quase sem muito bem discernir se irá encontrar-se com Jorge, se com Basílio. Quando está com o amante, pensa no marido; e quando este regressa do Alentejo, recebe-o com o alvoroço de uma nova aventura” (id.: 139). O seu juízo aqui é redutor porque ignora o papel crucial do desejo sexual no romance. Da mesma forma que Amaro e Amélia, n’*O Crime*, Luísa é movida por uma atracção física muito forte e procura em Basílio a satisfação de desejos que Jorge nem sequer advinha.

Sacramento conclui que *O Primo Basílio* não se decide por uma literatura de cariz reformador, embora uma tal intenção pareça ter enformado a sua concepção. Procura desvendar as razões mais íntimas por detrás desta aparente indecisão. Ora, de acordo com o crítico, n’*O Primo Basílio* assistimos justamente à afirmação de características que irão marcar toda a produção ulterior, no que diz respeito às suas dramaturgias. Os romances queirozianos, diz Sacramento, “nunca serão atravessados por aquele sopro de inelutabilidade ao destino, de fatalidade psicológica que sentimos ao ler um Balzac ou um Tolstoi. Os seus personagens não abdicam do seu livre-arbítrio: desistem apenas de o utilizar. Sentimos que poderiam desfazer, se quisessem, a teia de aranha que os embaraça. Não são arrastados pelos conflitos: deixam-se escorregar com moleza, com o sorriso divertido de quem se decide a ver «no que dará aquilo»” (id.: 141). Não estão em causa apenas as personagens, mas o conflito que o romance coloca, enfim, o alçado geral do livro e a lógica da intriga. Na frase seguinte, Sacramento ergue a ponte para a restante obra e estabelece um juízo importante, que nos irá levar a discutir o pendor geral das motivações das personagens queirozianas:

A tragédia ocorre sempre às mãos de um pequeno acaso: no *Primo Basílio*, às mãos da *infame*, de Juliana, que se apossara dos bilhetes amorosos que Luísa escrevera; nos *Maias*, vem numa caixa de charutos que um senhor traz, displicentemente, de Paris; na *Relíquia*, ocasiona-a uma troca de embrulhos. A consciência irónica troça do destino e atribuindo ao homem a posse de um arbítrio, mostra-lhe, paradoxalmente, a inabilidade do seu uso. (ibid.)

O exemplo de Guimarães, n’*Os Maias*, corresponde à figura da intrusão, que, como vimos, é tão essencial na obra queiroziana justamente até esse romance. É salientado o papel decisivo do acaso na acção das obras queirozianas que Sacramento atribui à “consciência irónica”, o elemento constitutivo da arte do autor. Deve-se à mesma consciência irónica a moralidade amorfa das suas personagens, aqui Luísa. Por isso o romance não sugere nenhuma mensagem moral bem definida, contrariamente às leituras de gerações de críticos:

Por isso os seus personagens não conhecem a irresponsabilidade das grandes criações dramáticas. Prestam-se a conclusões doutrinárias, oferecem possibilidades críticas – de uma crítica exercida no plano do leitor. O leitor não os sente irresponsáveis, sente-os irresolutos; e só por que essa irresolução não toma neles o carácter consciente que assiste em Eça à sua criação, podemos procurar-

lhes, *noutro plano*, aquela irresponsabilidade transcendente sem a qual a arte não é possível. Só porque no plano do leitor desperta essa consciência de livre arbítrio (cuja posse os personagens revelam mas que desistem de usar) se poderá declarar «interessada» a sua obra. E é a ironia que, assistindo à génese do *Primo Basílio*, salva o romance do sentido programático que a carta da Condessa de W.¹⁰⁹ [d’*O Mistério da Estrada de Sintra*] 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, como o poderia levar, em carta que escrevesse a José Fontana, a revelar que por ela pretendia mostrar a dissolução dos costumes burgueses e pugnar por um conceito novo de família. (id.: 141-2; itálicos do original)

O romance não profere nenhuma lição nítida em relação à vida familiar lisboeta, o que constitui uma diferença em relação tanto às *Farpas* (que estão na génese do romance) quanto a *O Mistério da Estrada de Sintra*. Por isso, a afirmação, na carta a Teófilo, datada de 12 de Março de 1878, de que no *Basílio* se ataca “a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem, e, mais tarde ou mais cedo, centro de bambochata”, não se apoiaria directamente no discurso do romance. Na carta, Eça ainda descreve a ambição das “Cenas da vida portuguesa”: “pintar a Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhes, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas” (Correspondência I: 135). Esta pintura literária teria um fim: “É necessário acutillar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir *as falsas interpretações e falsas realizações* que lhes dá uma sociedade podre” (ibid.; itálicos do original). O abandono do plano das *Cenas* indica que Eça, por um lado, tomou consciência da impossibilidade de tal destruição reformadora através da literatura e, por outro lado, desiste da própria ideia dos seus romances como obras de reforma social.

Voltemos à inferência de Sacramento sobre como a tragédia, nas obras queirozianas, “ocorre sempre às mãos de um pequeno acaso”. Na passagem em causa chama-se a atenção para a falta de linearidade lógica, de uma dramaturgia trágica nítida, cuja falta, aliás, é lamentada por Machado de Assis na sua famosa crítica ao romance. Esta crítica requer a advertência de que foi escrita por um rival literário de Eça e de que essa rivalidade se sobrepõe um pouco à intenção de fazer justiça à obra. Ainda assim, destaca alguns pontos importantes, nomeadamente aqueles sobre a lógica da acção do romance:

depois de analisar o carácter de Luísa, de mostrar que ela cai sem repulsa nem vontade, que nenhum amor nem ódio a abala, que o adultério é ali uma simples aventura passageira, chego à conclusão de

¹⁰⁹ Refere-se a passagens como esta: “É necessário demolir pelo ridículo, pela caricatura, pelo chicote e pela polícia correcional, esse tipo indigno que se chama o *conquistador*. O *conquistador* não tem atracção, nem beleza, nem elevação, nem grandeza como tipo, — e como homem não tem educação, nem honestidade, nem maneiras, nem espírito, nem *toilette*, nem habilidade, nem coragem, nem dignidade, nem limpeza, nem ortografia...” (MES: 340).

que, com tais caracteres, como Luísa e Basílio, uma vez separados os dois, e regressando o marido, não há meio de continuar o romance, porque os heróis e a ação não dão mais nada de si, o êrro de Luísa seria um simples parêntesis no período conjugal. Voltariam todos ao primeiro capítulo: Luísa tornava a pegar no *Diário de Notícias*, naquela sala de jantar tão bem descrita pelo autor; Jorge ia escrever os seus relatórios, os freqüentadores da casa continuariam a ir ali encher os serões. (Assis, 1955: 170)

Ou seja, com a partida do primo Basílio, a história chegou a um beco sem saída:

Que acontecimento, lógicamente deduzido da situação moral dos personagens, podia vir continuar uma ação extinta? Evidentemente nenhum. Remorsos? Não há probabilidades dêles; porque, ao anunciar-se a volta do marido, Luísa, não obstante o extravio das cartas, esquece tôdas as inquietações, “sob uma sensação de desejo, que a inunda”. Tirai o extravio das cartas, a casa de Jorge passa a ser uma nesga do *paraíso*; sem essa circunstância, inteiramente casual, acabaria o romance. Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte. (id.: 170-1)

Machado pressupõe que Eça, “visto que o realismo também inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com êle alguma tese” (id.: 163). Porém, a única “tese ou ensinamento” seria que “[a] boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério” (ibid.). E mesmo que Eça encarasse o realismo num sentido mais lato, a saber, no sentido de “escrever uma hipótese” e de exercer “a patologia e não a terapêutica”, tal não satisfaria Machado, porque sente a falta de uma “hipótese lógica, humana, verdadeira” (ibid.).

A sua observação sobre o transvio das cartas amorosas é a mais pertinente que se retira do artigo em causa. Converge com o argumento de Sacramento sobre a interferência, nas obras queirozianas, de pequenos lances e acasos que mudam o rumo da história:

Quando parte para a quinta de Tormes, Jacinto toma as suas precauções: enormes caixotes são despachados, levando esse conforto sem o qual se lhe afigurava impossível a vida. Mas o «destino» que levava Juliana a apossar-se das cartas de Luísa, que trouxera numa caixa de charutos as provas de que Carlos da Maia era irmão de Maria Eduarda, que levava Teodoro a comprar o velho alfarrábio em que vinha descrita a maneira de matar um mandarim longínquo com um simples repique de campainha, que trocara os embrulhos de Raposo – esse destino irónico transvia para Espanha os caixotes de Jacinto. (Sacramento, 2002: 192)

Os romances e contos são, com efeito, perpassados por uma série de casualidades que, para além de nos fazerem rir, desempenham uma função narrativa. É significativo que n’*Os Maias*, numa passagem que citámos no capítulo anterior, Eça faça questão de chamar a nossa atenção para a falta de verosimilhança criada pelo romance de Carlos e Maria Eduarda e a descoberta do incesto por via de Guimarães. N’*A Relíquia* não sentira essa necessidade de justificação, uma vez que é um romance que, desde o início, exclui qualquer ambição de coerência, seja dramática, seja psicológica. Nas obras posteriores verificar-se-á a mesma

tendência. Os casos mais flagrantes são o de “Civilização” e d’*A Cidade e as Serras*. No conto, a deslocação de Jacinto carece de qualquer justificação, ao passo que no romance é, no mínimo, deficientemente motivada; o autor não se esforça para explicar os fundamentos íntimos do desejo de Jacinto de viajar à sua quinta ancestral. É evidente que a perda de interesse na análise sentimental e a dramaturgia mais lassa estão interligadas.

Para Sacramento, a ocorrência, em Eça, destas alterações coincide com a anulação daquilo que à primeira vista aparentava ser a tese da obra em causa. “Tese” refere-se aqui ao significado da obra, uma mensagem que transcende o livro e que encerra um valor político, social ou moral. Para isto ser possível, o particular tem de remeter para o geral. Na arquitectura das obras de Eça isso acontece de forma mais explícita no final do respectivo livro, por exemplo n’*O Crime do Padre Amaro* ou n’*A Ilustre Casa de Ramires*. Nos desfechos destes livros é sugerido que a história e as próprias personagens têm um sentido mais abrangente. Às vezes há a sugestão de que se adianta uma lição ou mensagem de teor moral, a qual, segundo Sacramento, não resiste impoluta a uma leitura crítica. Esse seria o caso d’*A Relíquia*. No prólogo do livro, Teodorico reclama para a sua história a promulgação de “uma lição lúcida e forte”. A lição seria a seguinte:

Em 1875, nas vésperas de Santo António, uma desilusão de incomparável amargura abalou o meu ser: por esse tempo minha tia D. Patrocínio de Neves mandou-me do Campo de Santana, onde morávamos, em romagem a Jerusalém: dentro dessas santas muralhas, num dia abrasado do mês de Nizam, sendo Poncius Pilatus procurador da Judeia, Elius Lamma Legado imperial da Síria e J.-Kaiapha Sumo Pontífice, testemunhei, miraculosamente, escandalosos sucessos: depois voltei – e uma grande mudança se fez nos meus bens e na minha moral. (AR: 75)

A viagem à Palestina e o imbróglio da camisa de Mary constituem, de facto, uma escola de cinismo para Teodorico. O sonho do capítulo III contribui para ruir o seu respeito pela Bíblia. O seu desrespeito inicial pela religião católica não era ainda de natureza teórica mas apenas relativo aos rituais e ao sacerdócio. Logo depois de acordar do sonho, Teodorico sente-se invadido por “indiferença e cansaço, do país de Efraim ao país de Zebelon” (id.: 257). No capítulo final, apercebe-se da “inutilidade da hipocrisia”: “Consultei a minha consciência, que reentrara dentro de mim – e bem certo de não acreditar que Jesus fosse filho de Deus e de uma mulher casa de Galileia [...] cuspi dos meus lábios, tornados para sempre verdadeiros, o resto inútil de oração” (id.: 306). O veredicto final de Teodorico é a conclusão de que poderia ter satisfeito as suas “ambições sociais” e “ambições intelectuais”, não lhe tivesse faltado no momento da revelação da camisa de Mary “esse <descarado heroísmo de afirmar>, que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, ciências e religiões” (id.: 312). O que Sacramento retira d’*A Relíquia* é a prelecção de que a “[a] hipocrisia não é inútil, é incerta – e é essa incerteza dos actos humanos, essa inabilidade

do crer, do agir, do pensar, do astuciar que Eça vai continuar a transmitir-nos nas obras posteriores. A hipocrisia é tão inútil como a virtude e tão incerta como ela – sorri Eça: e dá a Cruz a Cristo e o óculo a Raposo. Assim a tese, como sempre, se invalida” (Sacramento, 2002: 173). Mas ao ignorar a outra conclusão, de crítica à ciência e à religião, Sacramento ignora uma tese séria do livro que resiste à sua suposta autodestruição. É um dos pontos fracos da sua abordagem. Sacramento limita-se a mostrar-nos um Eça devotado “à clara Ironia, única deusa que Fradique e Eça aceitaram servir” (id.: 207), imune ao entrave que Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre colocam a esta concepção suspensiva, nomeadamente o de que “[o] riso, em Eça como em qualquer outro autor, tem limites históricos, dentro dos quais é possível rir de ‘tudo’; mas é certamente mais difícil rir daquilo de onde se ri” (Diogo/Silvestre, 1993: 48). Em vez de “invalidação” das teses, preferimos falar na sua atenuação.

Sacramento dedica-se depois a *Os Maias*. Neste romance “é ao Amor que cabe [...] servir a Ironia” (Sacramento, 2002: 173). Esta frase curta remete para uma teoria, que desenvolve mais adiante, embora não com o devido pormenor, sobre a escolha dos temas e o modo de os tratar, ou seja, sobre a génese e o processo de escrita das obras de Eça. A ironia, diz Sacramento, irá aplicar-se sobre todos os temas e assuntos tratados pelo autor, entre os quais “a Moral, a Religião, o Amor, a Política, a Pedagogia, a Literatura, a Ciência, a Filosofia, a Civilização”, de modo que, no final da sua vida, “Eça de Queirós cumpriu já – iluminando com o facho irónico todos os problemas que haviam solicitado a sua juventude” (id.: 193-4). Haveria pois em Eça uma tendência clara para ocupar-se de certos temas com vista à sua crítica. Não é difícil associar os conceitos referidos a obras específicas. A moral e a religião são tema n’*O Mandarin* ou n’*A Relíquia*, que critica a Igreja Católica em Portugal, para além da crítica à leitura canónica da Paixão de Jesus Cristo e à ciência em geral; a política é-o n’*Os Maias* ou no inédito *O Conde de Abranhos*; em “José Matias” encontramos um professor de filosofia evidentemente desqualificado para mediar entre o seu conhecimento académico e a vida do seu caso de estudo; o século XIX, não só com as suas conquistas tecnológicas, mas também como problema cultural, torna-se tema em “Civilização”, n’*A Correspondência de Fradique* e n’*A Cidade e as Serras*.

6. A (im)possibilidade da reconstrução histórica

A ironia é descrita por Sacramento como uma força ou mesmo uma faculdade criadora; “apossa-se de um tema, informa-o dialecticamente, percorre-o curiosamente – e abandona-o finalmente por outro. Lança o seu facho luminoso sobre o mundo, indiferente ao que ilumina e apenas preocupada consigo” (id.: 168). Sacramento ilustra isso com o romance histórico, ao mesmo tempo que critica a leitura nativista d’*A Ilustre Casa de Ramires*. Este romance e *A Relíquia* são os únicos livros de cariz histórico a serem concluídos depois d’*A Morte de Jesus*. Ao contrário deste, a reconstrução histórica, n’*A Relíquia* e n’*A Ilustre Casa*, vem emoldurada num relato situado no tempo actual. A forma como, n’*A Ilustre Casa*, se relacionam a reconstrução histórica e a história de Gonçalo constitui um aperfeiçoamento em relação a *A Relíquia*, onde o sonho de Teodorico é inserido de forma bastante tosca e desprovida de qualquer fidedignidade.¹¹⁰ Apenas alguns contos históricos funcionam com um único patamar diegético, nomeadamente “O tesouro” (1894), “Frei Genebro” (1894, “O defunto” (1895) e as várias versões de “O suave milagre”; ainda, no que toca a inéditos, as três *Vidas de Santos*, e os relatos curtos “Enghelberto” e “Sir Galahad”. Parece-nos plausível a hipótese de Sacramento de que a opção de Eça por romances históricos mais “experimentais” se prende com a sua decisão por uma estética da ironia. No caso d’*A Relíquia*, o romance comporta ainda uma vertente didáctica que o formato da história encaixada favorece. Na secularizada Paixão de Jesus, a que Teodorico assiste, é também desvendado o episódio do desaparecimento do corpo do Messias do túmulo. É o acaso, ou, neste caso, “o amor de uma mulher [que] muda a face do mundo e dá uma religião mais à humanidade” (AR: 255).

O ponto de partida de Sacramento é a referência, numa carta ao conde de Ficalho de 15 de Junho de 1885,¹¹¹ ao projecto de um romance passado na Babilónia, que, tendo embora Eça

¹¹⁰ Eça admitiu-o numa carta a Luís de Magalhães datada de 2 de Julho de 1887, em que agradece e comenta o artigo que o seu amigo publicara n’*A Província* sobre o romance: “Eu por mim, salvo o respeito que lhe é devido, não admiro pessoalmente *A Relíquia*. A estrutura e composição do livreco são muito defeituosas. Aquele mundo antigo está ali como um trambolho, e só é *antigo por fora*, nas exterioridades, nas vestes e nos edifícios [...]” (Correspondência I: 424; itálicos do original).

¹¹¹ Eça começa por dizer que se encontra em Londres, “onde vim indagar sobre pedras, nomes de ruas, mobílias e *toilettes* para a minha Jerusalém. Digo minha – e não de Jesus, como pedia a devoção, ou de Tibério, como pedia a história – porque ela realmente me pertence, sendo, apesar de todos os estudos, obra da minha imaginação” (Correspondência I: 265). As tais indagações constituem evidentemente trabalhos preparatórios para a escrita d’*A Relíquia*. No entanto, mais abaixo, confessa que “o isolamento” em Bristol o lança “na leitura, que me lança na erudição: e reaparece então o latente e culpado apetite do romance histórico” (id.: 265-6). Prossegue: “Acreditará Você, que ao fim de um mês de Bristol, eu já andava planeando, para quando mo permitissem os trabalhos em forja, um romance sobre... Não, nunca Você adivinhará. *Je vous le donne en deux! Je vous le donne en quatre!... Vous jetez votre langue aux chiens? Eh bien – sur Babylone!* Sim, amigo querido, sobre Babilónia. Vê-me Você aí, numa noite de canja no Augusto, ou no escritório rubro-escuro do Bernardo, abrir um maço de provas, e começar, pálido e exausto pelas vigílias da erudição: – «Era em Babilónia, no mês de Schéhatt, depois da colheita

começado a documentar-se, “parece não [...] ter chegado sequer a esboçar” (Sacramento, 2002: 188). Da referida carta depreende-se que, na verdade, se tratava de um projecto muito incipiente a que Sacramento atribui excessiva importância. Ainda assim, o seu ponto é meritório. Com recurso a uma “carta inédita” de Fradique Mendes, que examinaremos a seguir, Sacramento conclui que a consciência irónica impossibilitava a Eça a escrita de um “romance histórico à maneira de Flaubert”, que seria “arte de entrega, absolutamente incompatível com a raiz irónica de Eça. Será, talvez, a esse abortado projecto de romance que tem de ir procurar-se, em parte, a génese da *Ilustre Casa*. Como sempre, autocrítica” (ibid.). Com o resultado lógico: “O projecto de uma obra de reconstituição histórica, nas mãos da ironia, dará a sátira ao historicismo nativista” (ibid.), que havia denunciado na carta a Alberto de Oliveira de 6 de Agosto de 1894.¹¹²

O romance semi-póstumo daria assim conta daquele cepticismo que fica expresso na referida carta ao conde de Ficalho: “Debalde, amigo, se consultam in-fólios, mármore de museus, estampas, e coisas em línguas mortas: a História será sempre uma grande Fantasia”

do bálsamo...» – ou outra qualquer coisa neste género grandioso e pançudo?” (id.: 266). Eça remata esta parte laconicamente: “Felizmente, logo que cheguei a Londres, este desejo culpado dissipou-se ao contacto da vida mundana” (ibid.). O tom da passagem citada é, como se vê, bastante jocoso e não nos indica que se trate de um projecto perseguido com seriedade em algum momento.

¹¹² “Foi com alvoroçada simpatia que abri as folhas das *Palavras Loucas*. Mas Loucas porquê? Através delas só entrevi Razão, e madura, ou na fácil véspera de amadurecer. E nelas próprias só vi precisão, limpidez e ritmo que são qualidades de Razão e das melhores. É por esta linda arte de bem dizer que eu o quero sobretudo louvar, – ou antes felicitar, porque a Prosa é um dom, e dos Deuses, como a Beleza. Enquanto às suas ideias – não lhe parece que o Nativismo e o Tradicionalismo, como fins supremos do esforço intelectual e artístico, são um tanto mesquinhos? A humanidade não está toda metida entre a margem do rio Minho e o cabo de Santa Maria: – e um ser pensante não pode decentemente passar a existência a murmurar extaticamente que as margens do Mondego são belas! Por outro lado, o tradicionalismo em Literatura já foi largamente experimentado, durante trinta largos anos, de 1830 a 1860 – e certamente não resultou dele aquela renovação moral que Portugal necessita, e que o meu amigo dele espera. Tivemos xácaras, e romanceiras, e lendas, e solaus e mouros, e beguinos, e besteiros, e sujeitos blindados de ferro que gritavam com magnificência – «Mentes pela gorja, D. Vilão!» – e uma porção imensa de Novelistica popular, e paisagens afonsinas com torres solarengas sobre os alcantis, e tudo o mais que o meu amigo reclama como factor essencial de educação... E de que serviu tudo isso para o aperfeiçoamento dos caracteres e das inteligências, ou sequer para a sua renacionalização? De resto o movimento tradicionalista, cuja ausência o meu amigo lamenta, ainda não cessou, está em torno de si. Tomás Ribeiro, Chagas e toda a sua descendência literária, são tradicionalistas. E esses *Príncipes Perfeitos*, e *Duques de Viseu*, e *Pedros Cruz*, e *D. Sebastões* que frequentam o palco de D. Maria, não creio que tivessem chegado aí, de Paris, pelo *sud-express*. E o resultado?... Não, caro amigo, não se curam misérias ressuscitando tradições. Se a França, depois de 1870, tivesse resumido o seu esforço em renovar na literatura as *Chansons de Geste*, ainda cá estavam os Prussianos. O dever dos homens de inteligência, num país abatido, tem de ser mais largo do que reconstruir em papel o Castelo de Lanhoso ou chamar as almas a que venham escutar os rouxinóis do Choupal de Coimbra.

Em todo o caso o grito do Tradicionalismo é um belo grito, sobretudo quando nos chega numa voz tão polida, e culta, e penetrante, e elegante como a sua. E aqui volto ao meu primeiro louvor, o da forma excelente, tão fina e luminosa, que reveste todo o seu livro. Quando se possui um tão belo instrumento, deve-se tocar uma ária mais larga e mais profunda que a do neomedievalismo e do neotrovadorismo. E, a propósito, o que é o Neogarrettismo? Estou com muita curiosidade de saber a que nova concepção do Universo, a que novo método científico, ou a que feitiço original do espírito crítico, deu o seu grande nome o mestre genial do *Frei Luís de Sousa*. Se o Neogarrettismo é um sistema que nos habilitará, a todos, a fazer *Frei Luíses de Sousas* e *Autos de Gil Vicente*, então, por Júpiter! sejamos todos neogarrettistas com fervente entusiasmo!” (Correspondência II: 326-8).

(Correspondência I: 265). Mais uma vez, à semelhança d'A *Capital* ou de "Um dia de chuva", o estado inédito das *Lendas de Santos* não é um acaso. No estado em que chegaram até nós, distinguem-se d'A *Ilustre Casa de Ramires* e d'A *Relíquia*, pela falta de reflexão sobre a narração histórica e, aqui mais especificamente, sobre o género da hagiografia. N'A *Ilustre Casa*, nomeadamente, revela-se aquela atitude céptica em relação à reconstrução histórica também manifestada na já mencionada "carta inédita" de Fradique Mendes. É a esta carta que Sacramento recorre para fundamentar a sua inferência. A carta é uma resposta a um certo "A...", que tenciona escrever um romance situado na Babilónia (que, como ficámos a saber, foi em tempos um projecto, embora em estado muito incipiente, do próprio Eça). Fradique desaconselha a sua execução: "Para fazer a *Salammbô*, com efeito não basta o Dicionário, é necessário o génio de Flaubert. E quando se tem esse génio, e oito anos de vagares para o aplicar a esse monumento – falha-se o monumento, como ele o falhou, e diz-se, como ele, com infinita melancolia: – *peut-être, après tout, il n'y a pas un mot vrai là-dedans*" (CFM: 360). Não é este desfecho que torna a atitude de Fradique suspeita, mas a sua teoria positivista acerca da constituição social da vida sentimental e da possibilidade de a representar em literatura: "O homem é um resultado", afirma Fradique, "uma conclusão – e um produto das circunstâncias que o envolvem [...]. Ora, se estas circunstâncias, eram em Babilónia absolutamente, radicalmente, diferentes das nossas – como pode concluir do homem de hoje para o homem de então? Os próprios sentimentos naturais eram diferentes – e o amor de uma mulher de Babilónia, era tão diferente, do duma mulher de Paris, sob M. Grévy, como o vidro é diferente da manteiga [...]" (id.: 354-5). Na impossibilidade de contemplar de perto o dia-a-dia de Babilónia, Fradique conclui que a única forma de literatura possível é, com recurso à "ciência arqueológica" e com "o *Dicionário Clássico* de Smith, que custa 1.800 réis", pintar "a decoração exterior, da vida – as casas, os fatos, as mobílias, as armas. Mas isso não constitui um romance: são quadros de Natureza Morta. É o pitoresco pelo pitoresco – forma atroz de literatura" (id.: 360).

Para nos obrigar a ler esta tese com um grão de sal basta lembrar o lamento, datado de 1878, de que o ambiente de Leiria d'O *Crime* era "mais adivinhado do que observado", ou ainda o facto de que Eça produzia longe dos lugares que descrevia nos seus romances. Em suma, o que aqui denuncia o acacianismo de Fradique não é o cepticismo em relação ao romance histórico mas a impassibilidade com que verte este cepticismo em princípio inabalável. Fradique expressa com efeito muitas opiniões do próprio autor mas muitas vezes essas opiniões são exageradas, com um dandismo que, por ser demasiado diligente, troca a desejada superioridade por uma candura ridícula. Tal acontece no juízo devastador sobre a reconstrução

histórica. Ainda em relação a Fradique, lembramos a opinião de Sacramento, que afirmara que a ironia iria encontrar a sua expressão máxima n’*A Correspondência de Fradique Mendes*, onde Eça, de acordo com Sacramento, procura “dar o romance da própria ironia”: “Fradique, rumando à suprema consciência irónica, cairá também sob a sua alçada: híbrido de conselheiro e de sage, Fradique transmitirá assim muito melhor, pelo que nele haja de explícito e de implícito, os problemas de Eça de Queiroz” (Sacramento, 2002: 200). Neste sentido, “personificando o super-homem irónico, de algum modo se ajustará à fórmula do «Conselheiro Acácio tomado a sério» com que Fialho o etiquetou – já que a expressão assim directa de um programa da ironia é com ela própria incompatível” (ibid.). A passagem que citámos sobre a escrita do romance histórico serve, na verdade, de ilustração desta tese. Miguel Tamen (cf. 2020: 236) e Diogo/Silvestre (“certos silêncios [de Fradique] parecem bem mais filisteus do que dândis” e no seu discurso “por vezes reconhecemos a laboriosa assinatura de Pacheco”; 1993: 76) sugerem uma ideia parecida de Fradique. Segundo Sacramento, *A Correspondência* constituiria um dos expoentes máximos da ironia queiroziana, porque Fradique é “híbrido de conselheiro e de sage” (Sacramento, 2002: 200), ora perfeitamente pateta, ora bastante perspicaz.

Isso não obsta a que Eça tenha de facto meditado fastidiosamente sobre a forma adequada à canalização do seu ímpeto de escrita de romances históricos. O problema da imaginação na reconstrução histórica preocupou aliás também Flaubert, que, ainda assim, não desistiu da redacção de *Salammbô*.¹¹³ É aqui relevante lembrar o lado moralista, julgador e provocador de Eça, que não se cansava de se envolver em polémicas e de fazer troça de figuras políticas e da literatura portuguesa coeva. Este traço da sua personalidade reflecte-se n’*A Ilustre Casa de Ramires*, onde o género do romance histórico, assim como Eça julgava que tinha sido e ainda estava a ser praticado em Portugal, sai devastado. O que retiramos da citada carta de Fradique, impressão essa que é confirmada por vários outros testemunhos, é ainda o lamento de não possuir o génio de Flaubert, que nunca deixou de ser o modelo inalcançável das ambições artísticas de Eça.

A principal fraqueza da abordagem de Sacramento é, como dissemos, para além da falta de uma apreciação dos grandes temas em Eça, uma reflexão sobre aquilo que sobra depois da putativa anulação da tese que serve de ponto de referência ao respectivo livro. Os poucos exemplos dados no capítulo final do estudo não satisfazem plenamente. A “inabilidade do crer,

¹¹³ Sobre as dúvidas de Flaubert em relação ao problema da reconstrução histórica no caso de *Salammbô* confira-se Sartre, 1971 (II): 2088-93.

do agir, do pensar, do astuciar” ou o “vencidismo de raiz irónica” (Sacramento, 2002: 174) que se expressa no epílogo d’*Os Maias*, não são certamente as únicas ideias que as obras tardias nos comunicam. Em geral, apropriamo-nos do seu argumento que descreve o percurso de Eça como a aproximação de uma arte mais genuína. Sacramento localiza esta aproximação, a formação de uma “estética da ironia”, principalmente em três aspectos. O primeiro diz respeito à construção das obras, na medida em que Eça se deixa de preocupar com a verosimilhança da história, admitindo a intromissão de lances aleatórios, por exemplo as tais “tragédias que ocorrem às mãos de um pequeno acaso”. O segundo diz respeito ao estilo, que se torna irónico sem ser excessivamente cómico. O terceiro diz respeito à “ausência de tese”. Este é o ponto mais vago dos três. Será confrontado nas duas secções finais.

7. Transformação e tese: *A Ilustre Casa de Ramires*

Vimos que a aparência de uma tese que, contudo, não resiste imaculada a uma leitura crítica é, segundo Mário Sacramento, um dos traços mais marcantes da obra de Eça de Queiroz. Em várias ocasiões referimos um aspecto que está relacionado com a questão das teses. Estamos a falar das narrativas de transformação do protagonista, elemento que contribui para viabilizar a leitura de uma mensagem ou lição final do livro, sendo *A Cidade e as Serras* o exemplo mais paradigmático desse procedimento. Nas *Lendas de Santos* e n’*A ilustre Casa de Ramires*, romance que agora focaremos, mas ao invés de quase todos os textos de maior dimensão que estavam a ser escritos nessa altura, Eça prescinde de um narrador intradieético, que, nos outros textos dessa altura, é encarregado de atribuir sentido à história. No entanto, no desfecho do romance, é uma personagem secundária, João Gouveia, que estabelece uma analogia entre Portugal e Gonçalo; este revela, aliás, uma estranha falta de introspecção. Aguardando a chegada de Gonçalo, que visitará Oliveira pela primeira vez após os seus quatro anos em Moçambique, João Gouveia, Titó e o padre Soeiro sentam-se no banco de pedra de onde “se avista Vila-Clara, tão asseada, sempre tão branca, àquela hora toda rosada, desde o vasto Convento de Santa Teresa até ao muro novo do cemitério no alto, com os seus finos ciprestes” (ICR: 453). O panorama que se estende diante dos três amigos é esplêndido e descreve a harmonia entre natureza, arquitectura e pessoas: “Para além dos outeiros de Valverde, longe, sobre a Costa, o Sol descia, vermelho como um metal candente que arrefece, entre nuvens, acendendo ainda, em ouro coruscante, as janelas da vila” (ibid.). As ruínas de Santa Maria de

Craquede, onde se guardam os ossos dos antepassados de Gonçalo, destacam “entre o seu denso arvoredor”, e “[s]ob o seu arco, o rio cheio corria sem um rumor, já dormente na sobra dos choupos finos, onde ainda pássaros cantavam” (ibid.). Também se vê a Torre dos Ramires, “mais velha que a vila e que as ruínas do mosteiro” (id.: 454). Um rapaz que passa, “recolhendo duas vacas lentas”, um padre da aldeia, trotando na sua égua e saudando “o senhor administrador, o amigo Soeiro, abençoando também a chegada do Fidalgo”, e “[t]rês caçadores, com uma matilha de coelheiros” (ibid.) que atravessam a estrada, completam a harmonia do quadro. Aqui passaram-se alguns episódios da novela de Gonçalo, que João Gouveia e o padre Soeiro recordam. Não falta o riso. “O <Titó>, que depois de <Simão de Nantua>, em pequeno, não abrira mais as folhas de um livro, e não lera a <Torre de D. Ramires>, murmurou, com um risco mais largo na poeira: – Extraordinário, aquele Gonçalo” (id.: 455). É neste ambiente que João Gouveia, que tem o hábito de fazer resumos, apresenta a sua célebre analogia:

Aquele todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade, a imensa bondade, que notou o Sr. Padre Soeiro... Os fogachos e entusiasmos, que acabam logo em fumo, e juntamente muita persistência, muito aferro quando se fila à sua ideia... A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, e sentimentos de muita honra, uns escrúpulos, quase pueris, não é verdade?... A imaginação que o leva sempre a exagerar até à mentira, e ao mesmo tempo um espírito prático, sempre atento à realidade útil. A viveza, a facilidade em compreender, em apanhar... A esperança constante nalgum milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades... A vaidade, o gosto de se arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá na rua o braço a um mendigo... Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociável. A desconfiança terrível de si mesmo, que o acovarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antiguidade de raça, aqui pegada à sua velha Torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra?

