

**UNIVERSIDADE ABERTA**



**IMAGOLOGIA LITERÁRIA E IDENTIDADE NACIONAL  
EM EDUARDO LOURENÇO, ALMEIDA GARRETT  
E EÇA DE QUEIRÓS**

José Maria Cibrão Campinho

Doutoramento em *Estudos Portugueses*  
Especialidade em *Literatura e Cultura Portuguesas*

2018



**UNIVERSIDADE ABERTA**



**IMAGOLOGIA LITERÁRIA E IDENTIDADE NACIONAL  
EM EDUARDO LOURENÇO, ALMEIDA GARRETT  
E EÇA DE QUEIRÓS**

José Maria Cibrão Campinho

Doutoramento em *Estudos Portugueses*

Especialidade em *Literatura e Cultura Portuguesas*

Tese de doutoramento orientada

pela Professora Doutora Ana Nascimento Piedade

2018



## Resumo

A Imagologia Literária trouxe aos Estudos Literários e Culturais uma renovada e ampla perspectiva de abordagem da Literatura enquanto produto cultural específico com elevado valor identitário. Sucedânea da Literatura Comparada, a Imagologia Literária procura no texto literário as linhas configuradoras de representação de identidade.

Foi o ensaísta Eduardo Lourenço quem primeiro estabeleceu uma imagologia identitária portuguesa resultante da leitura crítica da nossa Literatura moderna e contemporânea. Partindo das suas reflexões e da abordagem proposta pela recente Imagologia Literária, esta investigação pretende mostrar como se processa a articulação da Literatura com a questão da representação literária e da identidade nacional na obra de Almeida Garrett e Eça de Queirós.

No primeiro capítulo faz-se uma síntese do estado actual dos estudos imagológicos e propõe-se a aplicação da sua metodologia no interior de uma mesma cultura, no plano temporal, em diferentes momentos da sua História; o segundo capítulo é dedicado ao pensamento de Eduardo Lourenço sobre a Literatura como via de interpretação e parte do processo de configuração da identidade nacional; o terceiro capítulo mostra como, através da renovação da língua e cânone literário, Almeida Garrett contribuiu para reformular a imagem identitária de Portugal; o quarto e último capítulo, mais extenso, procura analisar a relação de interdependência entre as opções estético-literárias de Eça de Queirós e a sua eficácia imagológica; explícita ou veladamente, Portugal é o tema recorrente do trajecto literário de Eça de Queirós, sobre o qual desenvolveu uma incansável demanda estético-literária iluminadora dos múltiplos aspectos da complexa questão da identidade nacional portuguesa.

Palavras-chave:

Imagologia Literária, Identidade nacional, Eduardo Lourenço, Almeida Garrett, Eça de Queirós.

## Abstract

Literary imagology has brought literary and cultural studies a broad new approach for treating literature as a specific cultural product with a high identity value. Literary imagology, in place of comparative literature, mines literary texts for configurative outlines of identity representation.

The essayist Eduardo Lourenço was the first person to establish an imagology of Portuguese identity as a result of a critical reading of our modern and contemporary literature. Based on his reflections and the approach proposed by recent literary imagology, this research aims to show how literature articulates with the question of national identity in the work of Almeida Garrett and Eça de Queirós.

The first chapter outlines the current state of imagological studies, and proposes applying its methodology within the same culture at different moments of its history. The second chapter is dedicated to Eduardo Lourenço's thinking on literature as a way of interpreting, and part of the process of configuring, national identity. The third chapter shows how Almeida Garrett, by renewing the literary canon and language, helped reformulate the image of Portuguese identity. The lengthier fourth and final chapter aims to analyse the relationship of interdependence between the esthetic-literary choices of Eça de Queirós and their imagological effectiveness: Portugal, overtly or covertly, is the leitmotif of the literary output of Eça de Queirós, on the basis of which he created an insatiable esthetic-literary demand by casting light on the manifold aspects of the complex question of Portuguese national identity.

Keywords:

Literary imagology, national identity, Eduardo Lourenço, Almeida Garrett, Eça de Queirós

*À minha irmã, Maria Jacinta*



Agradeço penhoradamente à Professora Doutora Ana Nascimento Piedade pela permanente disponibilidade, apoio e compreensão.

## Notas

As referências bibliográficas das obras de Eduardo Lourenço, Almeida Garrett e Eça de Queirós apresentam em geral, após a primeira citação, apenas a indicação do título e página relativa à edição indicada na bibliografia.

Em geral, após a primeira referência feita a uma obra, dispensa-se, por economia, a repetição da informação da cidade, editora e ano. A edição é a que está indicada na bibliografia final.

A data da última consulta das fontes bibliográficas na Internet está registada na bibliografia final.

# Índice

INTRODUÇÃO.....	15
-----------------	----

## CAPÍTULO I

### IMAGOLOGIA LITERÁRIA E IDENTIDADE NACIONAL

1. A Imagologia Literária na configuração identitária .....	27
2. Objecto, método e âmbito da Imagologia Literária.....	30

## CAPÍTULO II

### EDUARDO LOURENÇO E A IMAGOLOGIA LITERÁRIA

1. Eduardo Lourenço, Literatura e identidade.....	45
2. Imagologia lourenciana e Imagologia Literária .....	48
3. O discurso ensaístico lourenciano .....	51
4. Literatura e memória.....	54
5. Narrativa e identidade.....	59

## CAPÍTULO III

### ALMEIDA GARRETT E A IMAGOLOGIA LITERÁRIA

1. Literatura e reconfiguração da identidade portuguesa.....	69
2. Entre a herança e a inovação .....	73
3. O teatro como espelho identitário .....	78
4. Uma Literatura que recria a História .....	82
5. Língua, Literatura e identidade .....	88

## CAPÍTULO IV

### IMAGOLOGIA LITERÁRIA EM EÇA DE QUEIRÓS

1. A escrita da identidade .....	97
2. A lua e a rua de um romântico observador .....	102
2.1. A instalação de uma nova linguagem literária.....	107
2.2. A transfiguração literária do real .....	113
2.3. Literatura de antecipação.....	118
3. Eça e a imagologia nacional da Geração de 70 .....	122
3.1. O farol da França .....	127
4. Realismo: literatura especular .....	130
4.1. As ironias douradas d' <i>As Farpas</i> .....	134
4.2. Ironia sem compaixão no <i>Padre Amaro</i> e no <i>Primo Basílio</i> .....	140
5. Eça, ironia e Literatura.....	146
6. Imagologia Literária e Realismo-naturalismo.....	151
6.1 O processo imagológico do realismo-naturalismo .....	158
7. A realidade imaginada de <i>O Mandarim</i> e de <i>A Relíquia</i> .....	165
8. A pluralidade estético-imagológica de <i>Os Maias</i> .....	172
8.1. A instauração do dialogismo n' <i>Os Maias</i> .....	175
8.2. <i>Os Maias</i> : romance congregador.....	182
8.3 A estética da «clara ordem das coisas».....	186
9. Portugal e <i>Os Maias</i> : uma cumplicidade.....	190
9.1. <i>Os Maias</i> e Portugal: uma relação sintomática.....	198
10. O último Eça e o legado queirosiano .....	210
CONCLUSÃO.....	221

BIBLIOGRAFIA .....	229
1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA .....	229
1.1. OBRAS DE ALMEIDA GARRETT .....	229
1.2. OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS .....	229
1.3. OBRAS DE EDUARDO LOURENÇO .....	230
2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA .....	231
2.1. SOBRE IMAGOLOGIA LITERÁRIA .....	231
2.2. SOBRE EDUARDO LOURENÇO .....	234
2.3. SOBRE ALMEIDA GARRETT .....	236
2.4. SOBRE EÇA DE QUEIRÓS .....	239
2.5. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR .....	248



## INTRODUÇÃO



A questão da identidade nacional ocupa um lugar de grande relevância na Literatura portuguesa moderna e contemporânea. A Literatura, pela sua transversalidade cultural, inesgotável poder ficcional, capacidade de representação e potencial de recriação estética, propicia um registo amplo e múltiplo da complexa problemática cultural da identidade: por um lado, dando expressão das concepções mentais e estéticas de determinado período histórico; por outro lado, contribuindo ela própria, intencionalmente ou não, com a sua inquietação e insubordinação, para a mudança de mentalidade e consequente reconfiguração da imagem identitária.

A recente afirmação da Imagologia Literária no âmbito dos Estudos Culturais e Literários contribuiu grandemente para uma renovada atenção sobre a Literatura no processo de construção e consolidação da identidade ou das imagens identitárias enquanto constructo cultural histórico e literário. A Literatura, com a sua propensão alegórica, constitui-se como um amplo e profundo repositório imagológico, designadamente sobre a temática da representação da identidade nacional. Esta potencialidade tem sido evidenciada pela Imagologia Literária, cujo objecto de estudo são os imagotipos plasmados no texto literário, entendidos como formulações literárias e discursivas representativas de mentalidade e cultura denunciadoras de pertença ou estranhamento relativamente a uma identidade específica. Dito de outro modo: na Literatura reside uma parte matricial da identidade cultural de um povo, sendo inegável a correlação íntima que sempre se estabelece entre Literatura e identidade enquanto complexo constituído por um conjunto de imagens mentais caracterizadoras e diferenciadoras.

Sucedânea da Literatura Comparada, a Imagologia Literária tem-se desenvolvido predominantemente no plano da horizontalidade da geografia cultural das nações e das comunidades e na relação de diálogo, permuta ou confronto de fronteira entre elas. Assim se apõe para análise uma obra de latitudes diferentes, com o pressuposto de que essa originária proveniência territorial sugere uma cosmovisão diferenciada. Mas a Literatura não habita apenas no plano do espaço da sua génese, recepção ou representação, mas

também, e talvez mais intensamente, no âmbito temporal. Constituindo-se como monumento humano, registo de memória, a escrita, e mais especificamente a Literatura, inscreve-se no tempo e dele não se pode dissociar, como nota o ensaísta Eduardo Lourenço. Assim, na verdade, a mesma metodologia de análise comparatista tradicional pode ser aplicada com grande benefício no plano da diacronia e dentro do contexto de uma cultura específica, na observação das figurações literárias com que se formulam e representam comportamentos, ideias, «ideias-feitas», estereótipos ou imagotipos em determinados passos da sua temporalidade histórica.

Em cada período histórico se podem identificar traços definidores de mentalidade e paradigma estético que traduzem a visão do mundo própria do homem desse tempo. A Literatura plasma no seu discurso ficcional e cristaliza esteticamente uma imagologia iluminadora do pensamento, do sentimento e da vivência desse contexto histórico. Mas o texto literário nunca é neutro; na sua concepção e constituição é antes de mais o resultado de confluências e opções de vária ordem, que se urdem numa detalhada e ampla tapeçaria sugestiva, aberta a leituras diversificadas; logo na sua génese, o processo de composição literária não dispensa motivação e intencionalidade, antes de mais de ordem estética, mas também, eventualmente, política, religiosa, etc. Essa intencionalidade prévia determina a configuração das estruturas literárias e das opções criativas na manipulação da língua literária.

Na senda da Literatura Comparada, a Imagologia Literária permite o reconhecimento da rede de relações entre mentalidades e culturas em comunidades geograficamente distintas, mas também entre tempos diferentes de uma mesma comunidade cultural e literária. O passado é um outro tempo com o qual o presente se coteja, com o qual se identifica ou confronta, de que se sente continuidade e herança ou recusa e estranhamento. Visto do presente, o homem do passado é um *outro* homem; o homem do passado é, metaforicamente, um *estrangeiro* cuja imagem com que se apresenta hoje aos nossos olhos resulta de um processo de concepção e reconstrução mental e narrativa histórico-literária. Cada tempo tem o seu léxico e sobretudo uma semântica particular e assim a sua configuração literária correspondente.

A busca de um homem novo, a ruptura com o passado, a demanda da expressão estético-literária compaginada com o tempo presente, constituem temáticas literárias que evidenciam a relevância da análise literária no plano da diacronia, diferentemente embora do encadeamento que faz a História da Literatura. Na Imagologia Literária, os mecanismos e processos de ordem especificamente literários são de certo modo instrumentais na medida em que a sua função visa o estabelecimento e a configuração imagológica resultante da urdidura da obra literária.

Para o ensaísta Eduardo Lourenço, a Literatura, expressão superior de cultura, encerra a intimidade complexa e profunda de um povo. Consequentemente, pela Literatura deve seguir quem procura a interpretação do pensamento e do agir de uma cultura ou a psicanálise íntima de um povo, seus mitos, medos, obsessões, traumas e recalcamientos, desejos, sonhos e pesadelos, ilusões, projecções, etc.

O conhecimento que temos de Portugal Contemporâneo é, neste sentido, mais rico por via da Literatura e muito justamente pelo legado literário monumental de Almeida Garrett e de Eça de Queirós. Isto mesmo se tornou evidente pela indagadora reflexão lourenciana que, a partir da Literatura, propõe uma interpretação profunda do destino português; destino feito não apenas de factos históricos mas também, e de modo muito significativo, de mitos e concepções imaginárias que alimentam a formulação que os portugueses dão ao seu desígnio histórico. Para Eduardo Lourenço é na Literatura que se pode surpreender a imagem mais autêntica e integral do ser português, que ali se revela nas suas linhas indeléveis, mesmo quando aparentemente invisíveis à vista desarmada ou sem o contraste decifrador. Eduardo Lourenço mostrou que a Literatura é a grande fonte da imagologia identitária portuguesa. A Imagologia Literária vem acentuar o valor referencial e simbólico dessa dimensão semiótica da Literatura, identificando e analisando os recursos e procedimentos de representação e configuração.

A obra literária de Almeida Garrett e de Eça de Queirós, no século XIX português, constitui uma demonstração cabal e paradigmática desse princípio de defesa da Literatura como manifestação do ser colectivo da nação num dado

período histórico. Não apenas pelas imagens que configura e pela forma como, em cada passo, molda a língua literária, mas também porque a sua concepção está intensamente ligada à circunstância histórica e cultural do país romântico e liberal ou regenerador e decadentista finissecular. A obra literária refundadora de Almeida Garrett assume um papel propositadamente interventor no programa de renovação nacional no âmbito da implantação e consolidação do regime liberal; por sua vez, a obra ficcional de Eça de Queirós, genial recriação literária que tem Portugal por referente dominante, constitui um acervo imagologicamente incomparável sobre o tempo português do último quartel do século XIX, contribuindo para uma imagologia cultural e literária com a qual ainda nos identificamos hoje em certos modos de pensar, proceder e ler a sociedade e a humanidade. A actualidade e o interesse que despertam ainda as obras de Eça de Queirós são demonstrativas do valor superior das suas criações literárias, que sobreviveram para além dos referentes epocais graças a um extraordinário talento e arte de trabalhar com naturalidade e harmonia a expressividade literária da língua portuguesa.

É reconhecida a centralidade de Almeida Garrett e de Eça de Queirós na reformulação da moderna imagologia identitária portuguesa. Em certa medida, sente-se ainda como nosso o Portugal de Almeida Garrett e de Eça de Queirós, não tanto devido à trama dos enredos literários que engendraram mas sobretudo porque o olhar crítico, irónico, e também pedagógico, que nos facultaram sobre o modo de sermos portugueses é ainda parte integrante do nosso modo activo de ver e entender Portugal. A lucidez e eficácia com que leram e nos transmitiram o testemunho da mentalidade de um determinado tempo histórico e as consequências que os seus escritos tiveram na evolução e consolidação da imagem dos portugueses sobre si próprios continuam a estar na base da constituição cultural do homem português contemporâneo.

Sendo do âmbito dos Estudos Literários e Culturais, esta investigação tem por objectivo, partindo do ensaísmo de Eduardo Lourenço, mostrar como a obra literária pode ser receptora, produto e ao mesmo tempo construtora de imagologia no processo de configuração da identidade cultural, quer pela incorporação de temáticas de relevância identitária, quer, muito especialmente, através da renovação e valorização patrimonial da língua geral e especialmente

da língua literária. O objecto deste estudo é a obra literária de Almeida Garrett e Eça de Queirós enquanto portadora de imagologia, analisada segundo a metodologia da Imagologia Literária e a visão simbólica proposta pelo ensaísmo de Eduardo Lourenço.

Um esclarecimento terminológico se torna necessário relativamente aos conceitos fundamentais deste estudo: a Imagologia Literária é um domínio específico dos Estudos Culturais e Literários e tem por objecto a identificação e análise dos imagotipos no discurso literário, das formulações do discurso, configuradores de representação e identidade *cultural*; os imagotipos correspondem a construções discursivas literárias resultantes de opções temáticas, lexicais, semânticas e estilísticas específicas portadoras de representação estético-literária de ideologia, mentalidade e visão do mundo. Esta análise do material literário e também para-literário, designadamente nos textos ficcionais ou de reflexão estética e programática, a que se dedica a Imagologia Literária, possibilita a reconfiguração de uma imagem complexa onde se entrecruzam e plasmas as linhas dominantes e caracterizadoras de identidade.

Por seu lado, a Imagologia no sentido que lhe é conferido por Eduardo Lourenço, designadamente n' *O Labirinto da Saudade*, é o conjunto de imagens mentais, de ideias-feitas, que configuram o retrato identitário que um povo tem de si, no caso o português, em determinada fase da sua história. Este *imaginário* nacional emana quer da realidade, quer da ficção, da história ou do mito, e pode ser percebido na articulação e conjugação de diversos suportes e manifestações culturais, da Literatura à História, mas também cinema, artes plásticas, arquitectura, tradições populares e religiosas, liturgia civil, hábitos, etc. Esta imagologia identitária formulada por Eduardo Lourenço – que lhe atribui um papel activo no destino português e causa de uma visão de irrealidade na leitura e interpretação do nosso passado nacional – correspondente a uma determinada *imagerie* observável, uma galeria de auto e hetero-imagens, depois de feita uma análise multidisciplinar crítica sobre a nossa realidade portuguesa, podendo partir de um domínio específico e predominante, neste caso, a Literatura. Na formulação da imagologia identitária, a Literatura não é tomada como departamento fechado, no sentido de se atender apenas a elementos do domínio

literário; a obra literária é, na perspectiva imagológica, um produto de confluência de multiplicidade, simultaneamente ponto de chegada e de partida para a compreensão e estabelecimento das linhas dominantes da cultura e cartografia identitária nacional. No sentido da clareza e do rigor terminológico, distinguem-se nesta investigação os conceitos de Imagologia e de Imagologia Literária: no primeiro caso, mais geral, Imagologia é referente ao produto constituído pelos elementos que permitem uma configuração imagológica; a segunda disciplina, a Imagologia Literária, atende não apenas à imagologia facultada pelo texto literário mas igualmente ao seu processo de configuração na tessitura da língua literária, nomeadamente na relação com a questão do paradigma estético-literário.

Introdutoriamente, apresenta-se neste estudo um capítulo sobre as origens, desenvolvimento, potencialidades, e estado actual da Imagologia Literária, seu método e objecto. Procura-se aqui demonstrar como a Imagologia Literária pode ser aplicada ao estudo identitário no interior de uma cultura, e não apenas na relação comparativa com o exterior ou o diferente, como tem sido feito nos estudos imagológicos. A reflexão em Portugal sobre Imagologia Literária teve como primeiros impulsionadores Maria João Simões e Álvaro Manuel Machado que tinham já apontado para esta possibilidade, como à frente se verá.

O segundo capítulo é dedicado à Imagologia nacional resultante da análise literária de Eduardo Lourenço. Foi este filósofo da cultura quem primeiro estudou profundamente a dimensão imagológica da nossa Literatura na compreensão da História e mentalidade moderna e contemporânea portuguesa. Neste âmbito, reveste-se de importância fundamental a obra Almeida Garrett e Eça de Queirós ao permitir uma leitura interpretativa das imagens constitutivas da identidade nacional, constituindo-se como referencial imagológico essencial de Portugal no século XIX e da imagologia identitária proposta por Eduardo Lourenço.

Consequentemente, é dedicado, a seguir, um capítulo ao estudo da obra de Almeida Garrett e outro à obra de Eça de Queirós, com o objectivo de estudar e sistematizar em que medida e de que forma este património literário se pode encarar como fonte de imagologia literária na formação da identidade cultural

portuguesa, designadamente pelo seu contributo para a renovação da língua literária e na adequação entre estética literária e representação identitária.



**CAPÍTULO I**  
**IMAGOLOGIA LITERÁRIA E IDENTIDADE NACIONAL**



## 1. A Imagologia Literária na configuração identitária

A Imagologia Literária é uma especialização dos Estudos Literários e Culturais que se tem revelado frutuosa na abordagem da Literatura como expressão privilegiada das culturas nacionais. Oriunda do domínio da Literatura Comparada, a Imagologia Literária adoptou e renovou alguns procedimentos metodológicos comparatistas, voltados para a análise da relação e confronto cultural e recepção do *outro*, o elemento estranho, estrangeiro, como ponto de partida para o estudo das *construções mentais* e da sua representação literária. A Imagologia Literária, atendendo sobretudo ao texto literário como expressão cultural identitária, é pois um «campo de investigação da Literatura Comparada que lida também, essencialmente, com questões de análise predominantemente culturalista do texto e do próprio estatuto social do autor, sem esquecer, por outro lado, a sua dimensão mítica.»<sup>1</sup>

A Imagologia Literária permite, partindo do texto literário, ele próprio um constructo imagológico, o reconhecimento, estabelecimento e estudo de identidades. O discurso literário apresenta-se como receptor e produto de concepção imagológica e ele próprio também é impulsionador do processo da contínua reconfiguração da identidade colectiva, cristalizada sob a forma de atitudes, estereótipos, preconceitos, clichés, anedotas, lugares-comuns e outros traços do esboço identitário formado pelos imagotipos referenciais. Não se confinando ao círculo da abordagem estritamente literária, a Imagologia Literária toma a Literatura no âmbito mais vasto das produções culturais, de que faz parte como uma das manifestações artísticas mais elaboradas, complexas e ricas.

A leitura de uma cultura através da sua Literatura – ela própria produto e expressão de alta cultura – tem sido uma das vias de interpretação do ser colectivo levada a cabo pela Imagologia Literária, através da identificação das

---

<sup>1</sup> Álvaro Manuel Machado, «Repensando a Literatura Comparada: Imagologia e Estudos Culturais», p.3. <http://ebookshopbrasil.com.br/sitebookshop/phocadownloadpap/gratuitosver/repensandoaliteraturacomparada.pdf> [15 de Janeiro de 2015].

concepções mentais presentes sob a espuma superficial da aparência. Como diz Amim Maalouf, «a intimidade de um povo é a sua literatura. É aí que ele revela as suas paixões, as suas aspirações, os seus sonhos, as suas frustrações, as suas crenças, a sua visão do mundo que o rodeia, a sua percepção de si mesmo e dos outros, inclusive de nós próprios. Porque ao falar dos *outros* convém nunca perder de vista que nós próprios, quem quer que sejamos, onde quer que estejamos, somos também os *outros* para todos os outros.»<sup>2</sup>

Na verdade, quando se volta para o *outro*, o discurso literário possibilita uma percepção contrastiva e uma avaliação reflexiva da auto-imagem, e das representações de nós mesmos enquanto objecto nacional em análise, quer num determinado contexto histórico e literário quer, designadamente, na linha diacrónica, através da confrontação de distintos períodos históricos, sendo certo que essas representações mentais com expressão literária se reconfiguram constantemente no confronto com a outridade: «Nous sommes étrangers en nous-mêmes et en relation avec autrui.»<sup>3</sup>

Tradicionalmente, a Literatura Comparada tomava este dialogismo de confrontação de padrões e traços culturais identitários num plano da geografia das culturas nacionais, frequentemente sob o prisma da recepção cultural de uma obra, autor ou corrente literária numa outra cultura de recepção ou no estabelecimento das imagens carreadas por essa obra relativamente ao seu contexto temático ou de origem *etnográfica*, que se traduzia pela expressão *a imagem de* ou *a visão de* uma determinada cultura.

Mais amplamente, a Imagologia Literária permite ver que também no plano do tempo histórico, e não apenas na dimensão do espaço territorial, se jogam as linhas de continuidade e fronteira entre culturas identitárias, de tal modo que, em certo sentido, um povo se pode julgar a si mesmo como *outro* na memória colectiva que guarda do passado, ou nas imagens forjadas

---

<sup>2</sup> *Apud* Maria do Rosário Cunha, «Eu, Eles e Nós. Jogos de Alteridade em *A Gloriosa Família*, de Pepetela» in Maria João Simões (coord.), *Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária*, Coimbra, CLP, 2011, p. 105.

<sup>3</sup> J. Kristeva, *apud* João da Costa Domingues, «Imagens do “eu” na morada do “outro”: o imigrante magrebino em *Les Raisins de la Galère*, de T.B. Jelloun», in Maria João Simões (coord.), *Imagotipos Literários: Processos de (Des)configuração da Imagologia Literária*, p. 121.

ideologicamente desse passado visto à distância, já não territorial, mas temporal. Como diz Leslie Poles Hartley em *The Go-Between*: «The past is a foreign country: they do things differently there».

A distância é o plano de intersecção da geografia com o tempo. A dimensão temporal é intrínseca à obra literária, que se constitui como memória e monumento – que ambos são cápsulas do tempo. Na Literatura, ao contrário do cinema e de outras artes, o tempo está antes do espaço e, ao contrário deste, é uma categoria imprescindível. Eduardo Lourenço, debruçando-se sobre a questão da identidade portuguesa, estabelece uma relação íntima entre identidade, destino e tempo; a identidade de um povo está directamente ligada à forma como vive a dimensão da temporalidade e a relação que com ela desenvolve.

A substituição do plano da geografia para o plano da diacronia é fundamental ao estudo da Literatura como fenómeno imagológico, diferentemente do que era proposto pela Literatura Comparada e pela História da Literatura, disciplinas em que as determinantes hermenêuticas se prendem primeiramente com dados e mecanismo internos ao próprio processo e arquitectura literária num determinado contexto referencial específico. Assim, na perspectiva da Imagologia Literária, a cultura portuguesa, por exemplo, quando vista sob o prisma da *decadência* permite uma visão de perspectiva diacrónica no interior de uma História e cultura específica. Esta temática literária portuguesa – um extenso filão que o Pensamento e Literatura do século XIX exploraram maximamente – teve formulações literárias e para-literárias diversas em épocas, autores e géneros que, confrontadas entre si, nos dão uma imagem mais enriquecedora da problemática e das suas implicações e manifestações.

Identidade, alteridade, representação, constituem, afinal, conceitos que se manifestam na relação e interacção concreta ou ficcional entre indivíduos, sociedades e culturas em confronto, e, dentro de cada uma delas, no tempo. As obras literárias reflectem e iluminam, por vezes até antecipam, os múltiplos níveis desse dinamismo íntimo e complexidade relacional e por isso nos permitem uma leitura mais ampla e profunda da idiosincrasia das culturas identitárias ao longo da sua história.

Entre as diversas artes, a Literatura, culturalmente transversal, trazendo em si desafios improváveis, interrogações surpreendentes e alternativas possíveis, e perseguindo permanentemente a inovação estética, é talvez a mais complexa e poliédrica forma de representação do homem em contexto. A Literatura, levando à arena a leitura da realidade e admissão da possibilidade, apresenta-se frequentemente como agente de insubordinada inquietação e questionamento, mostrando as rupturas e tensões íntimas e ocultas de um povo e que, psicanaliticamente, constituem forças vitais da personalidade, com reflexos na forma como vive, pensa e sonha. Dificilmente pode outra expressão estética dar tão largo espectro na aproximação e apreensão da humanidade. A sua inesgotável possibilidade de manipulação da língua e pluralidade de pontos de vista sobre o *objecto* humano, sobre mundos visíveis e invisíveis, concatenados numa tessitura discursiva predominantemente estética, faz da Literatura um campo de inigualável riqueza para o conhecimento aprofundado dos povos e das culturas.

## **2. Objecto, método e âmbito da Imagologia Literária**

Com propensão multidisciplinar, a Imagologia aplicada ao domínio literário segue uma metodologia própria, trabalhando sobre os textos literários na identificação dos processos estético-literários e contextos de surgimento e afirmação dos *imagotipos* e suas múltiplas formas de representação. Os imagotipos são elementos semióticos de estrutura linguística e narrativa com ocorrência no discurso literário e que corporizam estruturas de ordem mental referentes à formulação da *imagem* do outro ou do próprio, seja pela configuração de nível discursivo, estereótipos, preconceitos, ideias; A Imagologia Literária procura estudar a forma de expressão concreta de uma obra, o uso concreto das opções feitas, discursivas e estéticas, trabalhadas na oficina da língua literária, na sua organização, selecção lexical, acutilância semântica, no modo como estão plasmados no texto literário personagens,

espaço, cenário, tipologias discursivas, ironia, sátira, anedotas, sentenças, argumentação, figuras de estilo e tropos – metáforas, hipérboles, comparações e caricaturas são, por exemplo, evidentes *crystalizações* literárias, imagotipos de um fundo ideológico acentuadamente marcado.

A Imagologia Literária fundamenta-se pois na identificação e análise de imagotipos, portadores de uma semântica, ideias estereotipadas caracterizadoras de mentalidades colectivas, apropriadas pela obra literária, que devem depois ser confrontadas entre si com vista à aferição da sua permanência e universalidade no contexto cultural em que ocorrem. É esta abordagem de conjunto que permite, por exemplo, que se possa falar num Portugal de Almeida Garrett ou, mais vincadamente ainda, num Portugal de Eça de Queirós – que não corresponde exclusivamente ao ponto de vista mental do autor sobre o país, mas ao complexo resultante das perspectivas facultadas pelas suas obras nas suas múltiplas implicações discursivas, narratológicas, ideológicas, estéticas, etc. Estas imagens culturais resultantes da selecção de imagotipos predominantes que sustentam uma Imagologia não se fecham em si e podem ter influência ativa em diversos campos da sociedade, da política ao ensino ou ao turismo.<sup>4</sup>

Verdadeiramente, nada do que faz parte da estrutura do edifício literário/ficcional é construído sem um determinado intuito e, portanto, portador de valor imagológico. As opções relativamente ao discurso literário e a sua relação com paradigmas estéticos, as perspectivas do narrador, a gestão do tempo na narrativa, o valor simbólico do espaço, o estatuto e configuração das personagens constituem-se como elementos com valor imagológico. Poder-se-ia até considerar no âmbito da Imagologia Literária, uma imagologia do discurso enquanto produto organizado de língua literária e enquanto carreador de ideologia, a par de uma imagologia do simbólico, de uma imagologia da personagem, etc. A construção da personagem, por exemplo, é ilustradora do seu potencial ideológico/imagológico: «manifestada sob a espécie de um

---

<sup>4</sup> Cf. José Cândido Martins, «Recensão crítica de *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*», in *Limite – Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia*, Universidad de Extremadura, vol. 7, 2013, pp. 254-256. <http://www.revistalimite.es/volumen%207/15recensionmartins.pdf> [10 de Dezembro de 2014]

conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, *construída* progressivamente pela narrativa /.../. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que é e sobre o que *faz*.»<sup>5</sup>

Interligando os domínios do literário e do cultural, «a Imagologia é um domínio da literatura Comparada aberto à interdisciplinaridade, não sendo por isso mesmo de admirar que a História seja uma disciplina de companhia indispensável para a primeira abordagem, a Sociologia e a Psicologia Social para a segunda, e a Poética e Retórica para a terceira abordagem. Domínios tão diferentes como a Análise Crítica do Discurso, os estudos de Tradução e os estudos sobre categorização social são preciosos contributos para o estudo imagológico.»<sup>6</sup> Mas esta componente transdisciplinar parece diluir o objecto específico da Imagologia *Literária*, que deve atender naturalmente à centralidade do texto literário.<sup>7</sup>

É incontornável uma relação de diálogo entre uma Imagologia *Cultural* e uma Imagologia *Literária*. A fronteira nem sempre é clara e esse é um problema hermenêutico: «sem criar barreiras relativamente a outras áreas e sem ignorar o grande desenvolvimento dos Estudos Sociológicos e da Psicologia Social hoje, a Imagologia Literária necessita agora de aprofundar a especificidade estético-literária da sua investigação hermenêutica, como tem salientado repetidamente Daniel-Henry Pageaux.»<sup>8</sup> Maria João Simões aponta, a título de exemplo, alguns campos de trabalho que podem ter a atenção específica da Imagologia Literária: as configurações temáticas, procedimentos estéticos, configuração de personagens, esquemas narrativos, interpretação de ordem simbólica.

---

<sup>5</sup> Philippe Hamon, *apud* Carlos Reis, «Pluridiscursividade e representação ideológica n' *Os Maias*», in *Leituras d'Os Maias*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, p. 79.

<sup>6</sup> Maria João Simões, *Imagotipos Literários: Processos de (Des)configuração da Imagologia Literária*, p. 42.

<sup>7</sup> Cf. Maria João Simões, «A Imagologia na encruzilhada de múltiplas disciplinas», in *Imagotipos Literários: Processos de (Des)configuração da Imagologia Literária*, p. 23.

<sup>8</sup> Maria João Simões, *Imagotipos Literários: Processos de (Des)configuração da Imagologia Literária*, p. 42.

No âmbito da reflexão ensaística sobre a identidade portuguesa, através da observação das relações entre Cultura, História e Literatura portuguesas, Eduardo Lourenço foi quem primeiro chamou a atenção entre nós para o valor da *Imagologia* no reconhecimento identitário nacional.<sup>9</sup> A *imagologia* portuguesa de Eduardo Lourenço, tal como a define no «Breve esclarecimento» com que abre *O Labirinto da Saudade*, corresponde às «imagens que de nós mesmos temos forjado». Compreende, portanto, um conjunto de ideias, eventualmente fantasmagóricas, com que nos vemos a nós próprios enquanto portugueses – e de que a literatura é valioso e incomparável repositório – e também o modo como essas imagens estão plasmadas no discurso literário.<sup>10</sup>

O ensaísmo de Eduardo Lourenço entrelaça num «discurso crítico» Literatura e identidade de uma forma original e desafiadora, pondo em causa velhas concepções, apontando novas possibilidades, ensaiando novas explicações. A sua atenção a Portugal tendo por alvo a Literatura – diário pessoal, íntimo, freudiano, da vida nacional – ocupa grande relevância na vasta e longa reflexão ensaística deste *filósofo da cultura*, como se lhe refere Maria Manuel Baptista em *A Paixão de Compreender*.<sup>11</sup> O próprio Eduardo Lourenço confessa que toda a sua vida «foi passada a revisitar o discurso da cultura portuguesa»<sup>12</sup> contido especialmente na Literatura, «expressão vital e simbólica de um povo.»<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, p. 11.

<sup>10</sup> É muito anterior a *O Labirinto da Saudade* a reflexão de Eduardo Lourenço sobre estas questões. «A “Chaga do lado” da Cultura Portuguesa», texto de resposta a uma crónica de José Régio, no *Suplemento de Cultura e Arte* do diário português *O Comércio do Porto*, (textos reunidos, em 2004, em *O Gibão de Mestre Gil e Outros Ensaíos*) apresenta, já em 1962, considerações em matéria cultural que serão desenvolvidas n’*O Labirinto da Saudade* (1978), e em *Portugal como Destino* (1999). O próprio ensaísta recorda na nota introdutória d’*O Labirinto da Saudade* que o seu interesse pela *imagem de Portugal* ou *estatuto cultural português* remonta ao tempo do lançamento de *Heterodoxia* (1949).

<sup>11</sup> Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, Porto, Edições ASA, 2003.

<sup>12</sup> Cf. <http://www.eduardolourenco.uevora.pt/Projecto/Razoas-de-Um-Projeto> [10 de Janeiro de 2014]

<sup>13</sup> Eduardo Lourenço, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 37.

Mais recentemente, entre 2008 e 2010, Maria João Simões coordenou com António Apolinário Lourenço, no Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, o grupo de investigação «Literatura Sem Fronteiras», cujos trabalhos foram reunidos numa publicação referencial, denominada *Imagotipos Literários: Processos de (Des)configuração na Imagologia Literária*.<sup>14</sup> Esta obra traça o estado da arte e reúne vários estudos sobre a representação estereotipada do *outro*, predominantemente o africano, nalgumas obras ficcionais recentes da literatura portuguesa.<sup>15</sup>

Joep Leerssen, da Universidade de Amesterdão, e Manfred Beller, da Universidade de Bergamo, na continuidade da reflexão iniciada na década de 60 pelo belga Hugo Dyserinck, têm vindo a publicar nos últimos anos alguns textos fundamentais sobre Imagologia. Simultaneamente, têm promovido e liderado projectos de investigação internacionais que comprovam as potencialidades da Imagologia nos Estudos Culturais e nas Humanidades a partir da análise do discurso literário. Na concepção de Joep Leerssen e Manfred Beller, Imagologia é o estudo das percepções e imagens presentes no discurso literário: «the study of cross-national perceptions and images as expressed in literary discourse, has for many decades been one of the more challenging and promising branches of Comparative Literature and Cultural Studies. Its focus lies in the attitudes, stereotypes and prejudices about our own and others' national characters; attitudes which govern our rhetoric, discursive representation, literary activity and – ultimately - international relations at large. To recognize “national characters” as textual (frequently literary) constructs necessitates a textual and historical analysis of heir typology, their discursive expression and dissemination, by historians and literary scholars.»<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Maria João Simões (coord.), *Imagotipos Literários: Processos de (Des)configuração na Imagologia Literária*, Coimbra, CLP, 2011.

<sup>15</sup> Sobre Maria João Simões e «Literatura, Imagologia e Identidades», ver <http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/imag.html>. [10 de Dezembro de 2014].

<sup>16</sup> Beller, Manfred e Joep Leerssen (ed.), *Imagology*, vol. 13 de *Studia Imagologica* (ed. Hugo Dyserinck e Joep Leerssen), Rodopi Publishers, 2007. Joep Leerssen também coordena o portal *Images*, «dedicated to the critical study of national identity and national stereotype», em

O volume 13 da obra enciclopédica *Studia Imagologica*, editada conjuntamente por Hugo Dyserinck e pelo seu discípulo Joep Leerssen, tem por título *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*, remetendo o domínio da Imagologia simultaneamente para o campo cultural e literário: os imagotipos como representações literárias de construções e concepções culturais identitárias. Manfred Beller considera, mais abertamente, que os estudos imagológicos se devem desenvolver a nível multidisciplinar de modo a poderem atender à multiculturalidade das culturas nacionais. *Studia Imagologica*, sendo resultado de um amplo trabalho colectivo internacional, corresponde a esta visão de Manfred Beller, sem deixar de ter como fundo argumentativo as literaturas nacionais e os mitos/imagens que elas transportam.<sup>17</sup>

Ora, o que Joep Leerssen e Manfred Beller têm promovido é o desenvolvimento de um novo olhar sobre a cultura nas suas implicadas relações dialécticas e interações dinâmicas a partir do lugar de observação privilegiado que é a Literatura, ampla varanda para o espectáculo da humanidade aparente e da humanidade de todas as imaginações, possibilidades e contradições.

A Imagologia Literária, tal como é hoje entendida, tem por fim último a identificação dos processos de configuração da identidade. O seu objecto é o estudo das imagens contidas no texto literário com valor de representação identitária, imagens estas que se forjam quer na construção e organização do discurso, quer na configuração das personagens literárias, quer nas relações que estas personagens (representações de grupos sociais ou nacionalidades) estabelecem com o contexto, quer pelo jogo com a envolvência ou pelo discurso que proferem (ou omitem, ou insinuem), quer ainda através dos múltiplos recursos literários usados e que enformam figurações reconhecidas e aceites como identitárias.

---

<http://www.imagologica.eu/information>. Uma breve história da Imagologia, escrita por Manfred Beller numa perspectiva italiana, pode ser lida em [http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/imagologia\\_b.html](http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/imagologia_b.html)

<sup>17</sup> A ideia de um estudo enciclopédico sobre «Image Studies» foi lançada em 2001 por Manfred Beller. O volume *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters* foi publicado em 2007, reunindo 75 estudos de investigadores de 15 nacionalidades. A terceira parte deste volume trata da clarificação terminológica e conceptual.

A Imagologia Literária traz ao domínio dos Estudos Literários um enquadramento cultural que se considera hoje indispensável para a compreensão profunda e alargada da obra literária e que, naturalmente, não se confina aos processos internos específicos da arquitectura literária, sendo sempre, directa ou indirectamente, um reflexo da realidade envolvente com a qual interage, por adesão ou recusa pois, como dizia lapidariamente Alves Redol, «o escritor decanta ou engravida a realidade de que se apossa com amor ou com raiva».<sup>18</sup> A obra de arte, sendo em si autónoma, tem sempre na sua génese e recepção a mão de um homem que respira num ambiente concreto, determinante e imprescindível, a que, por comodidade, denominamos, com Ortega Y Gasset, *a circunstância*. Ou, mais vagamente e também inevitavelmente, a força das circunstâncias.<sup>19</sup>

Manfred Beller começa por lembrar, na introdução de *Imagology*, que o conceito de *ideia* tem sido traduzido ao longo dos tempos, desde Platão e Aristóteles, por *imagem mental* e *imaginação*, mesmo quando confinada à silhueta das sombras. Voltaire, na entrada «Ideia» do *Dictionnaire Philosophique* (1765), define-a assim: «C'est une image qui se peint dans mon cerveau». *Mutatis mutantis*, as imagens representam as ideias e as ideias são corporizadas pela palavra, frequentemente associada semanticamente à faculdade da visão, acção que, naturalmente, implica um sujeito e um objecto. A literatura é o lugar onde se articulam esteticamente as ideias na sua complexidade de traduzir o mundo em papel, oferecendo-nos a cosmovisão própria de uma determinada mentalidade.

---

<sup>18</sup> Alves Redol, *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*, (Introdução), Lisboa, Caminho, p. 8.

<sup>19</sup> «Quando uma pessoa se detém a pensar, a religião, a formação e a educação não são garantia de nada perante a força das circunstâncias que movem o homem» - Mark Twain. Entrevista de Rudyard Kipling publicada em *From Sea to Sea* (1889) e reproduzida em «Grandes Entrevistas da História», *Expresso*, 2014, p. 78.

Para responder à questão de partida – «o que é uma imagem?» –, Manfred Beller cita as cinco categorias semânticas estabelecidas por W.J.T. Mitchell em *Iconology: image, text, ideology*: imagem gráfica (fotografias, desenhos, etc.); imagem óptica (espelhos, projecções); imagem perceptual (sensações); imagem mental (sonhos, memórias, ideias) e imagem verbal (metáforas, descrições). E conclui afirmando que a origem das percepções nacionais está nas imagens mentais – «pictures in the mind and in the soul» ou «mental pictorial representation» –, registadas depois, na literatura, por um código verbal próprio. São estas imagens mentais e a sua expressão verbal que ganham corpo nas opiniões de uma comunidade e que patenteiam a sua visão negativa ou positiva de si e do outro e condicionam o comportamento colectivo.<sup>20</sup> Neste âmbito, a Imagologia Literária atende à forma como se articulam as *imagens mentais* e também, especialmente, as *imagens verbais*.

Importa observar que a Imagologia não é uma disciplina sob o domínio da Antropologia e da Etnografia; mais do que saber *quem, como, o quê, para quê*, a Imagologia procura atender *ao que parece ser*, à imagem que dá ou se tem de si e à forma como essa imagem está elaborada: «dans les relations des peuples entre eux, ce qu'ils sont importe beaucoup moins, au fond, que ce qu'ils semble.»<sup>21</sup> À Imagologia Literária importa não apenas a descrição, mas a análise e sobretudo a interpretação. Percebe-se, por isso, a importância de que se reveste o contexto histórico e social e como é determinante para a construção das imagens que depois têm expressão com suporte literário. Uma parte da literatura portuguesa da última década de oitocentos, por exemplo, só se pode compreender pelo contexto *condicionante* do *Ultimatum* inglês de 1890. Do mesmo modo que a emergência de uma certa imagem portuguesa patenteada na obra de Eça de Queirós está directamente relacionada com o esgotamento da Regeneração ou a obra de Almeida Garrett se assume comprometida com os valores de renovação nacional preconizados pelo regime liberal. E a leitura que hoje fazemos daquele tempo está também enquadrada pela subjectividade do

---

<sup>20</sup> Cf. Manfred Beller, «Perception, image, Imagology», in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A critical Survey*, Amsterdam/New York, Rodopi Publishers, 2007. pp. 2-16.

<sup>21</sup> Fernand Baldensperger, «L'Angleterre et les Anglais vus à travers la littérature française», in *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*, n. 44, apud Leerssen & Beller, *op. cit.*, p.8.

sujeito desse olhar distante no tempo e na mundividência que é o leitor. A Imagologia Literária atende a este olhar plural e interdisciplinar sobre a concepção, permanência e evolução da imagologia identitária.

Há sempre uma intrínseca relação de interdependência entre o sujeito que vê e o seu objecto, o seu horizonte – «ninguém vê o que o outro vê», diz o narrador de *Jerusalém*, do escritor português Gonçalo M. Tavares. O *outro* é, frequentemente, a imagem que nele projecta o observador. Entre um e outro, observador e observado, há vasos comunicantes que ajustam e enformam a imagem recíproca. Os estudos comparatistas mostram desde há muito que a percepção que se tem do *outro* não é indiferente à forma como se olha, nem é independente do sujeito desse olhar. Ora, uma das propriedades da Literatura é o *milagre* de dar a ver o que o outro vê. A identidade forma-se pois nesta interacção, nesta alteridade entre um *eu* e um *outro*.<sup>22</sup> Ao concluir uma obra fundamental sobre as imagens literárias francesas acerca dos portugueses e os espanhóis, Daniel-Henry Pageaux recorda: «The image of relations between self and other, between inside and outsider represents a cultural confrontation through which the individual subject or subject-group reveal their own ideological horizon.»<sup>23</sup>

Paralelamente, a descontinuidade da visão do mundo que se estabelece entre diferentes culturas nacionais pode encontrar-se também no interior de uma mesma cultura: um povo, a sua mentalidade, nunca é imutável, monolítica, evolui com o tempo, com o contexto, e nesta mudança se torna outro de si mesmo; não é já o que foi, nem o que será, mesmo se no leito deste rio do ser/tempo permanecem sedimentos que constituem, pela resistência e persistência, marcas identitárias relevantes.<sup>24</sup> É isto que Eduardo Lourenço refere como «o

---

<sup>22</sup> «Note-se, a propósito, que em algumas das línguas europeias mediterrânicas, esta realidade de uma alteridade constituinte ou de um ser intrinsecamente heterogéneo encontra-se, desde logo, anunciada e sintetizada em sintagmas nominais como *noi altri* (italiano), *nous autres* (francês) ou *nosotros* (espanhol)». (Ana Paula Coutinho Mendes (2000) "Representação do Outro e Identidade. Um Estudo de Imagens na Narrativa de Viagens - II Imagologia literária: contornos históricos e princípios metodológicos". Disponível em <http://www.ilcml.com/Var/Uploads/Publicacoes/Artigos/45e6bd57d5abe.pdf>. [4 de Fevereiro de 2015]

<sup>23</sup> Apud Leerssen & Beller, *op. cit.*, p. 8.

<sup>24</sup> «O que é determinante na constituição da identidade pessoal ou colectiva não são os factos considerados objectivamente, mas as imagens que se solidificam, por meio das narrativas, na memória dos

que a cada momento da vida de um povo aparece como paradoxalmente *inalterável* ou subsistente através da sucessão dos tempos.»<sup>25</sup>

No desenvolvimento da Literatura Comparada, a Imagologia Literária francesa deve a Daniel-Henry Pageaux o grande contributo para o seu reconhecimento científico. Entre nós, os seus estudos comparatistas e imagológicos têm sido divulgados e desenvolvidos por Álvaro Manuel Machado.

Na introdução a *Imagology*, Manfred Beller lança três questões de partida: «Are we sure that we see what we think we see? Are our opinions about other persons or people true? And what do we know about the way we see ourselves?»<sup>26</sup> É sobretudo esta última interrogação que está aqui em questão: a forma como, enquanto portugueses, nos olhamos a nós próprios e como é que isso está reflectido em vários momentos e obras da nossa história literária, especificamente no século XIX, com Almeida Garrett e Eça de Queirós. Trata-se realmente de uma reflexão, também num sentido óptico, porque, à semelhança da alegoria da caverna, «we do not know the real thing, but only its simulacrum in the form of mental images.»<sup>27</sup> De certo modo, a realidade ajusta-se sempre ao olhar e é, portanto mais condicionada do que parece ao que está desprevenido, por preconceitos, estereótipos, relativismo, subjetividade, perspectiva, circunstância: «For the most part we do not first see, and then define, we define end then see.»<sup>28</sup> Pontos de partida culturais diferentes, pontos de vista distintos, enfoques selectivos, intencionalidades assumidas ou ocultas dão leituras diferenciadas e sempre parcelares da mesma realidade complexa inscrita no

---

indivíduos ou das colectividades. Então, o autoconhecimento de um povo, tal como a historiografia se propõe decifrá-lo, não cria o sentido desse percurso, não capta o que há de permanente sob a mudança, o paradoxalmente *inalterável* ou subsistente através da sucessão dos tempos. O conceito de identidade que dá sentido à vida de uma colectividade pode comparar-se àquilo que os românticos designavam de “alma dos povos”, metáfora definidora do que ao longo da história permanece como essencial e próprio de um povo». Maria Teresa Rodrigues, «Eduardo Lourenço, hermeneuta do imaginário português».

[http://www.eduardolourenco.com/6\\_oradores/oradores\\_PDF/Maria\\_Teresa\\_Rodrigues.pdf](http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/oradores_PDF/Maria_Teresa_Rodrigues.pdf), p. 14 [3 de Março de 2015]

<sup>25</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 10.

<sup>26</sup> Leerssen & Beller, *op.cit.*, p. 4.

<sup>27</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>28</sup> Lippmann, *Public Opinion*, apud Leerssen & Beller, *op. cit.*, p. 4.

tempo. A Imagologia Literária trabalha, portanto, na construção de um mosaico com base na percepção de elementos de natureza cultural e subjectiva, impressos – talvez seja melhor dizer *revelados*, recorrendo ao campo lexical da fotografia – nas obras literárias; conseqüentemente, «a imagem que criamos das outras nações [ou da nossa] são produto da nossa imaginação, portanto, ficção.»<sup>29</sup>

Uma das formas como se apresenta com mais frequência a imagem do *outro* é o estereótipo, quer através da enumeração de um conjunto de atributos quer no estabelecimento dos traços gerais de uma personagem.<sup>30</sup> O estereótipo combina a mínima informação com o máximo significado, toma a parte pelo todo, extrapola dos detalhes para a generalização, contribuindo aceleradamente para a formação do preconceito.<sup>31</sup> Essa informação mínima, deficitária, caricatural, é constituída frequentemente pela aparência, que é o que se percebe num primeiro nível de conhecimento do *outro*. Ora, «restricted perceptions are mentally registered as limited pictorial presentations. People can only experience empirical reality in part. Once textually codified, the partial representation will represent the whole».<sup>32</sup>

Dependente de uma dinâmica relacional, o conceito de identidade é transdisciplinar e articula-se melhor no plural. A identidade é múltipla, constituída pelas várias feições que constituem o poliedro identitário. A identidade colectiva é uma analogia da identidade individual, uma generalização de percepções, e constitui-se como conglomerado complexo de características e figurações, ideias, mentalidades, tendências, comportamentos que, aparentemente, definem o retrato individualizado ou do grupo.

---

<sup>29</sup> Stanzel, *Europäer: Ein imagologischer Essay*, apud Leerssen & Beller, *op. cit.*, p. 11.

<sup>30</sup> Na natural evolução da Literatura Comparada para a Imagologia, Manfred Beller passou a considerar a necessidade de se não olhar apenas aos *hétero-estereótipos* que enformam o olhar do *outro* mas também aos *auto-estereótipos* e suas representações estético-literárias no seio de uma comunidade. Na língua inglesa «Imagologia Literária» é correntemente um pleonasmo de «Imagologia». Como foi já referido, a distinção é pertinente, na nossa língua, como no francês, onde a designação é sempre «Imagologie Littéraire».

<sup>31</sup> Pageaux, «Una perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle», *Synthesis* 8, pp.172-175, apud Leerssen & Beller, *op. cit.*

<sup>32</sup> Leerssen & Beller, *op. cit.*, p.5.

Se a identidade própria se faz também na comparação com a identidade do outro, ela é, portanto, duplamente subjectiva, de certa forma artificial, resultante de um contraste que pode sofrer alterações. Nunca é absoluta, apenas um esboço a traço grosso, leitura de linhas dominantes, luz e sombras, um modo de ver, uma radiografia, um espelho. A identidade é, em síntese, essencialmente uma questão cultural. As relações entre os povos fazem-se nos movimentos pendulares da identidade/alteridade, processo necessário à consciência e demarcação da individualidade e autonomia. «From early on in history, the encounter with other cultures, languages and customs has been governed by selective perception, which inspires curiosity, stimulates e imagination and evokes fascinating images in people's mind. Valorizing the Other is, of course, nothing but a reflection of one's own point of view»<sup>33</sup>.

Os problemas de identidade, também objecto da psicanálise, surgem quando se dá uma ruptura com uma relativa previsibilidade disciplinadora e comportamental. As nações também não dispensam uma certa previsibilidade, tomada por vezes como «desígnio nacional». A imprevisibilidade, o inesperado, e conseqüentemente a fuga para uma dimensão *desajustada* e possivelmente irreal são conseqüências de desajustamento. Eduardo Lourenço apresenta na sua obra ensaística vários exemplos de *prodigiosa irrealidade* da visão que os portugueses têm da História de Portugal – reflexão que, aliás, desenvolve a partir da análise à vida portuguesa encetada pela Geração de 70 e pelos *inquéritos* de Eça de Queirós realista. Somos também aquilo que nos imaginamos. É neste espelho deformante da realidade em fantasia que está a intersecção entre identidade e Literatura: «El mito es el estereotipo que supo o que pudo crecer, no por su propia fuerza sino por la capacidad narrativa que un escritor le otorga. Así nacen y van creciendo mitos literarios con honda fuerza identitaria como el de Don Juan o el Sebastianismo. (...) Los mitos, las figuras míticas son pues hasta cierto punto imágenes literarias y culturales, muy elaboradas en las que van mezclados lo ideológico con el imaginario. Expresan por medio de representaciones peculiares ideas generales sobre el processo histórico-cultural

---

<sup>33</sup> Leerssen & Beller, *op. cit.*, p.6.

de una colectividad que solemos llamar nación o de una colectividad que se reconoce por medio de esos mitos»<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Daniel-Henry Pageaux, «Diálogos ibéricos, imágenes, relaciones e interculturalidad luso-españolas» (coords. María Jesús Fernández García & María Luísa Leal), in *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*, Mérida, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas / Gobierno de Extremadura, 2012, p. 24.

## **CAPÍTULO II**

### **EDUARDO LOURENÇO E A IMAGOLOGIA LITERÁRIA**



«A via privilegiada de indagação da cultura portuguesa levada a cabo por Eduardo Lourenço é a produção literária dos seus mais relevantes criadores; e a interpretação do sentido e do simbolismo das imagens veiculadas pela literatura constitui um domínio emblemático da sua reflexão sobre o modo de ser-português e o destino pátrio.»<sup>1</sup>

Ana Nascimento Piedade

## 1. Eduardo Lourenço, Literatura e identidade

Eduardo Lourenço tem dedicado boa parte do seu ensaísmo à questão da identidade cultural portuguesa a partir de uma leitura interpretativa e crítica das nossas narrativas históricas e ficcionais e da imagologia que elas encerram e configuram. Eduardo Lourenço é verdadeiramente «um hermeneuta do modo como os portugueses configuram a sua existência, na(s) história(s), nos mitos e na literatura, em todo o seu imaginário mas, simultaneamente, um criador (ensaísta) cujo discurso ficcional *imita* a realidade e a experiência portuguesa, a sua vivência da temporalidade, tornando-o participante na construção de um imaginário de onde também emerge a sua obra. Esta representa uma ligação assinalável ao mundo

---

<sup>1</sup> Ana Nascimento Piedade, «Contornos da 'Preocupação por Portugal' no ensaísmo de Eduardo Lourenço», in *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil: Homenagem a Arnaldo Saraiva*, p. 342. (Colóquio Internacional, Porto, 2009. Coord. Isabel Morujão e Zulmira Santos), Porto, CITCEM/Edições Afrontamento, 2011, pp. 340-349). <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12535.pdf> [8 de Agosto de 2015].

real português, constituindo este a referência a partir da qual *ensaia* representações possíveis do que significa para os portugueses sê-lo.»<sup>2</sup>

A forte componente simbólica do texto literário encerra traços configuradores de identidade e uma imagologia nem sempre evidente à superfície e que por isso requer decifração: «compreender o que *fomos* e *somos* não é possível se se remeterem para a sombra as produções do imaginário, guardião dos projectos, das fantasmagorias da acção, em suma, da *rêverie* de uma comunidade humana.»<sup>3</sup>

Às representações configuradoras da nossa identidade e existência, tal como a vemos, chama Eduardo Loureço *imaginário cultural português*; «a construção dessa imagologia, enraizada na *praxis* portuguesa, na sua vida empírica e histórica, descreve a nossa forma singular de habitar a realidade devolvendo aos portugueses as imagens que eles fazem de si próprios. Ao tomar como objecto de análise a realidade cultural portuguesa, as narrativas históricas, míticas e literárias como mediação configuradora privilegiada do que *fomos* e *somos* como identidade colectiva singular, Eduardo Loureço problematiza hermeneuticamente, desde as suas origens, a nossa realidade cultural. Caracteriza-nos como um povo profundamente sonhador e imagético que ao longo da sua existência sempre teve dificuldade de se ver com realismo.»<sup>4</sup>

Entre a Filosofia de formação e a paixão pela Cultura, Eduardo Loureço constrói as suas obras ensaísticas como «reflexão crítica, marcada por uma inteligentíssima ironia, sobre os diversos discursos identitários de Portugal, sobre os seus mitos culturais e sobre as imagens por eles criadas no imaginário

---

<sup>2</sup> Maria Teresa Rodrigues, «Eduardo Loureço, hermeneuta do imaginário português», p. 9. «Na verdade, quase poderíamos afirmar que existe na obra de Loureço uma única obsessão (...) simultaneamente temática e emocional, que se chama "Portugal" e se revela ao longo de 60 anos de um infatigável labor crítico em torno desse objecto que na obra de Loureço se reveste de um carácter gnoseológico-passional, quer dizer, simbólico. (...) A via de acesso a esse objecto privilegiado de reflexão, Portugal, tem sido a literatura e é-o desde os seus primeiros ensaios de crítica literária, até às primeiras tentativas de analisar Portugal e a cultura portuguesa.» (Maria Manuel Baptista, *Eduardo Loureço: A Paixão de Compreender*, Edições ASA, 2003, p., 257).

<sup>3</sup> Maria Teresa Rodrigues, «Eduardo Loureço, Hermeneuta do imaginário português», p. 1. [http://www.eduardolourenco.com/6\\_oradores/oradores\\_PDF/Maria\\_Teresa\\_Rodrigues.pdf](http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/oradores_PDF/Maria_Teresa_Rodrigues.pdf) [10 de Dezembro de 2014. Nota: as citações feitas deste texto indicam o número de página que está no documento com esta fonte, ainda acessível em [arquivo.pt/](http://arquivo.pt/)

<sup>4</sup> Maria Teresa Rodrigues, «Eduardo Loureço, Hermeneuta do imaginário português», p. 2.

nacional.»<sup>5</sup> É fundamentalmente nas criações literárias e artísticas que Eduardo Lourenço encontra a expressão mais original e mais elaborada do Portugal contemporâneo, para além da aparência das manifestações efémeras do quotidiano ou dos factos officiosos da acta histórica. «O facto de a literatura representar um prisma hermenêutico axial através do qual a cultura é apreciada e avaliada não pode senão representar uma escolha inteiramente deliberada e assumida. Na primeira edição de *O Labirinto da Saudade* (1979), Eduardo Lourenço afirma: “por gosto, por vocação, mas também por decisão intelectual fundamentada, este nosso primeiro esboço de imagologia portuguesa é quase exclusivamente centrado sobre imagens de origem literária [...], naquelas que por uma razão ou por outra alcançaram uma espécie de estatuto mítico, pela voga, autoridade e irradiação que tiveram ou continuam a ter.”»<sup>6</sup> Para este filósofo da nossa cultura, «o discurso ficcional, particularmente as narrativas literárias e históricas, apresenta-se como o lugar paradigmático onde se revelam propostas de *novas formas de vida*, o lugar por excelência onde é acessível a interpretação da identidade portuguesa, expressando como nenhuma outra manifestação cultural “o nosso modo de ser”.»<sup>7</sup> Quando se pensa na obra literária de Almeida Garrett ou de Eça de Queirós, no século XIX, parece bem clara esta dimensão: a Literatura como proposta de *novas formas de vida* e de questionamento do rumo português. Como criação de natureza estética, a Literatura não carece de referenciação imediata com a realidade; como emanção cultural, a natureza da Literatura é de ordem simbólica, na medida em que cristaliza artisticamente correspondências da vivência humana. Eduardo Lourenço, sem descurar aquela apreciação de especificidade estética da Literatura, embrenha-se na dimensão simbólica e mítica da Literatura, na senda da compreensão do núcleo gerador da nossa idiosincrasia identitária.

Maria Manuel Baptista, que percorre exaustivamente a longa e vasta obra ensaística lourenciana em *A Paixão de Compreender*, acentua essa ligação forte da reflexão de Eduardo Lourenço com a Literatura, no âmbito da sua multifacetada

---

<sup>5</sup> Margarida Calafate Ribeiro, «Uma outra história de regressos. Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa», in *Colóquio Letras*, n.º 171, Maio/Agosto 2009, p.156. (Texto da Lição Inaugural da Cátedra Eduardo Lourenço na Universidade de Bolonha, no dia 5 de Dezembro de 2007).

<sup>6</sup> Ana Nascimento Piedade, «Contornos da ‘Preocupação por Portugal’ no ensaísmo de Eduardo Lourenço», p. 344.

<sup>7</sup> Maria Teresa Rodrigues, «Eduardo Lourenço, hermeneuta do imaginário português», p. 5.