— Quem?...

— Portugal. (ICR: 455-6)

Segue-se um pequeno quadro como último remate do livro:

Os três amigos retomaram o caminho de Vila-Clara. No céu branco uma estrelinha tremeluzia sobre Santa Maria de Craquede. E Padre Soeiro, com o seu guarda-sol sob o braço, recolheu à Torre vagarosamente, no silêncio e doçura da tarde, rezando as suas Ave-Marias, e pedindo a paz de Deus para Gonçalo, para todos os homens, para campos e casais adormecidos, e para a terra formosa de Portugal, tão cheia de graça amorável, que sempre bendita fosse entre as terras. (id.: 456)

A última impressão é, assim, a bela tarde de Oliveira, que nos fora descrita extensamente poucas páginas atrás. Gonçalo tomou a resolução de emigrar para Moçambique após a escrita da sua novela histórica, de cuja mediocridade acabou por tomar consciência, e após a sua eleição como deputado por Oliveira. Olhemos de perto para o que se passa no romance, culminando no resumo final do administrador do concelho de Oliveira.

Último descendente de uma casa outrora ilustre e valente, que agora se vê obrigado a arrendar partes da quinta, Gonçalo Mendes Ramires resolve escrever uma crónica, mais por incentivo de um amigo seu, José Lúcio Castanheiro, editor da revista *Anais de Literatura e de História*, do que por vocação própria. Em geral, Gonçalo é descrito como um homem ressabiado em todas as áreas da vida. Sentimos nitidamente a sua “desconfiança terrível de si mesmo”, referida por João Gouveia. Eça descreve magistralmente a humilhação que Gonçalo sente quando o Videirinha lhe dá a entender que teve um caso com D. Ana, viúva abastada e atraente que Gonçalo considerara cortejar. Pouco antes, o fidalgo da Torre apanhara a sua irmã casada e André Cavaleiro em flagrante no mirante do jardim da casa do cunhado. Essas descobertas magoam o protagonista do romance: “Até noite alta, Gonçalo, passeando pelo quarto, remoeu a amarga certeza de que sempre, através de toda a sua vida (quase desde o colégio de S. Fiel), não cessara de padecer humilhações” (id.: 377). Além disso, são descritas as inquietações causadas pela escrita da novela, em boa verdade um plágio escandaloso do poema de um tio seu. Ainda assim, Gonçalo tem de se esforçar. Sobre o segundo capítulo do seu romancete labuta “três dias – tão embrenhadamente que em torno o mundo como que se calara e se fundira em penumbra” (id.: 204). Dissemos que o que predomina em Gonçalo é a afirmação pessoal, ao passo que o ardor patriótico de Castanheiro lhe é completamente alheio. Só o alicia a perspectiva política decorrente do exercício literário, prognosticada por Castanheiro (“Pois, amigo, de folhetim em folhetim, se chega a S. Bento” (id.: 84)). A escrita da novela e a preparação da nomeação de Gonçalo como deputado, a preencher a vaga do falecido Sanches Lucena, servem como matrizes da acção.

O crucial capítulo XI, em cuja parte final o andamento acelera e os acontecimentos se sucedem um atrás do outro, começa com a conclusão da “Torre de Ramires”, não se lhe seguindo, contudo, “o contentamento esperado” (id.: 429). Gonçalo põe em causa a verosimilhança das suas personagens, consideradas “incertas almas de nenhuma realidade histórica” (ibid.), e da cena da morte do Bastardo, literalmente devorado por sanguessugas. Mesmo encarando a novela como um instrumento de promoção de carreira, Gonçalo não sente nenhum contentamento. A eleição como deputado por Oliveira levá-lo-á a outra introspecção, recebida muito simbolicamente na Torre, símbolo posto em pedra da sua família, na qual “[n]ão entrara [...] desde estudante” (id.: 439): “Deputado! Para quê? Para almoçar no Bragança, galgar de tipóia a ladeira de S. Bento, e dentro do sujo convento, escrevinhar na carteira do Estado alguma carta ao seu alfaiate [...]” (id.: 441-2), ao mesmo tempo que “pensadores completavam a explicação do universo; artistas realizavam obras de beleza eterna; reformadores aperfeiçoavam a harmonia social; santos melhoravam santamente as almas;

fisiologistas diminuía o velho sofrer humano; inventores alargavam a riqueza das raças; aventureiros magníficos arrancavam mundos de sua esterilidade e nudez“ (id.: 442). Isto corresponde quase literalmente à definição de “grande homem” que Eça adiantara num artigo para a *Gazete de Notícias* datado de 1892.¹¹⁴ Na epifania de Gonçalo,

esses eram os verdadeiros homens, os que viviam deliciosas plenitudes de vida, modelando com as suas mãos incansadas formas sempre belas ou mais justas da humanidade. Quem fora como eles, que são os sobre-humanos! E tal acção tão suprema requeria o génio, o dom que, como a antiga chama, desce de Deus sobre um eleito? Não! Apenas o claro entendimento das realidades humanas – e depois o forte querer.

E o Fidalgo da Torre, imóvel no eirado da Torre, entre o céu todo estrelado, e a terra toda escura, longamente revolveu pensamentos de vida superior – até que enlevado, e como se a energia da longa raça, que pela Torre passara, refluísse ao seu coração, imaginou a sua própria encaminhada enfim para uma acção vasta e fecunda, em que soberbamente gozasse o gozo do verdadeiro viver, e em torno de si criasse vida, e acrescentasse um lustre novo ao velho lustre de seu nome, e riquezas puras o dourassem e a sua terra inteira o bem-louvasse, por que ele inteiro e num esforço pleno bem servira a sua terra... (ibid.)

Ora, no momento da maior vitória da sua vida, Gonçalo não só se apercebe da vacuidade da mesma como esboça uma empresa que, conquanto seja uma “obra fecunda”, de uma humanidade superior, alimentando assim a sua vaidade ao suscitar-lhe “o louvor da sua terra inteira”, presta ainda um serviço patriótico à nação. Este projecto será a emigração para Moçambique.

Não é, contudo, um projecto que surja do nada. A questão das colónias vai aparecendo ao longo do romance, pela primeira vez no seu capítulo II. João Gouveia toma uma posição contrária a Gonçalo e a Titó. O administrador do conselho defende a venda de “Lourenço Marques, e Moçambique, e toda a Costa Oriental” por razões económicas, “[p]elo são princípio de que todo o proprietário de terras distantes, que não pode valorizar por falta de dinheiro ou gente, as deve vender para consertar o seu telhado, estrumar a sua horta, povoar o seu curral, fomentar todo o bom torrão que pisa com os pés” (id.: 105). Até porque Portugal possuía “toda uma riquíssima província a amanhar, a regar, a lavrar, a semear – o Alentejo” (ibid.). Titó protesta, “desdenhando o Alentejo como uma película de terra de má qualidade”, e é assistido por Gonçalo, que condena “todo o Alentejo como uma desgraçada ilusão” (ibid.). Lentamente vai germinando no fidalgo da Torre a ideia de “ir para a África” (id.: 165), para, nas palavras

¹¹⁴ O artigo em causa intitula-se “Os grandes homens de França” e é sobre as discussões correntes em França sobre uma selecção de personalidades a serem trasladadas para o *Panthéon*: “A definição de <grande homem> está feita já, e com exactidão. O grande homem é aquele que pelo raciocínio atingiu uma maior soma de verdade, ou pela imaginação as maiores formas de beleza, ou pela acção os mais altos resultados, do que todos os seus contemporâneos na latitude do seu século. Esta obra superior em verdade, em beleza, em bondade ou utilidade é produzida por um <não sei quê> que possui o grande homem, que se chama <génio>, cuja natureza não está suficientemente explicada, mas que constitui uma força infinitamente maior que o simples talento, o simples gosto ou a simples virtude” (TI IV: 281).

de Barrolo, rematadas “com divertidas palmadas na coxa”, “plantar cocos! plantar cacau! plantar café” (id.: 179). Titó não só aprova essa ideia (“[t]ambém ele, se arranjasse um capital, dez ou quinze contos, tentava a África, a traficar com o preto” (ibid.)), como antecipa de certa forma a eventual desistência de Gonçalo da sua cadeira em S. Bento: “Carreira bem mais decente que essa outra por que tens mania, de deputado! Para quê? Para palmilhar na Arcada, para bajular conselheiros?” (ibid.). Por enquanto, porém, Gonçalo mantém o seu plano da candidatura. De regresso, na caleche, da entrevista com André Cavaleiro, o governador civil, que prometera assegurar a sua eleição, vemo-lo a meditar “um esboço sombrio e áspero” para uma intervenção que faria no parlamento acerca “da Nossa Administração em África. E lançaria então um brado à Nação, que a despertasse, lhe arrastasse as energias para essa África portentosa, onde cumpria, como glória suprema e suprema riqueza, edificar de costa a costa um Portugal maior” (id.: 237).

Será exactamente um ano depois do início do romance, “em começos de Junho”, que Gonçalo, poucos meses depois de ter assumido cargos em S. Bento, abandona o seu mandato e “silenciosamente, quase misteriosamente” arranja “a concessão de um vasto prazo de Macheque, na Zambézia”. hipoteca “a sua quinta histórica de Treixedo”, embarcando “no paquete <Portugal>, com o Bento, para a África” (id.: 443). Ficamos apenas a saber que durante a sua estadia de quatro anos Gonçalo cultivava um terreno seu, que “traz notas para um livro, e parece que o prazo prospera”, e que, tal como previsto, “plantou dois mil coqueiros. Tem também muito cacau, muita borracha. Galinhas são aos milhares” (id.: 450). Estas informações vêm numa carta, lida em voz alta por João Gouveia em casa de Barrolo e Gracinha, de uma prima de Gonçalo. Esta esteve presente na recepção do fidalgo da Torre na estação do Rossio.¹¹⁵ Nas palavras da prima, a chegada de Gonçalo

[f]oi realmente brilhante, e parecia uma recepção de pessoa real. Éramos mais de trinta amigos. Está claro, apareceu toda a roda da nossa parentela; e se rebentasse de repente nessa manhã uma revolução, os Republicanos apanhavam ali junta, na estação do Rossio, toda a flor da nobreza de Portugal, da velha, da boa. De senhoras, era a prima Chelas, a tia Louredo, as duas Esposendes (com o tio Esposende, que apesar do reumatismo e da vindima, veio expressamente da quinta de Torres), e eu. Homens, todos. E como estava o conde de Arega, que é secretário de El-Rei, e o primo Olhalvo, que é o seu mordomo-mor, e o ministro da Marinha e o ministro das Obras Públicas, ambos condiscípulos e íntimo de Gonçalo, as pessoas na estação então deviam imaginar que chegava El-Rei. (id.: 449-50)

A carta da prima Maria Mendonça salienta ainda que “[a] África nem de leve lhe tostou a pele. Sempre a mesma brancura. E duma elegância, dum apuro! Prova de como se adianta a

¹¹⁵ Gonçalo terá voltado de África de paquete e terá atracado num porto que não Lisboa. O romance, no entanto, não especifica estes dados. Este lapso deve-se provavelmente ao facto de que o capítulo em causa nunca foi publicado em vida do autor nem nunca foi revisto.

civilização em África” (id.: 450). Essa descrição fulgurante, porém, não faz João Gouveia mudar de opinião. Depois de terminada a leitura da carta, faz questão de repetir a sua opinião sobre a venda das colónias: “a África é como essas quintarolas, meio a monte, que a gente herda de uma tia velha, numa terra muito bruta, muito distante, onde não se conhece ninguém, onde não se encontra sequer um estanco; só habitada por cabreiros, e com sezões todo o ano. Boa para vender” (id.: 451). Gracinha porém insiste no absurdo do que seria “vender o que tanto custou a ganhar, com tantos trabalhos no mar, tanta perda de vida e fazenda”, ao que João Gouveia replica, reiterando o seu argumento: “Quais trabalhos, minha senhora? Era desembarcar ali na areia, plantar umas cruces de pau, atirar uns safanões aos pretos... Essas glórias de África são balelas. Está claro, V. Ex.^a fala como fidalga, neta de fidalgos. Mas eu como economista” (id.: 452). É Titó quem impede o administrador de desenvolver a sua dissertação: “Essas questões de África são para depois, com o Gonçalo, à sobremesa” (ibid.). Acontece que Eça não nos proporcionou essas discussões de final de refeição, pelo que o romance não toma uma posição clara em relação à empresa de Gonçalo.

Gonçalo Ramires corresponde à solicitação central do estudo de Joaquim Pedro de Oliveira Martins, *O Brasil e as Colónias Portuguesas* (cuja primeira edição data de 1880), onde se defende a necessidade de uma emigração abastada para as colónias portuguesas em África, com o fim de transformar Angola e Moçambique de “feitorias” ou “colónias comerciais” em “colónias fazendas” ou “colónias de produção agrícola, destinadas à exportação” (Martins, 1953: 185); nelas se exploraria “o trabalho indígena, livre e salariado” (id.: 203). Oliveira Martins lamenta que a emigração actual para África se componha pelo “proletariado rural dos Açores e pelo excesso da população do Minho” (id.: 204). Pelo contrário, para a criação de fazendas “é necessário o capital particular” (id.: 203); “o colono, ao estabelecer-se, necessita achar-se munido de capital para construir os moinhos, fornos e celeiros, os quartéis e ferramentas dos trabalhadores numerosos que para ele hão-de cultivar a cana ou o café” (ibid.). Exclui simultaneamente a possibilidade de criação de uma colónia propriamente dita, com “estabelecimentos de população fixa” do Continente, porque “as Áfricas portuguesas são tropicais” e “nesta zona inter-tropical só vingaram as colónias fazendas; e [...] só por essa forma se conseguiu – onde se conseguiu – aclimatar, mais ou menos bem, as raças meridionais europeias, jamais as do Norte” (id.: 218-9). É portanto mais do que provável que Eça aqui novamente estabeleça (referimos no capítulo anterior o caso d’*Os Maias* e do *Portugal Contemporâneo*) um diálogo com um ensaio de Oliveira Martins.

Ainda que o romance, como referido, não tome uma posição clara, podemos, para além do estudo de Oliveira Martins, recorrer a um artigo de Eça na *Gazeta de Notícias* para chegar à conclusão de que, pelo menos, não procede àquilo que Sacramento chama a “autodestruição da tese”. Na crónica de 20 de Agosto de 1893 o tema é a anexação francesa do Sião, que começara “há quatro ou cinco dias” (TI IV: 371), e a oposição britânica a essa operação. Eça condena as aspirações francesas, sem porém reprová-las categoricamente a colonização inglesa. A França, segundo o escritor, apenas “faz conquistas para exportar amanuenses” mas sem cultivar as terras dominadas: “No Tonquim, por exemplo, ela possui no solo, ocultas, riquezas maravilhosas; mas não tem colonos que as vão explorar. A expansão colonial da França não dá assim lucro nenhum, ou alargamento à civilização geral” (id.: 373). Já a colonização inglesa assenta sobre a exportação de “um número ilimitado de homens, enérgicos e empreendedores, que, ou sós, ou com as famílias, embarcam para ir povoar, colonizar, cultivar, industrializar, por todos os modos explorar a nova terra inglesa”, fomentando ainda o comércio (ibid.). A sua consideração fecha com a seguinte analogia: “Quando um homem novo, robusto, activo, penetra numa aldeia e rouba uma linda rapariga, comete decerto um acto escandaloso, e que todos devem condenar, com severidade. Mas esse valente homem tem uma [boa] justificação, um motivo que se compreende (e com que mesmo se simpatiza): e se, desse enlace, lamentavelmente ilegítimo, nascerem filhos sãos, fortes, activos, há ali um positivo lucro para a humanidade e para a civilização” (ibid.). Em função destas considerações, não nos parece ilegítimo dar mais crédito à carta da prima Maria Mendonça do que às reservas de João Gouveia.

8. A subida às Serras

A dramatização de percursos de vida, como o de Gonçalo, repleta de implicações que põem ênfase num processo evolutivo, é típica em Eça. No epílogo d’*Os Maias*, Carlos e Ega, à semelhança de Amaro e Dias no final d’*O Crime*, recapitulam os acontecimentos de 1875/76 e o que se passou no entretanto, com destaque para os destinos das personagens principais. Segundo João Gaspar Simões, *Os Maias*, e em particular o seu capítulo final, exprimem o olhar vencidista do seu autor sobre a sua vida amorosa, sobre o seu empenho como “crítico de costumes e agente civilizador” e mesmo sobre a qualidade da sua obra literária (Simões, 1980: 574). Mário Sacramento, ao dizer que “[n]ão há pessimismo no livro”, mas “há vencidismo – esse vencidismo de raiz irónica que, como disse, é inicial em Eça” (Sacramento, 2002: 174),

confirma esta leitura. Um pouco mais adiante, especifica que “no fecho de *Os Maias* (e em todos os passos da obra em que o humor só muito condicionalmente lhe consentia a convivência) a *vis comica* se revelava impotente para mascarar alegremente o vencidismo da tese” (id.: 176-7). O final do livro, a contar a partir da despedida de Maria Eduarda, transmitir-nos-ia uma “solidão que acabrunha. Quando Carlos regressa a Lisboa, depois de uma longa viagem pelo mundo, Lisboa é uma paragem estranha, longínqua, vácuca e triste, e apossa-se de nós a solidão que Wells sabe transmitir-nos quando nos leva a visitar idades futuras” (id.: 177). A vida de Carlos em Paris, em instalação de “homem rico que vive bem”, parece de facto comportar um grande vazio.

É neste mesmo capítulo que Alencar repara que “a gente” se queixa “sempre do seu país, é hábito humano. Já Horácio se queixava” (OM: 675). E de facto n’*Os Maias*, confirmando uma tendência que já se antevira n’*A Relíquia*,¹¹⁶ se manifesta um novo carinho por Portugal, valorizando-se a sua paisagem e a sua gastronomia. Mais do que n’*O Crime do Padre Amaro* e n’*O Primo Basílio*, a crítica de costumes incide aí sobre características especificamente portuguesas. A figura do abade Custodio, que nos é introduzida em Santa Olávia, enquanto se sente “o grande ar, a frescura, a paz dos campos, todo o verde de Abril” (OM: 108), merece, não obstante a censura da sua defesa veemente da cartilha e do ensino do latim, o carinho com que Eça habitualmente, a partir da década de 1880, nos pinta um Portugal pitoresco. Também no mundo urbano d’*Os Maias* cremos ver sinais disso. A título de exemplo, o poeta Tomás de Alencar é uma personagem que poderia ter saído d’*Os Excêntricos do Meu Tempo* (1891) do olissipógrafo Luís Augusto Palmeirim. O que distingue Eça é o olhar característico do semi-expatriado, e recém-apaixonado pelas coisas nacionais. Há um certo deslumbramento que não se costuma observar em quem não padece de um conflito de identidade. Este conflito é certamente inicial. Não terá surgido apenas durante o seu longo “exílio”, através de Havana, Newcastle, Bristol, Londres e Paris, mas tê-lo-á antes já levado para a carreira diplomática. No final de vida, entra ainda na equação o desejo, embora irresoluto, de voltar de vez a Portugal, que fica expresso numa carta a Oliveira Martins de 28 de Janeiro de 1890, em que interroga o

¹¹⁶ Em Alexandria, Teodorico faz uma consideração sobre a portugalidade de Alpedrinha, o moço de bagagens do Hotel das Pirâmides: “Desventurado Alpedrinha! Só eu, em verdade, compreendi a tua grandeza! Tu eras o derradeiro Lusíada, da raça dos Albuquerque, dos Castros, dos varões fortes que iam nas armadas à Índia! A mesma sede divina do desconhecido te levava, como eles, para essa terra do Oriente, donde sobem ao céu os astros que espalham a luz e os deuses que ensinam a Lei. Somente não tendo já, como os velhos Lusíadas, crenças heróicas concebendo empresas heróicas, tu não vais como eles, com um grande rosário e com uma grande espada, impor às gentes estranhas o teu rei e o teu Deus. Já não tens Deus por quem se combata, Alpedrinha! Nem rei por quem se navegue, Alpedrinha!... Por isso, entre os povos do Oriente, te gastas nas ocupações únicas que comportam a Fé, o ideal, o valor dos modernos Lusíadas – descansar, encostado às esquinas, ou tristemente carregar fardos alheios” (AR: 271).

amigo sobre os rumores de que o seu antecessor no cargo de cônsul em Paris, o visconde de Faria, pode voltar a reclamar esse posto, de que fora destituído em circunstâncias algo bizarras. Eça acrescenta que as suas preocupações em relação à segurança do seu cargo não significam que “eu não tenha desejo de voltar à minha Pátria: mas isso é difícil, por questões orçamentais e, a ficar na carreira, então desejo ficar em Paris” (Correspondência II: 37). Restam os sentimentos de Teodorico ao imaginar o seu regresso a Lisboa, que remetem talvez para aquilo que Eça sentia cada vez que voltava à sua terra mãe: “[...] [d]epois uma manhã, cortando a vaga azul, avistaria a serra fresca de Sintra: as gaivotas da pátria vinham dar-me o grito da boa acolhida, esvoaçando em torno dos mastros; Lisboa pouco a pouco surgia, com as suas brancas calças, a erva nos seus telhados, indolente e doce aos meus olhos” (AR: 263-4).¹¹⁷

Neste sentido, tanto n’*Os Maias* como n’*A Relíquia* se pressente um clima que será importante para a compreensão d’*A Cidade e as Serras*. Este romance complexíssimo é inspirado no livro inacabado de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, enciclopédia cómica do século XIX. Tal como os seus protagonistas homónimos, Jacinto é, ao longo de todo o romance, “um mero receptáculo de saber. O contacto com os livros não lhe sugere problematização do mundo” (Lepecki, 1974: 108). Mais do que o romance flaubertiano, *A Cidade e as Serras* recupera a história cultural do debate sobre campo e cidade. Referimos ao longo desta tese que muitas obras queirozianas são inspiradas em obras de outros autores, chegando em alguns casos a ser verdadeiras adaptações delas. Estamos a pensar em primeiro lugar n’“A perfeição” (que se inspira no Canto V da *Odisseia*), n’*A Morte de Jesus* (que nos revela o seu autor como um leitor atento da *Vida de Jesus* de Renan) ou n’*A Capital*. No entanto, tanto “A perfeição” como *A Morte de Jesus*, embora dependam das referidas obras, exploram questões tipicamente queirozianas, marginais ou mesmo ausentes no respectivo “modelo”. Em II. 3 referimos a ligação de dependência entre *A Capital* e as *Illusions perdues* de Honoré de Balzac. Presumindo que Eça leu várias obras balzaquianas mas que só as *Ilusões Perdidas* lhe inspiraram uma farsa romanesca, isso indica que a arquitectura deste romance se conjuga de forma singular com as suas propensões artísticas. *A Capital* seria, nomeadamente, um romance cujo protagonista efectua uma mudança de um lugar A para um lugar B, regressando ao lugar A; estes dois lugares são diametralmente opostos (capital vs. vila de província); há efeitos sobre a personalidade do protagonista, afectado pela impressão causada pela experiência de derrota em Lisboa, a que se segue a contemplação da possibilidade de um regresso a Oliveira de Azeméis. Embora conserve

¹¹⁷ Logo depois de acordar do sonho em que assistira à morte de Jesus, Teodorico, “no júbilo de me sentir reentrado na minha individualidade e no meu século”, pedira bradando a Potte para lhe trazer “[u]ma tapioca bem docinha e molezinha, que saiba bem ao meu Portugal” (id.: 256).

as saudades de Lisboa, Artur aprende a valorizar Oliveira de Azeméis e as suas primas, antes alvos de desprezo, e torna-se consciente de que “saíra daquele inverno em Lisboa, como um vencido duma batalha, com feridas por toda a parte: – no seu amor, traído; na sua ambição, iludido” (AC: 398). Os paralelos com as *Ilusões Perdidas* são inegáveis. No prefácio ao terceiro e último tomo deste romance, Balzac descreveu o crescimento de Lucien através da aquisição de experiência: “Il a fallu d’immenses efforts littéraires pour pouvoir encadrer le mouvement littéraire de la vie parisienne dans deux tableaux de la vie de province, celui qui commence et celui qui termine *Illusions perdues*. Mais peut-être l’intérêt sociale y est-il puissant, car on voit, du moins l’auteur l’espère, comment vient l’expérience dans la vie, et la soudure de la vie de province à la vie parisienne était bien la place où devait se trouver ce grand enseignement” (Balzac, 1961: 766). Também n’A *Capital* a experiência na vida se dá na passagem da província para a capital, com um resultado, claro, bem diferente na mente de Artur do de Lucien.¹¹⁸ Isto no sentido em que parece menos provável, pelo desenvolvimento da acção, que Artur, à semelhança de Lucien, tentaria uma nova investida sobre a capital e mais provável que, pelo contrário, se estabeleceria definitivamente em Oliveira de Azeméis.

A personagem de Artur Corvelo anuncia o Teodorico d’A *Relíquia* e o Teodoro d’O *Mandarim*. Para além da futilidade, que reúne estes três protagonistas altamente cómicos, todos eles consomem um trajecto parecido, marcado por partida e regresso; alegam retirar uma lição da sua viagem. Quer para Artur quer para Teodorico, aliás, a procura de prazer constitui o objectivo principal da viagem, sobrepondo-se em Artur a toda a vocação artística. E mesmo em relação às circunstâncias que permitem a deslocação, evidenciam-se paralelos curiosos. N’A *Relíquia* é uma tia que, após uma conversa aleatória com um conjunto de padres, resolve mandar o seu sobrinho para a Palestina, à busca de relíquias; a titi destaca o seu sobrinho como uma espécie de procurador encarregado de melhorar a sua posição perante a justiça divina. N’A *Capital* a mudança para Lisboa é viabilizada pela herança completamente inesperada de um tio obscuro, longe daquela dramaturgia passional, concebida passo por passo, que nas *Ilusões Perdidas* prepara a fuga de Angoulême de Lucien e Madame de Bargeton.

Vemos que o inédito A *Capital* está inequivocamente relacionado com a génese de obras que chegaram a ser publicadas. A ligação mais pertinente a estabelecer é naturalmente aquela a A *Cidade e as Serras*. Citaremos uma última vez Mário Sacramento, que se apercebeu desta

¹¹⁸ Também é dado destaque, como acontece n’Os *Maias*, à passagem por Coimbra, onde não nasce mas se desenvolve a ambição poética de Artur. O ambiente coimbrão lembra, hiperbolizado, aquele que se evocara em “Uma carta a Carlos Mayer”.

conexão. Perto do final de *Eça de Queiroz: Uma Estética da Ironia*, coloca a seguinte hipótese acerca das “íntimas relações” que o romance póstumo tem com o romance inconcluso:

Também aí [n’A *Capital*] o herói sofrera as desilusões da cidade – e regressara à província, mas vencido. A introdução, posterior, de uma nova figura feminina na primeira parte, revista, de *A Capital*, levou um dos filhos do romancista, no prefácio a essa obra, a admitir que seria destinada a trazer a Artur, no seu regresso à província, a paz que não encontrara na capital. A admitir esta hipótese, Eça estava já iniciando o processo que o levaria à *Cidade e as Serras*. E *A Capital*, entendida da maneira que expressei – como fase importante da evolução estética de Eça de Queiroz –, teria encontrado finalmente na *Cidade e as Serras* a vivência artística que, então, não alcançara. (Sacramento, 2002: 193)

Com efeito, e aplicando a devida cautela que a situação editorial exige, a parte final do manuscrito, como sugerimos acima, não contém indícios de que, simetricamente ao final das *Ilusões perdidas*, Artur Corvelo pudesse tentar uma nova investida sobre Lisboa. Parece antes que o herói caricato começa a acomodar-se à perspectiva de uma vida em Oliveira de Azeméis. Nenhuma cena d’A *Capital* transitou para A *Cidade e as Serras* mas ambos colocam o herói entre metrópole e província, terminando com a sua instalação rural.

Notamos que n’A *Cidade e as Serras* o elemento evolutivo está completamente ausente da mocidade de Jacinto. No primeiro capítulo do romance ficamos a saber que “[n]a idade em que se lê Balzac e Musset [Jacinto] nunca atravessou os tormentos da sensibilidade” e que “[r]ijo, rico, indiferente ao Estado e ao Governo dos Homens, nunca lhe conhecemos outra ambição além de compreender bem as Ideias Gerais” (CS: 15). A alienação em Jacinto é inicial. É uma personagem amorfa que, por vezes, parece carecer de certas características humanas. Estamos a pensar por exemplo na facilidade com que leva ao extremo o comportamento de Fradique, que se transforma em cidadão dos países que visita. Jacinto, em Paris, segundo Zé Fernandes, fazia tudo para “viver em mais consciente comunhão com todas as funções da cidade” (id.: 37), adquirindo como “facto irrecusável e maciço – que a sua vida especial de Jacinto continha todos os interesses e todas as facilidades, possíveis no século XIX, numa vida de homem que não é um génio, nem um santo” (id.: 103).¹¹⁹ Na Serra, procurará viver de forma não menos compulsiva em comunhão com todas as funções do campo. Essa busca é, de qualquer forma, a do parisiense supercivilizado que intuitivamente recorre a uma abordagem de contemplação, seguida do “desejo da Acção” (id.: 170), envolvendo o cultivo da quinta. Assim, quer Gonçalo quer Jacinto encontram um sentido da vida na lavoura, com ambições civilizacionais. Zé Fernandes defende, porém, em vários momentos a ideia da passividade do

¹¹⁹ Há aqui naturalmente uma alusão ao título do artigo de 1896 sobre Antero de Quental, “Um génio que era um santo”. O poeta é descrito justamente como alguém que não se enquadra no seu tempo: “No seu país Antero era como um exilado dum céu distante; era quase como um exilado no seu século” (Almanaques: 317).

seu objecto: “Era realmente como se o tivessem plantado de estaca naquele antiquíssimo chão, donde brotara a sua raça, e o antiquíssimo húmus refluísse e o penetrasse todo, e o andasse transformando num Jacinto rural, quase vegetal, tão do chão, e preso ao chão, como as árvores que ele tanto amava” (id.: 176). É também o campo que lhe “dita” que mude os seus hábitos de leitura. A cidade convida Jacinto à leitura simultânea, e por vezes compulsiva, de vários livros, ao passo que em Tormes lê um livro de cada vez, de preferência grandes clássicos da literatura ocidental. Nas palavras de Zé Fernandes, “o dono de trinta mil volumes [Jacinto] era agora, na sua casa de Tormes, depois de ressuscitado, o homem que só tem um livro. Essa mesma Natureza, que o desligara das ligaduras amortalhadoras do tédio, e lhe gritara o seu belo ambula, caminha! – também certamente lhe gritara *et lege*, e lê. E libertado enfim do invólucro sufocante da sua Biblioteca imensa, o meu ditoso amigo compreendia enfim a incomparável delícia de ler um livro” (id.: 178).

Jacinto é tão susceptível às manipulações do mundo físico que o envolve como às do próprio Zé Fernandes. No emblemático passeio a Montmartre, este mostra-se surpreendido por Jacinto acatar de forma tão impressionada a sua tirada, invocando uma série de lugares-comuns, contra Paris e a civilização num sentido mais abrangente: “ante estas encanecidas e veneráveis invectivas, retumbadas pontualmente por todos os moralistas bucólicos, desde Hesíodo, através dos séculos – o meu Príncipe vergou a nuca dócil, como se elas brotassem, inesperadas e frescas, de uma Revelação superior, naqueles cimos de Montmartre” (id.: 88). O romance é, também, um jogo erudito com referências literárias sobre cidade e campo, da antiguidade ao século XIX. Quando, no capítulo final, perante o *Boulevard*, Zé Fernandes diz que “[d]ois impulsos únicos, correspondendo a duas funções únicas, parecia estarem vivos naquela multidão, – a do lucro e a do gozo” (ibid.), cita o célebre binómio (“l’or et le plaisir”) que é estabelecido na primeira parte de “La fille aux yeux d’or” de Honoré de Balzac.