*hermenêutica da cultura*: «no contexto português, o que de mais fecundo e vivo lhe parece existir era (ontem como hoje) a criação literária. E será nessa comunidade de poetas, romancistas e ensaístas que Lourenço encontrará o diálogo possível, fecundo e exigente, na e sobre a Cultura Portuguesa.»<sup>8</sup> Seguem no mesmo sentido as palavras de Ana Nascimento Piedade supra citadas acerca da centralidade da Literatura na indagação lourenciana da cultura portuguesa; a Literatura que, para Eduardo Lourenço, constitui «a expressão real de toda a cultura superior.»<sup>9</sup>

## 2. Imagologia lourenciana e Imagologia Literária

Manifestação (in)voluntária das forças íntimas, do pensamento e do sentimento de um povo num determinado passo da sua vivência histórica, a Literatura revela-se o campo privilegiado do ensaísmo lourenciano sobre o *destino* português.<sup>10</sup> Partindo, pois, da leitura crítica e conjugada da História e da Literatura, esteticamente configurada em códigos próprios, a reflexão lourenciana «tem como preocupação fundamental o estudo das auto-representações dos portugueses e da forma como estas condicionam a sua identidade cultural, ou mais latamente, o imaginário cultural português.»<sup>11</sup>

Já ficou dito de passagem que é n' *O Labirinto da Saudade* que Eduardo Lourenço pela primeira vez entre nós se refere a uma imagologia portuguesa, atribuindo-lhe um significado específico dentro da hermenêutica cultural que desenvolve. A *imagologia* portuguesa identificada em 1978 é oriunda do campo semântico da psicanálise e pode ser traduzida de forma simplista por imagens

---

<sup>8</sup> Maria Manuel Baptista, «Mito, História e Filosofia na obra de Eduardo Lourenço», in *Eduardo Lourenço – Estudos*. Vol. I (coord. Maria Manuel Baptista), Maia, Ver o Verso, 2006, p. 19-20.

<sup>9</sup> ANP, «Contornos da 'Preocupação por Portugal' no ensaísmo de Eduardo Lourenço», p. 343.

<sup>10</sup> Talvez seja oportuno observar que a semântica do *destino português* no sentido que lhe dá Eduardo Lourenço interpretando o papel do homem português como agente, aponta para a deslocação do sujeito da história para fora do homem português, como se Portugal fosse uma fatalidade autónoma, uma existência cujo agente é da ordem divina, secundarizando o papel activo da vontade e da acção do homem português.

<sup>11</sup> Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, p. 33.

mentais, conceitos que temos de nós próprios. Aliás, como é sabido, o subtítulo desta obra é precisamente *Psicanálise Mítica do Destino Português*. Assim, *imagologia* aparece traduzida na mesma obra por outras expressões equivalentes: *imagerie*, «nossa imagem enquanto produto e reflexo da nossa existência e projectos históricos ao longo dos séculos e em particular na época moderna», «imagens que de nós mesmos temos forjado», «imagem de Portugal», mitologia, ficção, etc.

Para chegar à descrição das imagens mentais que povoam e condicionam o homem português, Eduardo Lourenço procede a uma revisitação dos mais invocados episódios da história de Portugal articulando-os com uma leitura de ordem simbólica dos textos literários mais representativos. Ou seja, o ponto de partida para a formulação desta imagologia lourenciana é, em parte, comum ao da Imagologia Literária. Aquilo a que o autor de *O Labirinto da Saudade* chama Imagologia compreende um conjunto de ideias, preconceitos, crenças dos portugueses sobre si como colectividade nacional. Este imaginário cultural português – a galeria de imagens que os portugueses forjaram de si próprios e da sua história, maioritariamente ficcionadas, embora não assumidas como tal –, está intrinsecamente ligado aos processos operacionais identificados pela Imagologia Literária, designadamente nas construções da representação de mentalidade no texto literário.

É certo que o ponto de vista de Eduardo Lourenço assenta numa base de reflexão de pendor filosófico-psicanalítico enquanto a perspectiva da Imagologia Literária se liga mais ao mecanismo de organização da língua e do texto literário e à sua inserção cultural. São duas vias de análise cultural que se complementam mutuamente. A imagologia portuguesa configurada pela Literatura ganhou com Eduardo Lourenço um estatuto próprio nos Estudos de Cultura Portuguesa que não podem já ignorar os textos lourencianos sobre a questão da imagem e da representação da identidade nacional.

Há três momentos cruciais na reflexão ensaística de Eduardo Lourenço sobre a identidade cultural portuguesa, correspondentes à publicação de outras tantas obras incontornáveis, separadas por três décadas: *O Labirinto da Saudade* (1978), *Nós e a Europa ou as Duas Razões* (1988) e *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade* (1999). Embora a sua atenção sobre Portugal, a sua

Literatura, História e Cultura tenha permanecido nuclear – no sentido do questionamento e reinterpretação permanente da cultura portuguesa, daquilo que ela é ou se julga ser e daquilo que configura a sua imagologia – a abordagem mais recente desviou-se um pouco do ambiente psicanalítico de *O Labirinto da Saudade* em favor do campo lexical mítico-literário, mais próximo do pensamento filosófico-cultural. Mas a relação do homem português com a História e a sua tendência mitificadora ou o sentido trágico e supostamente universalista do destino português são linhas interpretativas que Eduardo Lourenço continuou a desenvolver reiteradamente a partir da Literatura, e concretamente, no que respeita ao século XIX, na fundação da nossa modernidade, a partir da obra de Almeida Garrett e de Eça de Queirós.

A leitura da nossa História – o *destino português* – proposta por Eduardo Lourenço não se cinge, evidentemente, ao que se encerra num livro de História, mas antes sugere uma abordagem de problematização das ideias, imagens e narrativas da existência portuguesa. «Da cultura à literatura, a estratégia de Eduardo Lourenço é sempre genuinamente fenomenológica: interessa-lhe menos, por exemplo, conhecer a realidade histórica, concreta e objectiva que foi Camões do que analisar a forma como ele tem sido representado e imaginariamente vivido pelos portugueses ao longo da sua própria história. E o que é válido para Camões aplica-se a todos os vultos da cultura que analisa ou a qualquer outra realidade que desperte a sua insaciável curiosidade. (...) São, assim, as análises à essência dessas mesmas representações no imaginário colectivo que Lourenço procura e nos oferece nos seus ensaios, partindo da suposição, ainda fenomenológica, de que é aí que se encontra o ‘ser da cultura portuguesa’, quer dizer, não nas modalidades da sua existência objectiva, mas o seu sentido e significação, o que se plasma no e configura o imaginário colectivo.»<sup>12</sup> Esta é uma constante da hermenêutica cultural de Eduardo Lourenço: incidir a sua atenção e discurso não tanto sobre os *objectos* mas mais sobre as *representações*. Mas estas *representações* são já uma transfiguração, releitura mediada e incorporada colectivamente, como é próprio de quem defende uma relação do homem com a realidade de índole essencialmente simbólica, divergente do discurso filosófico clássico, ortodoxo, racional e globalizante. Eduardo Lourenço incorpora na sua

---

<sup>12</sup> Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, p. 216.

análise à cultura portuguesa e no seu discurso ensaístico a matriz simbólica omnipresente na própria linguagem, que é a forma esfíngica de se aproximar da verdade.<sup>13</sup> Ora, ao fazer incidir a sua atenção nas representações, Eduardo Lourenço posiciona-se numa perspectiva próxima da que caracteriza a Imagologia Literária, para quem o texto literário é a suprema arte da representação de uma cultura.

### 3. O discurso ensaístico lourenciano

Pelo seu pendor reflexivo pessoal, pela natureza do objecto que persegue – a interpretação das linhas de força da identidade portuguesa – e do principal material de trabalho seleccionado – o texto literário –, o discurso ensaístico de Eduardo Lourenço reveste-se de um *estilo* peculiar. A formulação ensaística é por condição própria interpeladora, proponente e aberta, reflexiva e provocadora de reflexão, mas em Eduardo Lourenço, esse mesmo ensaísmo ganha também uma dimensão escrita de feição literária, pela atitude suscitadora de novas dimensões do conhecimento, pela atitude pessoana de, pelo discurso de valor poético, pôr em causa a leitura tranquila e adquirida da realidade, pela urdidura estimulante do texto e pela selecção e aplicação criteriosa de vocabulário com semântica altamente sugestiva.<sup>14</sup>

Partindo de uma leitura imagética e simbólica da Literatura como manifestação estética e existencial para abordar a cultura portuguesa, a escrita de

---

<sup>13</sup> Cf. Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, p. 126.

<sup>14</sup> «Dado o seu desejo de produzir imagens da realidade portuguesa, de constituir-se como um espelho que permita reflectir a vida e o drama de pessoas reais e concretas a braços com a tarefa de compreender o seu destino, o ensaísmo lourenciano pode colocar-se no mesmo plano de outras formas de literatura. Nele descobrimos a conjugação de elementos característicos da intriga romanesca: um país, uma história, mitos, valores, personagens, projectos, isto é, uma conjugação de elementos que Lourenço reinterpreta, num texto de natureza reflexiva, articulando-os num sentido novo. Dessa tarefa surge a configuração peculiar a partir da qual é possível construir uma certa imagem de Portugal». (Maria Teresa Rodrigues, «Eduardo Lourenço, hermeneuta do imaginário português», p. 10).

Eduardo Lourenço afasta-se propositadamente da lógica da narrativa historiográfica linear. A sua perspectiva é a do indagador dos mitos que se podem vislumbrar sob o enredo da narrativa histórica e literária; os seus textos caracterizam-se por uma propositada marginalidade; são textos que pretendem *ensaiar* possibilidades interpretativas ainda não exploradas; recusando seguir pela estrada larga e pavimentada, rasgam vias exploratórias alternativas que surpreendem com novas vistas e miradouros sobre o nosso vale (*de Santarém*) cultural. David Mourão-Ferreira nota que «Eduardo Lourenço, na sua recusa de uma estrita textualidade, permanentemente cede ao ‘apelo’ dessa ‘orla extrema do dizível’, dos textos evadindo-se ou a partir deles voando com icárias asas que, de tão míticas, já também são inequivocamente ficcionais. Simplesmente, no seu caso, não há sol que as derreta.»<sup>15</sup> Consequentemente, os textos lourencianos oferecem-se como desafios provocatórios do pensamento pré-adquirido do leitor, que assim se obriga a *pensar tudo de novo*; não raras vezes os ensaios lourencianos se investem de uma função problematizadora, como é próprio de um *desarrumador geral de ideias feitas*, como o apodou Mário Mesquita. O próprio Eduardo Lourenço confessa no seu ‘diário’ (Coimbra, Agosto, 1951) – o diário a que daria título *A Casa Perdida*: «Passamos a vida a despir o que a educação adolescente nos ofereceu.»<sup>16</sup>

Tendo analisado com minúcia a tipologia e opções de construção do discurso lourenciano, Maria Manuel Baptista conclui que o estilo do autor de *Heterodoxia* traduz um posicionamento filosófico de cariz assistemático e assumidamente individual, conseqüente de uma opção existencial, como é evidente, mas, neste caso, em plena correspondência com o seu pensamento livre, numa sintonia entre uma maneira de pensar, forma de expressão exacta e o fluir consistente desse pensamento. Eduardo Lourenço reconhece nesta forma de articular reflexão e discurso a sua admiração por Michel de Montaigne, cuja influência é assumida, para quem o ensaísmo era uma escola de liberdade e a crítica a ginástica do

---

<sup>15</sup> Apud Eduardo Lourenço: *a História é a Suprema Ficção. Entrevista de José Jorge Letria a Eduardo Lourenço*, Lisboa, SPA/Guerra e Paz, 2014, p. 22.

<sup>16</sup> *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – dos Poetas e Amigos*, Maia, Ver o Verso, 2008, p. 219.

intelecto, um longo e sinuoso caminho estreito do peregrino na demanda da compreensão.<sup>17</sup>

A atitude de «criança que brinca no átrio da cultura», como se definiu Eduardo Lourenço no discurso de uma das muitas homenagens que lhe foram endereçadas, quando completou 80 anos de idade, é só um ponto de partida, um estado de espírito sem preconceito, próprio de um olhar límpido numa manhã clara, predisposto a ser surpreendido, e não significa recusa da crítica caucionada pela argumentação ou pela tradição. É previsível que uma escrita assim se dê mais facilmente a equívocos; disso tem plena consciência Eduardo Lourenço, recusando sempre qualquer pedestal de mago ou messias com que o queiram distinguir: «como a palavra comum, e mais do que ela, a escrita é um risco total. De uma maneira geral ninguém a lerá como o seu autor a concebeu. Ela será ocasião inevitável de desentendimento, desatenção, porventura irritação ou desprezo, mas igualmente de comunhão possível, e entusiasmo, sobretudo de veículo para o transporte do próprio sonho.»<sup>18</sup>

Ana Nascimento Piedade tem-se dedicado com especial interesse académico ao pensamento de Eduardo Lourenço, com quem vem travando um diálogo intelectual frutuoso.<sup>19</sup> Numa das suas obras recentes, definiu sincreticamente num quiasmo a inter-relação que o autor de *Nós e a Europa ou as Das Razões* promove entre Filosofia, Cultura e Literatura e a sua escrita ensaística referindo-se a um 'labirinto como texto e o texto como labirinto'.<sup>20</sup> O labirinto é a casa do texto ensaístico, símbolo das tentativas de chegar, pela insinuação da palavra, ao núcleo luminoso da compreensão da identidade.

Eduardo Lourenço é um homem que «tem um pensamento – e um pensamento é coisa rara»; ele é «a consciência crítica deste país», afirma José Gil, outro preclaro problematizador português sobre os portugueses e a cultura

---

<sup>17</sup> Cf. Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, p. 90

<sup>18</sup> Apud Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, p. 13. (Epígrafe da obra. Citação de Eduardo Lourenço com referência aos anos 1969/1970).

<sup>19</sup> Cf. Designadamente, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, Lisboa, Gradiva, 2015; *Outra Margem: Estudos de Literatura e Cultura Portuguesa* (Parte V, sobre Eduardo Lourenço), Lisboa, INCM, 2008.

<sup>20</sup> Ana Nascimento Piedade, «Eça e Pessoa no labirinto de Eduardo Lourenço». Disponível em [http://www.eduardolourenco.com/6\\_oradores/pdf3/Ana\\_Nascimento\\_Piedade.pdf](http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/pdf3/Ana_Nascimento_Piedade.pdf)

portuguesa. E o autor de *Português sem Filtro*, Onésimo Teotónio de Almeida, afirma peremptoriamente: a escrita lourenciana é «a quinta-essência do ensaísmo.»<sup>21</sup> Escrita de matriz filosófica de carácter assistemático, que se entretece com uma linguagem eminentemente simbólica e poética, que na aparência se afasta da precisão científica e do rigor filosófico; aparentemente só, porque a recorrente demanda dos sentidos mais profundos do enunciado através de um meta-texto de sucessivos sintagmas de precisão de significado provam que Eduardo Lourenço escreve pensando, pensa escrevendo, escreve o que pensa e pensa o que escreve, detalhadamente, rigorosamente, lucidamente, explorando recursos discursivos pouco habituais na reflexão filosófica, de que é exemplo a ironia e a recorrência a formas verbais reflexas. Ironia bem queirosiana, provocadora, iluminadora e afável.

#### 4. Literatura e memória

O tempo e a forma como é vivido interferem na configuração da imagem que um povo ou um indivíduo tem de si próprio, na sua memória e identidade – um constructo que só *a posteriori* ganha contornos de maior nitidez, articulados e dispostos em sua posição relativa os múltiplos fragmentos, dimensões e relações referenciais. A identidade é filha da memória, individual e colectivamente. E, como tem demonstrado Eduardo Lourenço, é na Literatura como casa habitada do ser e expressão anímica de um povo, dos seus anseios e recalcamientos, de suas máscaras, que melhor se plasma a complexidade deste retrato identitário. Muito cedo, logo em *Heterodoxia I*, Eduardo Lourenço reconhece que «a literatura é uma das raras expressões da cultura em Portugal que parece apresentar um valor e uma importância indesmentíveis (...) não só enquanto forma privilegiada, e bem-sucedida, de expressão do modo de ser próprio dos portugueses, mas também enquanto constitui a única modalidade de produção cultural que permite 'diálogo com a Europa', quer dizer, com a história, tradição e cultura de que Portugal faz

---

<sup>21</sup> Apud Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, p. 83.

parte integrante, quer o queira, quer não». <sup>22</sup> Por outras palavras: a Literatura é portadora privilegiada de vivência e memória, uma espécie de diário íntimo de um povo; o discurso literário vai além da narrativa historiográfica na captação do sentido e compreensão das motivações e condicionamentos do comportamento humano, transpondo a linha do cientismo da factualidade documental novecentista.

A dimensão memorialística é intrínseca à própria Literatura, herança e arquivo de uma memória colectiva vivencial que pode, em determinadas passagens, desempenhar uma função de farol iluminador. Dizia recentemente a escritora Teolinda Gersão numa entrevista radiofónica: «a literatura é o lugar da memória também; é o lugar onde nós tentamos fixar o tempo, aquilo que passa. A literatura de algum modo também é o que fica do que passa e há coisas que estão na literatura, uma parte fundamental da experiência humana está na literatura e não está em mais lado nenhum: não está na história, não está na filosofia, não está na ciência, não está na sociologia, não está em mais lado nenhum. Se nós quisermos saber como é a experiência humana vivida em determinada época, a literatura é o melhor caminho.» <sup>23</sup>

A gravidade das horas de tumulto, a indefinição dos movimentos políticos e sociais, a (des)medida dos sonhos, possibilidades e impossibilidades, a aparência dos fenómenos, a energia das forças motrizes dos movimentos colectivos, tudo isto faz parte integrante da constituição, identidade e imagem que um povo cria de si – mesmo quando esses fenómenos ou acontecimentos não constam dos registos em acta, dada a natureza fugaz e imaterial de tantas dessas manifestações. <sup>24</sup> A memória identitária é sempre condicionada e emotivamente selectiva: no conglomerado da memória humana, os acontecimentos e ocorrências podem ter menos relevância do que as omissões e as fantasias; em última análise, até os

---

<sup>22</sup> Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, p. 257-258.

<sup>23</sup> Teolinda Gersão, entrevista de Luís Caetano no programa radiofónico *A Ronda da Noite*, RTP- Antena 2, 23 de Dezembro de 2014. <http://www.rtp.pt/play/p1299/e176989/a-ronda-da-noite> [6 de Janeiro de 2015].

<sup>24</sup> «É justamente esta abolição do carácter ostensivo de referência [que distingue o texto historiográfico do texto ficcional] que possibilita o emergir do fenómeno a que Ricoeur chama “literatura” (...) Os discursos ficcional e poético ao visarem o ser, não sob a modalidade do ser dado mas do poder ser, em que a realidade quotidiana é metamorfoseada graças ao que poderíamos chamar as variações imaginativas da literatura, abrem novas possibilidades de ser-no-mundo». (Maria Teresa Rodrigues, «Eduardo Lourenço, hermeneuta do imaginário português», p. 4).

factos acabam reduzidos à narrativa memorialística que deles concebe, deslizando a sua ocorrência do plano da história para o da narrativa subjectiva.

«Desde o século XIX, pensou-se que a História seria o lugar por excelência da *compreensão* de nós mesmos como passado colectivo e por consequência a leitura mais adequada de um povo enquanto destino.»<sup>25</sup> Percebeu-se depois que não havia uma História, mas muitas Histórias e que o homem, na sua plenitude, não cabia, senão parcial e imperfeitamente, em cada uma delas; o testemunho da vivência humana não se resume ao registo do que alcançou; o vazio do que não conseguiu conquistar também faz parte integrante da experiência humana. Do mesmo modo, também assim a lenda e o mito. Nem a História, com a luz do seu método científico próprio, nem qualquer outro domínio da ciência ou da arte, é por si só bastante para a compreensão clarividente de toda a complexidade humana. A vivência dos povos também se faz de zonas de sombra, onde por vezes mais livremente se revela a sua intimidade, não apenas da euforia vitoriosa mas também da disforia amarga e sobretudo dessa «massa de sombra luminosa a que chamamos o 'imaginário', a face não iluminada de frente por nenhum conhecimento dito 'histórico'».<sup>26</sup> E só em função desse 'imaginário', é possível a autognose dos povos, diz Eduardo Lourenço que, a este propósito cita Kant: «a mitologia sem história é vazia e a história sem mitologia é cega.»<sup>27</sup> E é na Literatura que mais frequentemente se alberga a mitologia, muitas vezes vestindo-lhe a pele.

A dimensão fundamental e permanente do tempo é uma componente intrínseca do ser e da memória; o modo sempre subjectivo como se processa a vivência desta temporalidade, o sentido que lhe é conferido e a percepção que dele se tem, é que difere nos indivíduos ou nos povos, como entidades colectivas. Individualmente, o tempo do homem é um prazo contado entre uma Primavera e um Inverno, uma voragem inexorável; de modo diferente, o tempo dos povos não se define por essa combustão devoradora de inevitável finitude e, portanto, a tragicidade colectiva é de outra natureza. O tempo da história de um povo «não é, como o dos indivíduos, percebido ao mesmo tempo como finito e irreversível.»<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, p. 13.

<sup>26</sup> *Idem, Ibidem*, p. 14.

<sup>27</sup> *Apud* Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, p. 14.

<sup>28</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, p. 9.

Por isso, às nações, com o seu passado e com a leitura que dele fazem em cada momento, é permitido o renascimento; as nações projectam-se num futuro renovado e esplendoroso, arrastadas por um messiânico desejo, sobretudo se alto brilhou algum momento do seu passado e se esse passado funciona como um farol na navegação da existência nacional; o discurso decadentista tem como contraponto o apelo à não resignação. «Antes da plena consciência de um destino particular – aquele que a memória, como crónica ou história propriamente dita, revisita –, um povo é já um futuro e vive do futuro que imagina para existir.»<sup>29</sup> Este futuro imaginado tem um suporte verbal que se manifesta no discurso político, no discurso literário, no comentário, na opinião, na imprensa. «Cada povo só o é por se conceber e viver justamente como destino. Isto é, simbolicamente, como se existisse desde sempre e tivesse consigo uma promessa de duração eterna.»<sup>30</sup>

Perscrutando as manifestações dessa vida colectiva, de modo especial, as manifestações artísticas, que estão além do registo utilitário da sobrevivência quotidiana, pode chegar-se às marcas profundas dessa vivência cultural. A expressão que veicula todas essas manifestações é, tratando-se de Literatura, portadora de sentido imagológico rico para a composição identitária. A transversalidade cultural da Literatura liga-se com a sua ilimitada capacidade plurivocal de representar perspectivas múltiplas dando-lhe forma verbal e estética.<sup>31</sup> Por esta razão, a língua literária é também em si mesma objecto do estudo imagológico e não apenas enquanto suporte ideológico e imagético.<sup>32</sup>

Frequentemente se tem procurado delinear o perfil identitário de Portugal, quer na reflexão filosófica e cultural, quer na transposição literária e narrativa, a partir de um plano horizontal e sincrónico comparatista. É assim a posição dos

---

<sup>29</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, p. 10.

<sup>30</sup> *Idem, Ibidem*, p. 9.

<sup>31</sup> «Não se pode distinguir o *estilo* do *conteúdo*. Quando um escritor concebe uma *ideia*, concebe-a numa determinada *forma de palavras*. Essa forma de palavras constitui o seu estilo e é absolutamente governada pela ideia. A ideia só pode existir em palavras e só pode existir numa única forma de palavras. Não se pode dizer exactamente a mesma coisa de duas maneiras diferentes. Altere-se levemente a expressão e ter-se-á alterado levemente a ideia. É por certo óbvio que a expressão não pode ser alterada sem se alterar a coisa exprimida». (Arnold Bennet, *apud* Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do "Orpheu" ao Neo-Realismo*, Lisboa, ICALP, 1980, p. 96).

<sup>32</sup> A questão das correntes estéticas é de grande relevância na Imagologia Literária. O percurso estético de Eça de Queirós é a demonstração da importância da questão da estética na proposição literária.

estudos que contrapõe, por exemplo, Portugal e a Europa, que é um tema recorrente desde o século XVIII. Tem sido esta a perspectiva da Literatura Comparada, como foi referido no capítulo inicial. Contudo, a leitura vertical, a dimensão diacrónica do *espaço* temporal, atende mais justamente a essa condição fundamental do tempo cuja primordial importância é salientada por Eduardo Lourenço e merece prevalência neste estudo sobre Imagologia Literária e identidade: a memória do que fomos, a imagem do que que somos, inscreve-se no friso da temporalidade. Na leitura das culturas que se faz em retrospectiva, o traço contínuo que dá coerência à identidade é uma linha temporal, como o resíduo no leito de um extenso rio do tempo que pequenos afluentes anteriores alimentaram e onde se encontra «o que a cada momento da vida de um povo aparece como paradoxalmente *inalterável* ou subsistente através da sucessão dos tempos.»<sup>33</sup>

Assim se compreende que um povo já o seja como imaginário mítico na constituição da sua identidade a montante da data formal do seu nascimento. Há um passado e sua narrativa justificativa e iluminadora: «a nossa identidade, fundamento da nossa autonomia, é de ordem essencialmente cultural, isto é, de enraizamento no imemorial. Antes do seu nascimento político, Portugal é já uma longa memória, uma tradição, sobretudo uma língua com potencialidades de escrita e de imaginário.»<sup>34</sup> Assim, um Ulisses mitológico da *Mensagem* de Fernando Pessoa a anteceder imaginariamente a corporização de Portugal. Depois, ou paralelamente, a geografia, a demografia, religião, rituais e práticas consuetudinárias. É por tudo isto que a análise lourenciana ao destino português se não pode confinar ao material específica e exclusivamente historiográfico e privilegia a fonte literária na indagação sobre linhas da identidade portuguesa.

---

<sup>33</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, p. 10.

<sup>34</sup> Eduardo Lourenço, «Portugal e a Europa», *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 14.

## 5. Narrativa e identidade

Os ensaios «Identidade e Memória – o caso português» e «Portugal – identidade e imagem», contidos na obra *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, publicada pouco depois da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, são dois textos centrais do ensaísmo de Eduardo Lourenço no âmbito da *discussão* sobre a relação entre identidade nacional e Literatura.

Em «Identidade e Memória», Eduardo Lourenço mostra como Portugal, verdadeiramente, não tem problemas de auto-estima e crise identitária como os que se encontram noutras nações europeias. A história e a geografia de Portugal facultaram uma coesão identitária sem grandes tumultos. «A consistência, a força, a coerência do nosso sentimento de *identidade* estão amalgamadas com a vivência de um espaço-tempo próprio, homogeneizado pela língua, pela história, pela cultura, pela religião enquanto “habitus” sociológico, pela sua própria marginalização no contexto europeu, o seu lado “Ilha” sem o ser.»<sup>35</sup>

O problema central do ser português, afirma Eduardo Lourenço, prende-se, paradoxalmente, com a vivência de uma *hiperidentidade*, essa noção excessiva, essa hiperconsciência de um valor relativo, que resulta num complexo de superioridade: a *memória* presente de Portugal corresponderia à imagem de um passado glorificado e não pouco ficcionado de um tempo de Descobertas e império marítimo, nos séculos XV e XVI, de que se tem um vago orgulho. Os portugueses revelar-se-iam, assim, como um «povo com larga memória espontânea e cultivada de si mesmo», ou, noutro sentido, «um povo de longa memória (historial), mas sem memória profunda»;<sup>36</sup> memória de um esplendor que, apesar de fátuo, se manteve activo muito para além do seu tempo de referência. A obra romântica de Almeida Garrett bebe desta memória e ela própria contribui para o fortalecimento de um visão romanceada – que se desejava impulsionadora da acção – das glórias e tragédias desse passado visto como magnífico.

---

<sup>35</sup> Eduardo Lourenço, «Identidade e Memória», *op. cit.*, p.13.

<sup>36</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, p. 63.

Mas uma *hiperidentidade* é por natureza uma identidade postiça e caricatural, mais emocional do que racional e explica também um certo complexo de inferioridade consequente, tantas vezes apontado por Eduardo Lourenço a propósito da forma como modernamente os portugueses se sentem olhados «de lá, de fora», do estrangeiro. «Fernando Pessoa, que nos via ao mesmo tempo de dentro e de fora e que projectava sobre Portugal o seu próprio mito da “despersonalização”, atribui aos portugueses, como característica, se assim se pode dizer, uma espécie de *sublime* vocação de *não-identidade*.»<sup>37</sup> Aliás, «a própria ‘nau de Ícaro’ não é mais do que a metáfora que Lourenço utiliza para descrever uma das nossas mais recorrentes auto-imagens como nação: tendo partido nos séculos XV e XVI numa aventura maior do que as nossas próprias possibilidades de pequeno país europeu, só no presente regressámos a nós próprios, transportando connosco um conjunto de imagens e mitos que constituem precisamente a tessitura daquilo que podemos designar por ‘essência da cultura portuguesa’.»<sup>38</sup> Errante pelo mundo, o português seria, na imagem traçada por Eduardo Lourenço um povo como «navio-nação» e «nação-navio». Esta dispersão universal corresponde, simbolicamente, a uma diluição de identidade e ao mesmo tempo à incorporação de um universalismo cultural que, miticamente, seria atributo dos portugueses, numa tradição literária que liga António Vieira a Fernando Pessoa. Portugal, «país que sempre se sentiu ‘universal’ por dentro e insignificante e marginalizado por fora», diz Eduardo Lourenço.<sup>39</sup>

E não é apenas na dispersão pelas rotas dos Descobrimentos que os portugueses são uma espécie povo judaico ao contrário: «Portugal não espera o Messias, o Messias é o seu próprio *passado*, convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente, podendo substituir-se-lhe nos momentos de maior dúvida sobre si ou constituindo até o horizonte mítico do seu futuro.»<sup>40</sup> Não será este um caso único: «talvez todos os povos existam em função de um certo

---

<sup>37</sup> Eduardo Lourenço, «Identidade e Memória», *op. cit.*, p. 14.

<sup>38</sup> Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, p. 216.

<sup>39</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino*, p. 54. (António Gedeão sintetiza num conhecido poema o sentido positivo da ideia do português como cidadão do mundo: «Minha aldeia é todo o mundo. / Todo o mundo me pertence. / Aqui me encontro e confundo / com gente de todo o mundo / que a todo o mundo pertence (...)).

<sup>40</sup> Eduardo Lourenço, «Identidade e Memória», *op. cit.*, p.10.

momento solar que confere sentido e euforiza magicamente a memória do que são. Mas poucos com tanto radicalismo e constância como o povo português. Essa euforia mítica deve-a, quase exclusivamente, ao papel medianeiro e simbolicamente messiânico que desempenhou num certo momento da História ocidental convertida por essa mediação, pela primeira vez, em História *mundial*»<sup>41</sup>. Aos portugueses parece que não interessam tanto os factos, mas antes a ideia que deles mais lhes convém em resultado de uma selecção e depuração narrativa de autodefesa. Já em 1962, na polémica com José Régio, nas páginas de *O Comércio do Porto*, Eduardo Lourenço tocava na ferida: «a imagem que fazemos de nós mesmos é altamente deformada e deformante, isto é, a “história” que nós contamos a nós próprios acerca da nossa existência histórica e cultural pode ser tudo menos exacta e rigorosa, apresentando-nos antes como uma entidade primariamente ficcionada ou romanceada.»<sup>42</sup> A identidade não dispensa esse convencimento de que se conhece o passado, mesmo que se trate na realidade de um conhecimento de ficção: «os elementos definidores da nossa imagem ao longo dos séculos são filhos da História.»<sup>43</sup> Mas não se confinam a ela na organização discursiva em que chegam até nós.

No caso português, «pensamos saber quem somos por termos sido largamente quem fomos (...). Nós sabemos, e esse saber é afinal a nossa *única e autêntica identidade*.»<sup>44</sup> Mas esse passado é para os portugueses uma «existência imaginária» que, no entanto, nos oferece uma psíquica segurança ontológica. Convertido num imaginado império futuro, esse passado messiânico, concluiu Eduardo Lourenço, constitui, afinal, um mito, o grande mito nacional, celebrado poeticamente, um refúgio confortável.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Eduardo Lourenço, «Identidade e Memória», *op. cit.*, pp. 10 e 11.

<sup>42</sup> Maria Manuel Baptista, «Mito, História e Filosofia na obra de Eduardo Lourenço», in *Eduardo Lourenço – Estudos - I*, Maia, Ver o Verso Edições, 2006, p. 52.