Os sentimentos de Jacinto aparentam mudar com a mudança e a instalação em Tormes, e ele inclusive procede à revisão de sentimentos e opiniões que sustentara em Paris. Um exemplo disso é o pessimismo que, segundo Zé Fernandes, se apossara de Jacinto no mês de Outubro anterior à partida para Tormes. Convencido de que, nas palavras do amigo-narrador, “Sofrer era inseparável de Viver” (id.: 104), Jacinto começa a ler “apaixonadamente, desde o <Ecclesiastes> até Schopenhauer, todos os líricos e todos os teóricos do Pessimismo” (ibid.). Retira destas leituras a confirmação de que “o seu mal não era mesquinamente <jacintico> – mas grandiosamente resultante de uma Lei Universal” (ibid.). Dois meses de Serra bastam para Jacinto conseguir olhar com distanciamento para essa fase. Na “doçura” de uma noite de Junho

explica a Zé Fernandes que “o Pessimismo é uma teoria bem consoladora para os que sofrem, porque desindividualiza o sofrimento, alarga-o até o tornar uma lei universal, a lei própria da Vida” (id.: 163). Reconduz quer o pessimismo de Schopenhauer quer o do Ecclesiastes a desilusões privadas: “O bom Schopenhauer formula todo o seu schopenhauerismo, quando é um filósofo sem editor, e um professor sem discípulos”, ao passo que o Ecclesiastes descobre que “o mundo é Ilusão e Vaidade” aos “setenta e cinco anos, quando o Poder lhe escapa das mãos trémulas [...]” (id.: 164). Apresenta também a sua teoria acerca da sensibilidade (ou quase uma epistemologia) rural por oposição à sensibilidade urbana, que inverte as opiniões que sustentara em Paris: “Na Natureza nunca eu descobriria um contorno feio ou repetido! Nunca duas folhas de hera, que, na verdura ou recorte, se assemelhassem! Na Cidade, pelo contrário, cada casa repete servilmente a outra casa; todas as faces reproduzem a mesma indiferença ou a mesma inquietação; as ideias têm todas o mesmo valor [...]. A *mesmice* – eis o horror das Cidades!” (id.: 160).

No capítulo do final do livro Zé Fernandes regressa a Paris. Ao contemplar o *Boulevard*, desde a esplanada de um café, “[c]om o charuto aceso” (id.: 236), dele se apossam “os sentimentos que Jacinto outrora experimentava no meio da Natureza [...]. Ali, à porta do café, entre a indiferença e a pressa da Cidade, também eu senti, como ele no Campo, a vaga tristeza da minha fragilidade e da minha solidão” (id.: 237). A personagem tem noção de que se trata “[d]as mesmas exagerações” que o seu amigo sentia “ante a Natureza [que agora] me invadiam aplicadas à Cidade” (id.: 237-8). É a mesma indecisão, que traduz a grande sedução de quer Paris quer Tormes, de que já detectámos indícios no titubeio de Artur entre a vida de Lisboa e a paz de Oliveira de Azeméis. Ainda que Zé Fernandes tenha consciência da puerilidade da sua angústia e do sentimento da necessidade de “remergulhar na Serra, para que o seu puro ar me secasse e se me despegasse a crosta da Cidade, e eu ressurgisse humano, e Zé Fernândico” (id.: 238), não se pode afirmar que o romance não dê preferência a Tormes.

O maior motivo de aflição em Paris para Zé Fernandes era a pobreza de largas massas da sua população. Essa angústia fica também expressa numa série de artigos de Eça para a *Gazeta de Notícias*, da segunda quinzena de Abril de 1895 (TI IV: 575-84). Neles Eça ocupa-se do medo – repare-se novamente na sua tão entranhada visão binária –, por parte do “Paris rico”, de uma revolta das classes subalternas, do “Paris pobre”. Embora lamente o sofrimento desse Paris pobre, lamento que já fora proferido n’*Os Maias*¹²⁰, não fala sequer em soluções do

¹²⁰ O lamento é aqui de Maria Eduarda: “É necessário arranjar-se outra sociedade, e depressa, em que não haja miséria. Em Londres, às vezes, por aquelas grandes neves, há criancinhas pelos portais a tiritar, a gemer de fome...

problema. O seu medo e a sua repulsa por revoluções violentas dos pobres ficaram bem expressas em “S. Cristóvão”. A insólita “marcha dos Jacques” consiste justamente em “assaltos pacíficos”. Uma noite, olhando as estrelas, Cristóvão pensa em Jesus, considerando que este o veria “talvez entre esses desgraçados, como um pai entre os seus filhos” (LS: 127). Numa cena anterior, perante uma espécie de “celebração de um rito” em que um homem coxo, num altar, dissertara sobre como “[o] Céu mandava as fomes, mandava as pestes” (id.: 101), apelando “[à]quele que vive debaixo da terra e que tem todos os poderes” (id.: 102), seguido de uma ceia bárbara em que se devora um carneiro assado, Cristóvão fugira porque “[a]quela gente clamorosa não era amigo do Senhor” (id.: 103). No entanto, concede que “[o] coxo dissera a verdade. Para o pobre só havia miséria” (ibid.). Este lamento sobre a condição dos “pobres” aparece em várias crónicas na *Gazeta de Notícias*, n’*A Cidade e as Serras* ou n’*A Correspondências de Fradique Mendes*, mas sempre aliado ao medo de uma revolta das massas.

Santos Silva refere que “[n]a última fase das suas produções intelectuais” tanto Eça como Oliveira Martins se alinham “na grande corrente de pensamento que, na Europa da viragem do século, põe crescentemente em causa a exaltação da sociedade urbana, industrial e científica em expansão” (Silva, 1991: 272). Eça valorizaria, em contraponto, os “laços de solidariedade, que [...] procura mostrar existirem ainda nas sociedades tradicionais” (ibid.).¹²¹ N’*A Cidade e*

É um horror! E em Paris então! É que se não vê senão o boulevard; mas quanta pobreza, quanta necessidade” (OM: 387).

¹²¹ A transição de cenários lisboetas para cenários rurais merece a especial atenção de Augusto Santos Silva. Confronta “os vários momentos e modalidades da intervenção pública” de, em primeiro lugar, Oliveira Martins e Eça de Queiroz. Este, “plenamente escritor, romancista, valoriza a perspectiva de crítica sócio-cultural (e não económica). Argumenta referindo-se ao que se poderá chamar de *modernização cultural* – de competências e práticas estéticas, de modos de socialização, de formas de sociabilidade, ou, para falar com palavras do século passado, de ‘gosto e educação’. Correlativamente, o espaço social urbano tende a ser privilegiado, surgindo como o território por excelência de desenvolvimento de tais práticas. E ele é o cenário dominante da ficção queiroziana anterior aos anos noventa” (Silva, 1991: 269-70). Santos Silva considera que a referida valorização dos “laços de solidariedade [...] nas sociedades tradicionais”, é bastante natural numa “sociedade tão fracamente urbanizada, [onde] nunca o espaço rural deixou de *pesar*, nas estruturas e nas práticas sócio-culturais, desde os primeiros liberais até aos neo-realistas” (id.: 270; itálicos do autor). O crítico defende que “[a] obra literária de Eça pode ser lida como crítica da cidade à portuguesa, quer dizer, do crescimento urbano característico do País oitocentista, polarizado numa capital que parece não chegar a sê-lo” (ibid.). Refere ainda três outros “elementos estruturais”, nomeadamente a exclusão do Porto no pensamento queiroziano, a “descrição sarcástica do universo provinciano” de Leiria (*Crime*) Oliveira de Azeméis (*A Capital*) e Oliveira (*Ramires*), e, finalmente, “a imagem do campo como contraponto positivo, a qual se desenha logo desde o romance inicial [referir-se-á a *O Mistério*] do nosso autor” (ibid.). Em relação a *A Cidade e as Serras*, é rejeitada a “imagem teórica tão celebrizada do regresso à terra-mãe e à tradição” (ibid.). Santos Silva relaciona o romance com “surgimento e consolidação da matriz de registo etnográficos, no quadro analítico do re/conhecimento da Pátria. Adolfo Coelho (um dos conferencistas do Casino) e Leite de Vasconcelos lideram este processo” (ibid.). Salienta ainda os “atributos identitários” associados ao mundo rural que aparecem inventariados nas obras queirozianas.

Ao rejeitar, perante a complexidade da obra queiroziana – cita Sacramento neste contexto –, “a atribuição directa de qualificativos ideológicos”, afirma ser “mais proveitoso encarar a elaboração literária do último Eça como discussão de um *problema*” (id.: 273); esta caracterização lembra-nos o “formular de uma problemática” aludido por Sacramento. Santos Silva prossegue escrevendo que “[d]e facto, se retivermos o conceito de cultura que a etnografia e a antropologia construíram, talvez seja proveitoso considerar a oposição central que estrutura *A Cidade e as Serras* e que subjaz a outros textos escritos nos anos noventa, não propriamente como oposição entre

as Serras Jacinto visa melhorar a instrução destas comunidades, contemplando a construção de uma sala “com projecções de lanterna mágica, para ensinar a esta pobre gente as cidades desse mundo, e as coisas de África, e um bocado de História” (CS: 200). Mas não é só bondade que o move como também a perspectiva de visitas magníficas, em jeito de fidalgo à moda antiga, às populações dos arredores.

As investidas individuais de Jacinto serão também sinal da incapacidade do Estado de melhorar as condições dos pobres da Serra. Ainda que n’*A Cidade e as Serras* não haja qualquer reflexão sobre a política portuguesa, é claro que Eça não muda de opinião acerca das instituições nacionais. N’*A Ilustre Casa de Ramires*, a cultura parlamentar não fica bem na fotografia. Neste romance, ao invés do que acontece n’*A Cidade e as Serras*, onde Lisboa não é importante, a capital aparece justamente como o local onde se tomam as decisões políticas e económicas desfavoráveis aos interesses dos habitantes de Oliveira. O Norte rural, principalmente o Douro e o Minho, está mais longe das instituições e também por isso é pintado de forma mais agradável. Ou seja, há uma exclusão da dimensão política. É justamente por isso que não se pode dizer que Eça efectue uma “palinódia implícita de um heróico inquérito anterior, abertamente «realista», sobre as mórbidas condições de existência de Portugal na segunda metade do século XIX” (Feijó, 2001: 33; note-se que Feijó não defende que o escritor proceda a essa palinódia). Eça praticamente desconhecia o Douro e o Minho antes do início da década de 1890. O Porto e a Beira Litoral, onde passou a sua infância, não tiveram uma verdadeira repercussão na sua obra. *A Capital*, que se passa entre Oliveira de Azeméis e Lisboa, ficou na gaveta. Eça na verdade parece-nos pouco propício a publicar um romance em que a felicidade se encontraria nessas regiões em que passara a sua infância presumivelmente infeliz. A descoberta do Minho e do Douro assemelha-se a uma revelação. É na mesma altura que Eça em cartas privadas, que citaremos na próxima secção, não esconde os seus desejos, embora irresolutos, de viver no campo. O abandono de Lisboa coincide com mudanças estéticas, ideológicas e estilísticas, como vimos. No próximo e último capítulo pretendemos localizar, sintetizar e ponderar estas mudanças, com o fim de proporcionar uma descrição geral da obra de Eça de Queiroz e da sua evolução.

Civilização e Natureza, mas sim como oposição entre Civilização e Cultura. A Civilização é aqui aferida pelos critérios da evolução tecnológica, da sociabilidade mundana e dos padrões eruditos de cultura – e nunca deixará de ser, portanto, o meio natural de formação estética e ideológica do nosso autor. A Cultura é aferida pelos critérios etnográficos dos chamados usos e costumes, das formas de sociabilidade, dos laços de interconhecimento e entreajuda – e permanecerá, assim, como espaço e tempo outros, com os quais Eça só do *exterior* se pode relacionar” (ibid.; itálicos do autor).

V: De Lisboa às Serras: sentidos de um percurso

Chegamos ao último capítulo desta tese. O seu primeiro objectivo é proporcionar uma história da evolução da obra de Eça de Queiroz. Em conformidade com o argumento que se desenvolveu até aqui, será demonstrado que as alterações globais da produção queiroziana se consubstanciam na transição da ficção lisboeta para narrativas localizadas no Norte de Portugal, nas quais a mudança de Paris é um tema frequente e importante. Por um lado, procuramos explicar as razões das transformações ao longo da sua obra e, por outro lado, pensar sobre os seus significados e sentidos.

Na primeira parte, olharemos mais uma vez para a história das refundições d'*O Crime do Padre Amaro*. Já no primeiro capítulo chamámos a atenção para a história deste romance e expressámos a nossa posição de que, sem a sua publicação não consentida, o projecto teria muito provavelmente ficado na gaveta, de modo que Leiria nunca se teria tornado um cenário da ficção queiroziana; será aqui reiterada esta visão. Num segundo momento, relacionamos *O Crime do Padre Amaro* com *As Farpas* e *O Primo Basílio*. Esta aproximação visa demonstrar que as três obras são largamente congéneres. Podemos dizer que correspondem à primeira parte do binómio referido no título da nossa tese. *Os Maias* é, como já salientado muitas vezes, uma obra de transição. Este estatuto materializa-se mesmo na presença, no romance, de Lisboa e Santa Olávia. A década de 1880, em que o romance foi escrito, é uma fase de experimentação de géneros e técnicas. A parte final do capítulo consiste na tentativa de explicar o que entendemos por Serras, a segunda parte do binómio do título do nosso estudo. Dedicaremos especial atenção a *A Ilustre Casa de Ramires* e a *A Cidade e as Serras*. Este capítulo é aquele em que citaremos mais cartas privadas do escritor, que corroboram a nossa teoria acerca da sua evolução.

Ainda que, sobretudo nas cinco primeiras secções, sejam desenvolvidos diversos argumentos novos, este capítulo funciona também como uma conclusão desta tese. Recupera as conclusões dos primeiros três capítulos, que são reapreciadas à luz da perspectiva geral da evolução queiroziana que foi desenvolvida no quarto capítulo.

1. Novamente, a evolução d'*O Crime do Padre Amaro*

Já no primeiro capítulo chamámos a atenção para o significado da história editorial d'*O Crime de Padre Amaro*. É de presumir que a primeira versão do livro tenha sido escrita no início da década de 1870, tendo ficado à guarda de Jaime Batalha Reis e Antero de Quental, quando Eça partiu para Newcastle, onde iria assumir o cargo de cônsul. Fora acordado que o romance seria publicado na *Revista Ocidental*, editada por Batalha e Antero, mas só depois de Eça emendar as provas de página. Tal, porém, não aconteceu, e o texto não revisto iria ser publicado entre Fevereiro e Maio de 1875. Eça ficou escandalizado com a edição precoce. Em carta a Batalha de 26 de Fevereiro de 1875, diz estar “verdadeiramente indignado”: “Eu dou-vos um *borrão* de romance – e vocês em lugar de publicar o romance publicam o *borrão*” (Correspondência I: 98; itálicos do original). Já dois meses depois, em carta ao mesmo amigo, anuncia que tenciona publicar o romance em volume e para isso pede o envio dos capítulos “que na publicação que faz a revista foram suprimidos” (id.: 110). O texto que estava a sair na *Revista Ocidental* omitia, portanto, algumas partes do manuscrito original. A edição em livro, revista e ampliada, seria dada a lume no ano seguinte; no frontispício é descrita como “edição definitiva”. No prefácio a esta nova versão, o autor classifica o texto que fora publicado na *Revista Ocidental* como um “esboço de romance, em que a acção, os caracteres, e o estilo eram uma improvisação desleixada” (Queiroz, 2013: [I]). Já nesta refundição, prossegue, foi deitada “parte da velha casa abaixo para erguer a casa nova” e “[m]uitos capítulos foram reconstruídos linha por linha, capítulos novos acrescentados; a acção modificada, e desenvolvida; os caracteres mais estudados, e completados” (id.: [II]). Ainda assim, admite que

[e]ste trabalho novo conserva todavia – naturalmente – no estilo, no desenho das personagens, em certos traços da acção, e do diálogo, muitos dos defeitos do trabalho antigo: conserva vestígios consideráveis de certas preocupações de Escola e de Partidos, – lamentáveis sob o ponto de vista da Pura Arte – que tiveram outrora uma influência poderosa no plano original do livro. Mas como estes defeitos provêm da concepção mesma da obra, e do seu desenvolvimento lógico – não podiam ser eliminados, sem que o romance fosse totalmente refeito na ideia e na forma. Todo o mundo compreenderá que – correções, emendas, entrelinhas, folhas intercaladas não bastam para alterar absolutamente a concepção primitiva de um livro, e a sua primitiva execução. (id.: [II-III])

Este passo crucial, em que se manifesta a profunda insatisfação perante esta “versão definitiva”, inspira o inquérito de Mário Sacramento. Este crítico visa demonstrar como as sucessivas refundições do romance, que são perspicazmente contextualizadas nas outras obras que estavam a ser escritas ou projectadas nesse tempo, dão conta da afirmação do escritor como artista independente de escolas literárias e da influência dos seus companheiros de geração, com a decisão por uma “estética da ironia” e a atenuação do propósito moral-pedagógico.

Sacramento está interessado em princípios e processos criativos, ligações entre obras de alturas afastadas, e em reconstruir os conflitos criativos, em particular os da década de 1870. Isto implica uma compreensão interessante da obra queiroziana. Sacramento entende que esta só se deixa compreender integralmente quando se considera os conflitos que marcaram o homem Eça de Queiroz e que permitem explicar a evolução da sua escrita. Nós fazemos dessa sua compreensão a nossa. Isso não se deve confundir com biografismo, no sentido em que se avançasse uma leitura autobiográfica de toda a obra. A nossa abordagem assenta unicamente sobre o entendimento de que a evolução da obra queiroziana é também a evolução do escritor Eça de Queiroz.

Mário Sacramento apercebe-se também do lugar-chave de Flaubert na evolução de Eça. Considera o escritor francês justamente a sua principal influência literária. A leitura, ou melhor, o estudo de *Madame Bovary* notar-se-ia sobretudo n’*O Mistério da Estrada de Sintra*, n’*O Crime do Padre Amaro* e n’*O Primo Basílio*. Sacramento demonstra de forma persuasiva que Eça se vai gradualmente libertando da influência de Flaubert. Nós concordámos com esta leitura na medida em que nas obras posteriores ao último *Crime do Padre Amaro* a influência do escritor francês se reflecte de forma menos transversal na estrutura da obra, tornando-se mais rarefeita. O ponto com que não pudemos concordar é aquele em que o crítico levou a sua ideia da superação de Flaubert ao extremo, alegando que um autor cómico como Molière poderia ter substituído Flaubert, sem que disso “adviessem fundamentais alterações” à estética de Eça (Sacramento, 2002: 108). Na verdade, ao longo do seu estudo Sacramento refere, com o intuito de demonstrar uma simetria, livros de Flaubert ao lado de livros queirozianos e usará obras flaubertianas como termos de comparação e oposição oportunos.

Voltemos, no entanto, ao prefácio da segunda edição d’*O Crime do Padre Amaro*. Neste lamenta-se a impossibilidade de amputar “os vestígios de certas preocupações de escola e partido” que teriam enformado a própria “concepção da obra” e o “seu desenvolvimento lógico”. De facto, não surpreendemos grandes alterações ao nível da acção entre a primeira e a segunda versão. É ainda Amaro quem, na noite do parto, perseguido na estrada por João Eduardo, mata o seu filho. As mudanças mais substanciais incidem sobre os dois elementos mais salientemente descompassados. Por um lado, Amaro passa a revelar sentimentos morais e já não manipula Amélia de forma tão descarada e agora colabora de forma menos impiedosa para a desacreditação de João Eduardo; por outro lado, Eça elimina ou no mínimo atenua o vocabulário de cariz naturalista. Em relação à linguagem, a versão de 1875 estava de facto repleta de passos que nos lembram um naturalismo da espécie mais vulgar. Abundam sobretudo

nos esboços biográficos sobre Amélia e Amaro, indispensáveis a uma narrativa dessa índole. De Amélia ficamos a saber que “desde pequena, fora dum temperamento impressionável, sensual, pronto às lágrimas, fraco, e dum coração assustado, como um pássaro cativo” (CPA 1 (fasc.1): 210) ou que o seu amor por um poeta diletante, por quem se apaixona nas férias de Verão, era cego, “sem raciocínio, pela sensibilidade instintiva” (id.: 221). O adjetivo “instintivo”, repetido sem fim ao longo deste perfil psicológico, nunca ganha contornos. As figuras permanecem quase tão vagas como as personagens de *Thérèse Raquin* (1867), de Émile Zola, certamente um dos piores exemplos do naturalismo psicológico da altura. Notamos ainda que o romance celebra um certo culto do nojo e do grotesco, que se manifesta por exemplo na introdução da “idiota”, irmã da S. Joaneira, e na descrição do seu delírio. Esse aspecto não será propriamente suprimido no processo de revisão. Ainda na 3ª versão, de 1880, Eça introduzirá a figura da Totó, filha do sineiro, que padece de uma espécie de histerismo em que os habitantes de Leiria, Amélia inclusive, vêem os sinais da possessão do Diabo. Eça deleita-se em expor esta superstição religiosa. Tem uma preocupação contínua pelas questões religiosas, com um acentuado anticlericalismo e uma aversão em relação a mulheres devotas, que se mostrarão de forma mais mordaz n’*A Relíquia*. As suas descrições das agonias da Totó, n’*O Crime*, desvendam, mas já com fortes traços paródicos, o leitor de Zola (e de outros naturalistas menores) que Eça, sem aderir à sua estética, estimava como artista mas que cedo terá rejeitado como modelo literário.¹²²

As incursões biográficas dos folhetins da *Revista Ocidental* servem à explicação da paixão que irá nascer entre Amaro e Amélia, i. e., à fundamentação das condições que permitem a aproximação sentimental entre uma beata “que sempre vivera entre padres” (CPA 1: 212) e um padre que seguiu essa carreira por escolha alheia, sem que tivessem consultado “as suas tendências, os impulsos do seu temperamento” (id.: 48). Ficamos porém a saber que “a sua natureza passiva, facilmente dominável e flexível, aceitava-a [a sobrepeliz de padre], indiferentemente, como aceitaria a farda de soldado. Porque cada vez era mais inerte, e sem resistência: tinha um ar de parasita, amolecido, todo curvado: e o que havia de mais vivo, no

¹²² A descrição mais gráfica surge no capítulo XVIII: “[A Totó] [t]inha agora por Amélia uma aversão desabrida. Apenas ela se aproximava da cama, atirava a cabeça para debaixo dos cobertores, torcendo-se com frenesi se lhe sentia a mão ou a voz. Amélia fugia, impressionada com a ideia de que o Diabo que habitava a Totó, recebendo o cheiro que ela trazia da igreja nos vestidos, impregnados de incenso e salpicados de água benta, se espolinhava de terror dentro do corpo da rapariga...

Amaro quis repreender a Totó, fazer-lhe sentir, em palavras tremendas, a sua ingratidão demoníaca para com a menina Amélia que vinha entretê-la, ensiná-la a conversar com Nosso Senhor... Mas a paralítica rompeu num choro histérico; depois, de repente, ficou imóvel, hirta, esbugalhando os olhos em alvo, com uma espuma branca na boca. Foi um grande susto; inundaram-lhe a cama de água; Amaro, por prudência, recitou os exorcismos... E Amélia desde então resolveu «deixar a fera em paz». Não tentou mais ensinar-lhe o alfabeto, nem orações a Santa Ana” (CPA 2/3: 745).

seu carácter, era uma certa astúcia, e a subtileza de intrigas” (ibid.). O que também se salienta neste perfil biográfico são os desejos eróticos de Amaro. O jovem é criado em casa da marquesa de Alegros, onde “o pai era criado do marquês, tinha sido seu camarada nas campanhas de 33” e “[a] mãe era criada de quarto, quase uma amiga da sr.^a marquesa” (id.: 45). Aos seis anos Amaro fica órfão, mas continua em casa da marquesa, que por essa altura já é viúva; a partir da 2ª edição chamar-se-á a esta situação uma “adopção tácita” (CPA 2/3: 134). A viuvez faz a marquesa voltar-se “para as largas sensibilidades da religião: tinha capela em casa, recebia os padres de S. Luiz, e palpitava toda em interesse da igreja” (CPA 1 (fasc. 1): 46). Amaro trará lembranças dos padres que na casa entravam e saíam com frequência; vê o sacerdócio como “uma profissão em que se dizem missas, se comem doces finos, e se fala baixo com as mulheres, vivendo entre elas, cochichando, e sentindo-lhes o calor penetrante” (ibid.). Em casa dos seus tios, que o acolhem após o falecimento da marquesa, Amaro impressiona-se com a cozinheira, “uma rapariga grossa, de encontros fortes e robusta” (ibid.), e a sua figura lhe inspira “outras impressões, desejos incoerentes, lembravam-lhe outras mulheres, que observara, nas vielas, à volta da escola, com saias engomadas e ruidosas, passeando na rua, em cabelo, com botinas cambadas” (id.: 49). Neste retrato psicológico-fisiológico encontram-se sintetizados todos os traços de carácter que se manifestarão no decurso do livro.

Nas primeiras semanas em Leiria, desenvolve-se, suscitado pela “existência sedentária e farta, as noites molemente dormidas, [e pelo] contacto frequente das mulheres”, uma vaga vontade de “amar alguém” (id.: 290). Pelo “contacto frequente das mulheres” entendemos naturalmente a convivência com Amélia, de quem se lembra “instintivamente [...] a cada momento [com] a sua figura direita e a pesada massa de cabelo que caía um pouco sobre as costas [...]” (ibid.). Por enquanto, contudo, Amaro julga-a “inacessível e quase a confundia com as cousas inanimadas, com as estátuas, as estampas, e as santas envernizadas. Mas se pudesse ser! Desejaria dar um beijo de leve na lisa brancura do seu pescoço, um só... Ai! mas, então, lentamente, vinham-lhe terrores sagrados” (id.: 291). Desperta, com algum atraso em Amaro, o conflito entre natureza e sacerdócio de que amiúde os seus colegas padeceram agudamente nos primeiros meses do seminário, quando, “sós nos quartos, os seus desejos eram fazer forças, dilatar o temperamento, dar liberdade à vida muscular” (id.: 51). Mas por ora o jovem padre resiste às tentações da carne.

Há um momento-chave que ajuda a quebrar a sua resistência, nomeadamente uma conversa ao serão em que participam o cônego Dias, o padre Natário e o padre Brito. Os sacerdotes gabam-se das suas conquistas femininas. Amaro assiste calado durante a maior parte

do tempo mas a certa altura expressa a sua estupefação e revolta: “acha que um padre, tendo feito os seus votos, está bem com a sua consciência, metendo-se todas as noites com o demónio, e indo depois no outro dia muito sossegadamente dizer missa? É ou não um pecado mortal?” (id.: 300). Amaro irá precisar de algum tempo para superar este conflito. Após a descoberta da autoria de João Eduardo de um artigo difamatório da “padraria” de Leiria num jornal local e a anulação do seu noivado com Amélia, Amaro tornar-se-á o confessor da filha da S. Joaneira. Durante uma dessas “sessões”, enquanto está sozinho com Amélia, a “luz melancólica, a triste imobilidade das imagens, o silencio místico” inspiram-lhe uma “excitação nervosa e idealista” (id.: 546). Ao desejo de levar Amélia “para a sacristia, e outras violências” opõe-se, suscitado pelas representações de Cristo e de alguns santos na parede, um “terror instintivo” (ibid.). Como observou Mário Sacramento, este primitivo *Crime* é uma história de ultrapassagem da ingenuidade, com o conflito entre “espírito de licença” e “espírito de dever”. No final do livro, o conflito encontra-se resolvido, ou melhor, evapora-se por ter Amaro assimilado o cinismo do seu mestre, o cónego Dias.

A nossa opinião é que o *Padre Amaro* de 1875, escrito no início da década, é uma obra anacrónica que nunca deveria ter sido publicada. Dever-lhe-ia ter sido reservado o mesmo destino, a “vala comum” de Fradique, que coube efectivamente a um outro texto exploratório, a palestra integrada nas conferências do Casino de 12 de Junho de 1871. Muito prudentemente Eça optou por não dar a lume essas reflexões, que irá desvalorizar em vários lugares. Sem a publicação não consentida d’*O Crime* de 1875 não haveria também a versão de 1876; possivelmente Eça teria abandonado o projecto. Leiria muito provavelmente nunca teria sido um cenário de relevo em alguma obra. Uma boa parte da discussão sobre o naturalismo queiroziano seria ociosa. O estado aparentemente bastante completo do manuscrito que serviu de base ao texto da *Revista Ocidental* não significa que se tratasse de uma obra pronta para a edição. Também os manuscritos de “Um dia de chuva” ou *Alves & C.^a* constituem textos acabados a que só faltaria limar algumas arestas, mas que mesmo assim ficaram na gaveta.

Ainda assim, na dualidade do conflito nos folhetins da *Revista Ocidental* encontramos os sinais de uma estrutura que está na base da criação queiroziana. Há em Eça um modo de expressão sempre dualista. Este dualismo geralmente representa uma matriz de oposições. No fragmento de romance anterior, *A Morte de Jesus* (1870), é o conflito entre uma Jerusalém áspera e racional, dominada por saduceus e fariseus, e uma Galileia pura e espontânea, dominada pelo povo, que é representado por Jesus, que está no centro da narrativa; o romance inacabado conclui com um socialismo difuso. “Singularidades de uma rapariga loira” (1874)

passa-se entre Lisboa e o Minho. Quando Eça se inspira em Renan, Balzac ou na *Odisseia*, a sua transposição das obras em questão testemunha nitidamente o seu interesse por certos temas, com destaque para as histórias de dois lugares. *A Morte de Jesus* protagoniza a tensão entre Jerusalém e Galileia, uma questão secundária em *Vie de Jésus*. *A Capital* seria uma farsa das *Illusions perdues* em que, num primeiro momento, o fascínio pela capital e, num segundo momento, o sobressalto de quem a vê pela primeira vez se tornam os temas principais; de todos os cantos da epopeia de Homero só o quinto lhe inspirou um conto, “A perfeição”, pela nítida oposição que nesse canto se traça entre a Ilha de Calipso e a terra das coisas imperfeitas. As questões de dois pólos em Eça têm por norma, respectivamente, dois correlatos espaciais. Mas nem sempre. N’*A Ilustre Casa de Ramires* e n’*Os Maias*, o passado é, respectivamente, um tempo dourado que se tornou inalcançável aos vivos e simultaneamente uma força prestes a intrometer-se no presente. Em “José Matias” encontramos um professor de filosofia que se serve de um instrumentário dualista (corpo e alma) na interpretação do seu amigo designado no título. A pertinência da aplicação desse instrumentário ao caso em questão é altamente duvidosa. O professor de filosofia que nos conta a vida de José Matias é tão obcecado com a leitura dos sentimentos do seu amigo à luz de uma dialéctica nítida entre corpo e alma que lhe parecem escapar os factos realmente importantes. N’*O Crime da Revista Ocidental* temos, como referido, a discrepância entre sacerdócio e solicitação natural, entre a natureza domesticada e o chamamento da paixão.

Na opinião de João Gaspar Simões, a primeira versão d’*O Crime* é a mais pessoal das três, por projectar no caso passional uma problemática íntima, “essa espécie de incapacidade para o amor, nota dominante de toda a sua obra, como que o vago sentimento de que no amor existe algo ao mesmo tempo sagrado e pecaminoso” (Simões, 1980: 376; itálicos do original). “A história do bastardo – o seu próprio *romance*”, prossegue, “conta-a então sem receios de trair qualquer amargo segredo. Desse amor feito de atracções sexuais e repulsões místicas nasce uma filha” (id.: 377; itálicos do original). A tal filha do amor ilegítimo nasce, pelas contas do crítico, no mês de Novembro, como o próprio Eça. “Por que não um filho? Já se confessara demais para ir tão longe. Não pôde, contudo, evitar que a pena o traísse. E, assim, quando, nessa primeira versão, se refere à *filha* do padre Amaro, inconscientemente, é como se falasse de – *um filho*” (id.: 378; itálicos do original). É impossível apurar a exactidão da inferência de Gaspar Simões mas, em todo o caso, a sua leitura é plausível.

De qualquer modo, Simões tem plena razão quando observa que a edição de 1880 reforça “a nota anticlerical ou de crítica aos costumes eclesiásticos” (id.: 374) e que só essa versão

definitiva se afigura como “obra de tese”. Ainda não havia, na versão tosca de 1875, um verdadeiro panorama da sociedade portuguesa. Um pouco mais adiante, Simões pronuncia-se ainda acerca da propensão para uma tal arte de costumes. Escreve que seria “[m]uito provável [...] que o propósito social fosse uma necessidade do seu espírito criador” (id.: 410), especificando que “[s]ó a atitude crítica lhe proporciona afinal um caminho para a arte: crítica de cariz satírico” (id.: 411). Neste ponto não está muito longe da teoria de Mário Sacramento, apresentada no nosso capítulo IV, sobre o nascimento do realismo de cariz irónico.