<sup>43</sup> Eduardo Lourenço, «Portugal – Identidade e Imagem», *op. cit.*, p.17. A afirmação insere-se no âmbito da relação Portugal- Espanha, mas tem sentido universal.

<sup>44</sup> Eduardo Lourenço, «Identidade e Memória», *op. cit.*, p. 11.

<sup>45</sup> O mito é visto geralmente como improdutivo, gerador de letargia e ilusão, adversário da acção, energia e racionalidade. Onésimo Teotónio de Almeida procura demonstrar que, na *Mensagem*, Fernando Pessoa dá ao mito nacional assumido colectivamente uma força potencial renovadora do presente e geradora do futuro – tal como foi proposto por Sorel, em França, a propósito dos processos mobilizadores das classes trabalhadoras. (Cf. Onésimo Teotónio de Almeida, *Pessoa, Portugal e o Futuro*, Lisboa, Gradiva, 2014, pp. 82 e seg.).

O mito assume, em última análise uma dimensão integradora da visão dos portugueses sobre si próprios, enquanto povo histórico. Afastando-se da lógica *racional*, o mito simplifica a complexidade da história, ignora as contradições e basta-se na sua figuração simbólica forte. O mito funciona como o estereótipo: da mínima informação, o máximo significado. É por isso que traduz uma das configurações mais recorrentes da imagologia portuguesa.

É muitas vezes ténue a fronteira entre a realidade e a ficção na história portuguesa, desde Ourique ao desígnio europeu.<sup>46</sup> A racionalidade do agir humano é apenas uma componente da acção, porque outras *razões* de natureza anímica e simbólica se podem considerar, por vezes, mais determinantes. Neste sentido, Eduardo Lourenço afirma que o seu propósito não tem sido o de «complacientemente, revisitando o que nos parece ser característico da imagem e dos avatares do destino português durante oito séculos, compreender a realidade desse destino, ainda em devir, mas o de insinuar que não só ele não é inseparável das ficções activas com que os Portugueses viveram ou vivem, como a sua leitura é impossível sem ter em conta essas mesmas ficções, isto é, a mitologia que elas configuram.»<sup>47</sup>

Perante *o que fomos, o que aconteceu antes*, o país descobre-se no século XIX como sombra, merecedor da invasão espanhola, corja da Europa, como no retrato caricatural de *Os Maias*, de Eça de Queirós. Retrato que é uma síntese da gritante oposição entre a força do que se foi, colectivamente, como povo, e a impotência do que se é – confronto imagológico com expressão literária.

---

<sup>46</sup> «Há entre as narrativas de ficção e as narrativas históricas com pretensão ao conhecimento, um parentesco indiscutível. Tal como a ficção narrativa não é sem referência, a referência própria da história não é sem parentesco com a referência “produtora” da narrativa de ficção. O passado não é irreal mas a sua reconstrução exige imaginação. É graças à articulação que se estabelece entre a referência indirecta do passado e a referência produtora da ficção que é possível construir a identidade. Esta configura-se no imaginário, nas narrativas que o preservam, e nas interpretações sucessivas que o refiguram, por isso Lourenço pode defender: “teremos o Portugal de Garrett, o Portugal de Herculano, o Portugal de Júlio Dinis, o Portugal de Camilo, o Portugal de Eça de Queirós”. (...) A identidade forja-se no imaginário daqueles que estão vocacionados para a autognose colectiva e que salvaguardam a memória de um povo: são os poetas, os romancistas, os historiadores.» (Maria Teresa Rodrigues, «Eduardo Lourenço, hermeneuta do imaginário português», pp. 11 – 12).

<sup>47</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino. Dramaturgia Cultural Portuguesa*, p. 13.

Diz Eduardo Lourenço, dando mais uma vez um referente literário: «poucos povos serão como o nosso tão intimamente quixotescos, quer dizer, tão indistintamente Quixote e Sancho. Quando se sonharam sonhos maiores do que nós, mesmo a parte de Sancho que nos enraíza na realidade está sempre pronta a tomar os moinhos por gigantes.»<sup>48</sup> No mesmo sentido vão as palavras de António José Saraiva: «talvez não haja outro povo como o nosso para levar (sobretudo pela ironia) tão longe as consequências da sua pressentida inviabilidade. (...) E será que uma nação que teve um grande destino histórico sem possuir os meios bastantes a sustentá-lo materialmente pode subsistir sem uma compensação imaginária. Abolir o mito, e depois? O nada? Pode viver-se – o que se chama ‘viver’ – sem fantasia?»<sup>49</sup>. O mito como «um nada que é tudo», nas palavras do poeta Fernando Pessoa, cuja vastidão da obra é uma ampla varanda de onde olhamos o mar da cultura portuguesa.

Em *Portugal como Destino*, Eduardo Lourenço apresenta uma reflexão que entrecruza algumas linhas dominantes da História e da Cultura portuguesa ao longo dos séculos: a situação periférica (pen)insular portuguesa, no finisterra da Europa, a crença na existência milagrosa desde Ourique; o império marítimo, «o sentimento profundo da fragilidade nacional – e o seu reverso, a ideia de que essa fragilidade é um dom, uma dádiva da própria Providência, e o reino de Portugal uma espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus – é uma constante da mitologia, não só histórico-política, mas também cultural portuguesa;»<sup>50</sup> Sobretudo a ideia de império português nos serviu sempre como pedestal perante as outras nações: «durante séculos, nem para nós nem para os outros era Portugal mais do que *um país que tinha um império*. E esse estatuto, que foi – e continua sendo na nossa memória – o identificador supremo de Portugal, convertera-nos na ilha histórica mítica por excelência da Europa.»<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Eduardo Lourenço, «Portugal – Identidade e Imagem», *op. cit.*, p. 23.

<sup>49</sup> Apud Maria Manuel Baptista, «Mito, História e Filosofia na obra de Eduardo Lourenço», in *Eduardo Lourenço – Estudos*. Vol. I (coord. Maria Manuel Baptista), Maia, Ver o Verso, 2006, p. 18. António José Saraiva e João Bénard da Costa mantiveram com Eduardo Lourenço, na revista *Raiz e Utopia*, um diálogo a propósito de *Labirinto da Saudade*, no ano da sua publicação (1978).

<sup>50</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, p. 12.

<sup>51</sup> *Idem, Ibidem*, p. 16

A relação com a Europa – ou a ausência de relação – tem sido também um tópico permanente da reflexão cultural portuguesa que Eduardo Lourenço desenvolve. Aliás, é nesta confrontação com a Europa que mais se manifesta a ideia de um país atrasado, que tudo importa do estrangeiro – imagem a que Eça deu configuração caricatural. Ligado àquele espírito de perigo e insegurança está também o tópico literário da inviabilidade nacional, com amplas e complexas razões, parte delas associadas à ideia de decadência civilizacional. A permanente premonição da inviabilidade, se não fora o modo irreal de viver, implicaria uma vivência a prazo, em contradição com aquela ideia de tempo-pátria perdurável. Esta confrontação com a dissolução que o tempo traz constitui-se como cerne da tragicidade nacional, o fado nacional, como se não houvesse salvação possível, a não ser por milagre. Perante a evidência da crua realidade, parece mais confortável alguma saudade com que se pode olhar o passado de um qualquer “século de ouro de nós mesmos”.

«Portugal como Destino» mostra como, subjacente a uma grande parte de todas estas marcas identitárias, está a ideia de que os portugueses apresentam uma propensão natural para a mitificação, imaginação e ficção. Para os portugueses, «a questão da identidade (e muito especialmente a da identidade cultural) coloca-se, em primeiro lugar ao nível do Imaginário, que condiciona os Mitos e os Símbolos, estruturando de uma forma particular o plano *surreal* (porque não empiricamente *real* nem puramente *irreal*), que é a Cultura.»<sup>52</sup> Era com esta mesma constatação que se iniciava o primeiro texto de *O Labirinto da Saudade*: «se História, no sentido restrito de ‘conhecimento do historiável’, é o horizonte próprio onde melhor se apercebe o que é ou não é a realidade nacional, a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o *irrealismo* prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos.»<sup>53</sup>

Em parte, a causa deste irrealismo reside naquilo que Eduardo Lourenço refere ao abrir o ensaio «Repensar Portugal», n’ *O Labirinto da Saudade*: «Que o português médio conhece mal a sua terra – inclusive aquela que habita e tem por sua em sentido próprio – é um facto que releva de um mais genérico

---

<sup>52</sup> Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: a Paixão de Compreender*, p. 384.

<sup>53</sup> Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, p. 17.

comportamento nacional, o de *viver* mais a sua existência do que *compreendê-la*.»<sup>54</sup>

No primeiro Romantismo literário português é bem visível este processo em que se vive já de um futuro sonhado a partir de uma reconstrução quixotesca do passado medieval mitificado do tempo das Descobertas. Com o Liberalismo/Romantismo o panteão da mitologia nacional canoniza-se culturalmente. Para os portugueses, o passado tem sido, constata Eduardo Lourenço em «Identidade e Memória», uma existência imaginária que se constitui como o grande mito nacional. A Idade Média e o século das Descobertas são miticamente referidos como momentos de autenticidade e valentia na memória que deles se construiu.

A leitura crítica da História de Portugal que faz Eduardo Lourenço é herdeira da reflexão intensamente desenvolvida no século XIX, especialmente por Oliveira Martins, mas também por Antero de Quental e pela Geração de 70. Como Eduardo Lourenço, Oliveira Martins «não aborda a História de Portugal nem do ponto de vista do historiador nem do sociólogo ou sequer do psicólogo social, mas do ponto de vista do mitólogo, quer dizer, do ponto de vista ficcional e como livre actividade poética (nós acrescentaríamos, e profundamente poética) embora objectiva e subjectivamente determinada pelo real de onde emerge. É precisamente o privilégio concedido por Oliveira Martins ao mito, transformando a epopeia nacional numa tragédia, que faz com que Eduardo Lourenço o classifique como um homem do século XIX, (por contraposição a Herculano, homem ainda do século XVIII), cuja obra ele considera reiteradamente como exemplar. (...) De resto, a temática do destino em Portugal, ou, o que vem a ser o mesmo, da sua identidade imaginária, constitui um outro ponto de aproximação entre Lourenço e Oliveira Martins e é por isso que, na opinião de Lourenço, a imagologia que Oliveira Martins nos oferece é o acontecimento cultural decisivo do século XIX português.»<sup>55</sup>

A Literatura é a matéria-prima do processo de trabalho de Eduardo Lourenço; primeiro porque ali, pessoalmente, enquanto pensador e na condição de «místico sem fé», encontra «o espaço privilegiado de aprofundamento e expressão

---

<sup>54</sup> *Idem, Ibidem*, p. 65

<sup>55</sup> Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, p. 180.

das mais decisivas questões para a existência humana: Deus, ou a sua ausência, o Tempo e o Sentido». Depois «acresce ainda a esta primeira e fundamental razão, a importância cultural que a literatura historicamente detém no contexto cultural português», e que, sumariamente, se pode considerar o que «de melhor» a cultura portuguesa «pôde ou soube produzir.»<sup>56</sup> A partir do material literário, Eduardo Lourenço procura chegar ao núcleo da identidade portuguesa. A sua escrita indagadora e ensaística aponta ao irrealismo das imagens com que portugueses se tem *representado* na sua relação consigo mesmos e os outros. A atitude de reflexão lourenciana sobre a identidade portuguesa é como a de um pintor que ao longo do tempo retoma a cada passo a sua obra, enriquecendo-a com novas camadas de cor e luz, ciente, no entanto, de que nunca a soma de todas esses trabalhos dará a visão completa ou a plenitude do ser retratado. Confessa, por fim, Eduardo Lourenço: há tanto tempo a pensar Portugal, «tornei-me um pouco, não sei se me é permitido dizê-lo, o poeta desta paixão por Portugal. Infelizmente eu não sou poeta, mas, enquanto ensaísta, uma das minhas preocupações fundamentais foi e é a de compreender este país, adivinhá-lo, viver com ele, partilhar o seu passado e partilhar o seu presente e, de algum modo, tentar adivinhar, feito falsa Cassandra, de que forma este país é um milagre contínuo. É, foi e sobretudo será.»<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> *Idem, Ibidem*, p. 67.

<sup>57</sup> *Eduardo Lourenço: a História é a Suprema Ficção. Entrevista de José Jorge Letria a Eduardo Lourenço*, p. 22.

## **CAPÍTULO III**

### **ALMEIDA GARRETT E A IMAGOLOGIA LITERÁRIA**



«É sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, *Portugal se interroga*, ou melhor, que Portugal se converte *em permanente interpelação* para todos nós.»

«Ele é o primeiro de uma longa e ainda não acabada linhagem de Ulisses intelectual em busca de uma pátria que todos temos sem poder ajustar nela o sonho plausível que nos pede e a realidade amarga que nos decepciona.»

«Desejamos insinuar que a nossa história literária dos últimos cento e cinquenta anos (e se calhar todas as nossas outras 'histórias'...) poderão receber desta ideia simples, a saber, que foi orientada ou subdeterminada consciente ou inconscientemente pela preocupação obsessiva de descobrir *quem somos e o que somos como portugueses*.»<sup>58</sup>

Eduardo Lourenço

## 1. Literatura e reconfiguração da identidade portuguesa

A Imagologia Literária, partindo necessariamente da obra literária enquanto portadora de memória e de representação cultural, tem uma intrínseca relação com a questão da identidade e da temporalidade. A germinação da obra literária não ocorre alheada do tempo – a que tudo está sujeito – e a sua fortuna também não lhe é estranha. É na transversalidade da dimensão temporal da História que se desenrola a dinâmica dos movimentos literários e artísticos e a sua periodização.

É sabido que na evolução histórica e cultural não há criações isoladas e desligadas do tempo. Até as criações com carácter revolucionário, que se apresentam como marcos de ruptura, acabam absorvidas pela tradição, vinculadas

---

<sup>58</sup> Eduardo Lourenço, «Da Literatura como interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa)», in *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, pp. 79 a 118.

à dialéctica temporal, como mostra Octavio Paz.<sup>59</sup> Aliás, Umberto Eco recorda que «toda a história da literatura é uma espécie de passagem de testemunho, como nos Jogos Olímpicos, quando a tocha passa de mão-em-mão.»<sup>60</sup>

Vem isto a propósito da História da Literatura portuguesa no período de transição do paradigma estético do Neoclassicismo para o Romantismo e que coincide historicamente com a profunda mudança mental, política e social que pôs fim ao Antigo Regime e nos instalou numa relativa e vaga antecâmara de modernidade, na primeira metade do século XIX. O Romantismo foi, aliás, enquanto movimento com uma hiperconsciência da voragem do tempo, uma representação de transição, «pura transição», nisso residindo a sua mais interior marca de aproximação à modernidade.<sup>61</sup>

O Romantismo europeu chegou a Portugal tardiamente e acompanhou de perto o convulsionado processo de instauração do regime político que viria a suceder à Revolução Liberal. A Revolução de 1820 caiu como um raio fulminante numa atmosfera política e social de enorme tensão, num país tão fragilizado por sucessivos abalos ao longo das primeiras décadas de oitocentos. As invasões militares francesas, a fuga da corte para o Brasil, o regime de opressão imposto pela Junta de Regência subordinada ao comando inglês, a escassez económica, e depois a independência do Brasil, a instauração do constitucionalismo, a guerra

---

<sup>59</sup> Vide Octavio Paz, «A tradição da Ruptura», in *Os Filhos do Barro – Do Romantismo à Vanguarda*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

<sup>60</sup> «As mentiras são mais fascinantes do que a verdade». Entrevista de Luciana Leiderfarb a Umberto Eco, in *Expresso – Revista*, 18.4.2015, p. 31.

<sup>61</sup> «Talvez como nenhum outro tempo literário, o romantismo é *pura transição*. E é isto que explica as célebres contradições românticas que assombram como fantasmas e desorganizam os trabalhos teóricos sobre o romantismo: são as contradições próprias daqueles autores e daquelas obras *cujos mundos intencionalmente sobrepostos, um passado e outro futuro*. Garrett disse isto melhor que ninguém na *Dedicação da capela dos Srs. Marqueses de Viana no seu palácio de Lisboa*, texto pouco conhecido de 1848: «Por isso estamos assim, como os escapados do dilúvio: o que era, já não é, porque Deus o mandou destruir; o que há-de ser ainda não é, porque Deus o não mandou construir. Esperemos». Nesse mesmo texto, Almeida Garrett define o seu tempo como sendo «este intervalo de destruição à construção» e «repouso inquieto da humanidade (...) [que] aí está, pasmada do presente, temendo ainda do passado, e anelando por se pôr a caminho para o futuro que não sabe quando nem qual será». (Gabriel Augusto Coelho Magalhães, «Garrett e Rivas: dois românticos peninsulares» in *Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno*, (Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, pp. 51-62).

civil: toda esta panóplia de acontecimentos se precipitou desenfreadamente sobre a nação, infligindo um golpe profundo na sua história, com o correspondente rombo na imagem identitária dos portugueses e de Portugal que se manifesta na questão da viabilidade do país no contexto das nações.

A nossa primeira aproximação da modernidade literária, na sequência de um lento e gradual afastamento dos códigos da estética neoclássica, dá-se por adesão à nova sensibilidade romântica compaginada com o ciclo liberal. Fio Bocage quem primeiro tinha pressentido essa vertigem de se estar na borda de um tempo que se some para dar palco a uma nova era. Mas teríamos de esperar por Almeida Garrett, para encontrar uma expressão literária correspondente com a nova organização mental de Portugal em aceleração para se sincronizar com o tempo europeu. Neste contexto, a obra literária de Almeida Garrett vai constituir-se como reflexo e agente dessa nova mentalidade, trazendo à língua e à Literatura portuguesas uma agilidade e renovação generalizada, profunda e decisiva.

Língua e Literatura como ponto de chegada e simultaneamente agentes de nova formulação imagológica são duas vias confluentes da Imagologia Literária, como ficou exposto no primeiro capítulo; por um lado, temos uma Literatura que se constitui como repositório imagológico de um tempo; paralelamente, o seu impacto contribui para a divulgação e implementação da imagologia que a obra transporta. Com Almeida Garrett, o impacto imagológico através da renovada língua literária que promoveu, aproximando-a do homem seu contemporâneo, foi definitivo. A questão essencial era sintonizar a língua e a Literatura com o país presente, abandonando adereços literários arcaicos e posições das antigas Letras, em favor de uma coloquialidade que aproximasse a Literatura dos leitores *modernos*.

No contexto da «geração formadora» da modernidade portuguesa, Almeida Garrett assume frontalmente esta problemática da articulação tempo-pátria-literatura necessária à restauração e reajustamento da imagem identitária colectiva ao novo ideário liberal. A Literatura adquire, como nunca antes se tinha visto, uma dimensão activa no combate ideológico, é entendida como arte *útil*, e para isso aproxima-se do leitor comum, recontando-lhe motivadoras *histórias* exemplares da gesta antiga. Eduardo Lourenço, associando a revisitação histórica de Alexandre Herculano e Almeida Garrett vê neste passo o berço de uma nova mitologia nacional, a origem da *mitologia da saudade*: «de tão fundas consequências como

a fundação “historial” de Herculano foi a recriação visionária e mítica de Garrett. O que Herculano fundou em prosa epicamente nostálgica, Garrett fundou em nostalgia elegíaca, colocando Camões, de uma vez para sempre, no centro da nova mitologia pátria, pátria de feitos, sem dúvida, mas pátria de canto, de cultura, sem as quais a memória deles não existe. É ele o verdadeiro rei Sebastião ou, pelo menos, o seu livro o novo Graal, pois foi por via dele, como no seu drama *Frei Luís de Sousa* é manifesto, que a esperança da ressurreição pátria se conservou. Pátria que nesse momento de liberdade triunfante, mas impotente – tão vulnerável a sente Garrett como quase todo o século –, precisa de se lembrar do seu passado glorioso para não desesperar do futuro.»<sup>62</sup>

*O Arco de Sant’Ana* é um exemplo da tentativa de filiação histórica para legitimar a luta pelos valores liberais por que pugna. À maneira de Victor Hugo, Almeida Garrett pretendeu, com o romance histórico, erguer uma obra que, concomitantemente com o seu valor estético, pudesse cumprir uma finalidade ideológica e produzisse efeito moral facilmente apreensível pelos seus contemporâneos. Isto mostra um traço axial da personalidade de Almeida Garrett: mais do que o revolucionário ou político que se queda na dimensão de ruptura histórica que representou a Revolução Liberal, Almeida Garrett, ultrapassada a fase de conflito e guerra civil, procura sobretudo promover uma correspondência conciliatória entre diferentes períodos históricos e assim delinear um sentido amplo do destino nacional – tarefa que será criticamente desenvolvida ao longo de todo o século XIX, desde Alexandre Herculano a Oliveira Martins. Aliás, essa apropriação e integração do elemento antigo, não apenas repescado na História, mas também na tradição e na cultura popular – por exemplo n’ *O Romanceiro* –, é por si só uma manifestação de uma certa modernidade antecipada de Almeida Garrett.

A consciência da dimensão da Literatura como memória nacional com fim pedagógico e morigerador está na origem das opções temáticas fundamentais de Almeida Garrett, de modo que sua obra literária têm uma relevância fundamental na nossa história cultural moderna e contemporânea, como afirma Eduardo Lourenço: «graças aos criadores do nosso romantismo, Almeida Garrett e Alexandre Herculano, essa época sem precedentes na nossa história, e por via de

---

<sup>62</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino. Dramaturgia Cultural Portuguesa*, p. 31.

consequência na nossa cultura, foi *pensada* e admiravelmente pensada, de acordo com as necessidades e urgências profundas do País, como nunca mais o será. À sua maneira, poeticamente um, ideológica e filosoficamente outro, Almeida Garrett e Herculano refundaram Portugal, reenquadrando, repensando e remitificando o nosso imaginário cultural.»<sup>63</sup>

O destino da pátria iluminado pela narrativa histórica será para Almeida Garrett uma questão patriótica determinante na sua obra literária ficcional, dramática e lírica – nesta talvez com menos incidência relativa. Disso mesmo nos dá nota nos prefácios, advertências e notas que apõe às diversas publicações – a «*Memória*» ao *Conservatório Real* que acompanha *Frei Luís de Sousa* é o texto desta índole mais conhecido. Depois de Camões, no século XVI, e com Camões revisitado no século XIX, o destino português ganha renovada centralidade temática da Literatura que inicia a nossa História moderna pois, «a partir de Garrett e Herculano, *Portugal*, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária dominante.»<sup>64</sup>

## 2. Entre a herança e a inovação

João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799- 1854) foi poeta, escritor, dramaturgo, cronista, orador, parlamentar, diplomata, legislador, polemista, historiador, crítico de imprensa, etc. Figura multifacetada, com uma personalidade *romântica*, Almeida Garrett viveu intensamente todas as etapas da sua não longa vida, tomando parte efectiva nos combates em que acreditava, ao ponto de incorporar «de espingarda ao ombro e mochila às costas» a força militar que desembarcou em 1832 no Mindelo, proveniente da ‘sua’ Ilha Terceira. Todo este envolvimento na acção política, social e cultural é bem característico daquele

---

<sup>63</sup> Eduardo Lourenço, «Portugal como destino. Dramaturgia cultural portuguesa», in *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2012, pp. 26-27.

<sup>64</sup> Eduardo Lourenço, «Da Literatura como interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa)», in *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1992, p. 80.

tempo de convicções: esperava-se de um intelectual um posicionamento activo, acompanhado de efectiva intervenção cívica. Diz, a propósito, Jacinto do Prado Coelho sobre Almeida Garrett: «a consciência do dever cívico do escritor, o tenaz propósito de arrancar Portugal à letargia, dando-lhe o sentimento obliterado da personalidade colectiva (e daí a procura das *fontes* genuínas do lusismo nos momentos-cumes da nossa História e no folclore) nortearam do princípio ao fim a sua acção de letrado e de homem público. Aderiu ao Romantismo principalmente enquanto afirmação plena do individual, do diferente, no homem como nas nações.»<sup>65</sup>

Tratando do perfil de Almeida Garrett enquanto homem político e escritor, também Carlos Reis chama a atenção para este aspecto pioneiro: Garrett é a figura que mais emblematicamente traduz, no nosso século XIX, essa ideia de que o escritor é também um cidadão empenhado, lutador, batendo-se por causas e fazendo da literatura um espaço de afirmação social, cultural e até política.<sup>66</sup> Aliás, «esta correlação da política, da sociedade e das artes é uma constante em todo o pensamento garrettiano.»<sup>67</sup> E em resultado dessa atitude, constata Jacinto do Prado Coelho, «o lugar de Garrett não é apenas na história da literatura *strictu sensu*, mas também na história da vida político-social portuguesa e na história das ideias.»<sup>68</sup> Defensor de uma pátria de cidadãos em detrimento de uma pátria de súbditos, é por esse ideal de elevação cultural e cívica que se vai bater em múltiplos domínios.

Sobretudo um homem de acção, personalidade incontornável do Romantismo português, com uma atitude de abertura à novidade e uma sensibilidade ímpar para detectar os sinais dos tempos, Almeida Garrett não renega, no entanto, a sua formação neoclássica e a herança racionalista do

---

<sup>65</sup> «Almeida Garrett», in *Dicionário de Literatura*, (dir. Jacinto do Prado Coelho), Figueirinhas, Porto, 1983.

<sup>66</sup> *Grandes Livros. Viagens na Minha Terra*. Documentário. RTP/Companhia das Ideias, 2009. <http://ensina.rtp.pt/artigo/viagens-na-minha-terra-de-almeida-garrett/> [10 de Março de 2015].

<sup>67</sup> José Carlos Pereira, «A Doutrinação Estética de Almeida Garrett. A Nostalgia Clássica de um Romântico», in *As Doutrinas Estéticas em Portugal do Romantismo à 'Presença'*, Linda-a-Velha, Hespéria, 2011, p. 31.

<sup>68</sup> Vide «Almeida Garrett», in *Dicionário de Literatura*, (dir. Jacinto do Prado Coelho), Figueirinhas, Porto, 1983.

Iluminismo de certo pendor aristocrata. Aliás, evoca com orgulho a sua «educação portuguesa velha» recebida, designadamente, de seu tio e mentor, D. Frei Alexandre da Sagrada Família, bispo de Angra.

Ao cotejar a obra literária garrettiana com o paradigma romântico europeu e a persistência da herança greco-latina, sobretudo nas primeiras poesias ainda de cânone arcádico, mas já com «discretos acenos de romantismo», Álvaro Manuel Machado conclui dizendo que Garrett prefere o equilíbrio, a solução mista de compromisso entre tradição e inovação. Toda a sua obra advoga essa harmoniosa conciliação, a síntese do que é aparentemente oposto, mais do que a confrontação presente/passado, nem negando o passado nem recusando a abertura aos novos tempos. É com este posicionamento que se entrega à estética romântica, criando a sua viagem literária própria, na esteira da novela histórica de Walter Scott e do romantismo idealista de Goethe e Victor Hugo, que conheceu nas leituras que fez nos dois exílios, em Inglaterra (1823-26) e França (1828-32) e na experiência diplomática na Bélgica (1834-36). Com Almeida Garrett, «o sentido da modernidade, ignorado desde finais de setecentos no país atrasado e estreitamente vigiado desde a grande explosão francesa (que os exércitos invasores de Napoleão tinham veiculado, não sem pôr um equívoco problema de patriotismo e/ou ideologia – como aliás em toda a Europa, em termos cruciais), manifesta-se paralelamente ao sentido da própria tradição histórica e cultural»<sup>69</sup>.

O autor de *Um Auto de Gil Vicente* defende, portanto, uma literatura que ofereça a Portugal «novas ideias estéticas de conciliação do antigo com o moderno, sempre recorrendo às fontes literárias nacionais. Ou melhor, sempre acabando por fazer o percurso de regresso aos modelos nacionais arquetípicos – antes de mais, desde o início, Camões, mas também Bernardim Ribeiro, que não deixa de aflorar na sua poesia lírica e em as *Viagens na Minha Terra*. Este tradicionalismo literário, que acompanha, em termos gerais, o nacionalismo da doutrina liberal, acaba por marcar decisivamente a obra garrettiana, muito para além de todos os modelos literários estrangeiros, fazendo coincidir, através das próprias contradições,

---

<sup>69</sup> José António Saraiva, Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2005, p. 52.

liberdade ideológica com liberdade estética.»<sup>70</sup> Paradoxalmente, mas não contraditoriamente, aquele que ficou consagrado como o arauto do nosso Romantismo é justamente um «exemplo da prolongada persistência da tradição clássica na teoria da arte e na doutrinação estética portuguesa.»<sup>71</sup> O que se verifica, na realidade, é um movimento de «doutrinação estética» que vai do Neoclassicismo para o Romantismo, mantendo certos princípios clássicos daquele, sobretudo de ordem filosófica, e incorporando ambientes e sensibilidades deste (mais sentimento do que imaginação e fantasia), num contexto não apenas literário mas que tem presente também a dimensão política e moral.

Na concepção de Almeida Garrett, a obra de arte tem uma relação comprometida com o contexto em que emerge e a sua formulação deve ser acessível ao público, não apenas vagamente pelo deleite usufruído através do «império dos sentidos», mas também pelo entendimento intelectual. Ao longo de toda a sua vida, paladino dos ideais do liberalismo, entende que a arte não pode deixar de ter essa função educativa, face à necessidade de instrução e elevação do nível cultural nacional, pelo que se torna indispensável a sua apreensão pelo leitor ou pelo espectador de teatro, designadamente. Perante a evidência da constatação de que «é preciso entender para apreciar e gostar», procura que o entendimento não se fique apenas pela sensibilidade *romântica*, mas se faça também pela inteligibilidade, faculdade que exige formação prévia e um olhar culto. Com este objectivo, procurou aproximar a língua literária da coloquialidade, introduzindo um léxico e organização frásica até então considerados indignos do domínio literário. Paralelamente, chama o leitor *para o pé de si*, fazendo-o cúmplice do jogo narrativo.

José Carlos Pereira notou que na evolução da concepção estética de Almeida Garrett, a pintura se reveste de um valor arquetípico, que, com os anos, é transposto para a arquitectura, clássica primeiro, depois gótica e depois ainda manuelina, referências que vão acompanhando o seu percurso e sensibilidade artística. Esta dimensão visual acaba por presidir também à sua *poesis* literária,

---

<sup>70</sup> Álvaro Manuel Machado, «Almeida Garrett e o paradigma romântico europeu: modelos e modas» in *Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno*, pp. 39-49.

<sup>71</sup> José Carlos Pereira, *op. cit.*, p. 28.

não apenas na estruturação das obras mas também no destaque que dá às descrições e observações.

É conhecido o aforismo de Victor Hugo: «o romantismo é o liberalismo da literatura». Também a vida e obra de Almeida Garrett é, sintomaticamente, reflexo da história do seu país, quando, «liberalismo e romantismo se confundem neste momento axial da nossa história política e mental» nesses «anos da inocência» – pois «bem inocentes eram os corações dos primeiros românticos, ébrios de liberdade, de amor e de angústia também. Debatiam-se eles num quadro cultural de um mundo em transformação, por um lado, formados todos no seio de regras clássicas, atingidos pelo espírito do Iluminismo que Pombal mais ou menos importara, e, por outro, enredados já numa subtil engrenagem e estados de alma.»<sup>72</sup>

Ofélia Paiva Monteiro, que dedicou grande parte da sua vida de investigadora ao estudo desta figura cimeira da cultura portuguesa, refere-se-lhe como um «interlocutor fascinante, quer porque ‘representa’, com inteligência e subtileza, um tempo fulcral do devir português, quer porque nos fala, com inovadora ductilidade, de preocupações, afectos, sonhos e desaires que tão entretecidos estão com a identidade nacional e a nossa condição simplesmente humana.»<sup>73</sup> E não apenas a sua biografia se entretece com a realidade histórica do país, porque também a sua obra gira em volta do eixo temático *Portugal*: «a primeira geração romântica vive o entusiasmo da Liberdade e o desencanto que se lhe segue, criando uma literatura profundamente tecida com a fortuna portuguesa, envolvida na agitação ideológica e socioeconómica da Europa»<sup>74</sup>.

À distância de quase dois séculos, esse livro peculiar *As Viagens na Minha Terra*, onde se revela «o iniciador da prosa literária moderna em língua portuguesa», e o *Frei Luís de Sousa*, obra-prima do teatro português, impulsionadora da corrente afortunada do drama histórico novecentista, são as obras de Garrett mais (re)reconhecidas pela actualidade. Bastariam os títulos de

---

<sup>72</sup> José-Augusto França, «Perspectiva do romantismo português», in *História da Literatura Portuguesa*, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 46.

<sup>73</sup> Ofélia Paiva Monteiro, «Apresentação», in *Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno*, vol. I, p. 7.

<sup>74</sup> Ofélia Paiva Monteiro, «A Geração formadora. Considerações textuais», in *História da Literatura Portuguesa* (vol. 4. Romantismo), Mem Martins, Edições Alfa, 2003, p. 61.

introdutor do romantismo em Portugal e de reformador do teatro português para tornar Almeida Garrett um dos grandes nomes da história da nossa cultura, disse Jacinto do Prado Coelho. Mas vai mais longe no seu legado: «foi ele o grande iniciador, o grande semeador de ideias-força. Boa parte da moderna literatura portuguesa, a bem dizer, depende dele, desde o nacionalismo de Teófilo ou Ramalho e do folclorismo de António Nobre ao impressionismo irónico do estilo de Eça.»<sup>75</sup>

### 3. O teatro como espelho identitário

Almeida Garrett deu especial atenção ao teatro, quer como dramaturgo, quer como impulsionador de políticas e medidas de protecção e promoção da arte cénica. Num país com elevadíssimo índice de analfabetismo, o teatro, uma arte que se faz para todos, representava uma via de largo alcance na promoção daqueles valores e ideais que presidiram à Revolução Francesa de 1879 e à Revolução Liberal de 1820; o teatro – disse-o muitas vezes – é um excelente meio de «civilização e aperfeiçoamento moral». Ora, «só com homens instruídos e educados é que se tornaria possível realizar o verdadeiro ideal que o momento histórico exigia: por um lado, o surgimento de cidadãos livres, por outro, a criação de uma arte que, inspirada no espírito do povo, a ele se dirigisse pedagógica e didacticamente, no sentido de assegurar a sua própria liberdade, a qual, cria Garrett, apenas uma consciência esclarecida poderia garantir.»<sup>76</sup> O teatro de Almeida Garrett não se confina, portanto, a uma função de entretenimento, mas antes se assume como uma arte implicada na revalorização cultural nacional.

Ao mesmo tempo, o teatro é a «expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade (...) espelho [em que esta] se mira a si e ao seu tempo» e

---

<sup>75</sup> Jacinto do Prado Coelho, «Almeida Garrett», in *Dicionário de Literatura*, Figueirinhas, Porto, 1983.

<sup>76</sup> José Carlos Pereira, «A Doutrinação Estética de Almeida Garrett. A Nostalgia Clássica de um Romântico», in *As Doutrinas Estéticas em Portugal do Romantismo à 'Presença'*, Linda-a-Velha, Hespéria, 2011, p. 30.

agente da sua transformação.<sup>77</sup> O teatro romântico representa, para o autor de *Frei Luís de Sousa*, a luta do homem com as suas «paixões e caracteres», individual e colectivamente.

Almeida Garrett, depois de alguma dramaturgia de gosto neoclássico na sua juventude, voltou a dar grande atenção à arte dramática quando foi incumbido pelo ministro Passos Manuel de propor um plano de restauração e dignificação do teatro nacional, necessidade que já se sentia desde o tempo do Marquês de Pombal, no século anterior. Foi, como se sabe, o mentor e principal impulsionador do decreto de 17 de Novembro de 1836. A publicação deste diploma assinala um dos raros momentos em que se gizou em Portugal uma política teatral nas suas múltiplas vertentes: decisão da construção do teatro nacional,<sup>78</sup> fundação do Conservatório Real para formação de novos actores, criação da Inspeção Geral dos Teatros e dinamização de concursos de incentivo à produção de repertório dramático português. Logo depois da publicação do decreto, acabou por ser incumbido de elaborar um plano para a edificação de um novo teatro na capital e foi nomeado Inspector-Geral dos Teatros.<sup>79</sup>

Inteiramente envolvido no plano de dinamização e *nacionalização* do teatro, Almeida Garrett escreveria, designadamente, os dramas históricos *Um Auto de Gil Vicente* (1838), *D. Filipa de Vilhena* (1840), *O Alfageme de Santarém* (1842) e *Frei Luís de Sousa* (1843), em todos revisitando acontecimentos da história de Portugal.<sup>80</sup> «A literatura dramática é a mais ciosa da independência nacional» e, se

---

<sup>77</sup> Cf. Almeida Garrett, «*Memória*» ao *Conservatório Real* por altura da oferta de *Frei Luís de Sousa*, em 1843.

<sup>78</sup> O Teatro Nacional D. Maria II – Casa de Garrett é, na opinião de José-Augusto França, a melhor, ou até a única, construção lisboeta do romantismo. Foi inaugurado em 13 de Abril de 1846, celebrando o aniversário da rainha, com a representação da peça histórica *Álvaro Gonçalves – o Magriço e os Doze de Inglaterra*, de Jacinto de Aguiar Loureiro.

<sup>79</sup> Cf. Luiz Francisco Rebello, «A reforma teatral de 1836» e «Dramaturgia de Garrett», in *Três Espelhos. Uma Visão Panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926)*, Lisboa, INCM, 2010, pp. 39-69.

<sup>80</sup> Almeida Garrett entendia que o drama histórico, género misto romântico entre o trágico e o cómico, era um «espelho [em que] esta se mire a si e ao seu tempo». (Cf. «*Memória*» ao *Conservatório Real*).

se quer teatro nacional, «é preciso compor e não traduzir», repetia Almeida Garrett.<sup>81</sup>

*Um Auto de Gil Vicente* escreveu-o Almeida Garrett com intenção declarada de dar início à renovação da dramaturgia portuguesa. Pugnava por um teatro genuinamente português, pelo assunto, pelo ambiente, pelos sentimentos e pela expressão. *Frei Luís de Sousa*, que segue o mesmo princípio, tornar-se-ia uma obra emblemática da nossa dramaturgia romântica; o seu enredo situa-se num tempo trágico da história nacional, aquele que se segue ao desastre de Alcácer Quibir; teve esta obra garrettiana uma fortuna extraordinária, tornando-se na peça que mais vezes foi representada nos teatros nacionais, até hoje.

Obra prismática e polissémica, *Frei Luís de Sousa*, representa, diz Eduardo Lourenço, «a teatralização de Portugal como povo que só já tem ser imaginário (ou mesmo fantasmático) - realidade indecisa, incerta do seu perfil e do seu lugar na História.»<sup>82</sup> A identidade de D. João de Portugal, figura histórica central na peça, interpela a identidade de um Portugal que se descobre como *Ninguém, nada*, após a cisão operada no tempo pela fatalidade dos acontecimentos do final do século XVI.<sup>83</sup> O passado de D. João de Portugal, paira como uma sombra espectral. «Quem responde pela boca de D. João (...de Portugal...), definindo-se como *Ninguém*, não é um mero marido ressuscitado fora da estação, é a própria Pátria», avisa Eduardo Lourenço<sup>84</sup>. É claro que este *Ninguém* ecoa em Ulisses, o do mito – «o nada que é tudo» de Fernando Pessoa. Ao vestir a pele do herói trágico da *Odisseia*, D. João/Sebastião instala-se, se não estava já, no âmbito da mitologia

---

<sup>81</sup> Apud Luiz Francisco Rebello, *Três Espelhos. Uma Visão Panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, pp. 53 e seg.

<sup>82</sup> Eduardo Lourenço, «Da Literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa)», in *O Labirinto da Saudade*, p. 85.

<sup>83</sup> Para Oliveira Martins, tal como para Almeida Garrett, «o sebastianismo constituía o mito da nossa decadência, leitura que marcou a recepção do mito sebástico na modernidade. (...) O sebastianismo era o mito da nossa fraqueza e compensação, o mito da nossa fuga da realidade. Depois da eufórica embriaguez quinhentista, fomo-nos atolando numa disfórica decadência e hoje somos *ninguém*. Tomando a forma de religião da nossa identidade colectiva, o sebastianismo não foi mais do que uma “forma epígona do nosso patriotismo”». J. Cândido de Oliveira Martins, «Para uma sistematização didáctica das leituras interpretativas do *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett», in *Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno*, vol. II, p. 89.

<sup>84</sup> Eduardo Lourenço, «Da Literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa)», in *O Labirinto da Saudade*, p. 85.

nacional. Mas D. João chegou tarde, já não salva nada nem ninguém, e o seu aparecimento é traumático para os que o rodeiam; E como D. João é uma espécie de metonímia da nação – em grau de tragédia, porque também, a seu modo Telmo Pais, D. Madalena, Manuel de Sousa, são figurações de Portugal – o que o processo permite é a inscrição de Portugal no discurso mítico. Por tudo isto, Eduardo Lourenço não podia, obviamente, deixar de dar a Almeida Garrett o lugar de destaque que lhe consagra na *Psicanálise Mítica do Destino Português*.

Drama da fatal identidade do ser nacional, «drama da absurda esperança sebastianista, *Frei Luís e Sousa* é, ao mesmo tempo, o drama da sua implícita condenação. Não é impunemente que se ressuscita o passado»<sup>85</sup>: D. João de Portugal ou D. Sebastião é desejado e ao mesmo tempo temido, porque o seu regresso perturba a presente confiança no futuro. A questão essencial é esta, diz Eduardo Lourenço: «Interpretou-se (à superfície) o *Frei Luís de Sousa* em termos de puro melodrama *psicológico*, de pura textura romântica – o que é, naturalmente – mas o autêntico *trágico* que nele existe é de natureza histórico-política, ou, se se preferir, simbólico-patriótica. É ao passado e no passado – mas por causa do presente, como Herculano – que o cidadão, o autor, o combatente liberal e patriota Almeida Garrett dirige a interrogação, ao mesmo tempo pessoal e transpessoal: *que ser é o meu, se a pátria a que pertença não está segura de possuir e ter o seu?*»<sup>86</sup> Luiz Francisco Rebello, autor da magistral *Visão Panorâmica do Teatro Português*, salienta também o significado extraordinário desta obra-prima da dramaturgia garrettiana como «metáfora da identidade nacional e do destino português.»<sup>87</sup> Identidade que se constitui na relação profunda com o tempo histórico – ponto de vista da maior relevância na Imagologia Literária. O passado é como um país estrangeiro que nos invade subitamente instalando a desorientação. Na verdade, o real de qualquer nação aparece-nos sempre ensombrado pelo espectro das comparações, de tal modo que «a maior parte das modernas nações não aprendeu consigo o que era, mas de duas ou três que não elas.»<sup>88</sup> Pensemos,

---

<sup>85</sup> Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 63.

<sup>86</sup> Eduardo Lourenço, «Da Literatura como interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa)», in *O Labirinto da Saudade*, p. 86.

<sup>87</sup> Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 64.

<sup>88</sup> Benedict Anderson, *The Spectre of Comparisons*, apud Lindeza Diogo, *Ensaio Garretiano*, Braga, APPACDM/Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 2001, p. 22.

por exemplo, no que foi a França, no imaginário português, na definição comparativa do que *não era* Portugal.

A busca do elemento histórico na construção da ficção dramática, que constitui o cerne do drama histórico, enquanto novo género romântico, não se faz inocentemente. A ficção dramática fornece uma leitura orientada da história, intencionalmente pedagógica e política, de acordo com a ideia assente de que o teatro é uma fonte inigualável de ilustração e instrução. «Com efeito, nos dois grandes dramas de Garrett – o *Auto, Frei Luís de Sousa* –, a evocação do passado não era um fim em si mesmo, não obedecia a um vão propósito exumatório, mas um meio de entender (de ajudar a entender) e construir o presente, de “confrontar a História que os nossos pais construíram com a História que nós estamos a construir”.»<sup>89</sup> O teatro, pela sua dimensão visual e lúdica, é um instrumento privilegiado de educação e cultura, promovendo a reforma de mentalidades e instituindo valores morais e cívicos. Para atingir esse fim, não só apontava para os exemplos morais, mas também para a situação social concreta dos espectadores: «no drama e na novela de actualidade, ofereci-lhe [ao povo] o espelho em que se mire a si próprio e ao seu tempo.»<sup>90</sup>

#### 4. Uma Literatura que recria a História

Na «*Memória*» ao *Conservatório Real*, Almeida Garrett diz metaforicamente que sacrifica às musas de Homero e não às de Heródoto, afirmando assim «o primado da liberdade poética sobre a fidelidade histórica».<sup>91</sup> Mais do que defender-

---

<sup>89</sup> Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 68.

<sup>90</sup> Almeida Garrett, «*Memória*» ao *Conservatório Real*.

<sup>91</sup> A questão da fidelidade histórica estava muito viva no tempo de Garrett ao ponto de comprometer, por vezes, o valor do texto dramático. Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, em *O Teatro em Lisboa no Tempo de Almeida Garrett*, cita, a este propósito, as regras do concurso para a selecção de obras para a inauguração do Teatro Nacional D. Maria II (1846) e as polémicas que suscitou a fidelidade histórica (ou falta dela) do drama histórico de Jacinto de Aguiar Loureiro *Álvaro Gonçalves – o Magriço e os Doze de Inglaterra*. (Vide Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa no Tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, IPM/Museu Nacional

se de possíveis acusações quanto à falta de rigor no desenho do perfil das personagens e do enredo, Almeida Garrett enuncia um princípio que rege toda a sua obra: essencialmente literária, instrumentalmente histórica. As consequências deste posicionamento traduzem-se, desde logo, na atitude de maior liberdade criativa, tão própria do artista romântico; pois, se não está amarrado à teia historiográfica – mesmo que no drama histórico se sinta obrigado a uma inserção epocal e social por indispensável necessidade de verosimilhança –, bem pode mais livremente dar corda à imaginação narrativa, seleccionar certas causas, destacar efeitos especiais, salientar as intenções prévias, enfim, não se limitar a reproduzir o que factualmente tinha ocorrido.

Aristóteles, na *Poética*, diz que o historiador e o poeta não se distinguem porque um escreve em prosa e outro em verso, mas essencialmente porque o primeiro fala daquilo que aconteceu e o segundo acerca do que poderia ter acontecido. E como lembra Luiz Francisco Rebello, para o historiador, a narração da matéria fáctica é o ponto de chegada; mas para o poeta, ficcionista ou dramaturgo, apenas o ponto de partida.<sup>92</sup> O certo é que este teatro de temática histórica teve entre nós amplo acolhimento – mais de duas dezenas de peças identificadas em apenas 20 anos –, como mostra Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos em *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-1856)*. Este gosto pela encenação da nossa História ligado à suposta propensão portuguesa para a imaginação e fantasia em detrimento da abordagem racionalista será eventualmente uma característica portuguesa que o Romantismo acentuou. Isto explicaria em parte a origem do nosso complexo de negação e irrealismo, fruto de um relacionamento fantasioso e selectivamente amnésico com a nossa História, que é referido por Eduardo Lourenço.

Almeida Garrett dramaturgo e romancista prefere, portanto, a «verdade dramática», tendo, por vezes, por fonte a tradição, património memorialístico de conhecimento tácito partilhado comum, porque isso lhe dá uma evidente liberdade de composição e permite o manuseamento da História com a intencionalidade

---

do Teatro, 2003, p. 83). No entanto «esta sobreposição da tradição à História, esta recriação ficcionada de sucessos e personagens reais transportados para o plano mítico da fábula, é característica do cânone romântico, a que também sob esse aspecto Garrett se manteve fiel». (Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 62).

<sup>92</sup> Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 123.

moral, didáctica e política. Deste modo, o drama histórico só é ‘histórico’ à superfície; na verdade, a tradição, sendo uma formulação narrativa simplificada da história, sobrepõe-se muitas vezes à história *oficial*, através da efabulação de sucessos e personalidades convertidos em *fabula* com valor simbólico.

Almeida Garrett tinha alguma sintonia com Alexandre Herculano na forma de ver a História como um processo social de continuidade, mais do que de ruptura; as revoluções seriam, neste sentido, efervescências, anormalidades, pontes de passagem para novos territórios de estabilidade. Entendiam que há uma ligação de similitude entre momentos históricos do passado e as ocorrências do presente, vistos comparativamente; defendiam que a observação de certos episódios históricos pode iluminar o futuro, ou pelo menos evitar a repetição de certas ilusões que a História mostrou serem nefastas.<sup>93</sup> Assim sendo, no caso de Garrett, o que importava era desenrolar esse fio que dava a conexão de sentido à História nacional, através da encenação dramática ou da ficção narrativa, porque, afinal, o que pretende é dirigir-se aos seus contemporâneos, sendo o passado fundamentalmente um bom pretexto.

No romance histórico *O Arco de Sant’Ana* – obra que teve uma demorada gestação e que, por isso mesmo, permite aferir sobre a constância de certos princípios ideológicos do seu autor – podemos ver até que ponto a fidelidade histórica se subordina ao objectivo literário e político de recriação de uma nova ideia para o Portugal moderno, em contraponto com a denúncia da lendária tirania e obscurantismo medieval. Também aqui o passado interessa sobretudo como pretexto para uma leitura do presente histórico – *O Arco de Sant’Ana* é paradigmático dessa produtiva relação entre o discurso histórico e o discurso ficcional.

Em 1832, na sequência do desembarque liberal do Mindelo, Almeida Garrett ficou aboletado no Convento dos Grilos, no Porto, e aí começou a escrever *O Arco*

---

<sup>93</sup> Alexandre Herculano – pai da nossa historiografia científica – produziu uma longa reflexão crítica (Cf. as *Cartas*) sobre esta questão da «verdade» da história ou do discurso histórico e da validade (in)questionável dos documentos, chegando a admitir que, de certo modo, «o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador». Devemos ter presente que Alexandre Herculano, para além da longa ação de historiador (dedicou 30 anos à sua *História de Portugal*, a partir de 1846), foi também um escritor romântico importante, autor de *Eurico*, *o Presbítero* e das *Lendas e Narrativas*, nomeadamente.

de *Sant'Ana*, que só seria concluído e publicado treze anos depois (a primeira parte em 1845 e a segunda parte em 1851). Victor Hugo tinha publicado em 1831 *Notre-Dame de Paris*, obra cuja fortuna se revelou um filão de inesgotável criatividade e influência literária. A relação entre as duas obras resulta do fascínio que *Notre-Dame de Paris* exerceu sobre o jovem poeta de *Camões* e *Dona Branca*. Almeida Garrett não esconde, aliás, que *O Arco de Sant'Ana* é «um tanto» no género do romance de Victor Hugo. A acção de *Notre-Dame de Paris* decorre em 1482, no centro histórico e na Sé de Paris e também na Praça da Grève; paralelamente, o enredo d'*O Arco de Sant'Ana* situa-se no casco velho do Porto durante o reinado de D. Pedro, o Cru, no século XIV. A acção narrativa culmina na Sé do Porto e no paço episcopal contíguo. Uma praça próxima da Sé serve de palco a uma parte do enredo. Há, como se vê, um evidente paralelismo.

Castelo Branco Chaves estudou o romance histórico no Romantismo português e nota que esta confissão de Almeida Garrett relativamente à sua recepção da obra de Victor Hugo representa sobretudo a indicação de um certo ponto de vista: a opção em favor do paradigma do romancista francês e o afastamento da novelística *gótica* do escocês Walter Scott. Ou seja, mais concretamente, a preferência pelo «predomínio do pitoresco sobre o histórico.»<sup>94</sup> A similitude de perspectiva vê-se ainda nas palavras de Almeida Garrett no prefácio da segunda edição d'*O Arco de Sant'Ana*: «Quem desenhou e pintou este quadro nunca pensou fazer senão um esboçeto, um estudo, um capricho». O mesmo tinha escrito Victor Hugo em *Notre-Dame de Paris*: mais do que obra de História, é uma obra da imaginação e da fantasia – «S'il a un mérite, c'est d'être une œuvre d'imagination, de caprice, de fantaisie.»<sup>95</sup>

O atraso relativo de Portugal face à Europa, a múltiplos níveis, nomeadamente literário, determinou o caminho que seguiu o nosso Romantismo, concretamente no romance histórico português, que se afasta muito da conceção de romance histórico europeu, inglês e francês, designadamente nessa forma um pouco subjectiva de abordar o passado. Gaspar Simões, ainda sobre *O Arco de Sant'Ana*, refere-se à intromissão de múltiplos aspetos de ordem histórica, política

---

<sup>94</sup> Cf. Castelo Branco Chaves, *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Lisboa, ICALP, 1979, p. 34.

<sup>95</sup> Apud Castelo Branco Chaves, *op. cit.*, p. 35.

e ideológica que não caberiam na concepção mais rigorosa de romance histórico que se aprisionasse num exclusivo «passado histórico», ignorando o tempo da escrita e a circunstância da sua génese e público leitor.

Como já se referiu, mais do que redigir um romance sobre o passado, Almeida Garrett escreve sobre a realidade do seu tempo e seus ideais, embora situando o enredo noutra era, da mesma forma que Victor Hugo, ao dar voz à humilhação, à miséria, ao despotismo medieval pretendia manter vivo o combate a todas estas e outras formas de opressão humana. É por isto que *O Arco de Sant'Ana* é um «romance deste século [e] se tirou o seu argumento do XIV, foi escrito sobre as impressões XIX.»<sup>96</sup> E deste modo, *O Arco de Sant'Ana* acaba por ser «um falso romance histórico», faltando-lhe o mergulho vivo e total no interior do tempo medieval, que Garrett, tão preso ao seu século, não dá. «Romance histórico, *O Arco de Sant'Ana* é-o apenas nas circunstâncias anedóticas que realmente ocorreram, segundo o tal manuscrito – pura invenção do autor – no tempo de D. Pedro, o Cru. O que ele é, é um romance político, um panfleto através do qual o defensor das liberdades cívicas acautela os correligionários contra as exorbitações do clero. (...) A história interessava-lhe como ponto de referência para desígnios políticos modernos. Mais que um romance histórico, *O Arco de Sant'Ana* é um panfleto.»<sup>97</sup>

Ofélia Paiva Monteiro, profunda conhecedora da obra de Almeida Garrett também vê neste romance o exercício garrettiano de liberdade narrativa: «*O Arco de Sant'Ana* tem, quando comparado às *Viagens*, uma maior convergência temática, o que não impede, contudo, que a narrativa se desenvolva também em dois níveis – o do discurso do narrador em seu próprio nome de novo referente sobretudo à circunstância política portuguesa sua contemporânea, e o da história também por ele efabulada, relativa a acontecimentos colocados no século XIV. Esta distância temporal não inibe, porém, o narrador garrettiano, de tão privilegiado estatuto, para o libérrimo exercício das suas funções de demiurgo: ei-lo outra vez a comandar ideologicamente a história que nos relata, quer comentando-a abertamente, quer orientando-a de molde a que ela sirva as intenções da primordial

---

<sup>96</sup> João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das Origens ao Século XX)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, pp. 267-276.

<sup>97</sup> *Idem, Ibidem*, p. 274.

mensagem, de oportunidade contemporânea, que nos quer transmitir.<sup>98</sup> Esta evidente orientação ideológica que o narrador imprime a todo o discurso retira ao *Arco de Sant'Ana* qualquer seriedade “histórica”. Aliás, o próprio Garrett adverte os seus leitores de que não pretendeu reconstituir severamente o passado, mas reescrever um episódio medieval “sob impressões” do séc. XIX, num propósito do antigo modo de “rir castigando” das “pretensões absurdas e antievangélicas de certos agiotas do catolicismo” que tentam levantar de novo a cabeça.»<sup>99</sup>

Esta interferência aparentemente anacrónica do narrador no romance histórico não é rara e constitui uma «forma de chamar a atenção relativamente aos problemas do momento da escrita.»<sup>100</sup> O que move Almeida Garrett é o presente e o futuro de Portugal: «Garrett não espera o futuro e o renascimento da alma e da cultura portuguesas de qualquer profecia com garantia providencial, mas da vontade e da capacidade de reescrever o seu passado como se fosse presente e de reler nas pedras do presente que atestam tão glorioso passado, “viajando na nossa terra”, a mensagem do futuro. (...) Unindo *historicamente*, e não acidental ou liricamente, Portugal e a saudade, Garrett instaurou a primeira mitologia cultural portuguesa sem transcendência. A que fez de Camões o país-saudade, o Portugal-saudade, que não tem outro destino senão o da busca de si mesmo.»<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> O romance ou o drama histórico é, com sua natureza híbrida (ficção e história) afinal, também «um tipo de discurso que pretende legitimar o presente através do passado, ensinando ao povo, recentemente detentor de um maior poder económico, a herança cultural que permite justificar a sua existência enquanto membro de uma cultura e de um conjunto de códigos fundadores da ideia de nação». (Maria de Fátima Marinho, «Prefácio», in Ana Maria dos Santos Marques, *O Anacronismo no Romance Histórico Português Oitocentista*, Porto, CITCEM-FLUP/Edições Afrontamento, 2012, p.10).

<sup>99</sup> Ofélia Paiva Monteiro, «Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 30, Março de 1976, p.18.

<sup>100</sup> Rogério Miguel Puga, *O essencial sobre o romance histórico*, p. 61.

<sup>101</sup> Eduardo Lourenço, «Portugal como destino. Dramaturgia cultural portuguesa», in *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2012, p. 32.

## 5. Língua, Literatura e identidade

O legado mais visível que Almeida Garrett deixou à cultura portuguesa é constituído pela sua obra literária. Mas há uma outra herança garrettiana, nem sempre suficientemente valorizada, por ser talvez mais difusa, e cujo valor não é menos relevante: a profunda renovação que imprimiu à língua literária portuguesa, dando-lhe uma flexibilidade expressiva original e definitiva. Não é apenas a função instrumental que aqui importa referir, mas sobretudo a constatação de que esse rejuvenescimento da língua literária foi um meio de dar correspondência exacta à percepção do mundo novo em que viveu, na aurora da nossa modernidade.

É reconhecido o esforço efectivo de Almeida Garrett para libertar a língua literária dos padrões da prosa erudita, clerical e cortês do século XVIII. A nossa Literatura, nas suas múltiplas formulações, abandona, pela mão de Almeida Garrett, o procedimento mimético e canónico e o aspecto formal e reverencial neoclássico, tornando-se mais natural, inventiva e espontânea, sem descuido do rigor e da elevação. A Literatura desce do vergel olímpico das Letras para se debruçar sobre a realidade concreta e observável em alegóricas 'viagens na minha terra'. O recurso ao humor e à ironia contribuem também para esta dessacralização do texto literário, que se aproxima e familiariza com o leitor até ao ponto da confiança e da cumplicidade. Almeida Garrett faz aceder à literatura a linguagem coloquial. «Por muitos defeitos que se possam notar na nossa literatura actual, ninguém poderá todavia asseverar que ela não seja natural e mais nacional do que a sua imediatamente predecessora. (...) Toda a nossa literatura era francesa com o reflexo grego e latino», diz na «*Memória*» ao *Conservatório Real*. Ora, pois se até o mesmo «Horácio louva, sobre todos, os poetas romanos que ousaram desviar-se do trilho batido dos gregos, e celebrar enfim as acções da sua própria gente» – justifica-se Garrett no *Romanceiro*.

António José Saraiva e Óscar Lopes dão como exemplo do novo estilo garrettiano a integração do léxico corrente e familiar, a incorporação do estrangeirismo, o reavivar de certos arcaísmos de sonoridade nacional.

Complementarmente, a atribuição de novas funções às reticências, nova organização sintáctica da frase, com seus anacolutos tão próximos da conversação espontânea, o período sintético e elíptico, a fluência frásica, a inclusão de registos próprios da oralidade. «É possível rastrear em Garrett certos vaivéns de um estilo que, por um lado, se apoia no vernáculo latinizante dos árcades e de Filinto Elísio, e por outro lado, atravessando o lugar-comum romântico, preludia a mais organizada, concentrada mas também mais formular ironia queirosiana; o significado íntimo da ironia de Eça, o seu cepticismo *dandy*, já de resto se acusa nas fracturas e no cepticismo íntimos de certas personagens e de certas confissões garrettianas.»<sup>102</sup> O facto é que toda esta nova manipulação da língua literária portuguesa fez seu caminho e vingou, de tal modo que, constata-se, se escrevia de uma forma antes de Garrett e passou a escrever-se de outra maneira depois dele, como afirma Carlos Reis.<sup>103</sup>

Ficou já referido que as opções literárias inovadoras de Almeida Garrett correspondem a uma alteração essencial de perspectiva perante a nova organização social, política e económica emergente com o Liberalismo. Recordemos que se trata de um escritor «para quem a criação literária, como discurso cultural, não é uma prática desligada daquilo que o envolve.»<sup>104</sup> Isto explica, por exemplo, a referida valorização do vernáculo e afastamento do cânone neoclássico referencial.<sup>105</sup>

Esta preocupação por descer do pedestal da erudição discursiva, com sua sintaxe artificiosa e vocabulário arcaizante características do paradigma neoclássico, é evidente n' *As Viagens na Minha Terra*, obra revolucionária entre nós pela total novidade de forma, perspectiva e organização discursiva. Pertence a um género misto e novo que o autor considerava «inclassificável», pelas diversas

---

<sup>102</sup> J. A. Saraiva, Óscar Lopes, «As novelas de Garrett», in *Dicionário de Literatura Portuguesa*.

<sup>103</sup> Documentário *Viagens na Minha Terra*, «Grandes Livros», RTP, 2009.

<sup>104</sup> Carlos Reis, in *Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno*, (Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do nascimento do escritor), vol. I, p. 11.

<sup>105</sup> «Um dos fenómenos culturais de maior impacto no período em análise foi, sem dúvida, a revalorização do vernáculo», diz Américo Lindeza Diogo, *op. cit.*. Isto corresponde a uma afirmação do Português em relação ao Latim, que se fez sobretudo a partir de meados do século XVIII, designadamente com o ensino escolar da gramática da língua portuguesa, na sequência do Alvará Régio de 30 de Setembro de 1770 e por se entender que esse era o melhor meio para «adiantar a cultura de língua portuguesa».

opções estruturais que apresenta, pelo seu tom dinâmico, intercalado, sem uma linha narrativa a sobressair da trama. O seu estilo deambulatório e invulgar proporciona uma nova experiência ao leitor de meados do século XIX, que se vê como companheiro de viagem do narrador, em amena cavaqueira, tecendo reflexões e críticas, partilhando sentimentos e preocupações – características ao tempo inovadoras e que serão depois absorvidas pelo romance moderno e contemporâneo.