2. Transposições: *As Farpas* e *O Primo Basílio*

Olhemos agora para *O Primo Basílio* (1878) para, depois, voltar a *O Crime* e pensar a relação entre os dois romances. Com *Basílio*, cuja génese coincide com a composição da versão definitiva de 1880, *O Crime do Padre Amaro* partilha a forma de quadro doméstico, com destaque para a ênfase dada à conversação em convívios, serões e jantares. Ambos os romances alternam a “acção” com os pensamentos e monólogos interiores das personagens. *O Primo Basílio* reserva, contudo, menos espaço ao estudo da formação das suas personagens. Aliás, só o passado de Luiza é escrutinado. Isso é indicativo de que as tais preocupações naturalistas, que enformaram *O Crime* de 1875 e se estendem às suas versões subsequentes, foram superadas. A génese d’*O Primo Basílio* pode ser reconduzida a uma outra obra, nomeadamente *As Farpas* de 1871/72. A transposição d’*As Farpas* para o romance pode-se comparar à transposição, descrita por Karlheinz Stierle, de *Le Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier para os romances de Balzac, na medida em que também aí um género descritivo é transformado em género narrativo.¹²³ Nas palavras de Maria Eduarda Vassallo Pereira, “[o] romance herda do texto de *As Farpas* a intenção programática de *dar a ver* e as sistematizações que definem a observação e interpretação de um mundo empírico. Presentes no romance, temas e *tipos* constituem nele o repertório, no sentido que Wolfgang Iser¹²⁴ dá à palavra: este consiste nos

¹²³ “Schon Merciers Kaleidoskop des *Tableau de Paris* ist so lesbar, daß sich versuchsweise immer neue Erfahrungsfiguren durch Wechsel der Lesefolge bilden ließen. Merciers fragmentarische Kapitel drängen geradezu danach, durch eine Geschichte und den Fluchtpunkt einer wahrnehmenden und erfahrenden Subjektivität in Bewegung gebracht zu werden. Durch die Narration kann verknüpft werden, was räumlich und moralisch auseinanderliegt. [...] Wenn Mercier in der bewußten Durchmischung seiner Themen einen vielfältigen Parcours durch sein Tableau nahelegt, der dem möglichen Parcours durch die Stadt und damit möglichen Aufmerksamkeitsbewegungen einer freigesetzten Erfahrung entsprechen könnte, so greift Balzac immer neu solche Figuren heraus und macht sie zu Momenten eines Zusammenhangs [...]“ (Stierle, 1998: 366).

¹²⁴ Confira-se a exposição do conceito de “repertório” e de outras teorias de Iser: Pereira, 2021: 24-8.

elementos extra-estéticos intra-textualmente incorporados e nas normas extra-textuais (textos anteriores, normas sociais e estéticas) que o texto integra e nele são significadas” (Pereira, 2021: 161).

Luísa preenche todas as condições conducentes ao adultério que foram discriminadas n’*As Farpas* de Março e Setembro/Outubro de 1872. Embora casada, tem os hábitos das “meninas solteiras”, que “passam os dias na preguiça de um sofá ou de uma cadeira, com as janelas fechadas – ou percorrem com o seu passinho miúdo o Chiado e as suas fronteiras” (AF: 414). O seu dia-a-dia também já vinha descrito nas crónicas: “almoça, vai-se pentear, corre o *Diário de Notícias*, cantarola um pouco pela casa, ajeita-se numa cadeira, pega no *crochet* ou na costura [...]” (id.: 417). À falta de ocupações mundanas, “excluída da política, da indústria, do comércio, da literatura, pelos hábitos ou pelas leis”, a curiosidade da mulher lisboeta é canalizada no sentido de se dedicar unicamente à família, i. e., a “vestidos, despesa e casamento” (id.: 422). Já em criança, alimentara-se, “como de uma respiração, da conversação que o[s] envolve” (ibid.). Enquanto em Inglaterra se atenta que as crianças mantêm uma distância saudável dos seus pais, para não “tomar o violento ar da palavra profana” (ibid.), a criança portuguesa é “penetrada de conversações sobre teatro, festas, paixões e aventuras, que devem dar à sua pequenina alma uma palpitação curiosa” e mais tarde, atingida a maturidade, se traduz no desejo de “*muito bem e friamente se quere[re]m dar às sensibilidades do sentimento*” (id.: 423; itálicos do original). Os hábitos de leitura instigam os desejos amorosos. As mulheres lisboetas “lêem Ponson du Terrail ou, mais irritantemente, os falsos realistas, Dumas Filho e a sua banda de analistas lascivos” (id.: 426). Luísa, n’*O Primo Basílio*, será uma leitora apaixonada da *Dame aux camélias*. No último parágrafo do número d’*As Farpas* encontramos, finalmente, aquilo que aparenta ser a exposição do início do romance e do seu *drame*:

De modo como influem num temperamento feminino os teatros, as óperas, os livros, os romances, as conversações, o cepticismo corrente, – cada um poderá criar-se uma ideia justa e nítida.

Uma só consideração resumirá estas notas: a mulher na presença do mundo tentador – está hoje desarmada. Desarmada, inteiramente. [...]

Suponhamos uma mulher nova, educada em Lisboa, com a educação contemporânea: suponhamos que se lhe diz: tu terás todas as elegâncias da *toilette*, um marido complacente, as tuas carruagens atravessarão a cidade com grande ar, ouvirás todas as noites uma ópera deliciosa tomando neve, dançarás até ao cansaço da madrugada nos paraísos artificiais dos bailes, deitarás perfumes no teu banho, terás jantares ruidosos e magníficos, amarás loucamente, serás doidamente amada por um homem, novo, belo, forte, inteligente, dominador, os vossos amores serão interessantes como um drama, mas isto será uma existências pecadora perante a religião, injusta perante a moral, indigna perante a família – aceitas? Trata-se de saber se a moral contemporânea afirma bastante a alma, para resistir, desdenhar, sem mágoa, sem hesitação, com tédio – esta tentação cintilante. (id.: 427-8).

No número de Setembro/Outubro do mesmo ano a questão do adultério é retomada. No princípio, descarta-se o adultério enquanto problema moral, e ridiculariza-se a questão do castigo justo e da possibilidade de a imprensa combater a ocorrência de adultérios, uma vez que “um periódico não abafa uma paixão bem movida” e “os adjectivos não dirigem os nervos” (id.: 543); voltaremos a esta passagem em baixo. A segunda parte do número ocupa-se do adultério enquanto fenómeno das sociedades contemporâneas:

A maior parte da gente imagina que para uma mulher esta ideia e mesmo esta palavra – ter um amante, significa muito simplesmente – *ter um homem que amam*.

De modo nenhum: só muitas raras, as descendentes de Fedra pensam no homem. Para a generalidade das mulheres, – *ter um amante* significa – ter uma quantidade de ocupações, de factos, de circunstâncias a que pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encanto inefável. *Ter um amante* – não é para elas abrir de noite a porta do seu jardim. *Ter um amante* é ter a feliz, a doce ocasião destes pequeninos afazeres – escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto [...]. (id.: 546; itálicos do original)

Eça e Ramalho comparam aqui a mulher lisboeta com a mulher inglesa, frequentemente citada, a par da alemã, como contraexemplo positivo. A inglesa teria “por dever moral, como a oração, o passeio” (id.: 414), desenvolvendo-lhe um andar “firme, direito, acentuado, sereno, prático”, enquanto o da menina portuguesa é “arrastado, incerto, balançado, hesitante, mórbido” (id.: 417). A mesma letargia e timidez observar-se-iam nos hábitos do dia-a-dia. Em dias de chuva, “a inglesa, se tem que fazer compras, visitas, põe o seu *water-proof*, calça as suas galochas, toma o seu guarda-chuva e aí vai chapinhando a água. A portuguesa em casa, encolhida, voltada para dentro, *inclusa*, segundo a enérgica expressão do nosso grande desenhista Manuel de Macedo, cai no fundo monótono de um grande entorpecimento” (id.: 418). Ao contrário de uma inglesa ou de uma alemã, nunca veríamos uma portuguesa viajando sozinha, “nos ásperos países, nas ruínas e nos desertos, nas montanhas de Judeia, nos desfiladeiros do Mar Morto” (ibid.). A falta de energia e ímpeto da mulher lisboeta explica-se também pela vida sedentária e desprovida de actividade física. Salientam-se as vantagens da educação da criança numa quinta: “solta-se pela manhã, com um bibe, largos sapatos, um velho chapéu, corre, vai ver os seus velhos amigos os bois [...]” (id.: 423). Depois, à noite, “dorme como um bicho”, ao passo que “[a]s crianças na cidade têm dificuldade de adormecer, sonhos sacudidos, um calor húmido no corpo” (ibid.). N’*Os Maias*, Eça fará Carlos da Maia ter essa educação, de cunho inglês, através de Afonso da Maia – com sucesso moderado, acrescente-se.

Reconhecemos portanto vários traços de Luísa no perfil da mulher lisboeta que se traça n’*As Farpas*. É curioso que no romance também influam alguns folhetins que terão sido redigidos por Ramalho Ortigão, o que demonstra que a autoria compósita se imprime em grande

parte da produção da década de 1870.¹²⁵ N’*As Farpas* não se discriminara de onde é oriundo o amante da típica mulher lisboeta. A transposição dos folhetins para o romance funciona através de um elemento comum a quase toda a ficção lisboeta de Eça, as intrusões e aparições inesperadas a que nos dedicámos no capítulo III. *O Primo Basílio* contrasta a pacatez antiquada de Lisboa com Paris, não deixando de ridicularizar a pretensão cosmopolita e sofisticada, que revela um provincianismo da pior espécie, de Basílio e Reinaldo.

Nas obras queirozianas há por norma um problema ou um conflito inicial. À excepção d’*O Crime do Padre Amaro*, a génese deste conflito não é escrutinada minuciosamente, inclusive n’*O Primo Basílio*. Este ponto ficará mais claro se olharmos para outros romances que tratam o tema do adultério. Em *Effi Briest* (1894/95), de Theodor Fontane, a relação entre Effi e Instetten desenrola-se lentamente, procedendo-se ao escrutínio de todos os problemas do casamento, para, como diria o pai de Eça, preparar o leitor para o adultério.¹²⁶ Em carta ao seu filho datada de Fevereiro de 1878, coloca a seguinte questão acerca d’*O Primo Basílio*: “Como é q. 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

¹²⁵ É esse o caso do número 12 (Abril de 1872), mais precisamente da parte sobre “O Jornalismo e a publicidade dos crimes. O noticiário e a muralha de S. Pedro de Alcântara. A estranha opinião da imprensa”. O assunto é uma nova directriz informal da imprensa portuguesa de “apagar a publicidade dos crimes”, i. e., de tendencialmente não noticiar a ocorrência de crimes com o intuito de mitigar o risco de haver imitações. Uma especial atenção recebe o suicídio, citando-se como local de ocorrência, a título de exemplo, justamente o muro de S. Pedro de Alcântara. Os autores criticam a maneira como os jornais tem vindo a condenar os suicídios, abordando-os como problema moral e não económico-social: “À noite o jornalista, fumando tranquilamente o seu charuto de depois de jantar, escreve para o periódico do dia seguinte: «Da muralha de tal acaba de precipitar-se um sujeito de meia idade, decentemente vestido. Ignora-se quem seja o infeliz. Lamentamos que a ausência de princípios religiosos, cada vez mais raros na educação moderna, continue a arrastar ao crime aqueles para quem se apagou o divino facho da resignação e da esperança. A vida não pertence ao homem, pertence a Deus»” (AF: 435). A verdadeira causa da maioria dos suicídios é para os autores d’*As Farpas* de outra natureza: “[e]stão desempregados e esperam uma colocação, que virá talvez amanhã. No entanto eles chegaram à extremidade dos seus recursos. Empregaram todas as armas: trabalharam, pediram, imploraram, inventaram, venderam, empenharam, mentiram, talvez até que roubassem [...]” (id.: 434-5). A secção conclui com uma analogia – errada, salientemo-lo – entre suicídio e incêndio: “A concorrência de vários casos de suicídios em épocas dadas não prova que a publicidade de uns promovesse os outros. Tem-se observado que sucede com os incêndios o mesmo que com os suicídios: parecem contagiosos – e não está todavia provado que os prédios leiam os periódicos antes de se conchavarem para arder” (id.: 436).

Na cena d’*O Primo Basílio* com Luísa e Acácio em S. Pedro de Alcântara (cap. VII) é retomada essa questão. Ficamos a saber que “Luísa gostava daquele jardimzinho, mas embirrava com as grades tão altas”, ao que o concelheiro responde: “Por causa dos suicídios! [...] E todavia, segundo a sua opinião, os suicídios em Lisboa diminuía consideravelmente; atribuí-a isso à maneira severa e muito louvável como a imprensa os condenava... — Porque em Portugal, creia isto, minha senhora, a imprensa é uma força!” (PB: 256). Ora, o conselheiro Acácio inverte justamente as duas teses do folhetim d’*As Farpas*.

¹²⁶ Talvez seja uma das formas mais simples de distinguir “romance realista” e “romance naturalista” pela maneira como se estabelecem os fundamentos que levam a actos como o adultério. Enquanto o “romance realista” se limita a analisar a vida conjugal do casal e a psicologia sentimental da protagonista, o “romance naturalista” fornece uma explicação mais remota, por exemplo na infância das personagens, movido pela convicção de que é possível descortinar as origens fisiológicas por detrás dos nossos actos. Ou, mais laconicamente, o romance realista privilegia o perfil social ao passo que o romance naturalista privilegia o perfil nervoso.

leitor dando àquela mulher os vícios, ou erros de educação, como no *Padre Amaro* [refere-se à 2ª edição de 1876] fizeste ao carácter de Amélia” (PB (Queiroz): 11). Há ainda uma diferença entre *O Crime* e *O Primo Basílio* no que diz respeito, justamente, ao “desenvolvimento lógico” da acção (cf. Queiroz, 2013: [II-III]). Enquanto no primeiro a gravidez decorrente do relacionamento entre Amaro e Amélia, encaminha o livro para o seu desfecho trágico, no segundo é o apoderar-se das cartas de Basílio, na posse de Luísa, por parte de Juliana que desencadeia o conflito final. Mário Sacramento subsume o extravio das missivas, que Luísa deitara levianamente no lixo, num tipo de lance comum na obra queiroziana, a saber, às “tragédias que ocorrem às mãos de um pequeno acaso” (Sacramento, 2002: 141), espécie de *Deus ex machina*, e que atribui à consolidação da “estética da ironia”. Ainda assim, Eça recorre, no caso de *Basílio*, a um esqueleto, o romance bovaresco, que lhe faculta início, meio e fim do romance; a construção dos romances ulteriores referidos por Sacramento será diferente.¹²⁷ No que toca à estrutura da acção, *O Primo Basílio* está justamente na charneira entre *O Crime* e as obras da década de 1880.

N’*O Primo Basílio*, curiosamente, a questão da culpa é quase irrelevante; ainda que surja na peça de Ernestinho (que certamente se enquadraria na produção teatral contemporânea que se critica no primeiro folhetim d’*As Farpas*). Ramalho Ortigão, numa crónica d’*As Farpas* de 1878, notou que “[o] ser Luísa castigada [...] por meio de uma morte aflitiva é um facto

¹²⁷ A descoberta de cartas que revelam um relacionamento ilícito é um elemento comum a vários romances bovarescos, entre os quais se destaca o já mencionado *Effi Briest*. Ao contrário do romance queiroziano, as cartas em *Effi Briest* não se tornam protagonistas de uma intriga e aparecem, por acaso, seis anos depois da ocorrência do adultério. O antigo amante de Effi será morto em duelo pelo seu marido, que, de seguida, afasta a sua mulher de casa. A morte do amante e a rejeição, tanto do marido como dos pais, levam ao desmoronamento da saúde de Effi. Já à beira do leito da morte, numa conversa com a sua mãe, discute detidamente o problema da culpa:

“Frau von Briest schwieg. Effi aber schob sich etwas höher hinauf und sagte dann: ›Und da ich nun mal von alten Zeiten und auch von Innstetten gesprochen habe, muß ich dir doch noch etwas sagen, liebe Mama.‹

›Du regst dich auf, Effi.‹

›Nein, nein; etwas von der Seele heruntersprechen, das regt mich nicht auf, das macht still. Und da wollt ich dir denn sagen: ich sterbe mit Gott und Menschen versöhnt, auch versöhnt mit ihm.‹

›Warst du denn in deiner Seele in so großer Bitterkeit mit ihm? Eigentlich, verzeihe mir, meine liebe Effi, daß ich das jetzt noch sage, eigentlich hast du doch euer Leid heraufbeschworen.‹

Effi nickte. ›Ja, Mama. Und traurig, daß es so ist. Aber als dann all das Schreckliche kam, und zuletzt das mit Annie, du weißt schon, da hab’ ich doch, wenn ich das lächerliche Wort gebrauchen darf, den Spieß umgekehrt und habe mich ganz ernsthaft in den Gedanken hineingelegt, er sei schuld, weil er nüchtern und berechnend gewesen sei und zuletzt auch noch grausam. Und da sind Verwünschungen gegen ihn über meine Lippen gekommen.‹

›Und das bedrückt dich jetzt?‹

›Ja. Und es liegt mir daran, daß er erfährt, wie mir hier in meinen Krankheitstagen, die doch fast meine schönsten gewesen sind, wie mir hier klageworden, daß er in allem recht gehandelt. In der Geschichte mit dem armen Crampas – ja, was sollt’ er am Ende anders tun? Und dann, womit er mich am tiefsten verletzte, daß er mein eigen Kind in einer Art Abwehr gegen mich erzogen hat, so hart es mir ankommt und so weh es mir tut, er hat auch darin recht gehabt. Laß ihn das wissen, daß ich in dieser Überzeugung gestorben bin. Es wird ihn trösten, aufrichten, vielleicht versöhnen. Denn er hatte viel Gutes in seiner Natur und war so edel, wie jemand sein kann, der ohne rechte Liebe ist“ (Fontane, 1963: 293-4).

acessório, que não conteria senão esta moral negativa, se dêle se quisesse extrair uma moral, – que para evitar a morte por desgosto se deve atender no adultério a que se queimem as cartas” (Ortigão, 1944: 258; itálicos do original). Ainda assim, Ramalho imputa uma intenção moral ao livro. Por um lado, “a representação de um facto social visto através de uma convicção científica. Luísa [...] é a personificação tremenda da tendência mórbida de uma época” (ibid.); por outro lado, a moral do livro, que “não está em que a prima de Basílio morre depois da queda; [mas que] está em que ela – *não podia deixar de cair*” (id.: 258-9; itálicos do original). Reconhece, de qualquer modo, “que esta moral é pouco acessível à maior parte das compreensões. Esse é o grande mal do livro, ou antes êsse é o grande mal da literatura de que o livro faz parte” (id.: 259). Ramalho de seguida encarrega-se da explicitação dessa moral. Considera que o livro encerra uma mensagem “à mulher nossa contemporânea”, e imagina um comentário que Eça lhe poderia ter acrescentado (mas não acrescentou porque “um artista tem a obrigação de se não explicar, – o que seria invadir uma função alheia na justa divisão do trabalho intelectual moderno” (id.: 261)):

Eu não sou um homem isolado no meio da sociedade a que pertença. Sou uma parte dessa legião de trabalhadores dedicados, profundamente honestos, que se sentem impelidos na obscuridade do seu estudo por esta ambição heróica: – tornar o mundo mais nobre e a humanidade mais digna. Na minha qualidade de artista, a ti mulher que me lês, o mais que eu posso fazer é comover-te de um modo profundo, levantando para êsse fim o problema que mais directamente prende com o que há em ti mais sagrado, com a tua castidade, com a tua honra. O amor clandestino, que a arte romântica personifica aos teus olhos em figuras apaixonadas, de um alto vigor dramático, de um relêvo fascinante, ofereço-to eu tal como êle hoje te há de aparecer na vida real, na pessoa de um biltre asqueroso, bem vestido, correto, pelintra no fundo, meio príncipe e meio forçado das galês, friamente calculador, sovina, absolutamente podre. E é êsse o homem que tu, pobre rapariga honesta, de preconceito em preconceito, de êrro em êrro, és trazida, através de todos os elementos que constituem a falsa educação que te deram, a admirar e a preferir sôbre todos. Se na sociedade a que tu pertences e a que eu pertença há uma religião, se há uma política, uma moral, uma ciência, um jornalismo, uma crítica, todos êsses poderes mentais harmonicamente e convergentemente estarão neste momento – no momento em que eu tenho a concepção artística do *Primo Basílio* – atuando sôbre todas as influências que te rodeiam para o fim de te darem da vida doméstica, do amor, da família, da dignidade, do dever, uma compreensão nova, assente em factos verificáveis, geométrica, positiva, inabalável. À religião compete elevar e fortalecer positivamente a tua consciência ou demitir-se da solução do teu problema. À política, empreender a reforma das instituições em vista do teu aperfeiçoamento. À moral, fazer-te compreender a noção da justiça. À ciência, o determinar com a maior clareza as leis eternas do seu destino. Ao jornalismo, o fazer a aplicação dessas leis aos fenómenos sociais de cada dia. À crítica, finalmente, o explicar-te a minha obra. A mim, porém, não me competia como artista senão uma coisa: depois de conceber espontâneamente a minha tese, fazê-la viver na máxima elevação estética: por que meio? por meio da mais perfeita forma que pode atingir a arte. Foi o que eu fiz. (id.: 260-1)

Este manifesto de Ramalho sobre o objectivo da arte, que Sacramento não cita, corrobora, de qualquer forma, o que o crítico diz sobre a tensão que se criou entre as pretensões artísticas de Eça e as pretensões de reforma do seu amigo. Vale a pena olhar para a já anteriormente

citada carta de 8 de Abril de 1878. Nesta Eça refere-se à crítica, citada acima, que Ramalho então ainda estava a escrever: “Enquanto ao que é *arte*, espero com sofreguidão a sua crítica – porque, pela sua primeira carta, vejo que discordamos sobre o princípio, meios e fins da Arte – e ou Você, crítico, tem de reformar a minha estética, ou eu, artista, tenho de desarmar a sua crítica. Espero portanto o seu trabalho para replicar *sicut decet*” (Correspondência I: 143; itálicos do original). Citámos acima uma passagem do número 15 d’*As Farpas*, de Setembro/Outubro de 1872, com o qual Eça cessa a sua colaboração nos opúsculos, que nos parece ser aqui relevante. Reproduzamos agora um recorte mais extenso do trecho em causa:

Ora observa-se que, se uma mulher tem um amante, poderá suceder que ela leia, pela manhã ao almoço, um artigo magnífico e pomposo com interjeições, lágrimas e flores:
Sobre o adultério as suas aflitas misérias.
Sobre a fidelidade e os seus claros esplendores;
Mas nem por isso deixará, em vindo a noite, de ir pé ante pé, em todos os ardores do susto e do mimo amoroso, abrir a porta do jardim à impaciência de Artur. E isto porquê?... Porque a retórica não anula o temperamento.
Porque um periódico bem escrito não abafa uma paixão bem movida;
Porque os adjetivos não dirigem os nervos;
E porque, oh senhores prosadores, a verdade é esta: entre um folhetim, que condena o adultério, impresso a tinta preta num papel amarelado e um amante vivo, sensível, forte e amado – nenhuma mulher deixará o amante que é a realidade para seguir o folhetim que é linguagem[.] (AF: 543-4)

Embora o parágrafo em que surge o recorte citado seja introduzido por “nós dois, nós ambos”, i. e., Eça e Ramalho, é de pressupor que sua autoria principal é do primeiro. Transparece o desacordo que se forma entre os dois amigos acerca do objectivo das crónicas. É verdade que Eça acredita na necessidade da educação da mulher lisboeta como é, aliás, evidente a condescendência com que, ao longo da sua obra, trata as figuras femininas. É verdade também que Eça tem um certo espírito de missão. Ainda assim, Ramalho inflaciona a intenção pedagógica do romance. Se tem razão quando defende que *O Primo Basílio*, na senda d’*As Farpas*, critica a educação da burguesa lisboeta, o romance não se esgota naturalmente nestes problemas sociais. A amorfia moral do romance traduz os conflitos artísticos que Eça estava a viver e que têm também a ver com a sua amizade com Ramalho, o seu antigo professor no Colégio da Lapa, quase dez anos mais velho, que de certa forma o iniciara na arte. O novo final, singularmente tético, d’*O Crime do Padre Amaro* de 1880 é provavelmente uma tentativa de corresponder às críticas de Ramalho.¹²⁸ A cena no Largo Camões até vai para além dos

¹²⁸ A intenção moral, palpável nos escritos de Ramalho, é ressaltada por Miguel Tamen como um elemento característico daquilo que chama “literatura liberal”. Acerca desta literatura diz que nela existe “um lado louco e cómico, ligado à convicção de que as instituições podem ser modificadas através de argumentos e razões, ou de que a racionalidade das instituições as leva a reconhecer as posições preferíveis dos seus adversários, como se Léon quisesse convencer da sua superioridade em matérias sentimentais o marido de Mme Bovary” (Tamen, no prelo). Ramalho Ortigão é citado como um dos exemplos máximos desta convicção falaciosa: “É naturalmente o mesmo lado desamparado da posição de Ramalho Ortigão em relação aos hábitos conubiais polimorfos da Carta

objectivos por ele referidos, antecipando a função que caberia à crítica, “o explicar-te a minha obra”. O problema das teses que preocupa Eça nessa altura, como Sacramento percebeu de forma tão perspicaz, estende-se também a *O Primo Basílio* e explica talvez, em parte, os lances menos persuasivos da história. Por exemplo, o leitor estranha a súbita degradação da saúde de Luísa. A morte de Luísa parece ocorrer mais por convenção de género, i. e., reproduzindo a história de *Madame Bovary*, sem que nos seja explicada convincentemente a razão do seu adoecimento, que acabará por ser letal.

Temos salientado que tanto n’*O Crime do Padre Amaro* como n’*O Primo Basílio* a crítica social e de costumes ganha um grande alcance. Já perto do final deste romance, é Julião, personagem de resto ridícula, quem apresenta Ernestinho e Acácio, respectivamente, como “os representantes dos dois grandes movimentos de Portugal desde 1820: A Literatura [...] e o Constitucionalismo” (id.: 459). A compreensão do indivíduo como parte de uma classe é habitualmente considerada uma das componentes essenciais da arte realista. Algumas cenas, por exemplo o jantar em casa do conselheiro Acácio, só figuram no romance pela sátira social. Nesse jantar, Eça arremete, na boa tradição francesa, contra a profissão dos jornalistas, representado pelo redactor d’*O Século*, Saavedra, “que escrevia tanta banalidade e tanta mentira” (id.: 354). O discurso d’*O Primo Basílio* é muito claro. Maria Eduarda Vassallo Pereira usa o conceito de “visão justa” para caracterizar esse estilo. Dá o exemplo de um fragmento da abertura do romance:

[Luísa] [f]icara 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 seus dedos, dois anéis de rúbis miudinhos davam cintilações escarlates. (id.: 15)

E cita o comentário de Maria de Lourdes A. Ferraz:

Certamente qualquer leitor tem quase imediatamente, mesmo antes de Basílio entrar pela sala de Luísa dentro, a sensação de que a superficialidade preguiçosa desta personagem, que na primeira página nos aparece no ‘seu roupão de manhã de fazenda preta’, será um motivo importante da história.

Ora a *impressão* que o leitor tem é de facto preparada, delineada desde o princípio, de tal modo que não poderia o leitor ter outra. É mesmo uma impressão descrita já que o enunciador do texto (um

que o torna incapaz de entender que a domesticidade do sistema (‘comendadores, conselheiros, poetas líricos, chefes de repartição, agiotas, cavalheiros já de indústria já da província, e tenentes coronéis’) não se comove perante protestações verbais de adultério” (Tamen, no prelo). Os Acácios da vida, como observou Sacramento, não se revêm no conselheiro do Basílio. É naturalmente por causa desta incompatibilidade que as obras queirozianas também não puderam ter grande efeito. As pessoas visadas ou não leem os livros em causa, ou, quando os lêem, não entendem a mensagem que lhes é dirigida, ou então irão achar que os Acácios ou as Luísas são sempre os outros.

autor implícito [...]) não deixa ao arbítrio de uma qualquer recepção a sua perspectiva da *realidade* do mundo referido [...]. (Ferraz, 2011: 63-4; itálicos do original)

Vassallo Pereira relaciona este procedimento com aquele que se observa n’*As Farpas*: “No romance, a condução do leitor é [...] implícita; entre aquilo que chamei o discurso neutro do narrador que autoriza a empatia; o discurso indirecto livre e o discurso directo, pertença das personagens, o leitor é da mesma maneira convidado à realização da *visão justa* que é, como em *As Farpas*, a visão única” (Pereira, 2021: 168; itálicos do original).

A nosso ver, esta visão justa orienta também *O Crime do Padre Amaro*, pelo menos a partir da sua edição de 1876. Só se torna, de qualquer modo, um romance de sociedade na sua 3ª versão, em que se reflecte sobre o celibato e sobre a relação entre clero e classe política. No segundo capítulo notámos que nas duas primeiras versões do romance o conde de Ribamar aparece uma única vez, no capítulo III, quando viabiliza a transferência de Amaro para Leiria. O escritor maduro já não aceita a entrada e saída passageira de personagens. No livro de 1880, Ribamar torna-se o representante da elite secular. Ainda antes do início do relacionamento com Amélia, Amaro passa uma noite solitária e cismada em casa, pensando “nos três inimigos da alma – MUNDO, DIABO e CARNE. E apareciam à sua figura três figuras vivas: uma mulher muito formosa; uma figura negra de olho de brasa e pé de cabra; e o *mundo*, coisa vaga e maravilhosa (riquezas, cavalos, palacetes) – de que lhe parecia uma personificação suficiente o Sr. Conde de Ribamar” (CPA 2/3: 389). Amaro percebe que só o concurso do conde lhe possibilitará a progressão na carreira eclesiástica. Na cena final, o conde entra novamente em cena para imprimir ao romance o carácter de tese sobre a sociedade portuguesa contemporânea.

Nesta edição definitiva, o destaque vai para os almoços, jantares e serões frequentados por padres e paroquianas. Já em “Singularidades de uma rapariga loira”, uma grande parte do texto é ocupado por convívios e serões sobretudo da média burguesia. A primeira interacção directa de Macário com Luísa ocorre na assembleia, “onde se cantavam motetes ao cravo, se glosavam motes e havia jogos de prendas do tempo da senhora D. Maria I. [...]” em “casa de um tabelião muito rico da Rua dos Calafates” (Contos I: 176). N’*O Primo Basílio* e na 3ª versão do *Crime*, mais de metade da respectiva história passa-se entre quatro paredes, destacando-se, respectivamente, os serões em casa de Luísa e em casa da S. Joaneira na Rua da Misericórdia. Nestes dois romances as cenas em que Amaro está sozinho, a cismar no seu quarto, são menos cómicas. Realismo e ironia, conclui com acerto Mário Sacramento, tornar-se-ão em Eça “tão inseparáveis como, na comum imagem, as duas páginas de uma folha” (Sacramento, 2002: 112). A ironia incide de preferência sobre as conversas das figuras, e sobre os seus tiques e gestos. A concisão é posta ao serviço do riso, como acontece na apresentação do conselheiro

Acácio: “Fora, outrora, director-geral do Ministério do Reino, e sempre que dizia «El-Rei!» erguia-se um pouco na cadeira. Os seus gestos eram medidos, mesmo a tomar rapé. Nunca usava palavras triviais; não dizia *vomitar*, fazia um gesto indicativo e empregava *restituir*. Dizia sempre «o nosso Garrett, o nosso Herculano». Citava muito” (PB: 45-6). A edição de 1880 d’*O Crime* faz jus ao subtítulo, que ostenta desde a sua 2ª versão, *Cenas da Vida Devota*. Os outros dois grandes romances “realistas” têm os seguintes subtítulos: *Episódio Doméstico* (*Primo Basílio*, só a partir da 2ª ed., 1878) e *Episódios da Vida Romântica* (*Os Maias*). Os romances tardios não têm subtítulos. Chamar-lhes “episódios” ou “cenas” seria, de qualquer forma, completamente fora de questão. Estes termos só podem descrever uma acção passada num único sítio e que apresente sobretudo cenas em que interagem habitantes desse sítio.

Podemos citar aqui o farto almoço em casa do abade de Cortegaça no capítulo VII do último *Crime*. A evocação sucinta de aspectos visuais, desenvolvida gradualmente, e de sons, contribui aqui para a criação de um ambiente vivo:

As janelas abriam para o quintal. Viam-se dois largos pés de camélias vermelhas crescendo junto ao peitoril, e para além das copas das macieiras um pedaço muito vivo de céu azul-ferrete. Uma nora chiava ao longe, lavadeiras batiam a roupa.