A democratização da língua portuguesa escrita e literária, que a rápida proliferação da imprensa acelerou e generalizou, é parte do processo de valorização da cultura de matriz nacional defendida, na teoria e na prática, por Almeida Garrett. Libertando-se do espartilho antigo, aproximando-a do coloquialismo, a língua literária rejuvenesce e revela novas possibilidades comunicativas e estéticas. Garrett entende que a Literatura e as Artes em geral devem fazer-se da terra e do tempo a que estão ligadas, deixando de parte velhos paletós com que se cobriam, seus modos de expressão anacrónicos, passadistas. A Literatura, expressão de cultura superior de ordem estética, não deve perder, aos olhos de Almeida Garrett, a ligação íntima com a palavra original de que a poesia simples e lhana do povo é testemunho: «O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as lendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas (...). O tom e o espírito verdadeiro português esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros».<sup>106</sup> Para serem autênticas, as obras literárias devem beber dessas fontes genuínas das origens da nacionalidade: «A literatura é filha da terra como os Titãs da fábula, e à terra se deve deitar para ganhar forças novas quando se sente exausta.»<sup>107</sup>

Uma revolução social e política implica uma revolução do discurso, que se opera pela selecção preferencial de léxico específico ou pela conveniente adequação semântica do vocabulário com pertinência ideológica. É muito elucidativo desta moldagem discursiva o estudo linguístico de Telmo dos Santos

---

<sup>106</sup> Almeida Garrett, *Romanceiro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p. 10.

<sup>107</sup> Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Acto I, Nota L.

Verdelho, intitulado *As Palavras e as Ideias na Revolução Liberal de 1820*. Na história da língua portuguesa, a Revolução e 1820 «é o momento da consagração e verdadeira explosão do jornal, sobretudo da publicação diária, que vem exigir da língua um novo e surpreendente poder de comunicação e sugestão. A língua descobre-se o instrumento eficiente de dinamização da colectividade. A palavra, especialmente a palavra política, ultrapassa o reduzido alcance da anterior oralidade concionatória, viola e desvenda todos os pequenos cenáculos, veicula a originalidade, cultiva o insólito e sobretudo alarga, multiplica e generaliza o acto de comunicação.»<sup>108</sup> Especialmente nos períodos revolucionários, a língua ganha grande vivacidade como instrumentos político, «corre pelos jornais a sugerir os leitores, a pregar liberdades.»<sup>109</sup> Paralelamente, os recursos lexicais alargam-se de maneira imprevista, «não só para significar mais realidades, introduzindo novos vocábulos, mas também para dar à língua uma maior potencialidade expressiva, tornando-a simultaneamente mais maleável e mais eficaz, através do recurso à derivação e à composição.»<sup>110</sup>

O movimento de renovação da língua segue por diversos caminhos simultâneos e confluentes: a adequação e especialização semântica, o alargamento lexical, simplificação sintáctica, generalização da vernaculidade, acentuação do vulgarismo. As palavras transportam as vivências do tempo, são dele testemunha e componente identitária; na escrita, a evolução faz-se paralelamente, no sentido da simplificação e do desprendimento. «O vintismo foi o fim da retórica, como pressuposto do exercício da escrita, na língua portuguesa. (...) Assiste-se ao que podemos chamar a democratização ou desaristocratização

---

<sup>108</sup> Telmo dos Santos Verdelho, *As Palavras e as Ideias na Revolução Liberal de 1820*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1981, p. 13.

<sup>109</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>110</sup> Idem, *Ibidem*. «Nos três escassos anos constitucionais (1820-23) alterou-se todo o estilo político português: entrou na administração o sangue novo das elites letradas e burguesas; efectuaram-se eleições gerais (acontecimento insólito na história portuguesa); sob o nome de “Cortes”, reuniu-se uma assembleia legislativa em moldes igualmente inéditos (as cortes consultivas dos três estados não se reuniam desde 1698); extinguiu-se o Tribunal do Santo Ofício; elaborou-se uma constituição; decretou-se a liberdade da imprensa; Portugal viu-se reproduzido e prolongado, como uma célula que se multiplica, na nova nação que era o Brasil». (*Idem, Ibidem*, p. 14). Ao mesmo tempo «ao longo do triénio revolucionário, é possível notar uma certa evolução da escrita no sentido da sua simplificação e do seu desprendimento dos hábitos retóricos. Este breve período liberal repercutiu-se no processo histórico português e foi um momento particularmente intenso no respeitante à história da nossa língua escrita.» (*Idem, Ibidem*, p. 351).

da escrita. É certo que o vocabulário político português nunca se exonerará de uma certa verbosidade ociosa, e portanto, de um certo retoricismo. Mas esta retórica de política não se confunde com a exercitação de arte retórica, que condicionou rigorosamente o texto escrito até ao início do século XIX. Pode concluir-se que nesta época se começou uma importante metamorfose nos códigos da escrita, orientada no sentido da simplificação e da aproximação da língua oral.»<sup>111</sup> E tudo isto acaba por influenciar e integrar a criação literária. Telmo Verdelho conclui afirmando que Almeida Garrett, obreiro da modernidade da escrita portuguesa, absorveu este vintismo simplificador e renovador da língua ao longo de toda a sua carreira literária.<sup>112</sup> A renovação da língua literária, concomitante com a rejeição dos paradigmas literários antigos e a formulação de novos moldes de expressão literária, constituem aspectos relevantes da imagologia literária na obra de Almeida Garrett. A renovação da língua traduz uma renovação da imagem que se quer fazer da pátria. E vice-versa.

Foi o Classicismo que originou o progressivo afastamento de três séculos entre a língua comum e o discurso literário, fazendo esquecer a primitiva e genuína poesia portuguesa de tradição medieval e os textos de índole narrativa das crónicas e do teatro vicentino. Para além da sua referência em Gil Vicente e Camões, a obra de Almeida Garrett, bebe nessa linhagem lírica e narrativa medieval, operando com isso a legitimação das potencialidades literárias da língua portuguesa comum, a que chama a «língua e estilo moderno», redescobrimo-lhe nova expressividade e uma renovada jovialidade. Aliás, a vernaculidade da língua passa a ser entendida como um dos elementos identificadores da valorização da nacionalidade – o que se evidencia a seguir com Camilo e a sua escrita enraizada na tradição rural de Entre-Douro-e-Minho.<sup>113</sup> Com uma língua arejada e um discurso novo, Garrett fez uma literatura nova, um espelho polido de uma nova sociedade burguesa liberta do absolutismo do Antigo Regime. Se «o nosso Romantismo inventou uma imagem

---

<sup>111</sup> *Idem, ibidem*, p. 350.

<sup>112</sup> Cf. Telmo dos Santos Verdelho, *op. cit.*, p. 351.

<sup>113</sup> Cf. Telmo Verdelho, «Camilo e a tradição vernacular», in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1991, pp. 301-325.

para o novo Portugal, Almeida Garrett foi seguramente um dos principais responsáveis por essa nova figuração.»<sup>114</sup>

Ao estudar as raízes da escrita queirosiana, Ernesto Guerra da Cal, designando Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco como os três grandes prosadores do Romantismo em Portugal, afirma: «antes deles, a língua portuguesa era ainda a linguagem dos grandes clássicos dos séculos XVI e XVII: um instrumento rico, hierático, rígido e solene, apenas poeticamente suavizado no século seguinte pela sensibilidade percursora e delicada de um Bocage (1765-1805). Com uma sintaxe aferrolhada por regras inflexíveis, esta língua clássica – muito eficaz na sua época para a expressão das ideias e sentimentos que a produziram – ficara petrificada como consequência de uma imitação respeitosa. Era, assim, inadequada para a expressão viva dos matizes da inteligência e da emoção suscitados por novos estilos de vida, novas correntes de ideias e pelas naturais mudanças do gosto e da imaginação»<sup>115</sup>. Depois, Alexandre Herculano, com a sua revisitação crítica da História, fez uma actualização da arqueologia da língua, dando nova roupagem ao arcaísmo das lendas de medievais livros de linhagens. Por sua vez, Camilo Castelo Branco, com “a frondosa riqueza do seu vocabulário”, deitou mão da vastidão do léxico do português, reabilitando-o e libertando-o de um uso que estava anquilosado ao dialecto cru do campo e ao sociolecto urbano. Mas Almeida Garrett, embora com um fundo da retórica que herdara, fez «entrar de novo na literatura portuguesa a claridade directa, o carácter ligeiro, fluente e afectivo da expressão coloquial e diária, e ainda um substrato de bom humor familiar que a aproxima de um clima de conversação com o leitor.»<sup>116</sup>

Na perspectiva da Imagologia Literária, é vasto o legado de Almeida Garrett na origem e formulação da modernidade portuguesa: a revisitação de acontecimentos da História de Portugal; a restauração de uma renovada mitologia que reinterpreta o papel das grandes figuras da História nacional; o recurso à História para enquadramento do presente e reforço da consciência de identidade nacional; a valorização da autenticidade e suposta originalidade do que é tradicional

---

<sup>114</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino*, p. 32.

<sup>115</sup> Ernesto Guerra da Cal, «A Prosa Portuguesa antes de Eça de Queiroz. Herculano, Garrett, Camilo e Castilho», in *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981, p. 57.

<sup>116</sup> Ernesto Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 58.

em detrimento do elemento estrangeiro, mas sem rejeitar a sua inclusão, quando necessária; a revolução ao nível das formas literárias.

A obra de Almeida Garrett tem especial relevância para a Imagologia Literária portuguesa e identidade nacional não apenas pelas opções temáticas, pelas abordagens ‘democráticas’ propostas, pelo estilo próprio vincado, mas também pela apropriação da língua portuguesa comum e vernacular pelo discurso literário. Almeida Garrett instaura procedimentos discursivos e institui entre nós uma galeria de figuras, acontecimentos e episódios da história nacional que passam a constituir *topos* literários recorrentes, galeria de imagens e mitos do nosso património cultural ciclicamente revisitada. Ainda hoje, a presença tutelar de Almeida Garrett – «fundador do romantismo sob a égide de Camões» – se sente como fundadora, formadora e viva.

O legado de Almeida Garrett não são apenas as suas obras, mas é também o impulso que deu ao movimento literário português. «Garrett compreendeu que a literatura tem uma função pedagógica; que se dirige ao povo e não às aristocracias (...). Garrett compreendeu ainda que a língua do escritor não pode andar divorciada da língua que se fala; conseqüentemente, não hesitou em quebrar as convenções, narizes-de-cera, etc., da linguagem clássica. Adaptou à literatura a linguagem viva e vulgar do seu tempo, e desse esforço, em grande parte resultou a prosa portuguesa actual. Garrett compreendeu enfim a necessidade de salvar o património literário nacional, iniciando a recolha do folclore português no *Romanceiro*. Esta orientação pode condensar-se em dois aforismos que resumem o credo literário de Garrett: *nenhuma literatura é viva se não for eminentemente nacional; nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular.*»<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> António José Saraiva, «Garrett, lido hoje», in *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, s/d., p. 188. Na abertura do congresso que assinalou o segundo centenário do nascimento do escritor, o Presidente da República, Jorge Sampaio, referiu-se à herança garrettiana como sendo simultaneamente literária e cívica: «aquele que fundou o romantismo português sob a égide de Camões, soube como poucos [...] ser fiel ao seu tempo e às suas preocupações, ao que nesse tempo era já abertura, energia e impulso transformador virado para o futuro. Por isso o sentimos tão nosso, tão contemporâneo das nossas perplexidades e das nossas aspirações.» (Jorge Sampaio, apud *Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno*, p. 21).

## **CAPÍTULO IV**

### **IMAGOLOGIA LITERÁRIA EM EÇA DE QUEIRÓS**



«É com a Geração de 70 em geral, mas sobretudo graças à obra de Eça de Queirós (...) que nós entramos em cheio no segundo grande momento – e momento crucial cujos ecos chegarão até nós – da história da nossa autognose moderna.»

«De todas as interpretações da realidade nacional da Geração de 70 – e acaso do século e de sempre, à parte a não patológica ainda de Almeida Garrett – a mais complexa, a mais obsessiva, ardente, fina e ao fim e ao cabo a mais bem sucedida, por mais adequada transposição mítica, sentido da realidade e criação de imagens e arquétipos ainda de pé, é sem dúvida a de Eça de Queirós. Apesar de todas as críticas que se lhe podem fazer, é um Portugal realmente presente que ele interroga e que o interpela.»<sup>1</sup>

«Uma das maiores originalidades de Eça foi tratar ou integrar na sua ficção as questões mais graves e candentes da sua época a propósito dos casos mais superficiais ou mundanos. (...) Eça percebeu que a História (...) era, na sua essência, já Ficção. Ficção mítica.»<sup>2</sup>

Eduardo Lourenço

«O que mais nos prende no estilo de Eça é uma genética pulsão recriadora do real nele predominante que, em simultâneo ou de modo alternado, amplia o efeito de realidade deste real, ora captando-o como que em flagrante e com fotográfica exactidão, ora transfigurando-o no seu fulgurante e extraordinário avesso poético.»<sup>3</sup>

Ana Nascimento Piedade

## 1. A escrita da identidade

Na relação entre Imagologia Literária e identidade nacional, a obra de Eça de Queirós constitui um monumento assinalável, pela sua amplitude, profundidade, novidade, influência e perenidade. Ainda hoje a imagem identitária portuguesa se reconhece em muitos traços na forma como a desenhou o autor de *Os Maias*, no

---

<sup>1</sup> Eduardo Lourenço, «Da Literatura como interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa)», in *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações D. Quixote, pp. 89 e 95.

<sup>2</sup> Eduardo Lourenço, «O tempo de Eça e Eça e o tempo», in *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, Lisboa, Gradiva, 2006, pp. 39 e 41.

<sup>3</sup> Ana Nascimento Piedade, «Porquê ler Eça de Queirós no século XXI?», in *Outra Margem. Estudos de Literatura e Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008, p. 16.

final do século XIX. Esta actualidade não se deve apenas à genialidade de Eça de Queirós mas também à originalidade do seu olhar irónico e ao modo crítico como traduziu as preocupações do seu tempo através de uma língua literária rica, inventiva e refrescante. O impacto da obra queirosiana na cultura e na língua literária portuguesa é comparável ao de Almeida Garrett, na geração anterior, de tal modo que também se pode dizer que há um antes e um depois de Eça de Queirós na Literatura portuguesa. Mas o seu valor imagológico enquanto portador de imagens identitárias dos portugueses é ainda mais notório. Almeida Garrett escrevia para um país futuro que estava a ajudar a formar; Eça de Queirós escreve sobre um país real, mesmo quando se apresenta na sua irreabilidade trágico-cómica.

Alexandre Herculano admitia a possibilidade da narrativa ficcional, livre do atilho documental, ultrapassar a historiografia na compreensão de certos fenómenos histórico-sociais. Na ausência ou insuficiência de fontes palpáveis, ou perante a falácia do documento forjado para legitimar ou induzir uma posterior interpretação dos factos, «o noveleiro» seria mais «verídico» do que o historiador. Isto parece evidente nalguns romances de Eça de Queirós, que, ultrapassando a declarada intenção de inquérito social, penetram na intimidade identitária portuguesa. A verosimilhança no romance queirosiano é de ordem literária; a veracidade é de ordem imagológica.

O escritor Eça de Queirós nasce sob o astro romântico que iluminou a sua educação e primeiros textos, na segunda metade da década de 1860, mas afirma-se no início da década seguinte num contexto e num posicionamento ideológico acentuado, filosoficamente ligado ao Positivismo, esteticamente comprometido com o Realismo e o Naturalismo. Evolui, sobretudo após a publicação de *Os Maias* (1888), para uma libertação de escola e maior liberdade estética, que caracteriza o chamado último Eça – de que é bem representativo o diálogo literário d’*A Correspondência de Fradique Mendes*. Fradique Mendes que é, afinal, um *alter-ego* do escritor, com quem estabelece um jogo de espelhos inovador e revelador: o deslize de Eça de Queirós para Fradique Mendes traduz uma «renovada metamorfose de índole estético-literária e intelectual», ao antecipar sensibilidades,

tendências e processos criativos sugestivos da modernidade literária que alguns anos depois vão constituir linhas dominantes da poética modernista.<sup>4</sup>

Jornalista, diplomata, sobretudo e essencialmente romancista comprometido na incansável perseguição do ideal da perfeição estética literária, Eça de Queirós (1845-1900) foi sempre um observador perspicaz e crítico do seu tempo e do seu país, internamente e no plano do concerto das nações. Dessa atenção, do seu talento criativo e dedicação persistente e permanente à arte da Literatura, resulta uma obra que nos trouxe uma visão ampla e nova da experiência humana e da (ir)realidade da vivência portuguesa, a que deu expressão literária superior. É esta capacidade extraordinária de (re)criação literária a partir do referente português que consagrou Eça de Queirós como figura tutelar da língua e da Literatura portuguesas que ainda hoje é lido sem estranhamento algum.

Pode afirmar-se – como sempre acontece com os nomes grandes da arte – que a biografia de Eça de Queirós é essencialmente preenchida pela sua obra literária, que está «dissolvida» na sua obra.<sup>5</sup> Ninguém se lembraria hoje de um diplomata português em Havana, Newcastle, Bristol ou Paris no final do século XIX, apesar da redacção irrepreensível dos seus relatórios consulares. Eça de Queirós concebeu e conduziu a sua vida como uma «obra de arte», com religiosa fidelidade à Literatura como vivência essencial e manifestação superior do espírito, expressão divina (porque somatório de multiplicidade de perspectivas infinitas) e perene concedida ao homem no seu efémero trânsito terreno.<sup>6</sup> O perfeccionismo permanente no que escreve, revendo, emendando, reescrevendo os seus textos (para desespero do tipógrafo/editor), o cuidado extremo que mostra relativamente a tudo o que envolve a publicação das suas obras (as notícias, a

---

<sup>4</sup> Cf. Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. Cf. tb «O Fradiquismo e os modos de ser-moderno do último Eça», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, pp. 61-69. (Actas do colóquio realizado no dia 30 de Maio de 2001, na Sala das Batalhas do Palácio Fronteira, em Lisboa, por iniciativa de Ana Nascimento Piedade e Ana Isabel Vasconcelos, da Universidade Aberta, e A. Campos Matos).

<sup>5</sup> No sentido em que Eduardo Lourenço afirma «eu estou dissolvido nos próprios temas que abordo». Vide *Eduardo Lourenço: a História é a suprema ficção. Entrevista de José Jorge Letria a Eduardo Lourenço*, p. 58.

<sup>6</sup> Esta é uma das ideias fundamentais da leitura que Eduardo Lourenço faz da relação existencial de Eça de Queirós com a literatura. Cf. *As Saias e Elvira e Outros Ensaios*, p. 8.

crítica na imprensa, a (falta de) publicidade às obras, o grafismo, a opinião de amigos) são, mais do que marcas de personalidade, formas de perseguir a perfeição, enfim, manifestações de um sedento desejo de *Beleza*, «num dramático afã, nunca satisfeito, de atingir o seu ideal.»<sup>7</sup> Esta é a sua *santa* demanda estética: procurar o graal do verbo luminoso, a palavra exacta, a frase com a forma perfeita, aquela que «pudesse modelar o invisível e *dizer o indizível*»<sup>8</sup> – palavras que apontam à permanente insatisfação estética do artista, confessada nos versos luminosos de «Quási», de Mário de Sá-Carneiro: «Um pouco mais de sol – eu era brasa / um pouco mais de azul – eu era além».<sup>9</sup>

Portugal, suas grandezas e misérias, ilusões e frustrações, é um tema dominante da ficção queirosiana, que aborda de um ponto de vista crítico e irónico. Na sua complexa tessitura e amplitude, a imagem de Portugal político, social, económico, literário, constitui um caleidoscópio da identidade cultural portuguesa que Eça de Queirós, partindo da observação do real, projecta e transfigura artisticamente, literariamente.

Eça de Queirós, diz Eduardo Lourenço, está no «cerne de uma reflexão que interroga a cultura e a identidade portuguesas – “*quem somos e o que somos como portugueses*”.»<sup>10</sup> Para o autor de *Repensar Portugal*, o nosso «ironista-mor» é fundamental e indispensável na leitura crítica sobre o destino português. Ora, não é sem sentido que se verifica grande «afinidade entre os dois autores que, embora exercida em tempos e circunstâncias muito diferentes, se objetivou numa análise crítica que os aproxima pela “transcendente distanciação” e pela forma fina e certa, simultaneamente apaixonada e lúcida, como questionam o ser-português.»<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Ernesto Guerra da Cal, «O ideal literário de Eça. O culto queirosiano da forma e o “amor da perfeição”», in *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981, p. 68.

<sup>8</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>9</sup> Sintomática desta fusão entre biografia e criação literária é a frequência com que Eça de Queirós replica, na correspondência particular, expressões, comentários, graças, também presentes na sua narrativa ficcional.

<sup>10</sup> Ana Nascimento Piedade, «E.Q. lido por Eduardo Lourenço», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015, p. 534.

<sup>11</sup> *Idem, Ibidem.*

A Imagologia Literária nunca é, como vimos, inócua, mas, pelo contrário, comprometida, activa e reprodutiva. A par da monumental obra literária que Eça de Queirós nos deixou – que só por si constitui um complexo imagológico eclético, múltiplo e denso – está o impacto que essa mesma obra teve na mentalidade colectiva nacional e, portanto, na imagologia dos portugueses sobre si próprios e, concomitantemente, na constituição da nossa própria representação mental. Há, reconhecidamente, um reconhecível outro olhar sobre Portugal que se deve a Eça de Queirós, à semelhança do que ocorrera com a obra de Almeida Garrett, em menor grau. Ambos viveram e escreveram comprometidos com o seu tempo; Garrett, tomando a literatura como força reconstrutiva da identidade num período de profunda mudança política e institucional e renovação nacional; Eça, tecendo uma literatura profundamente nova entre nós e de ampla diagnose identitária de um país descrito caricaturalmente como personagem adormecido ao sol de Outono, decadente, pacatamente remoendo à sombra de feitos heróicos avoengos – para exemplificar com uma das mais reconhecidas representações.

Entre uma equívoca expressão romântica inicial e a ruptura realista – primeiro tenuemente, pelo seu estilo inovador, depois vigorosamente, pela nova atitude militante - são múltiplos os processos que levam às formulações com valor imagológico na obra de Eça de Queirós: o distanciamento irónico, o enfoque caricatural, a acuidade visual das descrições, o traço acutilante com que define tipos e personagens e seus pontos de vista diversificados ou a inesperada criação de novas manifestações das potencialidades da língua literária portuguesa, que assim se renovava e enriquecia.

No escritor cujo perfil estético realista se estabelece a cinzelar *O Crime do Padre Amaro* é mais directa a correspondência entre a linguagem e a realidade retratada. Mas a linguagem literária é não apenas mediadora visão do mundo, dentro dos condicionamentos históricos e culturais e do quadro de pensamento configuradores de um determinado período literário; a expressão literária é um sistema semiótico modelizante secundário destinado à (re)criação de ordem estética do mundo. A Literatura transfigura pela transparência e lucidez diamantífera da palavra a realidade ordinária e a linguagem que a interpela,

prodigiosamente.<sup>12</sup> E a língua literária de Eça de Queirós é bem representativa das possibilidades referenciais, recriadoras e inovadoras da ficção, através da sua «espantosa evocação de um mundo que, embora verdadeiro, naturalmente, nunca existiu», como disse Vergílio Ferreira<sup>13</sup>. A ficção literária consiste precisamente «na possibilidade de *transposição*, através do uso da linguagem, para mundos alternativos ao mundo real, criados pela própria linguagem.»<sup>14</sup> Literatura é também esse modo de olhar transfigurador da «realidade realmente real», através da volúvel matéria cultural de infinitas possibilidades simbólicas que é palavra com que se faz «a escrita do mundo». E nesse registo se inscreve a memória da vivência humana – «se não tivéssemos o poder de lembrar – e esse poder em todo o seu enigma chama-se *escrita* – não existiríamos.»<sup>15</sup>

## 2. A lua e a rua de um romântico observador

A trajectória estética e literária de Eça de Queirós tem início no ambiente romântico de formação e geração e atravessa um período realista-naturalista até ao ressurgimento e afirmação de uma componente mais fantasista e descomprometida – excepto quanto aos parâmetros de ordem literária. Enquanto jovem, Eça de Queirós não se excluía dos que «desceram para as regiões românticas [e] ficaram com a alma doente, febril, ansiada, nostálgica.»<sup>16</sup> É desta maneira que se via, recordando Coimbra, numa carta ao velho amigo Carlos Mayer

---

<sup>12</sup> Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «O sistema semiótico literário como sistema modelizante secundário», in *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1988, pp. 90-97. Há uma interessante correlação semântica da terminologia entre a semiótica – que estuda os modelos do mundo que o homem constrói – e da imagologia – que estuda as representações literárias das imagens mentais resultantes da visão do mundo fornecida pela língua literária.

<sup>13</sup> Apud Isabel Margarida Duarte, «Eça de Queirós: evocação de um mundo verdadeiro que nunca existiu» in *O Fascínio da Linguagem: Actas. Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*, Porto, Centro de Linguística da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008, pp. 173-188.

<sup>14</sup> *Idem, Ibidem*, p. 185.

<sup>15</sup> *Idem, Ibidem*, p. 40.

<sup>16</sup> «Uma Carta» (A Carlos Mayer)», in *Prosas Bárbaras*, p. 220.

– num texto que a par da reflexão programática inerente se reveste de pendor evocativo, como uma emocionada «romaria saudosa àqueles tempos distantes em que nós vivíamos numa noite de ideais e de desejos, alumiados pelos astros – Shakespeare, Dante, Rabelais, S. João, Goethe, Cervantes, e tendo sempre na alma aquela ternura luminosa – que vinha de uma aurora serena, clara, imensa, purificadora e consoladora: Jesus Cristo!»<sup>17</sup> Nesse verdes anos, «em cada estrela plantávamos uma tenda, onde dormíamos e sonhávamos um instante, para logo a erguer, galopar para outra clara estrela, porque éramos verdadeiramente, por natureza, ciganos do Ideal.»<sup>18</sup>

O Ideal... o heróico Ideal romântico, a tocha que Almeida Garrett acendera na literatura nacional 40 anos antes e que prosseguia deambulando no tempo, atiçada já pelo vento tumultuoso do ultra-romantismo, flamejante nos versos dolentes de Soares de Passos ou cerimoniosamente lustrosa na encenação convencional da «vernaculidade arcádica» da poesia de Castilho e dos demais «metrificadores do ó», como dizia João Penha;<sup>19</sup> um Ideal que poderia ser também o «palácio encantado da Ventura» e a sarça ardentemente do cavaleiro andante Antero de Quental, que Eça de Queirós pela primeira vez avistou lá em Coimbra, numa noite macia de Primavera, discursando de improviso «sobre as escadarias da Sé Nova, romanticamente batidas pela Lua, que nesses tempos ainda era romântica.»<sup>20</sup>

Então, por esse tempo académico e coimbrão de «espontaneidade» e de «grande tumulto mental», causado pelo embate de novas ideias que desciam da Europa, andava o jovem actor Queirós no Teatro Académico *rondando* do lado dos

---

<sup>17</sup> «Uma Carta (A Carlos Mayer)», in *Prosas Bárbaras*, p. 222.

<sup>18</sup> «Um Génio que era um Santo», in *Notas Contemporâneas*, p. 257.

<sup>19</sup> O problema era que, neste ponto, «desaparecido Garrett, retirado Herculano para Vale de Lobos», chegados ao romantismo exacerbado da mesnada de Castilho, o Ideal se tinha ofuscado: «A literatura – poesia e romance – sem ideia, sem originalidade, convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada: nem a tendência colectiva da sociedade, nem o temperamento individual do escritor. Tudo em torno dela se transformou, só ela ficou imóvel. De modo que, pasmada e alheada, nem ela compreende o seu tempo, nem ninguém a compreende a ela. (...) Fala do *ideal*, do *êxtase*, da *febre*, de *Laura*, de *rosas*, de *liras*, de *primaveras*, de *virgens pálidas* – e em torno dela o mundo industrial, fabril, positivo, prático, experimental, pergunta, meio espantado, meio indignado: - Que quer esta tonta? Que faz aqui? Emprega-se na vadiagem? Levem-na à polícia!». (*Uma Campanha Alegre*, I, Junho 1871).

<sup>20</sup> «Um Génio que era um Santo», in *Notas Contemporâneas*, p. 257.

«bárbaros, dos românticos, dos místicos», a batalhar positivistas e pagãos. Defendia então que «na arte só têm importância os que criam almas, e não os que reproduzem os costumes.»<sup>21</sup> Esse idealismo e exaltação juvenil vividos nas margens do Mondego, próprios do romantismo «doentio e dissolvente», essa «situação especial do espírito», condicionou o seu olhar de jovem escritor e a formação da sua mentalidade.

O fundo formativo da juventude, a patine do tempo pode ocultar, mas não elimina, porque fica sedimentado no leito da existência, revolvendo-se lentamente com a passagem das águas do tempo vivencial. Alguma dessa admiração do jovem estudante pelos fenómenos da natureza, do universo, do homem ou da arte, certa propensão para a evasão e fantasia que marcavam o seu temperamento, ressurgiu mais tarde literariamente, quer nas opções de criação estética quer na configuração de muitas personagens queirosianas romanticamente desenhadas, como o «glorioso poeta» Tomás de Alencar, mas também daquelas que o são apenas ao exame de *raio x* às camadas mais profundas do retrato de personalidade *fatídica* que Eça lhes desenhara, como é o caso de Carlos da Maia ou, mais pelo ideal do que pelo sonho, de Carlos Fradique Mendes, ambos *alter-ego* do seu criador.

Eça começou a escrever, pois, sob «o álgido luar do Romantismo» (como diria o íntimo amigo de Carlos Fradique Mendes) que lhe dava exaltação e efabulação lírica própria da evocação adocicada do «rumor de saias alvoroçadas»<sup>22</sup>, *Elvira* de toda uma geração, musa e sonho que Alphonse Lamartine, «embuçado na capa romântica», cantou primeiro.<sup>23</sup> *Elvira* simboliza «um

---

<sup>21</sup> «Uma Carta (A Carlos Mayer)», in *Prosas Bárbaras*, p. 221.

<sup>22</sup> Hipálage de Eça de Queirós para descrever o ambiente feminino no episódio do famoso do peixe da Dalmácia enalhado no elevador do 202 dos Campos Elísios, em *A Cidade e as Serras*, p. 56.

<sup>23</sup> «Estas obsessivas “saias de Elvira” são uma maneira paródica de designar o ultra-romantismo e a sua visão idealizada do mundo, da vida, do sentimento, da paixão, do amor, confinados, como ele [Eça/Fradique] escreve, às limitadas palpitações do coração». (Eduardo Lourenço, *As Saias de Elvira e Outros Ensaíos*, p. 7). *Elvira* é o pseudónimo atribuído a Julie Charles, a amante perdida, paixão, musa, sonho e martírio amoroso do poeta romântico francês Alphonse de Lamartine (1790-1869), evocada enfaticamente em «O Lago» – poema de que Machado de Assis fez uma ‘tradução’, muito conhecida, nas *Primeiras Meditações Poéticas* (1820). Também Alípio Abranches, de *O conde de Abranches* (farsa de sátira política concluída em 1879 que apenas foi publicada postumamente, em 1925) declama ao sarau «Ciúmes do Céu», que decorara em jovem, em Coimbra: «Recordas-te, Elvira, dessa praia triste...». As evocações de *Elvira* na ficção queirosiana pertencem ao registo do humor – Eça muito cedo se demarcou dessa toada sentimentalista de uma literatura

erotismo sem eros dentro», o amor ultra-romântico que Carlos Fradique Mendes refere numa das suas primeiras *cartas*. O poeta romântico Tomás de Alencar, personagem d'Os *Maias*, é também divertidamente apelidado como 'estilista' de *Elvira* e autor de *Flor do Martírio*: «Era ele! o ilustre cantor das *Vozes de Aurora*, o estilista de *Elvira*, o dramaturgo do *Segredo do Comendador*.»<sup>24</sup> Saudoso dos tempos de juventude, aí pelos anos 50, em plena Regeneração, o mesmo Alencar evoca Sintra, que «era então um ninho de amores, e sob as suas românticas ramagens as fidalgas abandonavam-se aos braços dos poetas. Elas eram Elviras, eles Anthonys.»<sup>25</sup>

Afastando-se embora do tempo das pungentes «paixões espiritualistas» e do exacerbado lirismo *lacrimoso, íntimo, épico*, ou das «revoltas do espírito e do coração»<sup>26</sup>, apresentavam-se esses textos iniciais ecianos com exaltada expressão de feição fantasiosa, nocturna, jogando com símbolos de um romantismo onírico, gótico e satânico, reflexos ténues das *Flores do Mal* (1857) baudelairianas. Tinham por título «Os Mortos», «O Milhafre», «O Senhor Diabo», e inesperadas pinceladas impressionistas: «não quero que na minha vegetação de luz haja um orvalho de sangue»<sup>27</sup>. Este gosto de Eça se escapar para a fantasia sempre nele tende a emergir irremediavelmente.<sup>28</sup>

Tinha Eça de Queirós 20 anos de idade no Verão de 1886, quando se instala no coração da Lisboa comparativamente cosmopolita, deixando Coimbra – a velha mãe espiritual do país, como diria Zé Fernandes, de *A Cidade e as Serras*. Traz com «as poderosas certezas de um diploma de bacharel, todas as hesitações da

---

«intransigentemente ideal» - e em Junho de 1871, por altura das «oportunas» Conferências Democráticas do Casino, farpeia as «declamações sonoras do lirismo de Lamartine e do misticismo de Chateaubriand» e dos seus seguidores no circuito ultra-romântico. (Cf. *Uma Campanha Alegre*, p. 27).

<sup>24</sup> Os *Maias*, pp. 135 e 138. Oportunamente, Eduardo Lourenço 'usou' as saias de Elvira para apelativo título irónico de um dos seus lúcidos ensaios sobre o erotismo na obra de Eça de Queirós.

<sup>25</sup> As referências de Eça a Sintra estão elencadas no pequeno livro de João Rodil, *Sintra na obra Eça de Queirós*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1993.

<sup>26</sup> «Da Pintura em Portugal», in *Prosas Bárbaras*, p. 233.

<sup>27</sup> «O Lume», in *Prosas Bárbaras*, p. 244. Eduardo Lourenço defende que o Romantismo de Eça é sobretudo devedor Victor Hugo, que não é o Romantismo assolapado, evidentemente, mas o que tem subjacente a «ideia de progresso». (Cf. Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, Lisboa, Gradiva, 2015, p. 213).

<sup>28</sup> Cf. António M.B. Machado Pires, «Eça de Ulisses», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, p. 73-74

adolescência.»<sup>29</sup> Mas também as «esplêndidas confianças» da mocidade e «o [seu] Proudhon [ainda] mal lido debaixo do braço»<sup>30</sup> – em breve o irá reler, «quieto à banca, com os pés em capachos, como bom estudante», na sua *iniciação ao Realismo*, guiado pelo *revolucionário* Antero de Quental.»<sup>31</sup>

Aquele de quem Eça de Queirós diria ser «um génio que era um santo», voltara a Lisboa em Novembro de 1968, terminada a experiência operária de Paris (onde foi tipógrafo, como o tinha sido Proudhon), e acabou por determinar o novo rumo do *Cenáculo*, essa «fornalha de revolução» iniciada na casa de Jaime Batalha Reis, no Bairro Alto, introduzindo-lhe «preocupações político-sociais e paz estudiosa.»<sup>32</sup> Ali se dissipariam, naquele convívio intelectual, as indecisões que faziam o jovem escritor Eça de Queirós bamboar entre a tradição e a renovação, oscilação que sempre atordoava em tempo de acelerada mudança cultural e civilizacional. O escritor Eça de Queirós mais conhecido nasceria neste ambiente de tertúlia política, literária e filosófica.

---

<sup>29</sup> Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, p. 27.

<sup>30</sup> «Advertência», in *Uma Campanha Alegre*, p. 15.

<sup>31</sup> É conhecido o relato de Eça de Queirós dessas vivências em *Antero de Quental - In Memoriam* - «Um Génio que era um Santo», texto de evocação geracional escrito em 1896: Antero, «como um apóstolo do socialismo, a trazer a palavra aos gentios», apareceu no *Cenáculo* «numa fria manhã»; a sua natural liderança imprimiu ao grupo disciplina, novos interesses e utilidade, a mais imediata, talvez, a das Conferências. O poeta das *Odes Modernas*, «rei Artur» espiritual daquela tertúlia filosófico-literária, logo foi aclamado. Já antes, em Coimbra, Antero era «a melhor ideia da Academia, o seu melhor verbo». O retrato que nos deixa Eça sobre o poeta dos *Sonetos* nesta memória é bem elucidativo do valor expressivo com que usava a língua para traçar um retrato profundo da figura extraordinária de Antero de Quental, neste caso. Este texto tem também um certo pendor de polida reconciliação relativamente a velhas querelas de geração que o tempo relativizou, com Eça a plasmar o reconhecimento da «dignidade e beleza» da dedicação de Castilho às letras, ao ponto de afirmar que, trinta anos decorridos, e apesar da atitude censória e déspota do poeta de *O Outono* relativamente a Antero e Teófilo, «seriam hoje úteis, entre nós, um ou dois Castilhos». (Eça de Queirós, «Um Génio que era um Santo», in *Notas Contemporâneas*).

<sup>32</sup> Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, p. 10.

## 2.1. A instalação de uma nova linguagem literária

*Prosas Bárbaras* foi o título «crítico e severo» indicado com ironia por Eça de Queirós para a colectânea dos textos do tempo do Cenáculo, que tinham sido dados ao prelo entre Março de 1866 e Dezembro de 1867, na *Gazeta de Portugal*.<sup>33</sup>

Na Introdução às *Prosas Bárbaras*, Jaime Batalha Reis, «o mais inseparável companheiro» desses anos de Lisboa, salienta a propensão fantasista do jovem escritor: «o que caracteriza este momento da vida literária de Eça de Queiroz é a sincera comoção do criar fantástico, sem excluir inteiramente, já então, a ironia – que mais tarde é o inseparável instrumento de trabalho do seu espírito.»<sup>34</sup> Esta nota sobre a escrita irónica deste Eça inicial é muito significativa porque, como se verá, a ironia revela, para além da preocupação da linguagem realista de dar a ver, uma consciência plena da linguagem literária como recriadora de real e uma particular maneira de olhar. E, referindo-se concretamente ao texto intitulado «Sinfonia de Abertura», acrescenta: «prepara, com efeito, o espírito para a ideia que os diferentes trechos depois vão desenvolvendo. Neles a fantasia – livremente, irregularmente, fragmentariamente – esboça, sugere, deixa antever, faz sentir essa ideia, em episódios, em alegorias fantásticas e como que musicalmente vagas.»<sup>35</sup> Este romantismo, sem deixar de o ser, era, no entanto, «um novo romantismo»,<sup>36</sup> um «sentir com a imaginação, não usar o coração», um terraço com vista para «outra coisa ainda», como dirá depois Fernando Pessoa nos versos de um dos seus mais conhecidos poemas de fingimento.

Jaime Batalha Reis foi testemunha directa do impacto desses «Boletins» no meio lisboeta. «Foram uma revelação – não tanto nos assuntos e na intenção, como

---

<sup>33</sup> Colaboração interrompida durante o período em que Eça de Queirós esteve no Alentejo, entre Janeiro e Agosto de 1867, com a incumbência de fundar e dirigir o periódico *O Distrito de Évora*, de que foi redactor exclusivo, assinando textos de géneros diversos sob diferentes pseudónimos – tarimba que lhe será muito útil mais tarde em termos literários nos processos de desenvolvimento dialógico, como refere Ana Nascimento Piedade ao estudar o processo de figuração de Carlos Fradique Mendes.

<sup>34</sup> Jaime Batalha Reis, «Introdução», in *Prosas Bárbaras*, p. 34.

<sup>35</sup> *Idem, Ibidem*, p. 30.

<sup>36</sup> João Gaspar Simões, *A Geração de 70 – Alguns Tópicos para a sua História*, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d., p. 98.

no poder de realização artística: enfim encontravam formas e cores intensas de expressão, factos, antes, na Literatura Portuguesa, insuficientemente revelados.»<sup>37</sup> Este despertar de uma nova linguagem literária corresponde à «instauração de um ambiente pessoalíssimo, vibrante e misterioso, caótico e heterogéneo, em que predomina a expressão torrencial e ‘alógica’ das emoções.»<sup>38</sup> Era ainda o tempo em que Eça «emendava muito pouco: as imagens, os epítetos ocorriam-lhe abundantes, tumultuosamente, e ele redigia rápido, insensível a repetições de palavras e rimas ou a desequilíbrio de períodos, sem exigências críticas de forma, aceitando, comovido, o que tão espontaneamente, tão sinceramente lhe ocorria.»<sup>39</sup>

Vê-se naqueles textos avulsos uma predilecção pelo uso da adjectivação múltipla e sequencial, ainda borbulhante, atenção ao ritmo e melopeia frásica, à envolvimento espacial indiciadora de linhas narrativas, à frase incisiva, curta – «o pátio era largo, em colunas. Uma lâmpada esmorecia. O cão acorrentado rosnava.»<sup>40</sup> Como notou há mais de meio século o célebre investigador queirosiano de origem galega, Ernesto Guerra da Cal, no incontornável ensaio *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, desde muito cedo, a prosa eçiana «põe a seu serviço os recursos da poesia, da música, da pintura.»<sup>41</sup> Esta preocupação pela elevação da linha da «estrita textualidade» de partida a novas dimensões de expressão plástica e musical, a exigir a «cumplicidade dos nossos sentidos», nunca mais será

---

<sup>37</sup> Jaime Batalha Reis, «Introdução», in *Prosas Bárbaras*, p. 17.

<sup>38</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 31.

<sup>39</sup> Jaime Batalha Reis, «Introdução», in *Prosas Bárbaras*, p. 14.

<sup>40</sup> O cap. VII de «A Morte de Jesus» é demonstrativo do uso experimentalmente obsessivo da tripla adjectivação. («A Morte de Jesus», in *Prosas Bárbaras*, pp. 281-330). Este conto inacabado foi publicado originalmente em grande parte na *Revolução de Setembro*, em 1870, após o regresso a Lisboa da viagem que Eça de Queirós empreendeu ao Cairo e à Palestina no ano anterior, «a viver seis meses pelos sentidos», na companhia de Luís de Castro Pamplona, quinto Conde de Resende, a pretexto de assistir à inauguração do Canal de Suez, ligando o Mar Mediterrâneo ao Mar Vermelho, no dia 17 de Novembro de 1869. Essas vivências nilóticas, no que toca à festa do Porto Said, foram para Eça uma «confusão irritante», mas a viagem por aquelas paragens do Médio Oriente contribuiu afortunadamente para a sua obra literária, dando origem expressamente a *O Egipto* (póstumo, 1925), múltiplas páginas de *A Relíquia* e ainda a alguns traços de certo orientalismo e espiritualismo n’*A Correspondência de Fradique Mendes*, *Lendas de Santos*, etc. (Cf. Luís Manuel de Araújo, *Imagens do Egipto Queirosiano. Recordações da Jornada Oriental de Eça de Queirós e o Conde de Resende em 1869*, Vila Nova de Gaia, Solar Condes de Resende, 2002).

<sup>41</sup> Ernesto Guerra da Cal, *Op. Cit.*, p. 72. É oportuno assinalar que a primeira edição em português desta obra fundamental da crítica queirosiana foi publicada em 1956, há precisamente 50 anos! A edição original, em língua castelhana, data de 1954.

abandonada, antes se desenvolve para patamares inusitados dando origem a uma prosa poética, harmónica, sugestiva, requintada, inesperada e cativante, pelo jogo de ritmos e combinações de sonoridades melódicas, contrastes de cor, luz e som, e recriação de sensações sinestésicas.<sup>42</sup>

Neste ampla exploração e experimentação das possibilidades linguísticas e sugestivas dos recursos da língua, Eça continuará a preferir a opção pelo compromisso entre beleza, simplicidade e eficácia.<sup>43</sup> Simplicidade, e não simplismo, note-se. Procura a clara expressão que se alcança transcorrida a erudição, confirmada pela segura sabedoria<sup>44</sup> – «em Arte, a copiosa, exuberante, luxuosa e florida fantasia, cansa, esquece, passa – e só há eternidade para a beleza pura e simples».<sup>45</sup>

Eça de Queirós confessa não raramente dúvidas e alguma modesta reserva sobre valor suas criações literárias – é conhecida a sua obstinada necessidade de revisão das provas tipográficas, que às vezes resultava em remodelação alargada do texto ou mesmo transformação do texto, como se pode observar nos autógrafos, em geral intensamente rasurados e emendados, ou através da edição crítica das suas obras. Esta insatisfação, que o acompanha pela vida fora, traduz uma «necessidade de perfeição, o desejo insaciável do absoluto artístico, que o levará a rever, a refundir constantemente, não só o texto enquanto entidade concreta e singular, como a sua visão da literatura, fazendo da sua escrita um permanente e

---

<sup>42</sup> Diz Américo Guerreiro de Sousa, num texto por altura do centenário de *Os Maias*: «Eça era pictórico nas suas descrições, e era sobretudo extraordinariamente sugestivo na forma como jogava com elemento simples de luz e de sombra: ele pretendia que o leitor visse, sentisse com todos os sentidos». (Américo Guerreiro de Sousa, «Microestruturas em Eça de Queirós. Jogos de luz e de sombra n' *Os Maias*, p. 57).

<sup>43</sup> Numa carta a Alberto Martins, de 1894, Eça destaca três características de estilo que considera fundamentais: precisão, limpidez e ritmo. «Sabemos que Eça trabalhava com um vocabulário reduzido [que refundia e transfigurava alquimicamente através das máximas possibilidades da língua e da gramática literária], e que isto era consequência de um dos seus princípios básicos de estilo: não empregar senão um léxico declarativo, natural, fácil, no nível médio da língua da conversação». (Ernesto Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, p. 324).

<sup>44</sup> Ser erudito e ser culto aqui no sentido que lhe dá Fernando Pessoa em *Sobre Portugal – Introdução do Problema Nacional* e tal como Ana Nascimento Piedade define em «Comunidade de Leitores: para uma leitura viva», in *Outra Margem...*, p. 398.

<sup>45</sup> «Uma colecção de arte», *Notas Contemporâneas*, p. 277.

angustiado ensaio.»<sup>46</sup> Olhando a esta obstinação do escritor pela harmonia e pelo detalhe – «nada aqui é produto do acaso, nem da inconsciência criadora»<sup>47</sup> – Guerra da Cal compara Eça de Queirós a um maestro que, conduzindo a sua orquestra, que conhece perfeitamente, procura equilibrar e ao mesmo tempo valorizar as potencialidades de cada um dos instrumentos disponíveis, em favor do todo sinfónico.<sup>48</sup> Transmitindo à sua escrita «um frémito lírico», Eça emprega, sem reservas, toda a classe de recursos de natureza musical, sem recuar diante do uso de processos próprios da expressão poética.»<sup>49</sup> É por isto que a «tonalidade» da voz que se ouve na prosa de Eça se avizinha da poesia, no ritmo marcado, na frase de melodia sugestiva, na selecção lexical precisa. Conclui Ernesto Guerra da Cal, dando conta da importância desta musicalidade na obra de Eça de Queirós no processo diacrónico da nossa literatura: «Este carácter musical e plástico do estilo queiroziano era então alguma coisa de totalmente novo na Península, e o seu efeito diferenciador muito mais intenso do que é hoje. Com a sua orquestração musical-poética das divisões lógicas do discurso, Eça aboliu a pesadez empedernida da frase tradicional, unindo a prosa portuguesa às correntes europeias do último quartel do século XIX.»<sup>50</sup>

Tendo consciência dos condicionamentos do material linguístico e da língua, especificamente, enquanto matéria-prima da literatura, Eça sujeita-a às mais inesperadas invectivas, combinações e experimentação para que lhe permita uma originalidade expressiva coerente com o seu estilo e fim estético. As suas deslumbrantes “transgressões” e subversão das estruturas estabelecidas e

---

<sup>46</sup> Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 109.

<sup>47</sup> Cf. Carlos Reis, «Eça de Queirós e a estética do pormenor», in *Actas. Congresso de Estudo Queirosianos, IV Encontro Internacional de Queirosianos (2000)*, Coimbra, Almedina/ILLP-FLUC, 2002, pp. 13-30.

<sup>48</sup> Cf. Ernesto Guerra da Cal, «A poetização da prosa» in *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, pp. 317-367.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 365.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*, p. 367. Esta dimensão da obra literária de Eça é salientada também por Vergílio Ferreira quando afirma que o seu Eça preferido era «não o do adultério (...) nem mesmo o da graça fina», mas «o outro. O que sobra ainda desses. O da palavra». (Maria da Glória Padrão (org.), *Vergílio Ferreira. Um escritor apresenta-se*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, p. 116, *Apud* Isabel Margarida Duarte, «Eça de Queirós: evocação de um mundo verdadeiro que nunca existiu», in *O Fascínio da Linguagem: Actas. Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008, pp. 173-188.

interiores à língua abriram novos rumos expressivos da língua literária portuguesa e acabariam em muitos casos por fazer ‘jurisprudência’ e entrar na norma culta, não se confinando à esfera do literário. A sua escrita libertou a língua portuguesa do paradigma da eloquência verborreica e concionatória que, *em vernáculo* e também muito Latim, atravessou o Romantismo. Eça de Queirós tornou a língua literária portuguesa mais flexível, maleável e convival – «ele tinha à sua disposição uma língua ampla e rica, mas rígida, pomposa e endurecida.»<sup>51</sup> Com suas «brilhantes audácias de linguagem», no dizer coetâneo de Camilo Castelo Branco, o estilo de Eça de Queirós «era uma inovação, um rompimento radical com as normas e padrões que em Portugal se consideravam fundamentais na literatura.»<sup>52</sup> Camilo foi ainda mais incisivo, cáustico mesmo, depois de ler *O Primo Basílio*: «Essa escola que abriu o E.Q. vingará por dúzias de anos. Aquilo são fezes amassadas, mas a forma que ele lhes dá é atractiva. Tanto importa que a matéria-prima seja de alabastro como de guano; a estátua é bonita.»<sup>53</sup> A moderna leveza da expressão exacta e graciosa que Eça de Queirós, com seu «desenfadado estilo», deu à língua portuguesa, sacudindo-a da vernaculidade instalada, explica por que razão as suas obras continuam a ser lidas por tantos e com tanto interesse, dobrado mais de um século.<sup>54</sup> O facto é que, depois de Eça de Queirós, a «prosa literária portuguesa desenvolveu-se em grande parte dentro dos novos rumos por ele traçados.»<sup>55</sup> Como um padrão que marca a história e a evolução moderna da arte de escrever em língua portuguesa, Eça representa, incontestavelmente, «uma cimeira que separa duas vertentes literárias. Depois da revolução que ele realizou, o idioma português, como veículo de expressão artística, entrou numa nova etapa.»<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Ernesto Guerra da Cal, «A reforça estilística de Eça. A sua novidade e a sua necessidade», in *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, p. 61.

<sup>52</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>53</sup> Carta de Camilo a Maria Amália Vaz de Carvalho, 24 de Março de 1878, «Cronologia», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., p. 29. É claro que esta apreciação de Camilo está eivada de preconceito ideológico relativamente à nova literatura realista, de modo que acaba por se desviar, nos termos, da avaliação a que se propunha...

<sup>54</sup> Cf. Ana Nascimento Piedade, «Porquê ler Eça de Queirós no século XXI?», in *Outra Margem...*, pp. 13-27.

<sup>55</sup> Ernesto Guerra da Cal, «A reforma estilística de Eça. A sua novidade e a sua necessidade», in *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, p. 64.

<sup>56</sup> Ernesto Guerra da Cal, «O ideal literário de Eça. O culto queiroziano da forma e o “amor da perfeição”», in *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, p. 67.

Impacto idêntico tinha já tido a língua literária de Almeida Garrett, como vimos no capítulo anterior, contribuindo essa renovação das estruturas linguísticas da língua para uma renovação das abordagens propostas, designadamente quanto à identidade nacional *nascida* da revolução liberal.

A crítica queirosiana tradicional, valorizando a fase de molde realista-naturalista, considerava incipiente, imperfeita e ainda indefinida a obra juvenil do escritor sob efeito do estado de espírito romântico. Classificava-a como «exercícios literários de juventude»,<sup>57</sup> fruto temporão, manifestações do tempo em que «o Romantismo estava nas nossas almas».<sup>58</sup> Contudo, olhando a obra de Eça de Queirós numa perspectiva diacrónica e de conjunto, conclui-se que este período inicial afirma, desde cedo, uma atitude que se manifesta numa vontade de inovação literária através de uma renovada expressão ao nível das potencialidades imagéticas da língua. Essa nova maneira de escrever, minuciosa, de «extraordinária originalidade», que recriava com uma nova linguagem o real observável, provocou alguma estranheza nos leitores, de modo que foi, apressadamente, classificada pela recepção coeva como escrita de estilo afrancesado, à maneira da *escola coimbrã*, esse «centro literário e filosófico que se supunha dedicado a escrever de modo sistematicamente ininteligível.»<sup>59</sup> Mas foi nestes breves dois ou três anos que o romancista fez o caminho pessoal da sua aprendizagem como escritor e iniciou a «prefiguração de temas, de imagens e de sentidos axiológicos que, sobretudo na ficção dos anos 70 e 80, haviam de amadurecer e de se fazer narrativa.»<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Joel Serrão, Jacinto do Prado Coelho, Maria Filomena Mónica, designadamente. Mais ambígua é a posição de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho que afirmam: estes textos «valem, de certa forma, como exercícios de aprendizagem, revelando, ao mesmo tempo, leituras de juventude, bem como uma atitude mental de clara modelação romântica. Publicados em duas etapas, nos anos de 1866 e 1867, os folhetins da Gazeta de Portugal podem ser encarados, em conjunto, como um marco fundador, remetendo difusamente para processos criativos que o tempo haveria de maturar.» (*Textos de Imprensa, Da Gazeta de Portugal*), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995).

<sup>58</sup> «Carta (A Carlos Mayer)», in *Prosas Bárbaras*, p. 213.

<sup>59</sup> Jaime Batalha Reis, «Introdução», in *Prosas Bárbaras*, p. 9.

<sup>60</sup> Carlos Reis, «Eduardo Lourenço queirosiano», in *Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro-Abril 2009, pp. 143 e seg.

## 2.2. A transfiguração literária do real

A par deste novo manuseamento do código literário, o jovem escritor Eça de Queirós revelava já nesses textos *primícios* um olhar próprio, que se detinha numa atenção ao real como referente temático e sugestivo de partida, para ir além, numa «ampliação» de natureza estético-literária – diferente da subjectiva efabulação onírica artificial e romântica. Neste sentido, começa já a desviar-se ligeiramente da linha romântica, pois, como diria mais tarde, «o bom romântico não cuida da rua.»<sup>61</sup> E a rua é, claro está, o pulsar do real, tal como se pode observar e registar.

A rua é a grande fonte do escritor em construção nas crónicas de imprensa. É disto exemplo a narrativa visual do folhetim «Lisboa», publicado em Outubro de 1867 na *Gazeta de Portugal*, vibrante de sensações e sugestões imagéticas e percepções sensoriais surpreendentes, impressivas e ligeiramente alucinantes<sup>62</sup>: «Vem a noite. Lisboa toma a impassibilidade das penedias. /As casas sem luz têm o aspecto calmo e sinistro dos rostos idiotas. A iluminação é um coro de gás, bocejando. Das encruzilhadas das ruas solitárias, de todo este deserto de cantarias e de vidraças, exala-se uma sonolência fluída, um hálito de tédio. Lisboa de noite é tão silenciosa que quase se sente o crescer da erva que a há-de cobrir no dia das ruínas. (...) Por toda a parte há um vasto sono inerte e vegetal.»<sup>63</sup> Muito cedo se destaca na escrita de Eça de Queirós uma predominância do sentido da visão na apreensão do real e das suas emanações e cambiantes de luz e cor, procedimento que não deixará de utilizar e valorizar.<sup>64</sup> É claro que se está ainda um pouco distante da objectividade fria, *realista*, de «Um Bairro Moderno», de Cesário Verde (1855-1886). Mas o predomínio do sensorial na apreensão do real já aqui se evidencia. A

---

<sup>61</sup> «O brasileiro da rua a cada passo desmente o brasileiro do livro? Que importa! O bom romântico não cuida da rua...». (Eça de Queirós, «Prefácio ao *Brasileiro Soares*», de Luís de Magalhães, in *Notas Contemporâneas*, p. 166).

<sup>62</sup> «Éramos assim em absurdos em 1867», diria o biógrafo de Fradique Mendes a propósito dos juvenis tempos românticos e da surpresa e admiração da poesia do «maganão das *Flores do Mal*» e outras 'lapidárias' formas poéticas.

<sup>63</sup> «Lisboa», in *Prosas Bárbaras*, p. 186.

<sup>64</sup> Sobre esta «fonte visual», v/ João Medina, *Reler Eça de Queiroz – das Farpas aos Maias*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 173.

transparência luminosa, opalina e quente dos raios do sol, seus matizes, reflexos e cristalizações, a sombra vítrea do Inverno e dura do mês de Agosto, todas estas dimensões visuais fascinantes que na espriada Lisboa meridional mais cintilam e surpreendem o olhar, sempre deslumbraram Eça de Queirós, muito especialmente quando regressava de longas temporadas nas frias e húmidas neblinas britânicas. A luz e as suas cambiantes espectrais e combinações sinestésicas perpassa toda a obra queirosiana que, aliás, pode muito bem ser lida como uma obra *fotográfica*.<sup>65</sup> Apesar disto, estes textos do primeiro Eça não escapam a um certo tom

---

<sup>65</sup> A adjectivação ora realista ora impressionista relativa à luz e à temperatura na obra de Eça de Queirós é fascinante. Eis algumas passagens, de entre incontáveis exemplos, com forte pendor plástico *n'A Ilustre Casa de Ramires*, obra do último Eça (itálico nosso): «Gonçalo, sobretudo de Verão, sempre almoçava e jantava na varanda *luminosa e fresca*»; «Levado pela *quente rajada* de pensamentos, chegara à grade do cemitério da vila, que o *luar branqueava como um lençol estendido*. Ao fundo da alameda que o divide, *clara na claridade triste*, o escarnado *Cristo chagado e lívido*, sobre a sua alta *cruz negra*, pendia, mais dolorido e *lívido* no silêncio e na solidão, com uma *tristíssima lâmpada aos pés esmorecendo*. Em torno eram ciprestes, *sombras de ciprestes, brancuras de lápides*, as cruces rasteiras das campas pobres, uma paz morta pesando sobre os mortos; e no alto a *Lua amarela e parada*. (...) No Largo do Chafariz, um mocho piava na torre da Câmara, melancolizando o repouso de *Vila Clara apagada e adormecida*; «E ao lado, *na claridade*, D. Ana era uma silenciosa e *esbelta forma negra, de lã negra e de escumilha negra*, onde apenas transparecia, suavizada sob o *véu negro, a brancura esplêndida* da sua face sensual e séria». (Esta técnica contrastiva é também evidente na figuração de Maria Eduarda, de *Os Maias*). «Lisboa deslumbrava Eça pela cor, pela luminosidade, pelos efeitos e gradações dos reflexos da sua luz.» (Ana Nascimento Piedade, *Outra Margem...*, p. 101).

Não será falso afirmar que é o azul (com toda a idealização e sentido positivo que se lhe pode associar – por contraponto ao amarelo, que em Eça se liga à tragédia, ao mal, como nota Isabel Pires de Lima em *Máscaras do Desengano*, pp. 113-115) a cor predilecta de Eça de Queirós, continuamente evocada na sua obra ficcional. Já Ramalho Ortigão, cedo, em Outubro de 1874, numa carta ao *Diário Ilustrado*, tinha chamado a atenção para a «inundação de azul» que invade a escrita de Eça de Queirós (apud Ofélia Paiva Monteiro, «A Poética do grotesco de a coesão estrutural de “Os Maias”», in *Leituras d’Os Maias*», p. 17). João Medina encontra uma dicotomia dinâmica e significativa na simbólica das cores em Eça, por exemplo, entre o azul e o cinzento: «O cromatismo simbólico deste romance [refere-se à *Cidade e as Serras*] desenvolve-se todo a partir da oposição entre duas cores que são, afinal dois mundos, duas ideias do mundo, duas psicologias – e duas pátrias: a França e Portugal» (*Eça Político*). Alguns exemplos colhidos durante esta investigação: N’*O Mandarin*: «partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural»; «Nós adoramos perdidamente envolver tudo no azul»; as «tardes azuladas» dos prazeres de Pequim. Teodorico confessa-se deleitado «de rever, sob aquele céu de Janeiro, tão azul e tão fino, [a sua] Lisboa»; n’*A Relíquia*, temos o inevitável «radiante azul» a recortar o horizonte sobre a muralha do Castelo de S. Jorge, e o «azul frio e fino» do Tejo. Mas no campo, o azul ganha outros matizes. N’*A Cidade e as Serras*, por exemplo: «Sobre o telhado secavam abóboras. Por cima rebrilhava o profundo, rico e macio azul de que os meus olhos andavam aguados»; Jacinto «meio adormecido, encantado, incessantemente avistava, longe, na divina Hélade, entre o mar muito azul e o céu muito azul, a branca vela, hesitante, procurando Ítaca»; n’*Os Maias*, contam-se mais de meia centena de referências à cor azul (ferrete,

de exercício experimental, como se o autor estivesse a medir a plasticidade e o brilho da expressão – «a palavra [ainda] está, de facto, sujeita a uma atitude racional de “causar efeito”». <sup>66</sup>

Esta «insólita perspectiva sobre a realidade»<sup>67</sup> a partir da qual procede à *transfiguração literária da realidade do real* observável, encerra um pré-sensacionismo latente; o observador não se esconde; reage à realidade que se lhe impõe como objecto, mas não lhe é indiferente, mesmo se dela não faz parte integrante.<sup>68</sup> Neste posicionamento, já afastado do Romantismo pela não intromissão da esfera do sujeito, podem observar-se procedimentos de estilo que o tempo vai consagrar e que criam um universo literário novo: o adjectivo preciso e sugestivo, o advérbio caprichoso, as omnipresentes imagens e metáforas visuais transfiguradoras de pendor sensacionista e simbolicamente evocativo.<sup>69</sup> No cenário fantasmagórico de «Lisboa», a vida social é uma decrepitude moral, os noctívagos

---

sombrio, suave, celeste, claro, lustroso, lavado, de Inverno) e designadamente uma forma verbal obtida por derivação regressiva e com uma semântica eufemística bem inovadora e sugestiva: «azular o erro», com o sinónimo de iludir, encobrir. Mas de entre toda esta concentração de (e)cianos azuis n' *Os Maias*, destaque para esta pequena frase de vaporoso azul luminoso: «Lá ao fundo o largo Tejo faiscava, todo azul, tão azul como o céu, numa pulverização fina de luz».

<sup>66</sup> Mário Garcia, «O estilo de Eça de Queirós (para um exercício escolar)», Revista *Brotéria*, vol. 131, Julho de 1990, p. 112.