Sobre a cómoda, entre in-fólios, na sua peanha um Cristo perfilava tristemente contra a parede o seu corpo amarelo, coberto de chagas escarlates: e, aos lados, simpáticos santos sob redomas de vidro, lembravam legendas mais doces de religião amável: o bom gigante S. Cristóvão atravessando o rio com o divino pequerrucho que sorri, e faz saltar o mundo sobre a sua mãozinha como uma péla; o doce pastor S. Joãozinho coberto com uma pele de ovelha, e guardando os seus rebanhos, não com um cajado, mas com uma cruz; o bom porteiro S. Pedro, tendo na sua mão de barro as duas santas chaves que servem nas fechaduras do Céu! Nas paredes, em litografias de coloridos cruéis, o patriarca S. José apoiava-se ao seu cajado onde florescem lírios brancos; o cavalo empinado do bravo S. Jorge pisava o ventre dum dragão surpreendido; e o bom Santo António, à beira dum regato, sorria, falando a um tubarão. O tlim-tlim dos copos, o ruído das facas animavam a velha sala de tecto de carvalho defumado, duma alegria desusada. E Libaninho devorava, dizendo pilhérias:

– Gertrudinhas, flor do caniço, passa-me as vagens. Não me olhes assim, magana, que me fazes revolver os intestinos!

– O diabo é o homem! dizia a velha. Olha pró que lhe deu! Falasse-me aqui há trinta anos, seu perdido!

– Ai, filha! exclamava revirando os olhos, nem me digas isso que sinto coisas pela espinha acima!

Os padres engasgavam-se de riso. Já duas canecas de vinho estavam vazias: e o padre Brito desabotoara a batina, deixando ver a sua grossa camisola de lã da Covilhã, onde a marca da fábrica, feita de linha azul, era uma cruz sobre um coração. (CPA 2/3: 303-5)

As imagens de Jesus e de outros “simpáticos santos”, entre eles S. Cristóvão, a quem Eça dedicará um conto sobre a história da sua santificação, são contrastadas com a corrupção moral dos padres presentes. O contraste não é muito subtil. Trata-se de um exemplo extremo da referida “visão justa”, reforçando o lado tético do romance. A descrição do cenário ganha vida pela maneira como se desenrola. Após a descrição das imagens de santos, referem-se, nas duas frases finais, com precisão as sensações auditivas, nomeadamente “[o] tlim-tlim dos copos, o

ruído das facas” entre a conversa animada e embriagada dos padres e Libaninho. Assim, em duas dúzias de linhas se consegue dar uma ideia da *Stimmung* durante a refeição. Para isso contribui também o diálogo. Na edição de 1875 todas as personagens falavam ainda de forma igual. As conversas serviam à exposição de ideias. Na edição definitiva, à semelhança d’*O Primo*, Eça procura reforçar a oralidade, mesmo que seja grosseira.¹²⁹

A este almoço segue-se a cena do primeiro beijo entre Amaro e Amélia. Tendo-se separado dos outros padres, Amaro regressa a pé a Leiria e no caminho encontra Amélia, que veio “dar uma vista de olhos” à quinta da D. Maria da Assunção (CPA 2/3: 323). Amélia propõe-lhe uma visita à fazenda. Na primeira versão a descrição de toda a cena é sóbria, mesmo quando se referem os desejos de Amaro: “O sol batia-lhe nas costas através dos ramos secos da vide. O pároco olhava-lhe para o contorno dos ombros, para o andar, e como havia lamas ainda encharcadas, via-a erguer o vestido, e descobrir na extremidade da botina de bezerro uma tira branca da meia, aparecendo. E isto perturbava-o como se fosse uma espécie de nudez” (CPA 1: 440-1). A dada altura os futuros amantes chegam ao “salto da cabra”, uma “abertura estreita no valado”, que, como diz o nome, só saltando se pode atravessar. Amaro salta primeiro, mas cai ao aterrar, o que leva Amélia a fazer troça do padre. Na edição definitiva, enquanto Amélia hesita, Amaro, “com os braços erguidos, a voz cálida”, incentiva-a a saltar, a que a rapariga responde, em “voz de mimo”: “Ai, tenho medinho! Tenho medinho” (CPA 2/3: 331). Depois, ao saltar, cai no peito de Amaro “com um gritinho”, ao que o padre a aperta “brutalmente” e a beija “com furor no pescoço” (ibid.). Estas minúcias de estilo ajudam à dramatização, e contribuem para tornar esta versão definitiva um romance muito mais vivo, absorvente e plástico.¹³⁰ Na *Revista Ocidental*, ao beijo seguira-se uma consideração, de um naturalismo

¹²⁹ Na carta a Ramalho Ortigão datada de 15 de Março de 1878 responde a uma carta em que o amigo lhe apresentara a proposta de se proceder a uma tradução inglesa d’*O Primo Basílio*, que seria efectuada por um F. Steenackers (que aliás não chegará a publicar-se). A tradução do romance não lhe parece ser uma tarefa difícil, à excepção do “calão”, e acrescenta que “eu sou de opinião que o calão seja tanto quanto possível eliminado, tornando o livro de um tom mais polido e literário” (Correspondência I: 138). Na verdade, o calão, sobretudo por parte de Juliana e outras personagens socialmente inferiores à burguesia em redor de Luísa, relevando esse desnível, contribui para a excelência do romance.

¹³⁰ Confira-se a cena nas três versões do romance:

“Havia com efeito uma abertura no valado, mas sendo o solo do outro lado, na fazenda, muito baixo, era necessário saltar; e como havia um rego de água, a terra acidentava-se numa lama escorregadia com ervas molhadas que reluziam. – Ah, diacho! disse ela, debruçando-se, rindo um pouco. – Deixe ver, disse o pároco subindo, e, tendo oscilado um momento, saltou. Mas ao firmar-se, com o impulso do salto, ia escorregando nas ervas sobre a terra molhada. Amélia ria de cima. – Tenho medo, disse ela querendo saltar. E estendia o busto com os cotovelos um pouco afastados. Amaro via-a debaixo estacando plenamente na luz, rodeada de silvas; via o seu pequeno pé grosseiramente calçado, o queixo redondo e liso e o macio arredondado e lácteo do pescoço. – Vá! disse ela. Vá! – Pois sim, dê cá a mão. Mas como havia o rego d’água, ela não podia aproximar-se, e já tinha os pés molhados. – Ih! que medrosa! disse o padre rindo. – Ah! sim? E Amélia, com um gesto corajoso, saltou. Amaro tinha aberto os braços para a amparar, ela veio cair-lhe sobre o peito com um pequeno grito. Amaro escorregou, ia cair, e ao firmar-se, apertou-a a si, estreitamente. Estonteado, esquecido, deu-lhe um beijo rápido, ao de leve, no pescoço.” (CPA 1 (fasc. 1): 441-2)

exemplar, sobre o “temperamento sentimental” de Amélia, que “[h]erdara de seu pai certas sensibilidades” (id.: 442), integrada numa retrospectiva da sua vida amorosa, que já não consta da versão de 1876. Deixemos *O Crime* e aproximemo-nos d’*Os Maias*.

3. Transições: *Os Maias* e a década de 1880

Com a conclusão d’*O Crime do Padre Amaro* de 1880, uma certa arquitectura e uma certa coerência narrativa deixam de ser a norma. A partir daí, Eça irá experimentar formas menos convencionais. Eça sente que *O Mandarin* é uma transgressão do tipo de escrita que praticara até aí, o que transparece pelo prefácio ao leitor francês. Também n’*Os Maias* e n’*A Correspondência de Fradique Mendes* encontramos reflexões de Eça sobre o seu próprio percurso, a formação em Coimbra, a primeira estadia em Lisboa ou o tempo da colaboração na *Gazeta de Portugal*. A primeira versão das “Memórias” d’*A Correspondência de Fradique Mendes* começou a ser publicada em 1888, ano de publicação d’*Os Maias*. As “Memórias” regressam à Lisboa de 1867, a dos escritos na *Gazeta*, e ao Passeio Público onde, reza a lenda, Eça e Ramalho conceberam a ideia d’*O Mistério*. *Os Maias* passam-se na Lisboa de 1875/76. O passado é aí recordado com saudade e carinho; e tal distingue fundamentalmente este romance lisboeta d’*O Primo Basílio* e d’*O Crime*. Podemos dizer que Carlos e Eça, em quem

“Era, com efeito, uma abertura no valado. Via-se dali parte da fazenda da S. Joaneira: a terra plana estendia-se até um campo cercado de oliveiras; a erva fina estava toda estrelada de pequenos malmequeres brancos; uma vaca preta com grandes malhas pastava; para além eram os olivais e viam-se os tectos escuros e aguçados dos casais. – E agora? perguntou Amaro. – Agora salta-se, disse ela rindo. Mas como o solo, do outro lado, era muito mais baixo, era necessário dar um salto firme, porque a terra estava enlameada e toda escorregadia. Amaro traçou a capa, saltou primeiro: com o impulso, porém, escorregou, ia caindo nas ervas húmidas. Amélia ria de cima com uma grande alegria. – Estou com medo! dizia ela, querendo saltar. Estou com medo! – E tinha risinhos finos, modozinhos assustados. Amaro via-a de baixo, rodeada de silvas, com o seu pé pequeno grosseiramente calçado, o queixo redondo e liso, o pescoço lácteo e cheio. – Ih! Que medrosa, disse ele de baixo, rindo. – Ah! Sim! gritou ela apanhando os vestidos... E com um gesto decidido saltou. Amaro tinha aberto os braços para a amparar, ela veio cair-lhe sobre o peito com um pequeno grito. Amaro escorregou e ao firmar-se apertou-a a si estreitamente; e estonteado, esquecido, perdido, deu-lhe um beijo rápido, ao de leve, quase ao pé da boca.” (CPA 2/3 328; 330)

“Era uma abertura estreita no valado: a terra do outro lado, mais baixa, estava toda lamacentas. Via-se dali a fazenda da S. Joaneira: o campo plano estendia-se até um olival, com a erva fina muito estrelada de pequenos malmequeres brancos; uma vaca preta, de grandes malhas, pastava; e para além viam-se tectos aguçados de casais onde voavam revoadas de pardais. – E agora? perguntou Amaro. – Agora saltar, disse ela rindo. – Cá vai! exclamou ele. Traçou a capa, saltou; mas escorregou nas ervas húmidas - e imediatamente Amélia, debruçando-se, rindo muito, com grandes acenos de mãos: – E agora adeus, senhor pároco, que eu vou ter com a D. Maria. Aí fica preso na fazenda. Para cima não pode o senhor pular, pela cancela não pode o senhor passar! É o senhor pároco que está preso... – Ó menina Amélia! Ó menina Amélia! Ela cantarolava-lhe, escarnecendo: Fico sozinha à varanda, // Que o meu bem está na prisão! Aquelas maneirinhas excitavam o padre – e com os braços erguidos, a voz cálida: – Salte, salte! Ela então fez voz de mimo: Ai, tenho medinho! Tenho medinho... – Salte, menina! – Lá vai! gritou ela bruscamente. Saltou, foi cair-lhe sobre o peito com um gritinho. Amaro resvalou, firmou-se – e, sentindo entre os braços o corpo dela, apertou-a brutalmente e beijou-a com furor no pescoço” (CPA 2/3 329; 331).

reconhecemos muitos traços de Ramalho, são as figuras mais pessoais de toda a sua produção. Já constatámos no primeiro capítulo a mediocridade de Carlos. O romance realista assenta justamente sobre a mediocridade dos seus heróis, que, em certos casos, ainda assim merecem a simpatia da voz narradora. O facto de a sua mediocridade ser denunciada não implica necessariamente a reprovação autoral das suas acções, como vimos no caso d'*A Ilustre Casa de Ramires*.

Ainda em relação aos protagonistas dos romances queirozianos, notamos que todos, à excepção de Luísa, são órfãos, condição com a qual Eça, filho ilegítimo, se parece identificar. Essa condição tem muitas vezes um papel importante no desenho da acção. O padre Amaro é feito padre por determinação da sua mãe adoptiva, mas à revelia das suas inclinações; Teodorico é enviado à Terra Santa pela tia feroz que o acolhe após o falecimento dos pais; após a morte do pai renasce em Gonçalo o interesse pela história da família, acompanhada da consciência angustiante da sua efemeridade. A forma mais sofisticada de “dar uso” à condição de órfão acontece n'*Os Maias* e n'*A Cidade e as Serras*, onde se cruzam história familiar e história pátria. Neste último romance, e também n'*A Correspondência* e em “José Matias”, a condição de órfão afigura-se, de qualquer modo, como apenas mais um sinal da excepcionalidade dos protagonistas.

Sacramento considera que durante a década de 1870 Eça consolida o seu estilo, harmonizando *vis comica* e humor, na sequência do fracasso do inédito altamente cómico *A Capital*. E de facto quer este romance quer os inéditos *O Conde de Abranhos* e *Alves e C.^a* se aproximam perigosamente das comédias lisboetas folgazãs, cujo expoente máximo nessa altura é talvez *Lisboa em Camisa* (1882), de Gervásio Lobato. A maioria das obras que ficaram na gaveta são, aliás, ou excepcionalmente cómicas ou excepcionalmente sérias (“A Catástrofe” e “Um dia de chuva”); se bem que a comicidade excessivamente amarga pode, como no *Conde de Abranhos*, revelar juízos excessivamente sérios. Ainda assim, Eça chegou a publicar dois romances cómicos, que, no entanto, não se passam maioritariamente na capital. *O Mandarin* e *A Relíquia* foram aparentemente redigidos em pouco tempo, são espécies de *Gelegenheitswerke*. O segundo passa-se sobretudo em Alexandria e na Palestina, os únicos cenários queirozianos de relevo fora de Portugal. Durante a leitura deste livro rimo-nos com a quantidade de roupa suja que Teodorico leva consigo a caminho da Terra Santa, à espera de a mandar lavar em Jerusalém, “com a ajuda de Nosso Senhor”, ou com os seus reparos memoráveis sobre o desagrado perante o hábito do seu coviajante Topsius “de se servir da minha escova de dentes” (AR: 131). O “doutíssimo” Topsius é uma caricatura brilhante do

académico alemão, com o seu nacionalismo ridículo e a sua escolha de temas como o do opúsculo, “vital para a Civilização”, que lhe valeu a reputação académica, sobre “uma parede de tijolo erguida pelo rei Pi-Sibkmé, da vigésima primeira dinastia, em torno do templo de Ramsés II, na legendária cidade de Tânis” (ibid.).

A *Relíquia* foi objecto de uma pequena polémica após não lhe ser atribuído um prémio literário da Academia das Ciências. Na carta aberta ao seu presidente, Mariano Pina, publicada n’*O Repórter* de 5 de Julho de 1888, Eça reconhece que se trata de “um livro mal feito. Às suas proporções falta harmonia, elegância e solidez; certos personagens, apenas recortados e não modelados, oferecem uma notação uniforme e esfumada; a forma não tem suficiente fluidez e ductilidade, antes por vezes encaroça e empasta, e por querer ser grave parece hirta como sucede aos grandes homens de província, etc., etc.” (CP: 214-5). Poderia também ter referido o sonho de Teodorico que o leva a assistir à Paixão de Jesus. N’*A Ilustre Casa* Eça tentará corrigir a maneira desajeitada, n’*A Relíquia*, de juntar os dois níveis da história, a narrativa no presente e a reconstrução histórica. Autocríticas como as que encontramos na referida carta pública são recorrentes em Eça. No prefácio a *Azulejos* do conde de Arnoso, lamentara que as suas obras não contassem “mesmo para viver com esse <espaço duma manhã> que Malherbe garante às rosas. Não sei como é: dou-lhes a minha vida toda, e elas nascem mortas; e quando as vejo diante de mim, pasmo que depois de tão duro esforço, depois de tão ardente, laboriosa insuflação de alma, saia aquela coisa fria, inerte, sem voz, sem palpitação, amortalhada numa capa de cor” (id.: 203). Mas a esta insegurança não se alia humildade. O gosto da polémica e do escárnio, que perpassa a própria *Relíquia*, manifesta-se também na carta aberta a Mariano Pina. Pinheiro Chagas, o seu inimigo de estimação, é nela, novamente, alvo de troça. “A Academia e a Literatura” não deixa de ser um documento um tanto mesquinho e dá conta, antes de tudo, do orgulho ferido de Eça.

No ano seguinte à publicação d’*A Relíquia* saíram *Os Maias*, em 1888. Em “Singularidades de uma rapariga loira”, n’*O Primo Basílio*, no terceiro *Crime do Padre Amaro* e no manuscrito d’*A Capital*, o grosso da acção passa-se, como referido, entre as quatro paredes de uma casa, frequentemente à mesa de jantar ou de almoço, com várias personagens envolvidas numa única conversa. *Os Maias* são mais variados, e mais “largos”. É comum acompanharmos Carlos e Eça em serões, jantares volantes e outras solenidades, parando aqui e acolá para conversar. O próprio escritor, em carta a Oliveira Martins, destaca uma dessas cenas, a do sarau

literário no Teatro da Trindade, como a mais bem conseguida de todo o livro.¹³¹ Nesta cena, como na da corrida de cavalos em Belém, que Eça também considerava bem conseguida, oferece-se-nos um vasto panorama social, passado num emblemático espaço lisboeta. Seguimos os passos de Eça e Carlos pelas várias divisões do Teatro, com destaque para a sala onde decorrem as intervenções (que nos são resumidas sarcasticamente) sobre patriotismo ou democracia, mas também pelo botequim e pela antessala.

Os Maias têm, como diz Simões, dois planos, o “psicológico e o de costumes”, sendo que o último “enche o tempo do romance sem estar directamente ligado à acção” (Simões, 1980: 567). Este segundo plano (crítica de costumes) é o mais cómico. Todas as entradas em cena do conde de Gouvarinho, que chegará a ministro da Marinha, são risíveis. No referido sarau, vemos-lo “erguendo alto a cabeça e as lunetas, como representante do Poder naquela festa da Inteligência” (OM: 595-6). É num serão em casa do conde que Sousa Neto, “oficial superior de uma grande repartição do estado”, pergunta a Carlos se há “por lá, em Inglaterra, desta literatura amena, como entre nós, folhetinistas, poetas de pulso”, aceitando a resposta negativa e descarada de Carlos com um “Logo vi [...]. Tudo gente de negócio” (id.: 415).¹³² Cenas como estas são das mais cómicas mas também das mais descomedidas de todo o livro. Revelam um preconceito do próprio Eça em relação à classe política, de que, parece-nos, o próprio se deu conta e que irá relativizar mais tarde n’*A Correspondência de Fradique Mendes*. Na parte final das “Memórias”, o narrador frisa “os horrores, os mais injustificados” (CFM: 159) que Fradique tinha em relação aos políticos portugueses. “Mas em geral”, prossegue o narrador, “os juízos de Fradique sobre a Política ofereciam o cunho dum preconceito que dogmatiza – e não duma observação que discrimina” (ibid.). O biógrafo explica, de forma um tanto confusa, “todas essas deficiências de espírito, de cultura, de maneiras, de gosto, de finura [...] pela rasteira vulgaridade da vida provincial; pelas influências abomináveis da Universidade; e ainda por íntimas razões que são no fundo honrosas para esses desgraçados Políticos, votados por um fado vingador à destruição da nossa terra” (ibid.). E resume indicando que nos juízos de Fradique havia “uma antipatia de instinto, toda fisiológica, cuja intransigência de obstinação nem factos nem raciocínios podiam vencer” (id.: 160).

¹³¹ “*Os Maias* saíram uma coisa extensa e sobrecarregada, em dois grossos volumes. Mas há episódios bastante toleráveis. Folheia-os, porque os dois tomos são volumosos de mais para ler. Recomendo-te as cem primeiras páginas; certa ida a Sintra; as corridas; o desafio; a cena no jornal *A Tarde*; e, sobretudo, o sarau literário. Basta ler isso, e já não é pouco. Indico-te, para não andares a procurar através daquele imenso maço de prosa” (Correspondência I: 480; carta a Oliveira Martins datada de Bristol, 12 de Junho de 1888).

¹³² N’“O francesismo” Eça refere uma conversa que teve com um político português sobre a literatura inglesa: “Há alguns anos, um personagem, um Político, um Homem de Estado, perguntava-me, com um ar de suficiência e superioridade: — Lá por Inglaterra também há alguma literatura?” (id.: 161).

João Gaspar Simões reconheceu alguns elementos que distinguem *Os Maias* das obras anteriores. A primeira diferença é o seu “elemento «romanesco» propriamente dito”, a saber, a coincidência que leva dois irmãos separados quase à nascença a se encontrarem e se apaixonarem. Esta é uma diferença em relação a *O Primo Basílio* e sobretudo a *O Crime do Padre Amaro*, cujas lógicas da acção são mais rígidas. A progressão da intriga do romance de 1888 depende do influxo de personagens todas oriundas de Paris. O encanto de Maria Eduarda para Carlos consiste na sua figura de deusa loura e alta, que se destaca na Lisboa “provinciana e pelintra”. O fascínio com a mulher loira, palpável já em “Singularidades de uma rapariga loira”, comporta um lado de mistério e justamente de singularidade, na medida em que tanto Luísa do conto como Maria Monforte e Maria Eduarda, pelo seu exotismo, chamam à atenção ao mesmo tempo que se manterão perpetuamente opacas. Não há histórias de amor felizes até a *Os Maias*, o que está de acordo com uma certa intenção pedagógica, própria da literatura realista, que procura salientar a contingência do amor romântico. Mas esse fiasco sistemático reflecte, de acordo com Simões, também uma problemática pessoal. Ainda n’*Os Maias*, o amor, embora aqui não confinado ao lado carnal, como era costume nas obras anteriores, aparece como uma coisa pecaminosa, ou, mais precisamente, um “pecado revestido dos atractivos que em geral revestem as coisas sagradas” (Simões, 1980: 560). Retomando o seu argumento sobre *O Crime* da *Revista Ocidental*, que citámos na primeira secção deste capítulo, Simões infere que, “sem a sinceridade quase grosseira” desta última obra, *Os Maias* “formulam, afinal, o mesmo problema, agora num plano de estilização, obra de um artista consumado e de um homem na plenitude da sua força criadora” (id.: 568). Gaspar Simões considera o amor pecaminoso, enquanto “problema sexual”, o grande tema artístico de Eça, o “ponto nodal à volta do qual se polariza, por assim dizer, a sua personalidade” (id.: 559).

Simões vê *Os Maias* correctamente como uma obra de transição, embora inflacione o teor subversivo da primeira fase: “[Eça] estava transitando do realismo para aquilo a que ele então chamava a «fantasia». Estava despindo a pele revolucionária e democrática para se revestir de outra mais conservadora e aristocrática. Havia, portanto, dentro dele um conflito” (id.: 557). Relaciona, de forma um tanto rebuscada, este conflito com a génese do par Carlos da Maia e João da Ega.¹³³ O que diz sobre a convivência insólita dos dois amigos é contudo pertinente:

¹³³ “Ora, conquanto os romances de George Eliot ou de Meredith lhe pudessem sugerir a possibilidade de criar dentro de uma mesma figura solicitações opostas, o certo é que não estava preparado, por formação mental e temperamental, a abalançar-se a uma criação romanesca em que o que nele era *ideal* figurasse a par do que nele era *real*. Eis a génese, inconsciente talvez, de Carlos da Maia e João da Ega. Ao primeiro transmitiu tudo quanto nele, Eça de Queirós, era superação de si mesmo. Carlos da Maia é uma nova encarnação de Carlos Fradique Mendes: digamos que é um Carlos Fradique Mendes de entre duas épocas – a satânica, vivida em 1869, e a conformista, vivida em 1888. De facto, educado à inglesa, com longas temporadas no estrangeiro, uma ascendência

“Aquela tão íntima ligação entre os dois amigos, que vivem juntos, viajam juntos e resolvem juntos os seus mais graves problemas não é verosímil: na vida não se encontram amigos dispostos a essa espécie de parasitismo em que vive Ega em relação a Carlos” (id.: 557).¹³⁴ Essa falta de verosimilhança será superada n’A *Cidade e as Serras*. No livro póstumo até o parasitismo habitacional é maior. Enquanto Ega tem um quarto individual no Ramalhete, de que dispõe ocasionalmente, Zé Fernandes habita, como se fosse a coisa mais natural do mundo, o 202 dos Campos Elísios. Habita no palácio de Jacinto precisamente por lhe facilitar o assumir a função que neste livro lhe confere, a saber, de documentar o trajecto do seu amigo. Ainda em relação aos pares de amigos, recordamos Jorge e Sebastião d’*O Primo Basílio* que Eça teve o cuidado de não nos mostrar numa qualquer dependência parasítica.

Num dos passos mais interessantes do seu livro, Gaspar Simões tece uma observação sobre o tempo d’*Os Maias*, delimitado através do cotejo com a *Educação Sentimental*. O tempo deste romance de Flaubert seria “outro, e esse livro, escrito na terceira pessoa com uma objectividade em que Flaubert era mestre, não se pode comparar com «Os Maias» nem no tempo nem na composição” (Simões, 1980: 567). O romancista francês “cola-se ao protagonista. Frédéric Moreau está sempre no primeiro plano” (ibid.). Já no romance de 1888, Carlos da Maia, “embora, de facto, protagonista ou herói de «Os Maias», não domina a acção: vive nela como todas as demais personagens. Dir-se-á que algo o envolve a ele e aos outros protagonistas do romance, tornando-os factores de um acontecer que não existe em função deles, personagens,

açoriana – o avô Monforte – e uma formação mental de diletante [...], Carlos Eduardo era em tudo e por tudo um Carlos Fradique Mendes, ou seja, uma idealização daquele Eça de Queirós que Eça de Queirós nunca ousara ser” (Simões, 1980: 557). Já João da Ega “encarna [...] a personalidade que Eça estava despidendo como uma serpente que muda de pele. A Ega confia o romancista o encargo de sustentar a tese naturalista, a ele atribui a autoria das «Memórias de Um Átomo», a ele fará dizer, «do alto da diligência», adeus «às várzeas de Celorico», a ele, hóspede do Hotel Universal, como Corvelo [d’A *Capital*], permitirá a ilusão de uma grande obra literária a realizar um dia, a ele confiará toda a sua verve de realista, deixando-o pensar de Portugal, dos portugueses, da sociedade lisboeta, do amor, dos literatos, do adultério, das mulheres, dos padres, de Deus, da Igreja, da política, tudo quanto o próprio romancista já não ousava pensar. E, assim, a par de Carlos da Maia, Ega irá, romance além, mantendo desperto o lado da natureza queirosiana que mais desgostava agora o próprio Eça de Queirós” (id.: 558).

¹³⁴ Esse dualismo existe, de acordo com Jean-Paul Sartre, também na *Educação Sentimental*. Sartre procura as raízes do dualismo em Flaubert na sua constelação familiar, e no conflito relacionado com o irmão mais velho e o pai: “Gustave decouvre en lui une horrible altérité, assignée de longue date par l’admirable et sadique intelligence d’Achille-Cléophas [irmão de Gustave], qui fait son malheur et sa honte et qu’il doit pourtant vivre jusqu’à la lie puisqu’il n’est rien d’autre qu’elle qui, pourtant, est autre que lui. Par cette raison, il se projette dans ses nouvelles et s’y fait un autre, sans bien comprendre son entreprise, à la fois pour tenir sous ses yeux cet *Alter Ego* qu’il ne peut regarder en soi-même puisqu’il entre déjà dans le regard qui veut le découvrir, à la fois parce que son altérité l’empêche de rien connaître qui ne soit lui-même en tant qu’autre. Par la même raison, il tente de se dédoubler dans ces mêmes écrits, pour se saisir comme l’un et l’autre: Il n’y parvient qu’une fois, pourtant, dans *Rêve d’enfer*; le thème «ainé-cadet» vient brouiller et dévier son entreprise. Il y reviendra pourtant dans ses œuvres majeures: nous trouverons le premier et le second narrateur, dans *Novembre*; Henry et Jules dans la première *Education*, Homais et Bourric dans *Madame Bovary*, dans la seconde *Education* Frédéric et Deslauriers, *Bouvard et Pécuchet*, enfin. A l’origine de tous ces doublets – qui sont tantôt deux aspects de lui-même, tantôt lui-même et son contraire, tantôt deux principes opposés – il faut mettre une malaise qui remonte à sa protohistoire et trouve sa première expression dans *Un parfum à sentir*” (Sartre, 1971 (I): 330).

mas do próprio tempo” (ibid.). Podemos nesta citação substituir “acção” por “Lisboa”. No capítulo I descrevemos como a cidade n’*O Primo Basílio* aparece como uma força antagónica em relação à protagonista, Luísa. N’*Os Maias* as descrições paisagísticas e urbanísticas são geralmente esplêndidas e afáveis, e influem nelas as emoções de quem contempla aquilo que descrevem, o que confere à própria descrição uma vivacidade e profundidade particular. Essas descrições não ocupam uma função específica no desenrolar da intriga: “numerosas cenas poderiam ser omitidas sem que a verosimilhança da história fosse prejudicada” (id.: 567). Contribuem antes para a construção de um verdadeiro mundo ficcional, em que as figuras não vivem só em função da intriga e em que acontecem coisas nas costas dos protagonistas. No primeiro capítulo invocámos a analogia com os cenários da adaptação cinematográfica d’*Os Maias* de 2014, onde as telas pintadas servem de decoração à acção, estranhas, como diria Sacramento, “a homens e a acontecimentos”, e por isso se percebe que o interesse do realizador não foi o de fazer justiça a uma característica importante do livro. N’*Os Maias*, muito mais do que n’*O Crime* (em todas as versões) e n’*O Primo Basílio*, os cenários têm uma vida e dinâmica próprias. As personagens parecem realmente ter uma vida privada, transcendente face àquilo que o escritor nos comunica.

No capítulo VII, Carlos percorre o Chiado à procura de Dâmaso, encontra, por acaso, o embaixador Steinbroken, uma figura caricata que repete constantemente “excessivement grave” ou “excessivement fort”, e ainda vê, de longe, Maria Eduarda. A descrição sugere-nos movimento e um plano largo e profundo: “[Carlos] [c]hegara ao fim da Rua do Alecrim quando viu o conde de Steinbroken, que se dirigia ao Aterro, a pé, seguido da sua vitória a passo. Era a segunda vez que o diplomata fazia exercício depois do seu desgraçado ataque de entranhas” (OM: 238). Enquanto Carlos conversa, entediado, com o embaixador da Finlândia, avista uma senhora a andar na sua direção e “que ele reconheceu logo, por esse andar que lhe parecia de uma deusa pisando a Terra [...]” (id.: 239). O Chiado, espaço central do romance, é representado como sítio de passagem de toda a alta sociedade lisboeta. Também a maneira como rumores e boatos se espalham pela cidade ajuda à construção de um mundo complexo e orgânico. Isso distingue *Os Maias* da *Éducation sentimentale*, onde, como diz Hans Ulrich Gumbrecht, ao contrário do que acontece nos romances de Balzac e Stendhal, os mundos dos protagonistas desaparecem da nossa imaginação assim que terminamos a leitura do romance.

Não nos lembramos sequer dos contornos quer da Paris de Frédéric Moreau quer da Normandie de Bouvard et Pécuchet.¹³⁵ Da Lisboa d'*Os Maias* ficam-nos contornos bem nítidos.

Os Maias, que o próprio autor pensara como o seu *opus magnum*, são o último romance que Eça irá publicar, na íntegra, antes da sua morte. São também o último romance lisboeta, e o último romance em que a capital é sujeita ao influxo de personagens oriundas de Paris, padrão esse que, como vimos, permite relevar certos defeitos nacionais. Eça perde também o seu ímpeto para redigir obras grandes. Os planos iniciais d'*A Cidade e as Serras* e d'*A Ilustre Casa de Ramires* prevêm pequenos volumes de pouco mais de 100 páginas. Carlos da Maia, depois da despedida de Maria Eduarda e da morte do seu avô, refugia-se durante algumas semanas em Santa Olávia, o solar duriense da família; parte depois, acompanhado por Ega, para uma viagem ao mundo, após a qual se instala definitivamente em Paris. N'*A Correspondência de Fradique Mendes* e n'*A Cidade e as Serras*, Paris torna-se finalmente uma cidade com contornos, tendo sido até aí, em *Basílio* e n'*Os Maias*, apenas uma cidade no horizonte, de onde apareceram, no entanto, as figuras transformadoras do rumo da história. O maior destaque que Paris adquire, em relação à década de 1880, é análogo da importância das Serras. Lisboa é um cenário secundário n'*A Cidade e as Serras* e n'*A Ilustre Casa de Ramires*. A seguir a *Os Maias* (1888) a capital portuguesa só aparece com algum relevo – que, no entanto, é uma exceção que confirma a regra –, no conto “José Matias” (1897). De Fradique se dirá nas “Memórias” d'*A Correspondência* que “Lisboa só lhe agradava – como paisagem”: “Com três fortes retoques, com arvoredo e pinheiros mansos plantados nas colinas calvas da Outra Banda; com azulejos lustrosos e alegres revestindo as fachadas sujas do casario; com uma varredela definitiva por essas benditas ruas – Lisboa seria uma dessas belezas da Natureza criadas pelo Homem, que se tornam um motivo de sonho, de arte e de peregrinação” (CFM: 158). Ainda assim, “uma existência enraizada em Lisboa” não lhe “parece tolerável. Falta aqui uma atmosfera intelectual, onde a alma respire. Depois certas feições, singularmente repugnantes, dominam” (ibid.). Queixa-se de que a capital “é uma cidade *aliteratada, afadistada, catita e conselheiral*” (ibid.; itálicos do original). Estes vícios foram expostos mais notadamente n'*As Farpas*, n'*O Primo Basílio* e n'*Os Maias*. Na obra queiroziana, “Lisboa representa a extrospecção, a busca do traço caracterizante; Lisboa representa a passagem ao realismo” (Sacramento, 2002: 35). O protagonismo da capital portuguesa na ficção queiroziana viera d'*As Farpas* e do tipo de escrita

¹³⁵ „Anders als bei Balzac und Stendhal verschwinden [...] bei Flaubert mit dem Tod der Protagonisten – und ohnehin mit dem Ende jedes einzelnen Romans – deren Welten aus unserer Vorstellung. Von Frédéric Moreaus Paris bleiben so wenig Konturen übrig wie von der Normandie, die Bouvard und Pécuchet bewohnten” (Gumbrecht, 2021: 115).

por elas inaugurada. À medida que Lisboa, n'Os *Maías*, se vai tornando paisagem, esta escrita se esgota. Nas próximas duas secções olharemos para as outras razões por detrás deste esgotamento.

4. O fim do romance lisboeta

A este propósito vale a pena citar generosamente o discurso “Eça de Queiroz e a sua obra”, lido na inauguração da estátua de Eça de Queiroz por Ramalho Ortigão em 1903. Nele Ramalho recorda a relação de Eça com Lisboa, descrevendo-a como uma paixão:

fora desde logo em Lisboa como hipnoticamente atraído e aliciado pelo dramático problema de humanidade que encerram as quatro paredes de cada prédio ao longo dos populosos arruamentos de uma cidade. A perscrutação desse fenómeno, compreendendo toda a cerebração e todo o emotismo de um lugar e de uma época, tornou-se a absorvente e dominativa curiosidade do seu espírito.

Lisboa foi desde então o seu laboratório de arte, o seu material de estudo, a sua preocupação de crítico, o seu mundo de escritor, o seu romance dele – iria dizer o seu vício – a sua fatalidade, o seu destino. E pela razão que profundamente se ama tudo o que profundamente se estuda, ele amou profundamente Lisboa, e a pouco e pouco se tornou ele próprio enraizadamente lisboeta, lisboeta até às mais íntimas moléculas do seu organismo, até às mais profundas criptas da sua alma.

Nenhuma das outras grandes e belas cidades em que residiu ou por onde passou – Paris, Londres, New York, Madrid – teve o condão de o reter e de o seduzir. Em Paris, que por tantos anos habitou, ele nunca foi senão o estrangeiro, o hóspede, o emigrado, hostilmente refractário, aí como em qualquer outra parte, a toda a penetração de cosmopolitismo. A última vez que o vi, atravessando os Alpes a caminho da Itália, num terraço de hotel, em Glion, tendo sob os nossos olhos o incomparável panorama do lago Lemano, perto do qual, poucos dias antes, nos tinham mostrado as casas que haviam sido o refúgio ideal de Wagner e de Ruskin, ele, recebendo-me o abraço de despedida, e velando pudicamente a sua comoção com um disfarce de ironia, deixava-me compreender que o que mais o seduzia e captivava na excursão da Suíça e na viagem da Itália, onde, pouco depois, ele esperava ir encontrar-me, não era o lago de Genebra, nem o lago Maior, nem o lago de Como, nem Roma, nem Florença, nem Veneza, nem Palermo, nem Siracusa, nem Taormina; era simplesmente a chegada do vapor de Nápoles ao ancoradouro do Tejo, em frente do Cais das Colunas, ouvindo, ao romper do dia, cantar os galos da Ribeira Velha. (Ortigão, 1903: 307-8)

Aqui Ramalho passa a tratar da importância da capital na obra do seu amigo:

Os seus contos e as suas novelas são o espelho desse consórcio do seu espírito com o espírito da vida lisbonense. Se um cataclismo arrasasse Lisboa e subvertesse todos os seus habitantes, pela obra de Queiroz, que poderíamos denominar *A comédia burguesa de Lisboa no último terço do século XIX*, se reconstituiria toda a vida da cidade durante o tempo em que ele foi o mais encantador dos seus cronistas. Sobre as páginas imorredoiras dos seus livros Lisboa inteira passa e se reflecte como num rio de arte, cristalino, suave e passivo: as ruas com o borborinho familiar e característico do seu comércio, dos seus pregões, das suas guitarradas, os jardins públicos, as lindas hortas e quintas suburbanas, os passeios de moda, os teatros, os botequins literários e políticos, as tabernas populares, as casas de hóspedes e de penhores, os interiores de palácios e de habitações burguesas, os clubs, as redacções de periódicos, as cenas de *sport* e as cenas de mundanismo, a religião, a política, a oratória, a epistolografia, as modas, as aspirações, os cuidados, os vícios, os fingimentos e as hipocrisias, as

taras hereditárias e as psicoses endémicas, com todas as alucinações, todos os letargos, todas as incoerentes anomalias da grande nevrose do nosso tempo.

E neste vasto cenário toda uma densa população pulula, ama, pensa, estuda, combate, intriga, devora, ou boceja, e numa urdidura de lágrimas e numa trama de sorrisos penosamente vai tecendo a frágil teia da vida. As personagens de Eça de Queiroz, que ele arrancou da banalidade da carne para as imortalizar tornando-as típicas pela auréola da arte, vivem em nossa imaginação mais poderosamente e mais intensamente do que se fizessem uma parte material do nosso mundo objectivo. Fradique Mendes, Carlos da Maia, Gonçalo Ramires, o primo Basílio, o padre Amaro, o cónego Dias, João da Ega, o Raposo, o dr. Margaride, o Libaninho, o conselheiro Acácio e outros muitos, são outros tantos autênticos, actuates, ponderosos moradores de Lisboa que, neste momento talvez, nos estão ouvindo, ou cujas opiniões, teorias, modos, gestos, expressões fisionómicas e estados de alma iremos encontrar hoje mesmo na Havanesa, no Terreiro do Paço, no Central, no Tavares ou no Augusto, descendo o Chiado às 4 horas, passeando ao crepúsculo na Avenida, ou à noite, no teatro, exibindo-se, pontificando, discursando, flirtando ou aborrecendo-se juntamente com as mulheres, as filhas, as tias, os namoros e as próprias criadas: a alucinante e fatal Maria Eduarda, a desgraçada e trágica Luísa, a condessa de Gouvarinho, a Maria Monforte, a D. Leopoldina, a desordenada Lola, a sentimental efémera Carmen Puebla, a abominável Juliana, a tia Patrocínia das Neves, a *hedionda senhora*... (id.: 308-9)

Segue-se ainda uma consideração interessante sobre o fim moral dos seus textos:

Aos que opinem que deste grande quadro se não extrai facilmente uma nítida e bem assinalada lei moral, eu ousarei observar que o fim da arte não é moralizar os costumes por meio do pedantismo de preceituações inúteis. O fim social da arte é simplesmente elevar por alguns momentos do puro êxtase intelectual as almas de uma multidão acima dos interesses materiais, que pela persistência da sua acção pervertem os homens, desassociando-os da sua missão colectiva de fraternidade, de admiração, de indulgência e de amor perante a eterna harmonia do infinito universo. É dessa harmonia universal, passiva e transcendente, que a obra artística procura ser a imagem ténue, irreparavelmente incompleta com toda a sublime aspiração humana do imperfeito para o absoluto. (id.: 309)

Ramalho atenuou o propósito moral da arte em relação à sua crítica d’*O Primo Basílio* de 1878, que citámos acima. Isso é provavelmente indicativo de que, entretanto, se apercebeu do efeito muito reduzido dos seus escritos. É curioso que Ramalho incluía entre as personagens da “comédia burguesa de Lisboa no último terço do século XIX” moradores de Leiria, Paris ou Oliveira. Claramente evita a discussão dos motivos pelos quais Lisboa deixou de ser o cenário central na obra queiroziana e o Norte rural se começou a tornar o seu cenário de eleição. A maioria da ficção lisboeta de Eça de Queiroz passa-se na pequena ou média burguesia. O êxodo de Lisboa na sua obra está ligado à sua perda de interesse nessa classe. Ao mesmo tempo o tema do adultério, assunto intrínseco ao romance passado nesse meio, esgota-se. *Alves & C.^a*, projecto iniciado e rejeitado na primeira parte da década de 1880, é o último quadro doméstico na burguesia média lisboeta, e a derradeira história de adultério.¹³⁶ Nos manuscritos d’*A Capital*

¹³⁶ Embora n’*Os Maias*, n’*A Ilustre Casa de Ramires* ou n’*A Capital* haja adultérios (n’*Os Maias* na verdade ocupa um certo relevo), são acontecimentos residuais que não dão feição ao respectivo livro. Para além de *Alves & C.^a* Eça projectou uma outra novela de adultério, da qual, contudo, só nos ficou um plano com início, meio e fim em duas folhas manuscritas, que foi transcrito e publicado em Reis/Milheiro, 1989: 285-6. Com reservas prudentes, entendemos que este plano se inspira nitidamente em *Madame Bovary* e que é por isso anterior a quer *Alves & C.^a*

vemos os indícios dos cenários da alta burguesia lisboeta entremeada de aristocratas que nos serão depois pintados n’*Os Maias*, mas ainda são vistos por um forasteiro pequeno-burguês que, como o escritor, procura entrar num mundo que lhe está por enquanto vedado.

Os Maias, que marcam o fim de um ciclo criativo, associado ao cenário Lisboa, saíram numa altura de grandes transformações a nível pessoal. Estamos a referir-nos ao casamento, celebrado a 10 de Fevereiro de 1886, com Emília Resende, com cujo irmão Manuel Eça viajara pelo Egipto, vinte anos antes. Na ausência do seu pai, que adoeceu e não pudera comparecer, Ramalho foi o único convidado de Eça na cerimónia de casamento, servindo como seu padrinho (cf. Mónica, 2001: 201). Entre os que “tomaram parte na cerimónia [...] os títulos nobiliárquicos, em larga maioria, esmagavam as letras de imprensa” (Simões, 1980: 532). Ramalho fora também o primeiro a quem Eça, depois de notificar o seu pai, participou o casamento, “e era justo que a mais importante decisão da vida fosse comunicada, primeiro de tudo, aos mais velhos amigos” (carta de 14 de Outubro de 1885; Correspondência I: 324). E de facto Ramalho fora para Eça uma espécie de pai substituto.¹³⁷ Com o casamento, porém, a sua função na vida de Eça desaparece gradualmente. O casamento aconteceu em Santo Ovídio, na capela particular da casa dos Resendes, que não será muito diferente daquela de Paço-de-Loures descrita no inédito “Um dia de chuva”.

O matrimónio de Eça tem sido largamente debatido. João Gaspar Simões chamou-lhe famosamente *mariage de raison*, e antes e depois dele houve muitos que puseram em causa os sentimentos do escritor em relação a Emília. A verdade é que a leitura das suas cartas a Emília, tanto antes como depois do casamento, sugere o contrário. A nossa impressão é que a desvalorização da mulher de Eça se fundamenta principalmente em dois motivos. Por um lado, há a condescendência que consiste em pressupor que Emília não estaria intelectualmente à altura do escritor, pelo que nunca poderia despertar uma paixão muito intensa nele; por outro lado, a sua ascendência aristocrática entra na equação. É frequente atribuir-lhe, ou antes culpabilizá-la de, certas mudanças ideológicas e estéticas que se verificam no Eça pós-

quer *O Primo Basílio*. A protagonista, Bertha, logo após o casamento com Carlos, inicia um longo percurso de paixões e relacionamentos extraconjugais, terminando com o seu suicídio. Nas histórias de adultério ulteriores Eça irá mostrar-nos mulheres adúlteras que vacilam entre dois homens, com feitios e modelos de vida associados completamente opostos, sendo este dualismo nupcial coextensivo de outros dualismos (Lisboa vs. Paris, p. ex.).

¹³⁷ Após a morte do seu amigo de uma vida, Ramalho recorda, em carta de 7 de Setembro de 1900 ao conde de Sabugosa, essa relação: “Eu devo muito a Queiroz, devo-lhe do que sou o que não devo a mais ninguém no mundo. Por isso o amo como a um pai. Mas, a amigos como Você, como Bernardo [conde de Arnoso], como poucos mais que nos conheceram de perto, eu posso enternecidamente acrescentar que Queiroz, entrando na vida pelo meu braço, alguma coisa me deveu também... E é por esta razão, que todos os estranhos desconhecem, que, além de amar Queiroz como se ama um pai, eu o amava também – mais carinhosamente ainda! – como se ama um filho” (Matos, 2009: 65).

casamento. Em vez de procurar as suas razões no perfil do próprio escritor, e nos motivos que o terão levado a unir-se com a filha de uma casa antiga e ilustre, afigura-se mais fácil culpar tacitamente as circunstâncias. Muitos críticos não parecem querer aceitar que o seu objecto de estudo possa ter ideias com as quais não concordam, e essa repugnância é muitas vezes homóloga da desaprovação das obras tardias de Eça. Tal é o caso de João Gaspar Simões.

O biógrafo tende, em geral, a desresponsabilizar o seu herói. Veja-se o seguinte passo: “Em Roma sê romano, e Eça, insensivelmente, começava a contagiar-se, e não propriamente pela futilidade requintada do meio em que penetrava, antes pela ideia que fazia da futilidade de tal meio. De facto, o que salva e complica o aristocratismo de Eça de Queirós é essa espécie de *pose* a que ele se obriga para se pôr de acordo com a ideia preconcebida do requinte, da futilidade, da elegância, da sociedade em que ingressa, desvanecido” (Simões, 1980: 518). Mais adiante, diz que, logo depois do casamento, o escritor “irá sentindo, de dia para dia, que o aristocrata asfixia nele o homem de letras” (id.: 532).¹³⁸ O biógrafo considera que o romancista entra em decadência artística após a conclusão d’*Os Maias*. Na conclusão do capítulo dedicado a este livro, diz que “[n]uma pequena cidade como Lisboa o procedimento de Eça causava escândalo. Pobre do Balzac, se tivesse nascido em Portugal! [...] «Os Maias», de facto, é o último romance em que Eça se consagra à crítica de costumes. De futuro ninguém mais terá razões de queixa. As figuras que vão aparecendo nos seus livros serão já uma idealização da realidade portuguesa. Eça de Queirós despedia-se do escândalo: ia entrar num sereno conformismo” (id.: 604). À semelhança de Saraiva, Simões considera que a crítica de costumes, levada a cabo n’*O Crime*, n’*O Primo Basílio* ou, justamente, n’*Os Maias*, se enquadrava numa agenda de reforma efectiva. As últimas duas partes de *Vida e Obra de Eça de Queirós*, correspondentes aos 14 últimos de vida do escritor, ocupam pouco mais de 150 das 762 páginas do livro, sendo essa concisão indicativa do pouco valor que o autor lhes atribui. Em todas estas páginas se nota o lamento pela evolução que o escritor teria tomado.

Nas últimas obras Simões não encontra sinceridade: “as derradeiras obras da sua vida – [são] a parte mais literária, mais artificial, mais falsa de tudo quanto realiza” (id.: 626). Esta tese é reiterada, quando argumenta que desde *A Ilustre Casa* Eça “adoptara um processo

¹³⁸ O passo seguinte reitera a mesma ideia: “A crítica e o meio faziam-no pagar caro o que escrevera. O romance satírico estava-lhe agora mais vedado do que nunca. As suas obrigações mundanas constrangiam-no. Não lhe era permitido frequentar a primeira sociedade portuguesa para depois a despir na praça pública. Se o fizera até aí, é porque era livre, não o coíbiavam parentescos fidalgos e relações veneráveis” (Simões, 1980: 612). Ou ainda: “A atmosfera em que Eça iria viver durante catorze anos de casado exigia-lhe uma constante adaptação a esse molde ideal – um bovarismo incessante, mercê do qual tudo quanto na sua personalidade recordava a boémia, a democracia, as ceias no Augusto, os almoços no Montijo, as noitadas com espanholas, fosse esquecido de uma vez para sempre” (id.: 615).

estranho à natureza do seu génio. Se é certo que em parte alguma da sua obra chega a ser inteiramente sincero, pois que, entre o que nele é profundo e o que nele é literário, se interpõe seja o que for, talvez uma máscara, nesta última fase o divórcio entre a sinceridade mínima que pode pedir-se a um escritor e a verdade que ele põe na sua expressão era absoluto. Dir-se-ia que quem então de facto escrevia não era Eça de Queirós, mas Fradique Mendes” (id.: 659). Acerca d’*A Cidade e as Serras* diz que não há “sinceridade profunda” no romance, porque o próprio Eça “nunca teria trocado Paris por Tormes” (id.: 664). O motivo principal para tal insinceridade seria uma certa desilusão, típica de quem fica mais velho: “[Eça] chegara a uma altura da vida em que o homem perde a capacidade de ilusão, nervo vital de todo o idealismo. Esta debilidade por assim dizer filosófica junta à debilidade psicológica, chaga moral permanente da personalidade do escritor – uma certa forma de timidez psíquica –, eis os agentes responsáveis do conformismo que irá atacar o cerne desse robusto crítico de costumes [...]” (id.: 648). Acontece, porém, que o próprio biógrafo põe em causa essa mesma robustez. Admite que “[e]m matéria de ideais políticas e sociais, Eça de Queirós nunca tivera [...] uma conduta muito definida. Era um pouco o reflexo do meio em que se movia” (id.: 636). E um pouco mais abaixo: “Eça atingira a maturidade na vida e na arte. Era um braço da nobreza. A revista que publicasse teria agora propósitos muito mais conservadores ou <construtivos>, como então se diria” (ibid.). A revista em causa é a efémera *Revista de Portugal*, o grande projecto de Eça em finais de 1880 e inícios 1890, de que já falaremos. O que se retira das últimas citações de Simões é que o crítico, não obstante os lamentos pelo desaparecimento do “Eça genuíno”, crítico de costumes, admite a possibilidade de nunca ter havido em Eça uma agenda nítida.

Noutros momentos, Simões procura localizar as razões das transformações em níveis mais pessoais. Refere a morte de dois dos seus irmãos, que enlutaram o escritor e lhe terão suscitado preocupações acerca da sua própria saúde. “O amparo da nova família, rodeando Eça de Queirós daqueles cuidados e afectos que sempre lhe tinham faltado” terá amortecido o choque proveniente destes acontecimentos. Seria “talvez a partir desta data que o romancista começa a dar maior valor à vida e a olhar com simpatia imprevista as coisas portuguesas que sempre encarara com desdém de estrangeirado” (id.: 610). Esta simpatia, de qualquer modo, não se pode separar da fascinação com “[o] meio Resende, rico de tradições [...]”. A sua casa agora tem velhos móveis, velhas pratas, velhas loiças [...]” (ibid.). E novamente Simões admite que este encanto talvez só fomenta tendências que já existiam nele: “De há muito que o arroz de forno, o fado, o bacalhau de cebolada o faziam suspirar pela Pátria. Mas, desde que se sentira integrado no seio de uma família cujo chefe era <décimo oitavo almirante do reino, senhor de Penela, de Reriz e de Benviver, e do Paço e morgado de Resende, esse sentimento ganhara

raízes” (id.: 653). A esse sentimento chama “uma luzinha de patriotismo sentimental”, que se acendia “a pouco a pouco na consciência de crítico de costumes” (ibid.). A multiplicidade das tentativas por parte de Simões para explicar as transformações, quer literárias quer ideológicas, em Eça no final da década de 1880 ilumina a complexidade do problema. Ainda assim, parece-nos que Simões, como Saraiva, procede a leituras excessivamente lineares. Sobrevaloriza tanto os putativos objectivos de reforma da primeira fase como o teor conservador da última fase.

5. “Já não me entendo com Lisboa”

No terceiro capítulo falámos dos motivos que terão levado Eça a substituir como correlato urbano Lisboa por Paris. Subjaz a esta troca a convicção de que a oposição entre capital e província, oriunda da literatura francesa, não se deixa traduzir para o contexto português, onde se afigura mais ajustada a oposição entre toda a vida nacional e Paris. Nesse capítulo falámos também de como a evolução de histórias lisboetas, em que ocorre uma intrusão de figuras oriundas de Paris, para histórias de mudanças de casa para o Norte de Portugal, para aquilo que podemos abrigar sob o conceito “Serras”, coincide com uma valorização de Portugal. Teremos de olhar com pormenor para essa valorização, que se deixa, mais uma vez, localizar também na correspondência privada dessa altura.

Emília vai viver com Eça para Bristol, onde, ainda no final de 1886, nasce o seu primeiro de quatro filhos. No final de 1888, Eça é nomeado para o consulado de Portugal em Paris, cargo que irá manter até à sua morte. Como nas suas permanências anteriores, são frequentes as viagens de serviço a Portugal. O Porto, residência principal dos Resendes, torna-se, porém, uma paragem mais importante. Eça deslocar-se-á várias vezes, durante estadas prolongadas, a Santo Ovídio para negociar as partilhas com os irmãos de Emília, que geralmente fica em Bristol, e depois Paris, com os meninos. Já voltaremos a esta questão das partilhas. Em relação aos projectos literários, no momento da conclusão d’*Os Maias*, *A Correspondência de Fradique Mendes* é o projecto de eleição. Além disso, é num projecto referido n’*Os Maias*, enquanto projecto de Carlos e Eça, em que o vemos empenhado a partir do final da década de 1880. Estamos a falar da *Revista de Portugal*, que em carta a Oliveira Martins descreve como “uma grande revista, nas proporções da «Revista do Dois Mundos», uma obra de carácter nacional” (15 de Agosto de 1888; Correspondência I: 509). O seu plano é bastante ambicioso: “Eu desejo fazer dessa publicação, querendo Deus, uma verdadeira obra nacional, colaborada por tudo o

que há de melhor, em todas as especialidades, e mostrando enfim que Portugal não é tão estúpido como por aqui se pensa” (ibid.). Além disso, “seria o órgão dos nossos interesses, perante a Europa, porque uma parte destinada a essa função seria em francês, e por engenhoso sistema, a Revista penetraria em todas as chancelarias da Europa, e nos gabinetes de todos os homens importantes, desde Bismarck até ao Papa” (ibid.). O periódico estaria destinado ao fracasso, o que se deve mais à desmesura do plano e à falta de experiência de Eça como empreendedor do que à estupidez de Portugal. O *métier* de Eça é a escrita de crônicas e de obras literárias, mas estas últimas não parecem ser a sua prioridade entre a conclusão d’*Os Maias* e o início da década de 1890. Em carta a Oliveira Martins de 23 de Julho de 1891 – Eça é por esta altura já pai de três filhos –, diz que “[e]m tempo, tive ideia de organizar uma biblioteca escolar – para substituir – e expulsar das escolas – estas abominações em oitavo” (Correspondência II: 161), e desenrola o seu plano. Há nas cartas deste tempo uma sobrançeria, que se expressa em diletantismo, que a sua transferência para Paris parece ter potenciado.

Instalados na capital de França desde 1888, no Verão de 1893 Eça e a sua família são forçados a deixar a sua casa na Rue Charles Lafitte, em Neuilly-sur-Seine. Na procura por uma nova residência é notória, nas cartas à mulher dessa altura, a preferência por casas com jardim, por exemplo uma na qual se entra “por uma porta-cocheira, depois por uma avenida campestre de velhas árvores, e a casa está no fundo” (carta de 23/08/1893; id.: 284) ou uma casa cuja “vantagem toda é o jardim, [...] e que, como é cercado por outros jardins, tem o ar e a salubridade dum parque” (carta de 30/08/1893; id.: 290). Ainda em 1899, já em estado avançado de doença, Eça considerou adquirir uma casa de campo, chegando a fazer visitas, por exemplo a uma casa ao pé da “magnífica floresta de Clermont” (carta a Emília de 16/08/1899; id.: 510). Numa carta à mulher de dois anos antes, queixara-se de uma estadia no Hotel Windsor, em Paris, por causa do “barulho, o estridor” da Rue de Rivoli, que não o deixavam dormir “há três noites” (carta de 05/08/1897; id.: 390). O que destas missivas se depreende é que a experiência urbana de Paris, tão cobiçada durante uma larga parte da sua vida, acabou por não ser propícia à sua saúde cada vez mais débil. Na carta acabada de citar, confessa achar “estranho como o longo sossego de Neuilly me desabituou tão profundamente do ruído das ruas, a mim, homem das cidades, e das cidades calçadas de pedra” (ibid.). Em carta à condessa de Sabugosa, de 24 de Janeiro de 1897, lamenta que Paris tenha perdido “toda a graça e elegância. Nas ruas não se vêem senão homens de camisola de malha e mulheres de calcões, pedalando furiosamente em velocípedes: as carruagens já não têm cavalos, são todas *automobiles*, fazem um barulho horrendo e deitam um cheiro abominável a petróleo” (id.: 380). A capital tornou-se “menos intelectual e mais fabril”: “no céu sempre o tal fumo negro, representando, ao que

dizem, um dinheirão: e logo ao começo da tarde é necessário acender uma luz que agora há, dum brilho muito *criard*, e que ordinariamente mata quem a acende! Já parece o século XXIII! Deus nos dê paciência para aturar a civilização” (ibid.:).

Para além do desejo difuso de viver no campo, há um outro padrão manifesto nas cartas a Emília, a saber, a expressão de uma crescente aversão em relação a Lisboa, que só em parte se deixa explicar pela intenção de amansar os ciúmes da sua mulher, como sugerido por Maria Filomena Mónica (cf. 2001: 247-8). Eça fala da sua relação com Lisboa como habitualmente se fala de um desgosto amoroso. A 16 de Maio de 1890 relata ter notado que “já me não entendo com Lisboa. É tudo muito superficial e banal. Além disso que de mexericos, de pequenices, de pateticos. Nada mais secante que uma pequena Capital” (Correspondência II: 97). A 26 de Abril de 1892, em carta também datada de Lisboa, relata uma indisposição: “hoje estou um pouco adoentado e mole, parte de estômago, parte de vago mal-estar” (id.: 217). Diz ter dormido mal com a chegada repentina do calor e não ter ceado como deve ser, “[a]té essa velha e honesta distracção nacional tende a desaparecer” (ibid.). “O grande acontecimento” desta estada foi “o Torneio à século XVIII que trouxe durante dias Lisboa estonteada” (ibid.). No entanto, achou o Torneio “uma maçada” (id.: 218). Encontrou nele “*a gente conhecida*” (itálicos do original), que de qualquer modo “começa a estar avelhada”, e “[g]eração nova, não há – a não ser de rapazes, uma nuvem de rapazes, todos de grandes colarinhos e de gravatas tufadas que ninguém sabe quem são” (ibid.). Vislumbramos o capítulo final d’*Os Maias*, em que Carlos, na Avenida, estranha um grupo de rapazes que “[p]ela sombra passeavam [...], aos pares, devagar, com flores na lapela, a calça apurada, luvas claras fortemente pespontadas de negro. Era toda uma geração nova e miúda que Carlos não conhecia” (OM: 684); o epílogo do romance de 1888 é também uma despedida do palco ficcional de Lisboa. No final da referida carta de Abril de 1892, reafirma que “já me não entendo nada com Lisboa” (id.: 219).

Seis anos mais tarde, a 16 de Abril de 1898, dirá que Lisboa “desta vez não está operando sobre mim com o seu *charme* habitual. Ainda não cessei de me aborrecer. A mudança de clima, o ar tépido e mole, o grande azul, têm-me lançado em preguiça” (id.: 431). Em carta do mesmo mês, datada do dia 27, reitera o aborrecimento que teve em Lisboa e deixa antever algumas razões para tal: “Talvez o estar muito em casa, e esta casa não ser alegre, me envolva em vaga seca. Depois os amigos andam muito dispersos, e na minha terra, como estranha, sofro de solidão. E todavia quase sempre junto por fora, tenho convites, etc. Mas quê? ce n’est plus ça! Estou realmente ansioso por partir, deixar esta querida Lisboa” (id.: 437). A expressão de desgosto mais drástica encontra-se, de qualquer modo, na carta de 20 de Maio de 1898, quando

escreve que “as estadas em Lisboa de todo se me têm tornado intoleráveis. O horror de Portugal é Lisboa. Apenas se sai dela e a vida é doce – logo que a ela se volta, de novo se cai dentro do reles, do sujo, do estúpido” (id.: 450). E no dia 30 do mesmo mês reitera que Lisboa “[é] cidade que para mim perdeu o encanto – pelo menos desta vez. Pena tenho eu de não ter passado todas estas férias na província” (id.: 456). Por província não entende o Porto, que acha “cada vez mais triste apesar da luz eléctrica” (ibid.). Estas afirmações revelam um desagrado inédito, em nada comparável com a crítica da sociedade lisboeta em *Basílio* ou n’*Os Maias*, onde se vislumbrava o encanto pela capital.

Não podemos dizer que as impressões do Porto, onde Eça se demora agora mais frequentemente por causa da família da sua mulher, sejam mais positivas, como vimos na passagem da carta de 1898. Já em carta a Emília datada de 20 de Março de 1890, dissera que “[o] Porto exterior tristíssimo; e só ter ido ao Genelioux e ter atravessado a Rua de S.^{to} António, absorvi uma imensa quantidade de melancolia” (id.: 44). Como referimos, foi em Santo Ovídio que a família Resende negociou a partilha dos bens, após o falecimento da condessa-mãe em Janeiro de 1890. A primeira visita de Eça à Quinta de Santa Cruz do Douro – o modelo para a quinta de Tormes n’*A Cidade e as Serras* –, que, após laboriosas discussões, iria caber a Emília, aconteceu em Maio de 1892. Esta jornada é descrita numa carta à mulher e, mais abundante e euforicamente, numa missiva, enviada no mesmo dia que a outra (29), a Eduardo Prado, o milionário brasileiro residente em Paris, que se tornou o grande companheiro do escritor no seu último decénio de vida. A Emília escreve que St.^a Cruz “é extremamente belo. O caminho íngreme e alpestre da estação até à quinta é simplesmente maravilhoso. Vales lindíssimos, carvalheiras e soutos de castanheiros seculares, quedas de água, pomares, flores, tudo há naquele bendito monte” (id.: 231). Adverte contudo que “[s]eria necessário gastar dinheiro e bastante, em fazer através de todo aquele belo monte caminhos transitáveis e fáceis. Enquanto à casa é feia, muito feia”, precisando ainda “por dentro ser soalhada e caiada” e o “telhado necessita ser visitado e reparado” (id.: 232). Parece que o estado da quinta é, na realidade, ainda pior. Numa carta datada de Santa Cruz de 2 de Junho de 1898, Eça relatará que “[s]ó ao fim de “dois ou três passeios” voltou a experimentar “*l’ancien charme*” da serra, e que o aspecto da casa “inteiramente” o convenceu da sua “*inabitabilidade*. Nunca seria possível vir passar aqui dois meses de férias” (id.: 458-9). A quinta seria “[e]xcelente para guardar milho – impossível para conter uma família” (id.: 459). E não se esquece de referir a “horrenda imundície da gente”: “Decerto há miséria, e essa é um dos reversos de toda esta beleza” (id.: 460). A euforia campestre não ignora o seu reverso, a pobreza e a dureza da vida. Isso transparecerá n’*A Cidade e as Serras*, versão apurada de tanto “Um dia de chuva” como “Civilização”. A génese do

último conto referido relacionar-se-á com a jornada de Maio de 1892. A última referência a Santa Cruz encontra-se na carta à condessa de Sabugosa de 11 de Maio de 1899. “Com efeito amanhã, querendo Deus, parto para St.^a Cruz, e depois de respirar os lindos ares da serra, e de comer, como nos tempos de Abraão, o anho assado no espeto em cima da eira, tomo logo rapidamente o caminho da casa que já estou apeteendo” (id.: 490). A casa é aqui Paris, onde o espera Emília com os meninos.

Notamos ainda que vários amigos de Eça se encontram, na altura, na região do Porto, com destaque para Antero de Quental, instalado em Vila do Conde, a quem Eça fez uma série de visitas nas suas frequentes viagens a Portugal. Em “Um génio que era um santo” descreve uma visita com Oliveira Martins a casa de Antero em Vila do Conde, aliás a última vez que verá o seu amigo, antes do suicídio deste, em 1891. Os paralelos entre o percurso de Antero, traçado por Eça, e o de Jacinto têm sido notados por vários críticos. Mesmo a mudança de uma residência urbana (Lisboa) para uma residência mais campestre está contida no artigo de 1896. Antes do tal encontro em Vila do Conde, havia encontrado o poeta em Lisboa, “estirado numa cama, no quarto mais remoto duma casa remota, quase numa trapeira, para que não lhe chegassem os ruídos da cidade, morbidamente intoleráveis à sua supersensibilidade nervosa. Ali, em solidão e imobilidade, Antero estava travando com o seu pensamento uma luta, de que os Sonetos, de 1874 a 1880, são a notação magnífica e dolorosa” (Almanaques: 308). Já quando revê o amigo alguns anos depois em Vila do Conde, avista “um Antero gordo, róseo, re florido”, que passou por “uma ressurreição moral, à velha maneira de Lázaro, uma miraculosa saída do túmulo pessimista e das sombras da negação. Findara a luta implacável, o seu grande coração enfim descansava em paz” (id.: 312). No último encontro com Antero, passeando “por sob os nobres e seculares arvoredos” da quinta de Santo Ovídio, irá conversar com o amigo “desta materialidade dos tempos, e estridor das cidades, e exageração da actividade cerebral, e aspereza das democracias, que começam a empurrar tantos seres sensíveis, ou mais imaginativos, para a quietação religiosa e para o Deserto moral” (id.: 327). É aliás deste último encontro que Eça escreve à sua mulher, em carta datada do Porto de 16 de Abril de 1890, contando que esteve “toda a noite com o Antero, no meu quarto, [...] a trovejar contra a Civilização e a fazer votos para um regresso à vida pura e primitiva dos campos, da lavoura, e da natureza” (Correspondência II: 67). O conto “Civilização” pode ser também um produto decorrente desta tertúlia nocturna.¹³⁹ A génese do conto relaciona-se ainda com um curto artigo para a *Gazeta de Notícias*, “Quinta de Frades” (1892), que depois será transformada na carta

¹³⁹ Ainda se manifesta quer no conto quer no romance o desgosto de não poder, por falta de recursos, reabilitar a quinta de Santa Cruz do Douro (hoje Fundação Eça de Queiroz).

XII de Fradique a Madame de Jouarre, onde se fala das “tardes [que] santificam” e que fazem o mundo recuar “para muito longe, para além dos pinhais e das colinas, como uma miséria esquecida: – e estamos aqui realmente na felicidade de um convento, sem regras e sem abade; feito só da religiosidade natural que nos envolve, tão própria a essa oração que não tem palavras, e que é por isso a mais bem compreendida por Deus” (TI IV: 276).

Após a conclusão d’*Os Maias*, Eça não tinha em mente nenhum projecto de romance. As viagens a Douro e Minho dessa altura tê-lo-ão inspirado. Com isto não estamos a sugerir que os romances sejam uma representação dessas viagens. A Oliveira d’*A Ilustre Casa* é, aliás, um lugar fictício. Por isso é mais maleável do que Lisboa. Trata-se de um cenário que Eça construiu de raiz, com um complexo sistema de lugarejos, casais e tabernas rurais, atravessados por ribeiros, e ligados por estradas, caminhos e atalhos. A sua escolha de cenários rurais, como refúgio do bulício urbano, tira raízes numa tendência antiga, já patente n’*A Morte de Jesus* e em “Singularidades de uma rapariga loira”. Numa missiva de 1873 a Ramalho, enviada de Havana, advertira o seu amigo para que este não cresse que “eu deva julgar-me feliz por me achar longe da infecção do Chiado. Ai! como Madame de Staël, eu tenho saudades do enxurro do Rossio. – Você não compreende decerto este sentimento, porque nunca esteve exilado. O exílio importa a glorificação da pátria. Estar longe é um grande telescópio para as virtudes da terra onde se vestiu a primeira camisa. Assim, eu, de Portugal esqueci o mau – e constantemente penso nas belas estradas do Minho, nas aldeolas brancas e frias – e *frias!* – no bom vinho verde que eleva a alma, nos castanheiros cheios de pássaros, que se curvam e roçam por cima do alpendre do ferrador” (Correspondência I: 74; itálicos do original). É curioso que, porém, só muitos anos depois Eça tenha dado verdadeira expressão literária a este sentimento.

6. A nova complexidade

Mário Sacramento descreveu *O Crime do Padre Amaro* como “a única obra [queiroziana] em que a tese se não autodestrói” (Sacramento, 2002: 125). As obras seguintes serão menos téticas e também mais complexas. A visão justa desaparece. Algumas obras tardias têm narradores pouco fidedignos. Recordamos o que Sacramento nos diz sobre as dificuldades na interpretação d’*A Ilustre Casa de Ramires*. “Está dentro da lógica que leva os Acácios a não se verem retratados no conselheiro de *O Primo*” que o “historicismo nativista tenha podido perfilhar a obra” (id.: 188). Os Acácios da vida real têm dificuldades com as obras tardias,

porque a sua interpretação exige um cuidado hermenêutico maior. Mas os mesmos Acácios percebem que a figura do conselheiro é ridícula, uma vez que a “visão justa” que conduz o leitor não lhes deixa margem para dúvidas. Só não percebem que são também eles Acácios; ou seja, é menos a interpretação do romance que está em causa do que a incapacidade de se reverem na personagem. Temos assim dois equívocos de natureza distinta. Muitos livros, entre os quais o de Alberto de Oliveira, referido no capítulo anterior, demonstram, contudo, que existe uma propensão para se incorrer simultaneamente em ambos.

A obra mais complexa da bibliografia queiroziana é quiçá “José Matias”. Segundo Maria Lúcia Lepecki, trata-se de um conto em que “cada palavra, quase, possui um peso específico particularmente notável, pelo que a leitura do texto é um jogo feito de conotações e denotações, de univalências e polivalências, de clareza e obscuridade”, exigindo por isso um “exame em profundidade e em pormenor” (Lepecki, 1974: 29). O professor de filosofia do conto é um Acácio com louros académicos e um copioso ímpeto interpretativo. O conto exprime o interesse tardio de Eça pela filosofia. Foi possivelmente no final da década de 1880 ou no início da de 1890 que começou seriamente a ler filosofia, ao invés das diletantes leituras de autores pouco profundos como Proudhon em Coimbra ou no rescaldo da sua passagem pela cidade universitária. A conclusão de “José Matias” exterioriza as dúvidas do professor de filosofia em relação às suas deduções acerca do seu amigo: “Só por isto valeu a pena trazer à sua cova este inexplicado José Matias, que era talvez muito mais que um homem, ou talvez ainda menos que um homem” (Contos I: 384). Tudo é tão inverosímil neste conto que fica a nu a sua construção de ensaio literário. Neste sentido, tem afinidade com *A Cidade e as Serras*, onde Eça cria outra personagem simultaneamente eloquente e imbecil, Zé Fernandes, que nos apresenta teorias e inferências sobre um amigo seu.

O problema que tem sido, compreensivelmente, central para a tradição crítica é o de saber como se relaciona o advento de formas menos convencionais e da tal ambiguidade com a obra anterior, em particular com os três “romances realistas”, *O Primo Basílio*, *O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias*. Como vimos, na resposta a este problema estão ainda em causa factores estilísticos, espaciais ou de meio social das personagens. Um outro factor crucial é a ideologia. Por ideologia entendemos aqui uma intenção oposicional e normativa, que pode incluir propósitos de reforma de costumes ou de impacto sobre a vida política, que motiva a escrita e lhe confere um desígnio claro. Mário Sacramento defende que o teor moral e político da escrita queiroziana se vai perdendo com o tempo, o que corresponde à aproximação de uma arte que

traduz as suas propensões mais genuínas. Ainda que concordemos com esta tese da aproximação de uma arte genuína, não aprovamos a sua leitura suspensiva da obra tardia.

Quando olhamos para alguns artigos de Eça do final da década de 1880 e da década de 1890, conseguimos notar um padrão curioso. Surgem nessa altura vários artigos, todos eles benévolos, espalhados por três jornais e revistas distintos, que são dedicados a figuras da alta aristocracia ou da Igreja, nomeadamente “El-Rei D. Luís” (1889), “Um santo moderno” (1892), “O conde de Paris” (1893) e “A Rainha” (1898). O primeiro, publicado na véspera do *Ultimatum*, sem assinatura,¹⁴⁰ na *Revista de Portugal*, descreve o rei recém-coroadado (D. Carlos) como “única força que no País ainda vive e opera” num momento marcado “pela dispersa hesitação das inteligências, pelo incurável enfraquecimento das vontades, pela desorganização dos partidos, pela inércia das classes” (TI VI: 53). Eça não é, claro, um monárquico veemente e tem noção da realidade. Em “Novos factores da política portuguesa”, publicado na mesma revista, sob o pseudónimo “Um espectador”¹⁴¹, em Abril do ano seguinte, admite que “uma concentração de força na Coroa (que a muitos espíritos superiores, e que vêem claro, se apresenta como a nossa salvação), concentração, que, apoiada na parte mais inteligente e mais pura das classes conservadoras, procedesse às grandes reformas que a consciência pública reclama, não seria compreendida pela Nação irremediavelmente impregnada de liberalismo e que nessa concentração de força só veria uma restauração do absolutismo e do poder pessoal” (id.: 94). Mas o facto de, num momento de crise, valorizar abertamente a figura do rei traduz uma saudade vaga do passado, e o desejo vago de um regresso, que, porém, sabe é impraticável

¹⁴⁰ Confirma-se o que a introdução da edição crítica diz sobre este ponto: “Embora nenhum dos textos desta edição apresente a assinatura de Eça de Queirós, que preferiu ocultar a sua identidade, é possível hoje atribuí-los com segurança ao escritor, quer pelas informações dadas na correspondência, quer, no que respeita a dois deles, pelo confronto dos respectivos manuscritos. As razões que levaram Eça, enquanto director, a não assinar artigos de opinião são compreensíveis: ao propósito de não se envolver explicitamente em assuntos de natureza política acresce, por outro lado, a escassez de colaboradores regulares que o levou a assumir ele próprio (retomando, de resto, um expediente adoptado nos tempos d’*O Distrito de Évora*) as funções de redactor não identificado. E se é certo que um acontecimento relevante como a morte de D. Luís justificava um editorial da sua autoria, a verdade é que tanto neste como noutro caso de importância nacional – o *Ultimatum* de 1890 – Eça apelou à colaboração dos amigos, dos quais não obteve os artigos pretendidos” (TI VI (Santana): 30).

¹⁴¹ Maria Helena Santana confia na identificação da autoria de Eça deste artigo por parte de Ernesto Guerra da Cal. O queiroziano descreveu o seu manuscrito e reconhece inequivocamente a letra de Eça (cf. Guerra da Cal, 1975: 248-9). Santana lamenta que não tenha sido “possível obter informações sobre o destino deste documento, que pertenceu à Senhora D. Maria Angélica Magalhães Vaz Pinto, do Porto” (TI VI (Santana): 39). Refere também que “foi particularmente cuidadosa a estratégia de ocultação do autor em relação a este texto: não só não o incluiu na rubrica «Notas do Mês» com ainda, em lugar do pseudónimo habitual [João Gomes], optou por uma solução geradora de ambiguidade. Efectivamente, a semelhança entre «Um espectador», que assina o texto, e «Spectator», um dos pseudónimos utilizados mais tarde na revista por Oliveira Martins, fez com que o texto fosse durante anos atribuído a este último. Um pormenor que terá passado despercebido, e susceptível de lançar alguma luz, é que Oliveira Martins também tira partido da referida ambiguidade: numa carta dirigida a Eça, anunciando um *leading article* para a revista sobre o tratado com a Inglaterra, afirma: «Assiná-lo-ei Spectator, para poder deitar sobre ti a responsabilidade das minhas afirmações caso seja necessário» [*Correspondência de J. P. Oliveira Martins*, prefaciada e anotada por Francisco d’Assis Oliveira Martins, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1926, p. 149]” (ibid.).

e anacrónico. É essa a interpretação do bucolismo aristocrático d'A *Correspondência de Fradique Mendes*, d'A *Ilustre Casa de Ramires* e d'A *Cidade e as Serras* defendida por Diogo e Silvestre. A leitura conjunta destes três livros permitiria “(i) [...] eliminar a ideia de um regresso tal qual ao Portugal rural da tradição aristocrática-agrícola e ao ‘feudalismo agrário’ [...] e (ii) [...] manter de pé o ideal de uma ruralidade a que, como a uma modernidade não pervertida, aristocraticamente se regressasse” (Diogo/Silvestre, 1993: 118). O tempo verbal utilizado aqui expressa justamente a natureza hipotética e pouco assertiva desse ideal.

A afeição de Eça pela Casa Real transparecera, aliás, em várias cartas escritas depois do casamento com Emília Resende. Ficamos com a impressão de que Eça no final de vida se tornou quase um cortesão. A 3 de Novembro de 1885, relata à sua mulher um episódio engraçado, ocorrido enquanto estava, em Lisboa, na rua a conversar com “imensa gente conhecida”: “Nesse momento passava o Rei com Bernardo [Pindela] no assento de diante, todo coberto de agulhetas de ouro. Não me via: o Rei chamou-lhe a atenção para mim; Bernardo volta-se, tem um baque no *coração*, e quase cai da carruagem abaixo, com os braços estendidos para mim, quebrando a *etiqueta*, e fazendo um escândalo público” (Correspondência I: 366; itálicos do original). Mas não se fica por essa simpatia implícita. Vejamos duas cartas de 1890. A 7 de Abril, no início da crise desencadeada pelo *Ultimatum*, escreve a Emília que está em crer que “em breve a Política só terá dois partidos o Conservador, e o Republicano (muitos progressistas estão-se republicanizando) e cada um deles procurará conquistar o exército, que subitamente, nestes últimos meses, tomou uma atitude nova, compreendeu a sua força, e está já impondo a sua preponderância” (Correspondência II: 58-9). Aqui o monarca entra na balança: “O Rei foi hábil – e chamou a si o exército, quero dizer os oficiais superiores, a quem está enchendo de favores, de comissões etc. Mas o soldado é republicano” (id.: 59). Na carta a Oliveira Martins datada de 7 de Outubro de 1890, que está relacionada com a génese do artigo referido sobre os “Novos factores da política portuguesa”, observa o seguinte:

Enquanto à Causa Pública, que te direi? Nada compreendo do que se está passando. O conhecimento que aí ganhei, na Primavera, dos factores políticos, não é bastante já para me explicar a anarquia actual. Deve aí haver factores novos, novos elementos de decomposição que me escapam. Em todo o caso, não vejo senão uma solução simplista – uma Tirania. É necessário um *sabre*, tendo ao lado um *pensamento*. Tu és capaz de ser o homem que *pensa* – mas onde está o homem que *acutila*? Em antigas cavaqueiras falámos por vezes do Rei. Mas é ele um *Homem*? Ou é ele simplesmente um *Cepetro*? A situação parece-me medonha. (id.: 137-8; itálicos do original)

Em carta ao conde de Arnoso de 10 de Agosto do mesmo ano expressa o seu medo de uma revolução de esquerda:

Há já hoje com efeito, dentro do partido republicano – uma Direita Conservadora (Magalhães Lima, Rodrigues de Freitas, etc.) e uma Esquerda Radical. É esta Esquerda Radical, composta da grande

massa, e tendo ramificações no exército, e mesmo entre a gente de dinheiro, que quer a Revolução, *coûte qui coûte*, sejam quais forem as consequências sem se deter com considerações de política externa, sem quase se importar que Portugal acabe, verdadeiramente alucinada pelo desejo feroz de arrasar o Parlamentarismo, e o mundo parlamentar, a quem ela atribue [sic] os nossos males. (id.: 171)

“[O] triunfo da revolução” parece-lhe certo porque “o exército não está fiel, e a Marinha *é toda ou quase toda republicana*” (id.: 172, *itálicos do original*). Antecipa a invasão espanhola, pois “[a] Espanha *não pode deixar* de intervir. Levam-na a isso a própria conservação da Monarquia, a vontade expressa da tríplice Aliança, e o sentimento geral da nação. E desde o dia em que intervenha, desde o dia em que entre em Lisboa um soldado espanhol – a Espanha não sai mais de Portugal” (ibid.; *itálicos do original*). De modo que Portugal repetirá “a história lamentável da Polónia” (ibid.). Ainda refere o rei: “Nos revolucionários não há, como dizem, animosidade contra El-Rei. Não há nenhuma, ao que parece, e todos, ou quase todos, lamentam a sua situação. Ele com efeito é de tudo inocente, e sofre dos erros acumulados que lhe vieram por herança. Mas, infelizmente, o Monarca está solidário com os Políticos; não quer ou não pode desembaraçar-se deles (na realidade não pode); portanto a onde que se levantar para derrubar a *Política* tem de derrubar a Monarquia a que eles estão colados” (id.: 173). Claramente Eça é mais realista na carta a Arnoso do que na carta à mulher.

Em carta enviada a Emília em 1892, após o auge da crise política pelo *Ultimatum*, ainda relatará que esteve “com o Monarca que está abeso [sic], muito parecido com o D. Luís, *e cada vez, ao que dizem, mais ligeiro e superficial. Mas sempre amável*” (id.: 218; *itálicos do original*). Não é este o monarca amável que ajuda o avô de Jacinto a levantar-se, depois de ter escorregado na Travessa da Trabuqueta, como é descrito na abertura d’*A Cidade e as Serras*. O “homem moreno, escanhado, de grosso casaco de baetão verde e botas altas de picador” é o infante D. Miguel (CS: 11). Depois do encontro inesperado, o Jacinto patriarca “amou aquele bom infante como nunca amara, apesar de tão guloso, o seu ventre, e apesar de tão devoto, o seu Deus” (id.: 12). E ao saber “que o sr. D. Miguel, com dois velhos baús amarrados sobre um macho, tomara o caminho de Sines e do final desterro”, também “D. Galeão” não quererá mais “ficar na terra perversa donde partia, esbulhado e escorraçado, aquele rei de Portugal que levantava na rua os Jacintos” (ibid.). Este passado não ficará despercebido à nata dos arredores de Tormes, a que Jacinto neto, o protagonista do romance, será apresentado numa festa em casa de Zé Fernandes, no capítulo XIII. Jacinto descobre que um dos fidalgos presentes “me toma por um miguelista, e imagina que eu vim para Tormes preparar a restauração de D. Miguel”, ao que Zé Fernandes acrescenta que “[t]odos pensam o mesmo, estão desconfiados, e receiam ver de novo erguidas as forcas em Guiães! E corre que tu tens o príncipe D. Miguel escondido em

Tormes, disfarçado em criado” (id.: 218). Ainda assim, Jacinto está convencido de que vai “ter aqui bons amigos, quando verificarem que eu não sou miguelista” (id.: 219). Pouco depois, especifica que é “socialista”, o que Zé Fernandes explica como apenas “ser pelos pobres” (ibid.). Não fica certo se com isto reabilita o rei destituído. Até por uma questão de fidelidade histórica, já que a maioria dos emigrados portugueses em Paris eram miguelistas, Eça teve de fazer de “D. Galeão” um idólatra de D. Miguel. E, aliás, pouco nos importa aqui. Não estamos a fazer história das ideias nem história da política portuguesa.

7. O sentido das Serras

A Cidade e as Serras é o romance queiroziano mais controversamente discutido. O estudo mais persuasivo sobre o livro é da autoria de Mária-Lúcia Lepecki. No final do seu ensaio, intitulado “O sentido de *A Cidade e as Serras*”, resume o seu argumento até aí desenvolvido, rejeitando as “leituras reaccionárias” do romance que assentam sobre a sua interpretação como história de conversão de Jacinto, com a suposta “exaltação dos e à volta aos valores <tradicionais> portugueses” (Lepecki, 1974: 80-1):

Fosse *A Cidade e as Serras* romance de tese reaccionária ou de moralidade fácil e o critério distributivo dos elementos irónicos não poderia ser o que se vê no texto. Tanto o reaccionarismo quanto a moralidade fácil se apoiariam, para confirmação textual, numa real modificação do pensamento e da linha de conduta da personagem principal, que se leria como *convertida* ao campo, como *aceitadora* da ruralidade (mesmo na variante *senhor rural paternalista*, a única situação que verosimilmente Jacinto poderia viver). Uma leitura que acentue a ideia de *conversão*, de *modificação* prende-se à linha da história (e é, mesmo, demonstrável a este nível) mas abandona totalmente a principal linha significativa do texto, aquela que pertence ao narrador enquanto criador de diálogo elucidativo *com quem lê*. A contraposição da *linha do narrador* (discurso judicativa-valorativo de teor irónico) e da *linha da história ou da personagem* revela com clareza que o protagonista não se torna um homem do campo e que o narrador tem perfeito conhecimento do facto. [...] O protagonista não se torna, pois, homem do campo. *Reside* no campo e assim sendo, permanece impermeável à realidade que o envolve. Nisto é o oposto de Zé Fernandes.

Se o protagonista se tivesse «convertido» aos valores rurais, e se este fosse o sentido principal do texto, a ironia na segunda parte da narrativa seria descabida. A presença do irónico indica que o texto *não* demonstra a tese da superioridade do campo sobre a cidade e que nem sequer está em causa esta tradicional antinomia [...]. (id.: 142-3; itálicos do original)

Está quase tudo certo neste passo, que resume o argumento lúcido sobre o processo literário do romance. Mas no seu final começamos a pressentir uma ideia estranha da ironia, no que diz respeito aos seus significados. Na conclusão do seu estudo, Lepecki apressa-se a atender, em pormenor, à dimensão ideológica do romance. É sinal de que entendeu que é impossível excluí-la da análise do romance. A sua argumentação, no entanto, não nos convence.

Um pouco mais abaixo estabelece que “[d]ado o facto de que tese e antítese são falseadas, caricaturais, não funcionando como transcrição dos termos de uma contradição social; não tendo, ainda, validade de objectividade histórica ou sociológica, a síntese apresentada pelo texto tem de ser, forçosamente, caricatural e logo satírica. [...] Se o romance é satírico, deduz-se de imediato que não pode ter moralidade fácil nem veicular tese reaccionária (o que não impede, como já se disse, que tenha *componentes* reaccionários de vária natureza)” (id.: 144-5; itálicos do original). A última frase, inclusive a passagem entre parênteses, é curiosa porque deixa uma porta aberta às “componentes reaccionárias”. O artigo prossegue:

O seu [d’*A Cidade e as Serras*] significado mais profundo deverá estar em outro plano: na crítica amarga, ferina e extremamente lúcida da alta burguesia e da aristocracia portuguesas do século XIX, que se comprazem em viver ao compasso de uma Europa ainda não alcançada de onde se importam, indiscriminadamente, tanto as ideias quanto os *maples* e os queijos, sem nunca se perguntar se uns ou outros estarão adaptados às reais necessidades e possibilidades do lugar para onde vêm. Sátira à incapacidade de dialéctica com a realidade histórica e cultural portuguesa, porque se tem os olhos postos no modelo alienígena e o espírito ocupado pela sabedoria livresca; sátira à incapacidade de criar porque «o que é bom para os outros, é bom para nós» – sinal evidente de uma alienação acima de qualquer limite.

Mostrando a impossibilidade do saber crítico do protagonista, *A Cidade e as Serras* evidencia a alienação não apenas como estado mas como processo. Jacinto cria, a cada passo, a própria alienação. Nele, o processo alienatório é sempre mais agudo, segue num crescendo de que o próprio protagonista não se dá conta, até tornar-se parte fundamental, se não principal, do assunto da narrativa. A «imobilidade» de Jacinto por sua vez, demonstra que a aparente e epitelial forma de comunicação com as *fontes de cultura e de progresso*, a ânsia de estar *à la page* é a mais grave forma de isolamento, é mesmo forma de escravidão.

O facto de Jacinto não ser personagem plástica, de não evoluir, justifica-se ainda em função do significado satírico do texto. O protagonista é o representante de uma classe. Nele se revelam com nitidez todas as limitações de uma maneira de ser, de pensar e de viver que vai buscar modelos, justificativas e valores naquilo que não é seu, que não lhe pertence nem pertencerá, pois não é criação nem descoberta. É aprendizagem, no mais *mecanicista* sentido que o termo possa ter. E será fuga às responsabilidades, ao próprio espaço e ao próprio tempo – fuga às circunstâncias. Será, ainda, a revelação do agudo sentimento de inferioridade de uma classe que, por não poder mais desempenhar o papel histórico que outros tempos lhe reservaram, se obstina em justificar-se. (id.: 145-6; itálicos do original)

Esse “sentimento de inferioridade de uma classe” que se tornou obsoleta é de facto palpável em quase toda a obra a partir d’*Os Maias*. Mas qual a posição que *A Cidade e as Serras* toma em relação a essa condição? Segundo Lepecki, o romance descreve “um dos aspectos mais cruciais da sociedade portuguesa do século XIX”, a saber

não exactamente a decadência de uma classe, mas o retrato de uma classe já decaída, que perdeu a sua função e justificativa e que não se pode mais encontrar num mundo onde os problemas já são os que o Silvério muito bem coloca quando José Fernandes lhe diz: «o Jacinto gosta da serra. E depois este é o solar da família, e aqui começaram no século XIV os Jacintos...» O narrador esclarece a reacção do empregado: «O pobre Silvério, no seu desespero, esquecia o respeito devido à secular nobreza da casa.»

«– Ora, até ficam mal ao Sr. Fernandes essas ideias, neste século da liberdade... Pois estamos lá em tempos de se falar em fidalguias, agora que por toda a parte anda tudo em República?»

Na fala de Silvério se revela muito do significado da figura de Jacinto: um homem que insiste em fazer de si, e do que representa, a medida de todas as coisas, num desesperado (e fatal, porque inconsciente) esforço para sobreviver num tempo e num lugar que já não são seus e que na realidade nunca o terão sido, porque a personagem (e com ela a classe que representa) nunca os conheceu. Satirizando um protagonista desta natureza, é todo um aspecto essencial da sociedade portuguesa sua contemporânea que Eça, afinal, quer atingir. E atinge-a, de um lado com a violência, de outro com o desengano e desesperança que o caracterizam. (id.: 146-7)

A interpretação acertada do processo literário do romance não conduz Lepecki a uma interpretação persuasiva do seu sentido. Incorre nomeadamente no equívoco de pressupor que a sátira da personagem, Jacinto, é correlativa da crítica feroz de toda uma classe. *A Cidade e as Serras*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Correspondência de Fradique Mendes* mostram-nos efectivamente uma classe “num desesperado [...] esforço para sobreviver num tempo e num lugar que já não são seus”. Mas Eça não a visa atingir com violência. Para Eça, à semelhança de Oliveira Martins, a expressão “este século da liberdade” só pode ter um sentido sarcástico. Toda a sua obra atinge, sim, com violência “a aristocracia nova da propriedade e da finança” (Martins, 1987 (II): 130), essa “aristocracia *liberal*” que, no decurso do século, tomou “o lugar das velhas classes dominantes, arruinadas e demitidas” (id.: 13; *itálicos do original*). Se os Maias do romance homónimo não escapam ao juízo crítico do seu autor, é notório ao longo do livro – e sobretudo no capítulo final, quando Ega e Carlos visitam o Ramalhete, palacete cujo estado degradado remete para o fim de uma época – que Eça fita com um fascínio, que já transparecera no manuscrito d’*A Capital*, a classe por eles representada. Neste capítulo final manifesta-se, como referimos, ainda o sentimento vago de já não pertencer bem ao seu tempo e de incompreensão perante os movimentos artísticos coevos. Data de 1886 ou 1887 o inédito “O francesismo” em que Eça diz mal das escolas poéticas contemporâneas em França. Os argumentos que invoca para desvalorizar estas escolas são os mesmo com que, em 1867, desvalorizara a poesia de Baudelaire ou do Leconte de L’Isle. Num artigo no *Distrito de Évora* inclui estes dois autores entre “[o]s poetas retóricos: [...] são poetas cheios de tédio, de tristezas, que cantam o mal, os desesperos, as infâmias da carne, Satã, a matéria. Têm uma forma amaneirada e violenta, revelando grandes esforços, pesada e metálica, cinzelada: constroem com tanto desvelo do estilo uma maldição, como os poetas de 1810 fabricavam um madrigal” (TI II: 105). Saberiam “cinzelar formas, escolher ritmos, violentar ideias, descrever estranhezas e visões, mas [...] não têm inspirações, liberdade, espontaneidade, lirismo, grandeza” (id.: 104) N’“O francesismo” considerará que “estes tempos dos Parnasianos ainda eram os bons tempos” (Almanaques: 169), por comparação com os poetas mais recentes, “os Decadentes, os Incoerentes, os Alucinados” (id.: 170). Cita Verlaine como representante máximo destas correntes novas, entre cujos vícios inclui também a idolatria da forma: “Há mesmo muito

talento, uma habilidade de ofício maravilhosa, uma presteza de mão que surpreende, uma técnica de rima, uma abundância de cor, uma arte no detalhe que maravilha. Somente, nestes milhares de versos admiráveis – não há um verso poético: estes poetas não têm poesia: e entre tantos talentos, não há uma só alma” (id.: 171). Ao longo da sua vida, Eça mantém uma reserva em relação a toda a poesia que ostenta “técnica de rima, uma abundância de cor, uma arte no detalhe que maravilha” (ibid.), sendo porém incapaz de despertar “profunda, religiosa, ardente emoção”, sem a qual “não há poesia” (id.: 166). Esta continuidade dos juízos poéticos pode ser análoga de outras continuidades a nível ideológico. As duas noções, a revalorização da fidalguia e o desdém em relação a certos movimentos literários do seu tempo que aspiram à inovação estética, estão ligadas intimamente.

A vaga saudade do “velho Portugal”, que é atribuída a Fradique, aparece também n’*Os Maias*, n’*A Correspondência de Fradique* ou n’*A Cidade e as Serras*. Nessa saudade está contida a ideia de que o progresso tecnológico, a universal modernização, deu cabo desse “tipo de civilização intensamente original, [pelo que] o mundo ficara diminuído” (CFM: 161). Em carta a Oliveira Martins de 1884 Eça perguntara: “Quando voltará este desventuroso país à sua tradição que é o senhor D. João IV, o padre, o arrieiro, o belo caldo de galinha, o rico assado de espeto e o patriótico arroz de forno! Mas não! Querem ser liberais, filósofos, franceses, polidos, ligeiros... Consequência: o País como tu sabes, e eu com soltura há oito dias” (Correspondência I: 223-4). Em breve dará expressão literária a esse apetite. A gastronomia portuguesa, enquanto sinónimo de cozinha caseira, tão cantada nos últimos romances, já estava presente n’*O Crime do Padre Amaro*, sem que à sua singularidade fosse dado grande valor, e sem que fosse vista como exemplo de uma cultura em vias de extinção. Comparem-se aqui a cena do almoço em casa do abade de Cortegaça n’*O Crime* e a ceia de Jacinto e Zé Fernandes no dia da chegada às Serras. No primeiro, temos apenas a quase sóbria referência à “famosa cabidela de caça” do sacerdote (CPA 2/3: 299); no segundo, Zé Fernandes ataca três vezes o caldo de fígado e moelas, com o seu “perfume [que] enterneceia”, antes de devorar a “travessa a transbordar de arroz com favas”, servido por uma “rija moça de peitos trementes” (CS: 143). A este enaltecimento gastronómico se junta, n’*A Cidade e as Serras*, um profundo desconforto perante as revoluções tecnológicas, sem que isto desembocasse na sua rejeição total. Este desconforto aparecera, como alguns comentadores têm reparado, já nas *Prosas Bárbaras*, da mesma forma que o “ódio ao burguês” (Saraiva, 2001: 75-6), que está subjacente à própria aversão tecnológica. Notamos que muitas das cartas fradiquianas, que haviam aparecido previamente como crónicas na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, incidem precisamente sobre este tema. Na célebre missiva de Fradique a Mr. Bertrand B., baseada numa crónica

homónima na *Gazeta*, lamenta-se a construção do caminho de ferro entre Jafa e Jerusalém como obra que retirará à Palestina o efeito de “Bíblia viva”, onde “vida íntima [...], as maneiras, os costumes, os cerimoniais, os trajes, os utensílios” (CFM: 275) não mudaram desde os tempos de Jesus, e que fará com que a região venha a ser “nivelad[a] ao protótipo social, querido do século, que é o distrito de Liverpool ou o departamento de Marselha” (id.: 277). Essa “Bíblia viva” fora descrita n’*A Relíquia*, em que Eça finalmente conseguiu converter algumas das suas impressões de viagem em produto artístico. Reparamos que já nos escritos iniciais da *Gazeta de Portugal* se traçara uma alternativa ao mundo industrial e racional. O milhafre do conto homónimo na *Gazeta de Portugal* (1867) fala “de cima duma cruz, numa sala legendária, longe dos Cains burgueses, nestes tempos livres, sensatos, verdadeiros, magníficos em que como se não podem pôr certas verdades na boca dos homens, [e] têm de se dependurar do bico dos milhafres” (Contos I: 77). A repugnância em relação a estes Cains burgueses é tão grande em 1867 quanto em finais da década de 1890. *O Primo Basílio* e *O Crime*, romances de costumes, parecem monopolizar a atenção queiroziana durante grande parte da década de 1870. Nem um nem o outro, no entanto, encerram objectivos de reforma social muito sérios. Estes romances, que são comédias da sociedade contemporânea, não procuram de alguma forma refundi-la. É notória a ausência de um objectivo ulterior para a sociedade visada. Entre os seus amigos de Coimbra, Eça é aliás dos poucos que não escreveu monografias ensaísticas em que se debruçasse metodicamente sobre as questões da actualidade e cujas opiniões nunca ficaram expostas de forma sistemática. Da mesma forma, encontramos muitos textos sobre escolas literárias em que procede pela negativa, mas nenhum texto em que tivesse fixado, extensa e minuciosamente, os procedimentos e propósitos da sua obra; o abandono do prefácio à 3ª edição (1880) d’*O Crime*, que aparentemente constituiria um tal “manifesto”, é aqui significativo.

Podemos readaptar o que Sacramento disse sobre a ausência de tese em Eça, e sobre como “no seu espírito as ideias e os sentimentos” se opõem, “equivalentes e incapazes de decisão” (Sacramento, 2002: 109). Lepecki demonstra de forma persuasiva que Eça seria incapaz de escrever um romance de conversão que afirmasse a “tese da superioridade do campo sobre a cidade” (Lepecki, 1974: 143). *A Cidade e as Serras* é um livro cómico, meio enciclopédico e altamente complexo. Por isso não é de alguma forma um “romance de tese”. Ainda assim, n’*A Cidade e as Serras*, à semelhança d’*A Correspondência de Fradique Mendes*, aceita-se a condição dos servos e subservientes. Já n’*O Primo Basílio*, a luta de classes, que se afigura entre Luísa e Juliana, acaba preventivamente com a morte da criada. Referimos no capítulo I que Eça se detém diante do meio pintado por Fialho de Almeida n’“A ruiva” como diante de um limiar de um mundo que o repele. A última imagem da Oliveira do *Ramires* é o desfile, na

doçura da tarde, de um rapaz que passa, “recolhendo duas vacas lentas”, um padre da aldeia, trotando na sua égua e saudando “o senhor administrador, o amigo Soeiro, abençoando também a chegada” de Gonçalo (ICR: 454). Em Tormes há fidalgos que distribuem com generosidade esmolas e consertam os telhados dos seus criados após dias de grande chuva. Diogo e Silvestre avançaram a interpretação mais radical do sentido destes mundos literários: “Foi possível a Eça conduzir uma crítica cultural à universal modernização; mas, ainda que procedendo a alguma relativização e manifestando, por vezes, ou a impossibilidade de concluir, ou, e muito contra Antero, o desejo da terrestre imperfeição, é notório que deseja realmente o Portugal dos Pequeninos ou o Brasil brasileiro, de que fala na carta a Eduardo Prado [CFM: 391-401]”¹⁴² (Diogo/Silvestre, 1993: 48). O motivo profundo desse desejo seria o temor de

uma consequência da universal modernização: aquela plebe operária que dos Fradiques tem a esperar ou a esmola ou a bala [...]. E, curiosamente, é perante a existência desta plebe operária que a grande emancipação das Luzes permanece, – e isto em textos que em nenhum outro âmbito a desejam: o caminhar dos tempos para a Luz faz-se em termos espirituais e morais (não escrevia Antero, aos operários, que o mundo só pela moral seria salvo?).

Esta espiritualidade e este idealismo não devem tanto ver-se em termos de uma revolta contra a modernidade do ‘burguês utilitário’, como de um sobressalto perante a modernidade das plebes proletárias: daqueles ‘pobres’ que seriam cada vez mais vítimas do egoísmo das civilizações modernas. Diga-se que Eça parece preferir a designação ‘pobre’, sobretudo para esquecer a especificidade de classe do ‘pobre’ moderno: o que lhe permite comparar a sorte do pobre de Paris e a do pobre de Portugal-Tormes, como se ambos fossem o mesmo pobre esmolável. (ibid.; cf. também id.: 84)

Vimos no capítulo II que António José Saraiva, na parte final d’*As Ideias de Eça de Queiroz*, conclui que Eça, no final da vida, teria tomado consciência de que não se iria realizar “a lei da igualdade, expressão da justiça” (Saraiva, 2000: 147). Saraiva assume que Eça não só está insatisfeito com esta evolução como a tentou durante largos anos combater por via da escrita. É nessa desilusão que Saraiva localiza a origem do “fradiquismo”, que seria “uma desistência de agir sobre o meio e as condições sociais” (ibid.): “Fradique está totalmente desesperançado da justiça e da igualdade. Para ele o explorado existirá sempre, e sempre existirá o pobre. [...] Fradique é levado neste pendor a reabilitar a esmola, considerando a caridade o único paliativo contra a injustiça organizada. É esta porventura a manifestação mais expressiva da sua desesperança numa ordem racional e justa” (ibid.).

¹⁴² Os dois autores estabeleceram acerca d’*A Correspondência de Fradique Mendes* que “não é Eça tão ambíguo, ou tão dialógico, que nos interdicte o tipo de avaliações que se seguem. Aqueles mesmos finais de algumas cartas do nosso dândi, em que este se confessa culpado dos pecados que referira, não permitem, a nosso ver, que se coloquem reservas quanto à seriedade e univocidade da crítica fradiquiana. Estamos, muito simplesmente, perante a manifestação de um modelo de situação comunicativa frequentíssimo na sátira. O ‘satirista’ das sátiras horacianas não menos se confessa tão louco quanto os loucos que critica” (Diogo/Silvestre, 1993: 47-8).

É necessário recuar um pouco no livro. O capítulo “A educação coimbrã” explora justamente os fundamentos teóricos da putativa luta de Eça por uma “ordem racional e justa”. No entanto, no final do capítulo, que já citámos na referida secção do segundo capítulo mas que é preciso citar novamente, na íntegra, o crítico põe um entrave a essa ideia, mas como quem não tem coragem para rever a teoria que acabara de apresentar:

Propositadamente deixámos de lado uma outra influência que encontra um eco intenso – e cada vez mais intenso – na vida de Eça: a de Renan. A evocação de um Cristo doce, caridoso, precursor de um socialismo todo moral e afectivo, vítima das classes estabelecidas – e nomeadamente da classe sacerdotal e dos grandes proprietários –, que enche a parte histórica d’*A Relíquia*, continua o difuso socialismo das *Prosas Bárbaras*, onde já aponta. E não cabe dentro da estruturação do seu pensamento lógico. Sugere antes a inutilidade da luta pela justiça e pela igualdade, a certeza de que as classes estabelecidas disporão sempre da força e da lei, de que haverá sempre oprimidos e crucificados e de que a bondade individual – a caridade – será até ao fim o único suavizador daquela suposta fatalidade social.

Há aqui nitidamente um derrame do mundo emotivo de Eça sobre a lógica do seu pensamento. E talvez esse pensamento lhe parecesse excessivamente platónico, a sua realização indefinidamente distante, os meios para o realizar demasiado impalpáveis, para tirar o lugar ao antigo sonho lírico de um mundo milagrosamente bom. (id.: 107-8)

Surpreendemos Saraiva a pôr em causa a sua visão da evolução de Eça, que a insistência numa dialéctica entre o “mundo emotivo” e a “lógica do seu pensamento” já não poderá salvar. Mas ao mesmo tempo circunscreve de forma excelente o problema. Eça é demasiado inteligente e demasiado cauteloso para dar expressão ao “antigo sonho lírico de um mundo milagrosamente bom”. O abandono das *Lendas de Santos*, hagiografias muito insólitas, pode estar relacionado com essa cautela. Não será por acaso também que alguns dos seus artigos mais polémicos, como “Novos factores da política portuguesa” e a crónica da *Gazeta de Notícias* sobre a construção dos caminhos de ferro na Palestina, tenham sido publicados sob pseudónimo. Não é, para além do mais, rebuscado explicar, em parte, o estado inconcluso d’*A Correspondência de Fradique Mendes*, d’*A Ilustre Casa de Ramires* e d’*A Cidade e as Serras* pelo mesmo motivo, a saber, o receio de que a sua publicação poderia manchar a imagem, só parcialmente merecida, do crítico progressista de costumes. A nossa suspeita em relação a *A Ilustre Casa* é instigada pelas circunstâncias em que foi suspensa a sua publicação na *Revista Moderna* (entre Novembro de 1897 e Março de 1899). O último folhetim da *Revista* acaba no início daquilo que, na edição dada a lume postumamente, seria o capítulo X. Ou seja, a publicação na *Revista Moderna* cessa antes dos lances decisivos da história, omitindo a aventura africana de Gonçalo Ramires, que, como vimos na penúltima secção do capítulo IV, suscitou as leituras mais reaccionárias, que são, em parte, justificadas.

Eça de Queiroz e a Nobreza (1946) do conde de Aurora constitui um exemplo de uma tal leitura. Aurora faz “[t]ão sòmente uma reserva, e grande reserva” a Eça: “o quase exclusivismo,

na primeira fase da sua obra [...] do pictório caricatural de tanta clerezia. Por isso nem interessa sequer à minha sensibilidade artística, antes lhe repugna, a leitura do *Padre Amaro* e d'*A Relíquia*, e nem esses livros, nem sequer *O Primo Basílio*, apesar das grandes páginas acacias, figuram na minha biblioteca de queirosiano ferrenho” (id.: 47). Tal como observado por Sacramento, os Acácios da vida real não se revêem no conselheiro homónimo d'*O Primo Basílio*. A “biblioteca de queirosiano ferrenho” do conde é antes constituída pel'*A Ilustre Casa de Ramires* e pel'*A Cidade e as Serras*. Neste último, salienta “a espiritualidade, o nacionalismo, indirecto, mas de tão constante perfume, que se exala de todas as suas páginas, o regresso às virtudes ancestrais da raça [...]” (id.: 72). Não nos precisamos de deter nestas considerações sérias que se tornam, involuntariamente, cómicas.

O objectivo principal de Aurora é a refutação da ideia de que “a nobreza e de que os nobres, os fidalgos, os aristocratas, os titulares, em todos seus [de Eça] livros, são sempre figuras apenas ridicularizadas” (id.: 42). Para isso estabelece uma distinção entre “aristocracia no verdadeiro sentido do vocábulo” e aqueles que são apenas “titulares”. Por aristocracia ou nobreza verdadeira entende aquela que “sabe lembrar-se de seus antepassados, apenas para melhor *servir*, que não fala deles senão no santuário da casa, como exemplo aos seus e não com tabuleta rival de melhor mercadoria que a do vizinho – nobreza como única finalidade cristã e nacional de *servir*” (id.: 44; itálicos do original). Admite “que pode e deve ir-se renovando, sempre em selecção lenta e segura, e não em selecção de acaso como na oligarquia financeira” (ibid.). O seu ideal de uma existência aristocrática parece ser o seguinte: “Aquele que constrói a sua casa e arroteia e arredonda umas terras, e encabeça um casal e um pequeno núcleo de bens para os filhos; e sabe governar as suas terras e os seus subordinados, ligados como ele ao amor da terra, à sua cultura carinhosa, às suas vicissitudes, e com eles reparte, cristã e familiarmente, o mesmo pão, e subiu ao mando por capilaridade social, e vive com eles em *quintãs e casas pardas*, sem veludos ou *nylons*, procurando na lei de Deus o bem-estar material e moral dos seus subordinados [...]” (id.: 45).

É esta definição de nobreza que permite a Aurora argumentar que a obra queiroziana inclui apenas ataques à falsa nobreza, representada, a título de exemplo, pelo conde de Gouvarinho d'*Os Maias*. Repara ainda com razão que n'*O Primo Basílio* “não aparece qualquer ataque à nobreza”, mas “[a]penas ao viver da média burguesia alfacinha” (id.: 50), ou que n'*A Relíquia* se “escalpeliza unicamente a falsa burguesia” e se revelam “os podres de uma sociedade de mau clero” (id.: 51). N'*Os Maias*, “[a] crítica aos costumes do tempo – apenas escapa a figura do velho Afonso da Maia, [...] o velho Afonso da Maia acreditando unicamente

no método de Kneipp, mas, como Fradique, como as grandes figuras do Eça, embora às vezes aparentemente secundárias, maneira apenas de o romancista lhes dar mais vigor, como todas essas grandes figuras, adornado da maior das virtudes: a *Caridade*” (id.: 54; itálicos do original).¹⁴³ Este ponto sobre a valorização da virtude da caridade na obra tardia é o mais interessante do seu livro; também Saraiva repara nesse detalhe, mas em vez de nele reconhecer uma virtude, critica a aceitação da “suposta fatalidade social” que lhe subjaz.

Na Oliveira d’A *Ilustre Casa de Ramires* e na Tormes d’A *Cidade e as Serras*, reina a harmonia entre nobres e latifundiários, por um lado, e criados e servos, por outro lado. Em Paris a situação dos pobres era alarmante e não aparentava ter alguma solução. Uma noite, enquanto “bátegas da chuva irada” fazem tremer as vidraças do 202, Zé Fernandes lembra-se da dor dos “dez mil pobres que em Paris erram sem pão e sem lar”, que contrasta com as caridades que os necessitados encontram em Guiães em tempestades semelhantes:

Na minha aldeia, entre cerro e vale, talvez assim rugisse a tormenta. Mas aí cada pobre, sob o abrigo da sua telha vã, com a sua panela atestada de couves, se agacha no seu mantéu ao calor da lareira. E para os que não tenham lenha ou couve, lá está o João das Quintãs, ou a tia Vicência, ou o abade, que conhecem todos os pobres pelos seus nomes, e com eles contam, como sendo dos seus, quando o carro vai ao mato e a fornada entra no forno. Ah Portugal pequenino, que ainda és doce aos pequeninos! (CS: 110)

E só por causa dessa harmonia social que os famosos quadros queirozianos do Douro podem adquirir o esplendor que possuem, o que, aliás, não lhes acrescenta nem retira qualquer valor.

Lisboa é só uma cidade no horizonte quer n’A *Cidade e as Serras* quer n’A *Ilustre Casa de Ramires*. O primeiro começa com o episódio do encontro marcante do avô de Jacinto com D. Miguel na Travessa da Trabuqueta, episódio esse que está de certa forma na origem da emigração de “D. Galeão”, por simpatia ao infante, após o desterro deste em 1834. Quase meia década mais tarde, ao deparar-se, à sua chegada a Portugal, com a quinta de Tormes abandonada, o seu neto considerará partir para Lisboa e, de seguida, regressar a Paris, plano esse que, como sabemos, não será realizado. Lisboa seria, para Jacinto, a capital de província onde há civilização suficiente para preparar o retorno para França. N’A *Ilustre Casa de Ramires*, é em Lisboa que Castanheiro, ondeando “o braço magro, como a correia dum látego, num gesto

¹⁴³ Aurora atribui importância cardinal ao casamento com Emília Resende: “Inegavelmente que há uma grande diferença entre os livros de antes e depois do casamento – e essa explicação é a minha outra tese” (Aurora, 1946: 63; itálicos do autor). Essa tese consiste em considerar Emília a “[a]dmirável e grande inspiradora” que “surge através de toda a correspondência de Eça”, tendo actuado “especialmente sob dois prismas que se torna necessário fixar: a modificação nas directrizes da sua obra; a organização da sua casa; o meio, o ambiente, não esqueçam a lei do meio” (id.: 71; itálicos do autor).

que açoutava o Rossio, a Cidade, toda a Nação” (ICR: 83), incentiva Gonçalo a escrever a sua novela histórica. A vida de província em Oliveira que se descreve n’*A Ilustre Casa de Ramires* está, como não podia deixar de ser, obcecada com o poder da capital sobre os interesses locais. Após a sua eleição como deputado, Gonçalo só se demora pela capital o tempo necessário para chegar à resolução definitiva de emigrar para Moçambique. Ao longo do romance, são frequentes as sátiras da vida política da capital, onde os deputados passam meses no Francfort “[p]ara rosnar de vez em quando <apoiado>” (id.: 101), constituindo, nas palavras do fidalgo da Torre, a “*parceria política*, que governa a herdade chamada Portugal” (id.: 180; itálicos do original).

Estas considerações lembram-nos as sátiras da vida política lisboeta n’*As Farpas* ou n’*Os Maias*. É justamente no espaço de pouco mais de 15 anos que se deixa delimitar por estas duas obras (de 1871/72 e 1888, respectivamente), que Eça criou uma boa parte do “vocabulário em que ainda hoje se lamenta o facto de Portugal” (Tamen, 2020: 236).¹⁴⁴ O discurso da decadência nacional tornou-se uma obsessão no século XIX. Este discurso está mais do que ocasionalmente revestido de uma certa puerilidade. A linguagem com que se denunciam os Acácios não deixa de ter às vezes um acento acaciano, naturalmente também em Eça de Queiroz. De qualquer modo, ele deu ao discurso da decadência uma das suas expressões mais célebres e, principalmente, mais bem articuladas; em geral, toda a prosa de Eça de Queiroz dá gosto de ler, a ponto de ter “a reputação de, em Portugal, ser sinónimo de <prosa>. Escrever bem é para a maioria das pessoas escrever como ele” (id.: 223).

Mas no período de pouco menos de 15 anos, que se estende d’*A Relíquia* às obras póstumas e semi-postúmas, Eça criou também uma boa parte do vocabulário em que ainda hoje se elogia Portugal. O aspecto particular desses elogios é que são citados em compensação de defeitos. Ao lado dos queixumes sobre a decadência das instituições, o atraso tecnológico ou o provincianismo da vida cultural, *Os Maias*, *A Ilustre Casa de Ramires* ou *A Cidade e as Serras* celebram a simpatia das pessoas, as paisagens e a gastronomia nacionais. Na carta VII a Madame de Jouarre, Fradique Mendes relata a chegada de comboio a Santa Apolónia e uma viagem de tipóia da estação até ao Hotel Bragança. O cocheiro pede uma quantia exorbitante

¹⁴⁴ A observação de José-Augusto França, no prefácio a *A Arte em Portugal no Século XIX* (1966), continua válida: “[...] o século XIX português intervém, ao nosso nível cronológico, num prolongamento de caracteres históricos, ou seja de padrões mentais e ideológicos, de processos psico-sociológicos – de vícios de um viver algo triste e marginal, que a geração de 70 há quase cem anos denunciou, e menos sistematicamente outras antes dela, no decorrer do século. Algures escreveu o autor deste trabalho que vivemos hoje ainda <eça-de-queirosmente>, entre factos e figuras que no último quartel de Oitocentos se fixaram, valores epigonais dum romantismo mal vivido... (Não é verdade que as queixas que ouviremos desde o princípio do nosso inquérito – ó <astro maligno destruidor das belas-artes>!...–, as ouvimos hoje ainda, em torno de nós, inquiridores?...)” (França, 1966: 7).

pela viagem mas muda de ideias ao reconhecer o seu cliente: “[l]á para o sr. D. Fradique é o que quiser” (CFM: 241). Este sente “logo não sei que torpe enternecimento que me amolecia o coração. Era a bonacheirice, a relassa fraqueza que nos enlaça todos nós portugueses, nos enche de culpada indulgência uns para os outros, e irremediavelmente estraga entre nós toda a Disciplina e toda a Ordem” (ibid.). A primeira impressão de Jacinto ao entrar em Portugal é o bom cheiro. Na estação de Tormes é recebido por um chefe, Pimenta, com uma “imensa barriga, as bochechas menineiras” (CS: 132), cuja bondade remedia a sua competência limitada. Na Oliveira d’A *Ilustre Casa de Ramires* encontram-se pêssegos caseiros, tão saborosos que “são falados em todo o Portugal” (ICR: 341), país esse que, nas palavras de Gonçalo, é constituído por duas classes: “uns cinco a seis milhões que trabalham na fazenda, ou vivem nela a olhar [...] e que pagam; e uns trinta sujeitos em cima, em Lisboa, que formam a *parceria*, que recebem e que governam [...]” (id.: 180; itálicos do original). N’*Os Maias*, Carlos e Ega, depois de admirarem o rio Tejo, “vasto, lustroso, sereno, tão azul como o céu, esplendidamente coberto de sol” (OM: 676), irão saborear, ao jantar, um grande prato de paio com ervilhas, nem que seja preciso correr para ainda apanhar o *americano*, que decerto não se destacará pelo seu conforto. E no final podemos colocar o problema deste estudo, que procurou “trazer à sua cova” o escritor Eça de Queiroz, que talvez seja quase tão “inexplicado” como José Matias, de um jeito meio jocoso. Lisboa e Serras são também, respectivamente, formas de falar mal e falar bem de Portugal.

Bibliografia citada

Obras de Eça de Queiroz:

Nesta tese cita-se a *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós*, coordenada por Carlos Reis, com o apoio do Ministério da Cultura, que é publicada na Imprensa Nacional-Casa da Moeda. No caso das obras que ainda não apareceram no quadro da referida edição, recorreremos às suas edições de referência. Os volumes citados são aqui precedidos da sigla por nós utilizada. Quando citamos introduções e outros textos que integram o respectivo livro, referimos o seu autor entre parênteses a seguir à sigla; ex.: “AC (Duarte): 17”. A edição crítica d’*O Crime do Padre Amaro* integra a segunda e a terceira versão do romance. Quando citamos apenas uma destas versões, o número da versão em causa está em negrito; ex.: “CPA **2/3**: 950” (=citação da segunda versão).

AC — *A Capital! (Começos duma carreira)*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: IN-CM, 1992.

AF — Queiroz, José Maria Eça de; Ortigão, Ramalho: *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.

Almanaques — *Almanaques e Outros Dispersos*. Edição de Irene Fialho. Lisboa: IN-CM, 2011.

Alves & C.^a. Edição de Luiz Fagundes Duarte e Irene Fialho. Lisboa: IN-CM, 1994.

AR — *A Relíquia*. Edição de Carlos Reis e Maria Eduarda Borges dos Santos. Lisboa: IN-CM, 2021.

CP — *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: IN-CM, 2009.

CFM — *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*. Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. Lisboa: IN-CM, 2013.

Contos I — *Contos. I*. Edição de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: IN-CM, 2009.

Contos II — *Contos. II*. Edição de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: IN-CM, 2003.

- Correspondência I — *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. 1º volume. Lisboa: IN-CM, 1983.
- Correspondência II — *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. 2º volume. Lisboa: IN-CM, 1983.
- CPA 1 — *O Crime do Padre Amaro*. In: *Revista Ocidental*, Lisboa, 1875.
- CPA 2/3 — *O Crime do Padre Amaro* (2.^a e 3.^a versões). Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: IN-CM, 2000.
- ICR — *A Ilustre Casa de Ramires*. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: IN-CM, 1999.
- LS — *Lendas de Santos*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- MES — *O Mistério da Estrada de Sintra*. Edição de Ana Luísa Vilela. Lisboa: IN-CM, 2015.
- O Crime do Padre Amaro*. Edição definitiva. Edição fac-simile [da edição Lisboa: Typographia Castro Irmão: 1876] comemorativa dos 500 Anos da Biblioteca da Universidade de Coimbra: A Bela e o Monstro, 2013.
- OM — *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: IN-CM, 2017.
- O Mandarin*. Edição de Beatriz Berrini. Lisboa: IN-CM, 1992.
- PB — *O Primo Bazílio: Episódio Doméstico*. Precedida de uma carta inédita do Dr. José Maria D’Almeida de Teixeira de Queiroz a seu filho. 15ª edição. [Lisboa]: Livros do Brasil, 2015.
- TI I — *Textos de Imprensa. I (da Gazeta de Portugal)*. Edição de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho. [Em apêndice: Reis, Batalha: “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós”, pp. 165-198]. Lisboa: IN-CM, 2004.
- TI II — *Textos de Imprensa. II (do Distrito de Évora)*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: IN-CM, 2019.
- TI IV — *Textos de Imprensa. IV (da Gazeta de Notícias)*. Edição de Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: IN-CM, 2002.
- TI V — *Textos de Imprensa. V (da Revista Moderna)*. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: IN-CM, 2005.

TI VI — *Textos de Imprensa. VI (da Revista de Portugal)*. Edição de Maria Helena Santana. Lisboa: IN-CM, 1995.

Outras obras:

Almeida, Fialho de: *Contos*. Nova edição revista e prefaciada por Álvaro J. da Costa Pimpão. Lisboa: Livraria Clássica Editora, s/d.

Almeida, Fialho de: “Chronica lisbonense”. In: *Museu Illustrado: Album Litterario*. Primeiro anno. 1878, pp. 90-93.

Assis, Machado de: *Crítica Literária*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1955.

Azevedo, Guilherme d’: “Chronica occidental”. In: *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. 1º anno – volume I – nº 10 (15 de Maio 1878), p. 74.

Azevedo, Guilherme d’: “Chronica occidental”. In: *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. 1º anno – nº 17 (1 de Setembro 1878), p. 130.

Balzac, Honoré de: *La Comédie humaine II: études de mœurs: scènes de la vie privée, II*. Texte établie para Marcel Bouteron. Bruges: Gallimard: 1951.

Balzac, Honoré de: *La Comédie humaine III: études de mœurs: scènes de la vie privée, III; Scènes de la vie de province, I*. Texte établi para Marcel Bouteron. Bruges: Gallimard, 1952.

Balzac, Honoré de: *La Comédie humaine V: études de mœurs: scènes de la vie parisienne, I*. Texte établie para Marcel Bouteron. Bruges: Gallimard, 1952.

Balzac, Honoré de: *Illusions perdues*. Introduction, notes et relevé par Antoine Adam. Paris: Édition Garnier Frères, 1961.

Dias, Francisco da Silva: *Lisboa, Eça, Os Maias e os Olivais*. Lisboa: Caleidoscópio, 2019.

Diogo, Américo António Lindeza; Silvestre, Osvaldo Manuel: *Les Tours du Monde de Fradique Mendes: A Roda da História e a Volta da Manivela*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1993.

- Diogo, Américo António Lindeza. *Os Caminhos do Patriarca: Representação, Tempo e Romance no «Último Eça»*. Braga: Cadernos do Povo, 2001.
- Diogo, Américo António Lindeza; Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de: *O Último Eça, o Romance e o Mito*. [Braga; Pontevedra]: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, D.L., 2003.
- Feijó, António M.: “O drama de Émile Aulard”. In: Baptista, Abel Barros (org.): *A Cidade e as Serras: Uma Revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 2001, pp. 13-24.
- Ferraz, Maria de Lourdes A.: *Ensaaios Oitocentistas*. [Porto]: Caixotim, 2011, pp. 43-70 [“Ponto de Vista na Narrativa: Perspectiva e Empatia” originalmente publicado na *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, nº 7, 5ª série, pp. 69-86].
- Flaubert, Gustave: *Correspondance*. Nouvelle édition augmentée. Quatrième série (1854-1861). Paris: Louis Conard, 1927.
- Flaubert, Gustave: *Œuvres I*. Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris, Gallimard, 1951.
- Flaubert, Gustave: *Œuvres II*. Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris: Gallimard, 1952.
- Flaubert, Gustave: *L'Éducation sentimentale*. Préface de Albert Thibaudet; édition de Samuel S. de Sacy. Paris: Gallimard, 2005.
- Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke*. Vierter Band. München: Carl Hanser, 1963.
- França, José Augusto: *A Arte em Portugal no Século XIX*. Volume I. 3ª edição. Venda Nova: Bertrand, 1990.
- Grossegasse, Orlando: *Konversation und Roman: Untersuchungen zum Werk von Eça de Queiroz*. Stuttgart: Steiner, 1991.
- Guerra da Cal, Ernesto: *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz: Apéndice, Bibliografía Queirociana Sistemática y Anotada e Iconografía Artística del Hombre y la Obra*. Tomo 1º. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975.
- Guerra da Cal, Ernesto: *Língua e Estilo de Eça de Queiroz: Elementos Básicos*. Tradução de Elsie Allen da Cal. Coimbra: Almedina, 1981.

- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Provinz: Von Orten des Denkens und der Leidenschaft*. Springer: zu Klampen, 2021.
- Kind, Anette: *Eça de Queirós auf der „Insel der Seligen“: Das Werk des portugiesischen Romanciers im Ostberliner Aufbau-Verlag*. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Ciências da Linguagem – Tradução, orientada pelo Professor Doutor Thomas J. C. Hüsgen. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017.
- Le Calvez, Éric: *La Production du descriptif: exogenèse et endogenèse de l'Éducation sentimentale*. Amsterdam/New-York: Rodopi, 2002.
- Lepecki, Maria Lúcia: *Eça na Ambiguidade*. [Fundão]: Jornal do Fundão – Editora, 1974.
- Lobato, Gervásio: “Chronica occidental”. In: *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. 3º anno – volume III – nº 65 (1 de Setembro 1880), p. 142.
- Martins, António Coimbra: *Ensaaios Queirosianos*. Lisboa: Europa-América, 1967.
- Martins, Oliveira: *O Brasil e as Colónias Portuguesas*. 6ª edição. Lisboa: Guimarães e C.^a, 1953.
- Martins, Oliveira: *Portugal Contemporâneo*. II volumes. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.
- Matos, Alfredo Campos: *Eça de Queiroz – Ramalho Ortigão: Retrato da “Ramalhal Figura”*. Lisboa: Horizonte, 2009.
- Maupassant, Guy de: *Bel-Ami*. Paris: Le Livre de Poche – Classiques, 2019.
- Mónica, Maria Filomena: *Eça de Queirós*. 4ª edição. Lisboa: Quetzal, 2001.
- Nery, Antonio Augusto: *Diabos (Diálogos) Intermitentes: Individualismo e Crítica à Instituição Religiosa em Obras de Eça de Queirós*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 2010.
- Oliveira, Alberto de: *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*. 2ª edição. Lisboa: Portugália, s/d.
- Ortigão, Ramalho: “Eça de Queiroz e a sua obra”. In: *Brasil-Portugal*. Nº 116, 16 de Novembro de 1903, pp. 307-9.
- Ortigão, Ramalho: *As Farpas*. Tomo IX (O movimento literário e artístico). Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1944.

- Pereira, Maria Eduarda Vassallo: *A Constituição da Ficcionalidade em Eça de Queiroz*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2021.
- Piwnik, Marie-Hélène: “(No) Moinho ou um destino despedaçado”. In: Matos, Alfredo Campos (ed.): *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2ª edição revista e aumentada. Lisboa: Caminho, 1993, pp. 602-605.
- Quental, Antero de: *Cartas II (1877 a 1885)*. Leitura, organização, prefácio e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: IN-CM, 2009.
- Reis, Carlos: *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*. 3ª edição. Coimbra: Almedina, 1984.
- Reis, Carlos; Milheiro, Maria do Rosário: *A Construção da Narrativa Queirosiana: O Espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: IN-CM, 1989.
- Reis, Carlos: *As Conferências do Casino*. Lisboa: Alfa, 1990.
- Reis, Carlos: *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- Renan, Ernest: *Vie de Jésus*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Gaulmier. Malesherbes: Gallimard, 1974.
- Rubim, Gustavo: “Como se desfaz uma tese?”. In: Baptista, Abel Barros (org.): *A Cidade e as Serras: Uma Revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 2001, pp. 13-24.
- Sacramento, Mário: “Sobre a ironia queirosiana” [publicado originalmente na revista *Vértice*, nº 284, pp. 314-321]. In: Sacramento, Mário: *Ensaio de Domingo – III*. Lisboa: Vega, s/d, pp. 249-253.
- Sacramento, Mário: *Retrato de Eça de Queirós*. Porto: Ádito, 1944.
- Sacramento, Mário: *Fernando Pessoa: Poeta da Hora Absurda*. 3ª edição. Lisboa: Vega, 1985.
- Sacramento, Mário: *Eça de Queirós: Uma Estética da Ironia*. Lisboa: IN-CM, 2002.
- Saraiva, António José: *As Ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva, 2000.
- Sartre, Jean-Paul: *L’Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. III volumes. Paris: Gallimard, 1971.

- Silva, Augusto Santos: “Para uma perspetivação histórico-sociológica da obra de Eça de Queirós.” In: *Eça e Os Maias: Cem Anos Depois: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 2ª edição. Porto: Asa, 1991, pp. 267-275.
- Simões, João Gaspar: *Vida e Obra de Eça de Queirós*. 3ª ed., novamente revista. Amadora: Bertrand, 1980.
- Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1998.
- Tamen, Miguel: *Artigos Portugueses*. 2ª edição aumentada. Lisboa: Documenta, 2015.
- Tamen, Miguel: “Eça de Queirós”. In: Feijó, António M.; Figueiredo, João R.; Tamen, Miguel (org.): *O Cânone*. Lisboa: Tinta-da-China; [s/l.]: Fundação Cupertino de Miranda, 2020, pp. 223-226.
- Tamen, Miguel: “Literatura Liberal”. In Ramos, R. et al. (org.): *Dicionário Crítico da Revolução Liberal Portuguesa (1820-1834)*. Lisboa: Dom Quixote. No prelo.
- Veloso, Queiroz: “Fialho d’Almeida, Contos”. In: *Bibliographia Portugueza e Estrangeira*. 3º ano, 1881, nº 11, pp. 177-180.
- Zola, Émile: *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. II*. Édition intégrale publiée sous la direction d’Armand Lanoux; études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1997.