<sup>67</sup> Ana Nascimento Piedade, «Mário de Sá-Carneiro e Eça», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 856-859. Neste artigo, a autora sintetiza algumas ideias-chave que lançou e desenvolveu em *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

<sup>68</sup> Este é um posicionamento narrativo que faz lembrar as palavras de Eça, alguns anos depois, sobre a *impossibilidade* de *pintar* Lisboa vivendo fora, distante. «As cumplicidades entre o realismo pictórico e o realismo literário estão bem evidenciadas na frequência com que, em discursos doutrinários, o segundo adoptou expressões e imagens provenientes do primeiro: o retrato, o quadro, a caricatura, o traço, a pintura, etc.». (Carlos Reis, «Figurações da personagem realista: os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar», in *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 80.

<sup>69</sup> Vem a propósito observar que Eça, sobretudo o Eça *maduro* «não é apenas símbolo nem apenas estilo. É também intencionalidade subtil e é 'processo'. Os mais pequenos pormenores – a cor dos cabelos ou dos olhos, o vestuário das personagens, o espaço e a luz em que se movem, o *décor* que as enquadra – são muito importantes para uma compreensão plena dos seus objectivos, e inserem-se, de uma forma coerente e amplamente significativa, na estrutura geral dos seus romances, novelas e contos. Eu entendo que detalhes, geralmente tidos como irrelevantes, por vício de leitura atenta unicamente aos núcleos temáticos, acabam, se forem devidamente organizados e inseridos no intertexto, por esclarecer o significado dos elementos primordiais da estrutura romanesca, ajudam-nos a melhor compreender a extrema subtilidade do 'processo' queirosiano». (Américo Guerreiro de Sousa, «Microestruturas em Eça de Queirós. Jogos de luz e de sombra n' *Os Maias*», in *Leituras d'Os Maias*, p. 56.

«compram na penumbra doméstica o amor fuliginoso das cozinheiras, comem melancolicamente mexilhões nas tabernas; os mais pobres encostam-se às esquinas, esfarrapados, e doentes, cariátides sonolentas do tédio»; as casas da cidade, com formas «concentradas e sérias» de viúvos e monjas de uma formalidade triste, têm seus «andares resplandecentes», «onde as mãos são macias e macios os sentimentos» e as falas; «mais acima, nos andares modestos, ressonam aquelas famílias, vulgares e ásperas, que nascem com a alma cheia de frio»; no outro andar, vive «a gente do trabalho: operários severos, doces raparigas com almas de pássaro»; e por fim, «os mendigos, esfomeados e miseráveis que, «com grandes olhos aterrados, se catam, ou roem as côdeas, ou gemem de dor, ou morrem entre a caliça, ou se remendam, cantando impuramente.»<sup>70</sup>

Esta nova maneira de escrever representou «uma revelação e uma revolução», até pelo nível da crítica «invulgarmente aguda» ao estado do país após vinte anos de *pax regeneratoria*.<sup>71</sup> Há aqui duas componentes que merecem discernimento: por um lado, o surgimento de uma nova escrita, com uma urdidura e orientação surpreendente e promissora; por outro lado, o posicionamento crítico do autor naquele momento e que, é preciso reconhecer, revela alguma coragem, independência e autonomia de personalidade sem as quais o ousado *Crime do Padre Amaro*, desde logo, nunca teria sido escrito e publicado.

O mesmo tom aberto e cru, quase acusatório, dos folhetins da *Gazeta de Portugal* se verá um pouco depois, em 1871, na entrada alvoroçada do Realismo, nalguns textos queirosianos d'*As Farpas*. A componente intervencionista dessas crónicas não estava apenas, nem principalmente, no leve beliscar do *status quo* lisboeta; é certo que aqueles textos apontavam para a coexistência na mesma cidade de «operários [que] vivem na miséria por essas trepeiras, e gente do campo [que] vive na miséria por essas aldeias!»<sup>72</sup> Mas esta essa denúncia de ordem social-laboral também fazia parte do quotidiano da imprensa do emergente operariado lisboeta que republicanos, socialistas e anarquistas procuravam seduzir com sua doutrinação. A batalha de Eça era, como sempre, a do espírito, como explicava na primeira «farpa», programaticamente intitulada «Estudo Social de

---

<sup>70</sup> «Lisboa», in *Prosas Bárbaras*, pp. 186 e 187.

<sup>71</sup> João Medina, *Reler Eça de Queiroz. Das 'Farpas' aos 'Maias'*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 51.

<sup>72</sup> *Uma Campanha Alegre*, p. 28.

Portugal em 1871»: «Perdeu-se o sentimento de cidade e de pátria. Em Portugal o cidadão desapareceu. E todo o país não é mais do que *uma agregação heterogénea de inactividades que se enfastiam*. // É uma nação talhada para a ditadura – ou para a conquista». Posto perante esta dicotomia maniqueísta, seguramente Eça se posicionaria sempre deste lado, o da conquista. Mas o que há de verdadeiramente novo é a abordagem de nível literário que Eça de Queirós apresenta; a revolução da sua escrita não se deve ao assunto ou a qualquer militância, mas essencialmente valores de ordem estética associados ao modo novo e transfigurador da sua maneira de escrever sobre a realidade envolvente.

Anunciam-se aqui procedimentos narrativos que serão maximamente explorados posteriormente, como, por exemplo, a correspondência na narrativa ficcional queirosiana entre o espaço físico e o espaço psicológico/humano – neste caso, degradante, miserável – contaminando-se mutuamente. Veja-se, alguns anos depois, a modelização verbal de um outro espaço cénico e humano também na cidade de Lisboa, nas páginas finais da última versão de *O Crime do Padre Amaro*: os rapazitos, ardinhas, «de voz plangente» seguiam «num vagar madraço, entre o largo [do Loreto] 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».<sup>73</sup>

Sendo embora de cepa romântica, os textos das *Prosas Bárbaras* aproximam-se, surpreendentemente, do ponto de vista sensível do poeta Cesário Verde e do seu «prosaísmo artístico», como se aludiu anteriormente, de passagem.<sup>74</sup> Eça de Queirós deixa uma impressão sugestivamente visual da

---

<sup>73</sup> *O Crime do Padre Amaro*, pp. 499 e seg. Carlos Reis vê uma sintonia de olhar «de pendor impressionista» entre Eça e Cesário num outro episódio paralelo de *Os Maias*, na cena final em que Carlos, de volta a Lisboa, «numa luminosa e macia manhã de Janeiro de 1887», deambula pela cidade na companhia do amigo Ega. Eça fá-los percorrer numa paisagem ao mesmo tempo objectiva e sugestiva, feita das surpresas do olhar subjectivo sobre o cenário envolvente. (Cf. Carlos Reis, *Eça de Queirós: escrita do mundo*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Edições INAPA, 2000, pp. 72-76).

<sup>74</sup> «Prosaísmo artístico» é uma expressão de Urbano Tavares Rodrigues para classificar a poesia de Cesário Verde (cf. Urbano Tavares Rodrigues, *Os Poemas da Minha Vida*, Público, 2005. 2ª ed., p.8). Ainda sobre a aproximação estética entre o romancista e o poeta das «Cristalizações», ver «Eça de Queirós e Cesário verde ou a realidade como poesia», de Ana Nascimento Piedade, na antologia de estudos literários e culturais *Outra Margem...* (cf. bibliografia final).

cidade, a mesma Lisboa cesarina de calceteiros «terrosos e grosseiros» e varinas que se apinham «num bairro aonde miam gatas / e o peixe podre gera focos de infecção»; ou nas «cristalizações» do que se apreende com o olhar perscrutante que se converte em instrumento operatório predominante: «uns barracões de gente pobrezita», o povo que sofre, bebe e agoniza, o «pano-cru rasgado das camisas» com listrões de vinho» por dívida e «suspensórios traçando-lhe uma cruz», como disse Cesário nos seus versos lavados pela luz.<sup>75</sup> Do estudo que João Medina dedicou às *Farpas* queirosianas, destaca-se precisamente este aspecto: a relevância da sensação visual na obra de Eça de Queirós – «qualquer que seja a dimensão atribuída ao escritor de 1871-72, o certo é que se instaura como matriz do potencial visual do autor, inclusive no dispositivo panorâmico que não deixará nunca de utilizar.»<sup>76</sup> A isto, acrescenta-se um incontido temperamento irónico que assoma e sempre vem espreitar no parapeito das frases ou na sombra esbatida na transparência leve do voal das palavras: «Lisboa nem cria, nem inicia, vai. (...) Em política copia Sancho Pança. Não tem a coragem que se dedica, nem o medo soluçante: parece ter justamente o heroísmo de uma espada embainhada.»<sup>77</sup>

### 2.3. Literatura de antecipação

Ainda apenas intuitiva e tenuemente, estes textos do primeiro Eça, passada a «sua idade de Poesia e Literatura decorativa»<sup>78</sup>, cedo antecipam um novo ambiente, um *tempo-outro*, o da Modernidade, de que o *alter-ego* Carlos Fradique Mendes será, duas décadas decorridas, insinuante precursor.<sup>79</sup> Este Fradique

---

<sup>75</sup> Citações dos poemas «Avé-marias e «Cristalizações», *d'O Livro de Cesário Verde*. Para Eduardo Lourenço é evidente que «Cesário é o discípulo poético de Eça de Queirós», como o próprio Pessoa será, com o seu olhar transfigurador. (Cf. Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, p. 213, e Eduardo Lourenço, «O tempo de Eça e Eça no tempo», in *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, p. 45).

<sup>76</sup> João Medina, *Reler Eça de Queiroz. Das 'Farpas' aos 'Maias'*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 173.

<sup>77</sup> «Lisboa, in *Prosas Bárbaras*, p. 185.

<sup>78</sup> Expressão referente à formação de Fradique Mendes, em *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2014, p. 151.

<sup>79</sup> Cf. Eduardo Lourenço, «O tempo de Eça e Eça no tempo», in *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, pp. 33-45.

reinventado por Eça não recusaria assinar algumas pinceladas das *Prosas Bárbaras* se se considerar ser próprio da Modernidade «a notação fina e sóbria das graças e dos horrores da Vida, da Vida ambiente e costumada, tal como a podemos testemunhar ou pressentir nas ruas que todos trilhamos, nas moradas vizinhas das nossas, nos humildes destinos deslizando em torno de nós por penumbras humildes.»<sup>80</sup>

Detendo a atenção na análise da evolução estético-literária de Eça de Queirós que leva à configuração do chamado ‘fradiquismo’ e do último Eça, Ana Nascimento Piedade acabou por descortinar na fase do romantismo inicial do autor de *Prosas Bárbaras* uma renovada e decisiva importância, que se projecta à distância após a vaga realista-naturalista, no exercício de uma reivindicada liberdade de criação inovadora. Em primeiro lugar, já se observam neste primeiro Eça marcas de estilo e técnicas narrativas que vão acompanhar o itinerário literário queirosiano, evidenciando-se na última fase, e constituindo-se como paradigma do reconhecido e reconhecível *estilo queirosiano* – o «milagre do estilo de Eça de Queirós», como diz Vergílio Ferreira<sup>81</sup> – apaixonante «mistura inimitável de simplicidade, concisão, propriedade e harmonia»,<sup>82</sup> que cativa pela graça, beleza de forma, humor fino e ironia superior, pela «veia cómica» que convoca a gargalhada luminosa e a «barrigada de riso» libertadora e demolidora – o riso, que «é a mais antiga forma de crítica», como dizia na conhecida carta ao amigo Ramalho Ortigão;<sup>83</sup> em segundo lugar, alguns desses elementos comuns entre esta sensibilidade inicial do escritor e a última fase da vida de Eça de Queirós constituem uma antecipação de linhas estéticas com que mais tarde se vai coser a tapeçaria modernista do «Orpheu», – particularmente em relação ao poeta Mário de Sá-Carneiro. Ora, em toda esta articulação diacrónica, a primeira fase «é aquela que

---

<sup>80</sup> A *Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*.

<sup>81</sup> *Apud* A. Campos Matos, «Os *Maias* recriados pela TV Globo do Rio. Alguns tópicos de reflexão», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, p. 39. No mesmo artigo, o autor cita Eça de passagem sobre o processo e labor artesanal e perfeccionista do seu estilo, resultante de uma indispensável disciplina de pensamento e consciência estética: «não se atinge uma Expressão fácil, concisa e harmoniosa, sem longas, tumultuárias lutas em que arquejam juntos Espírito e Vontade». E numa carta ao Conde de Arnoso, de Paris, 21 de Junho de 1887: «O meu mal é o amor da perfeição – esse absurdo afã de querer fazer as coisas mais corriqueiras, sempre do modo mais completo e brilhante» - *Correspondência*, p. 222.

<sup>82</sup> Ana Nascimento Piedade, «Porquê ler Eça de Queirós no século XXI?», in *Outra Margem...*, p. 13.

<sup>83</sup> Carta a Ramalho (carta a Joaquim de Araújo), in *Notas Contemporâneas*, p. 35.

mais se relaciona com o último Eça» designadamente pelas «marcas esteticistas de cariz acentuadamente finissecular.»<sup>84</sup>

Para a autora de *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*, há no jovem escritor a revelação de procedimentos estético-literários que constituem uma força transversal a toda a obra queirosiana, com a modelação que a maturidade lhe dará: um fundo íntimo de romantismo fantasista, genialidade criativa e estilo peculiar, minúcia da tessitura textual, figurações inesperadas e cheias de tensão emotiva, adjectivação desmesurada e subjectiva e o agudo e voluptuoso sensualismo e o pré-sensacionismo incipiente. Ora, «são precisamente os mesmos rasgos que puderam talvez aureolar negativamente os ‘primitivos’ textos de Eça jovem, no que respeita à recepção que obtiveram por parte do público leitor, que, simultaneamente, os libertarão da marca temporal que lhes pertence e, ao suprimir-lhes essa característica datada, revelarão de forma franca a frescura que os mantém inovadores, modernos e ainda actuais. Na verdade, basta confrontá-los, por exemplo, com essa outra irreal, à força de visionária, prosa poética que constitui *Céu em Fogo*, do modernista Mário de Sá-Carneiro, para se perceber, com irrecusável nitidez, como a dita ‘bárbara’ prosa poética do primeiro Eça, afinal precursoramente “sensacionista”, flagrantemente se aproxima dela, precisamente porque, sendo *em excesso*, era adiantada para a limitada época sua contemporânea, habituada sobretudo a «“moldes sintáticos” e a “fórmulas de estilo”.»<sup>85</sup> No arco estético-literário que liga Eça e Sá-Carneiro, viu Ana Nascimento Piedade uma alada ampliação simbólica da realidade através da alquimia literária, «resultante de uma gigantesca vontade de exaltação, entre anímica e sensorial, que ambos comunicam a tudo quanto escrevem.»<sup>86</sup>

Essa *liberdade inventiva* de sensibilidade tendencialmente rebelde e sensual, o «ludismo semântico»<sup>87</sup>, a prosa tendente a jogar com as possibilidades de interferência entre real e imaginário, deixando-se erguer pela fantasia poética,

---

<sup>84</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 134.

<sup>85</sup> *Idem, Ibidem*, p. 131.

<sup>86</sup> Ana Nascimento Piedade, «Mário de Sá-Carneiro e Eça», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., p. 856.

<sup>87</sup> «Ludismo semântico» - expressão de Ana Nascimento Piedade no *Dicionário de Eça de Queiroz* ao referir-se ao provocador título «As saias de Elvira», de Eduardo Lourenço.

imaginativa e pré-simbolista, vai emergir em esplendor – passada a vaga realista-naturalista, e obviamente, muito longe dos moldes de uma narrativa de pendor ultraromântico e decorativo –, numa literatura desprendida do concreto, bem patente a partir de *O Mandarim*, e antecipadora da exploratória e surpreendente poética modernista. Apontam exactamente neste mesmo sentido as palavras de Ernesto Guerra da Cal: «É curioso observar que muitos dos elementos que assinalamos como típicos das suas primeiras páginas, vamos vê-los permanecer ou reaparecer, com significativa tenacidade, através de toda a sua obra.»<sup>88</sup> E mesmo para além dela, na medida em que se podem identificar os referidos traços de antecipação, já registados também por Jacinto do Prado Coelho no seu *Dicionário de Literatura*: estas ‘prosas bárbaras’ traduzem «o primeiro surto de simbolismo *avant la lettre* que se observa em Portugal» constituindo-se também nessa dimensão uma antecipação de modernidade literária.

Conclui Ana Nascimento Piedade, na interpretação das ilações que se podem tirar da análise estilístico-literária do primeiro Eça: «o conjunto de características referido acima manter-se-á, como uma faceta emblematicamente queirosiana, modelando profundamente o espírito e o tom críticos da sua vária produção textual e, mais sinuosamente, estruturando uma intrínseca propensão dramática que o levará, praticamente desde que se inicia como escritor, à *invenção de disfarces variados*. Um destacado exemplo do processo de ocultação/revelação do ‘eu’ que está na base desta *atitude de decomposição da persona literária* assumida por Eça é o (auto-)retrato que [mais tarde] surge em flagrante em *Os Maias*, através da citada descrição desse *multímulo duplo* que é João da Ega.»<sup>89</sup> Mas, por enquanto, o jovem escritor andava *artisticamente em busca de si próprio*, batalhando para articular o seu temperamento e uma expressão artística original, desejando, qual Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, à banca da sua oficina

---

<sup>88</sup> Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, p. 105.

<sup>89</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 141. A propensão dramática dá à ficção queirosiana uma configuração teatral, notada por vários críticos, designadamente Mário Sacramento.

literária, de janela aberta sobre o mundo que observa, «sentir tudo de todas as maneiras.»<sup>90</sup>

### 3. Eça e a imagologia nacional da Geração de 70

O que se pretende com este estudo é analisar a forma como se manifesta e evolui a Imagologia Literária configuradora da identidade cultural portuguesa, neste passo, com Eça de Queirós. Eduardo Lourenço afirma que, a seguir a Almeida Garrett, o autor de *Os Maias* representa o grande momento da história literária portuguesa relativamente ao nosso questionamento sobre o destino colectivo. Ao consagrar ao tema *Portugal* uma inerente centralidade, a obra ficcional de Eça de Queirós oferece-se como repositório imagológico das múltiplas facetas da mentalidade portuguesa do seu tempo, e encerra uma reflexão estimulante e provocadora sobre *quem somos e quem pensamos que somos* – planos de (in)correspondência essenciais à formulação do nosso imaginário mítico, tal como o catalogou o autor do *Labirinto da Saudade*.

O olhar fulminante, irónico e desafiador d’*As Farpas* constitui um primeiro degrau queirosiano desse processo ascensional de análise crítica de Portugal, da cena política e do quadro social, com suas figuras típicas, episódios flagrantes e comportamentos miméticos e atávicos.<sup>91</sup> Inicia-se definitivamente com esta abordagem sistemática marcadamente irónica d’*As Farpas* a imagologia queirosiana de Portugal, excluídos alguns textos avulsos da *Gazeta de Portugal*

---

<sup>90</sup> «Sentir tudo de todas as maneiras» é não apenas a citação do primeiro verso de uma conhecida ode sensacionista de Álvaro de Campos – «A passagem das horas», dedicada a José de Almada Negreiros – mas também a exacta expressão que Fernando Pessoa usa para falar do modernismo, concretamente do «movimento sensacionista»: «a uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo» – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 124. Texto disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/1873> [28 de Abril de 2016].

<sup>91</sup> Lisboa é o espaço de referência primordial da obra de Eça de Queirós. Mas, esta Lisboa figura metonimicamente Portugal inteiro, sobretudo o Portugal mental, social e político.

(1866-67) e do *Distrito de Évora* (1867). Esta configuração imagológica, que compreende as ideias e mentalidade da geração de que Eça faz parte, assim como também e especialmente a representação literária que lhes dá expressão, vai-se desenvolvendo, alargando, complexificando ao longo de todo o percurso queirosiano.

Eduardo Lourenço, arguto ensaísta e crítico literário eciano, herdeiro intelectual do espírito crítico da Geração de 70, naquele afã de compreender Portugal, que toma por motivo de interesse e preocupação reflexiva das suas obras, tem contribuído grandemente para o estudo da relevância do autor da *Ilustra Casa de Ramires* na interpretação de Portugal contemporâneo. Não tanto pelos aspectos sociológicos da obra de Eça de Queirós, mas sobretudo pela profundidade das indagações ecianas e sua relevância simbólica na *re-velação*, identificação e problematização das linhas estruturais do ser-português, ou dos discursos que isso tem originado.

Um dos desígnios dessa *revolucionária* Geração de 70 – que pelo seu *o-posicionamento* e radicalismo se pode considerar «a primeira geração que é de esquerda e que ficou assim miticamente»<sup>92</sup>, observa Eduardo Lourenço, aludindo a uma suposta associação tácita entre a ideia de esquerda e uma atitude intelectual de inquietude – era precisamente provocar o despertar do país do entorpecimento em que se encontrava. Como proclamava Eça n’*As Farpas*, era preciso não ser cúmplice na indiferença universal, procurar maneira de inverter o secular «progresso da decadência» nacional, identificadas as suas causas, tal como Antero de Quental as apontou na conferência do Casino Lisbonense, reclamando uma ruptura revolucionária que catapultasse civilizacional, mental e culturalmente Portugal para a Europa moderna.<sup>93</sup> Urgia trazer Portugal à contemporaneidade europeia, dar-lhe um rumo sustentável de futuro entre as grandes nações. Mas isso era como querer a mistura de duas águas que correm separadas, ignorando que os rios trazem já consigo uma longa navegação. «O paradoxo da Geração de 70,

---

<sup>92</sup> Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, p. 60.

<sup>93</sup> A encerrar a sua conferência sobre as causas da decadência peninsular, no dia 27 de Maio de 1871, dizia Antero: «Que é pois necessário para readquirirmos o nosso lugar na civilização? Para entrarmos outra vez na comunhão da Europa culta? É necessário um esforço viril, um esforço supremo: quebrar resolutamente com o passado».

que se dera como missão “europeizar” Portugal, libertá-lo, na medida do possível, do seu arcaísmo, foi o de retratar um país, como ninguém o fizera antes, em função de um modelo de civilização que tinha em Paris, Londres ou Berlim a sua vitrina. O resultado, como seria de esperar, e contrariamente aos seus propósitos de *aggiornamento*, foi um retrato *deprimente* da sociedade portuguesa, o de um Portugal não apenas pouco ou nada «europeu», como essa geração o sonhava ou pretendia (...) mas mórbida e mimeticamente fascinado por essa mesma Europa que ele não era, mas oniricamente imaginava ser. Nunca se tirou a Portugal e à sua cultura um retrato mais cruel do que aquele que Eça de Queirós deixou, com o rasto indelével do génio satírico e realista que foi o seu, nos mais famosos romances da nossa literatura.»<sup>94</sup>

A par disto, ou para que isso mesmo se tornasse possível, a brigada intelectual de uma certa feição quixotesca que ficou conhecida por Geração de 70 inaugura uma nova atitude cultural, inédita entre nós, de pôr em questão o discurso oficial definidor da identidade nacional. Desta luta *revolucionária* e processo de mudança na *pegada de um Ideal* não podia a arte excluir-se, sendo uma arma indispensável e insubstituível no processo de transformação social, religiosa, moral, política e económica dos povos. Primeiro, tratando-se de uma demanda cultural, era necessário tomar consciência do ponto a que se tinha chegado e apurar as causas do esmorecimento. E depois? Depois... Não havia para estes *revolucionários* um programa ou plano de acção estratégico. Movia-os o *Ideal*, uma doutrina e uma vontade que sustentava a missão de generosidade romântica destes jovens intelectuais, prosélitos activistas do espírito;<sup>95</sup> O grupo a que se convencionou chamar Geração de 70 era constituído por intelectuais, que apesar de profundamente empenhados nas causas da pátria – como Almeida Garrett o tinha sido – não agiam a mando de nenhuma organização política nem era seu

---

<sup>94</sup> Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino – Dramaturgia cultural portuguesa*, p. 46.

<sup>95</sup> Refira-se a título de exemplo, para além das posições subjacentes à Questão Coimbrã, o texto apenso às *Odes Modernas* (1865) - «Nota (sobre a missão revolucionária da poesia)»: com as *Odes*, Antero pretendia dar à poesia «cor moral e feição espiritual da sociedade moderna» porque ela deve ser «a confissão sincera do pensamento mais íntimo de uma idade (...) é a voz da Revolução – porque Revolução é o nome que o sacerdote da história, o tempo, deixou cair sobre a fronte fatídica do nosso século». O que unia a Geração de 70 era um ideal, mas não uma ideologia, afirmava Antero de Quental a propósito das Conferências do Casino: uma ideologia não deixa espaço à heterodoxia, à livre circulação de ideias diversas e, eventualmente, divergentes.

objectivo descer à rua para liderar a rebelião.<sup>96</sup> Os seus sinceros e empenhados esforços para libertar Portugal do atraso, da dívida, do analfabetismo, sobretudo do peso do seu passado irreal e desculpabilizador, faziam parte de uma demanda intelectual, cultural e ética tendo por fim o *melhoramento da sociedade*.<sup>97</sup>

Daquela geração de uma dezena de intelectuais um tanto idealistas o autor de *Portugal como Destino* destaca duas personalidades, a propósito do pensamento heterodoxo e sobretudo perenidade e impacto do valor estético e simbólico da obra que deixaram, apesar das suas curtas vidas: «a geração de 70 são duas pessoas: Antero e Eça.»<sup>98</sup> Pelo seu posicionamento filosófico-político e questionamento heterodoxo da história, convoca também Oliveira Martins, formando assim essa excepcional a «tríade mágica»<sup>99</sup> representativa daquela *trágica*, porque excepcionalmente lúcida, geração intelectual.

Mas muito antes de se identificarem como grupo geracional dos *Vencidos da Vida*, a juvenil camaradagem lisboeta levou Eça de Queirós e um par de companheiros ao *Cenáculo*, reunião natural de amigos que se tornaram discípulos

---

<sup>96</sup> Nem é como delegado político-partidário que Oliveira Martins aceita responsabilidades governativas, que sempre viu como missão a que se não devia furtar. A experiência concreta de Antero de Quental na Liga Patriótica do Norte, em 1890, revelou-se, como é natural, um perfeito equívoco.

<sup>97</sup> Há uma paradoxal atitude romântica nessa utópica demanda realista, e geracional, – com longínqua tradição nas cantigas satíricas medievais e no teatro vicentino, designadamente – que consiste em crer que a arte, e a literatura em especial, é uma arma de moralização de costumes e regeneração da sociedade. Tinha sido esse também o desígnio anímico da primeira literatura romântica, tal como a preconizou, nomeadamente, Almeida Garrett. Nesta linha de pensamento, o vencidismo d’Os *Maias* pode constituir um ponto de viragem, correspondente à descrença na possibilidade de se comandar a vida através do *ethos* de uma vontade domadora e de uma força moral: «nada desejar e nada recear... não se abandonar a uma esperança – nem a um desapontamento»... Ou, não passará, essa crença na capacidade regeneradora da arte de divertido fingimento artístico – como dá a sugerir Eugénio Lisboa: «O Eça, quando, supostamente, fazia crítica social, «armado em ‘campeador melhorista’ (roubo a expressão a António Sérgio), provavelmente, sugeria-o Régio, estava sobretudo a dar vazão ao seu inexcedível gozo de grande ‘poeta satírico’. A pífia sociedade portuguesa da época era uma matéria-prima a não desperdiçar pelo seu génio de caricaturista. Estaria, por isso, mais interessado em pintá-la do que em curá-la...». (Eugénio Lisboa, *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, p. 90).

<sup>98</sup> Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, p. 60.

<sup>99</sup> Carlos Reis, «Eduardo Lourenço queirosiano», in *Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro-Abril 2009, p. 140.

sob a orientação intelectual do *mestre* Antero de Quental.<sup>100</sup> O poeta dos *Sonetos* despertou naquele grupo um interesse cultural e filosófico determinante. Ali se entregou Eça de Queirós a um estudo mais profundo do Positivismo de Augusto Comte, de onde recolheu o enquadramento para uma nova estética – o Realismo –, que cria compaginada com o seu tempo – *o tempo moderno, europeu, o movimento do século*, com o qual era imperioso acertar os ponteiros do descompassado relógio português, «ligar Portugal ao movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada. (...) Adquirir consciência dos factos que nos rodeiam, na Europa.»<sup>101</sup>

Isto significa, no romancista d’*O Crime do Padre Amaro*, o abandono do arquétipo literário romântico – que passa a figurar desvanecidamente na sua obra – em favor de uma literatura segundo o modelo proposto pelo realismo francês, tal como o entendia das leituras de Honoré Balzac<sup>102</sup> Émile Zola<sup>103</sup> e muito

---

<sup>100</sup> Eça recorda, no «In Memoriam» ao poeta da *Odes Modernas*, que foi Antero que, em 1868, no tempo do Cenáculo da Travessa do Guarda-Mor, ao Bairro Alto, lhe propôs, e a Jaime Batalha Reis, o estudo de Proudhon a partir dos três volumes de *Justiça e Revolução na Igreja*.

<sup>101</sup> António Salgado Júnior, *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, *apud* Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma estética da Ironia*, p. 96. «Não pode viver e desenvolver-se um povo, isolado das grandes preocupações intelectuais do seu tempo», dizia-se no Programa das Conferências Democrática do Casino publicado no jornal *Revolução de Setembro*. Como se sabe, estas conferências foram proibidas por ordem do Marquês de Ávila e Bolama, presidente do Governo, no dia 26 de Junho de 1871.

<sup>102</sup> Acerca de *O Crime do Padre Amaro*, diz Eça, em carta a Silva Pinto: «Você classificou admiravelmente o meu trabalho, filiando-o nos romances de *realismo psicológico*. Balzac, com efeito, é *meu mestre*...ele é com Dickens, certamente, o maior criador na arte moderna: mas é necessário não ser ingrato para com a influência que tem no realismo Gustavo Flaubert – o seu estilo, a sua profunda ciência dos temperamentos tem feito na acta contemporânea uma revolução importante. Eu procuro filiar-me nestes dois grandes artistas: Balzac e Flaubert. Isto bastará para fazer compreender as minhas intenções e a minha estética». (Cf. A. Campos Matos, «Balzac», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 155-156).

<sup>103</sup> A ligação de escola de Eça a Zola é controversa. O paralelismo que Machado de Assis apontou entre *O Crime do Padre Amaro* e *La Faute de l'Abbé Mouret*, publicado por Émile Zola em 1875, ensombrou o romance de estreia de Eça de Queirós. Hoje está ultrapassada essa questão e afastada qualquer acusação de plágio. Diz, a propósito Maria Filomena Mónica, na biografia do escritor (p.151): «Eça gostava de dialogar com os seus autores preferidos». E cita, a propósito, Pierre Hourcade, autor de *Eça de Queirós e a França*: «As analogias existentes entre certo tema tratado por Eça de Queirós e determinado tema de *Madame Bovary* [a propósito de Luísa, de *O Primo Basílio*] ou de um romance de Zola [*La Faute de l'Abbé Mouret*] não são factos que por si próprios se expliquem. Um escritor como Eça de Queirós, dotado de uma tão rica imaginação criadora e com um temperamento tão pessoal, nunca imita por imitar, para preencher as faltas de uma inspiração enfraquecida. Os livros queridos fornecem-lhe um alimento, um estimulante, ajudam-no a precisar o seu ideal de arte e de gosto, mas não substituem em caso algum, a criação original». Também Marie-Hélène

especialmente Gustave Flaubert, referências incontornáveis que lhe ficaram desde o tempo dos «santos entusiasmos com que recebíamos a iniciação dessa Arte Nova que em França, nos começos do Segundo Império, surgira das ruínas do romantismo como derradeira encarnação.»<sup>104</sup> Mas o processo de afastamento de Eça de Queirós do ambiente romântico e a adesão à nova corrente literária realista – que convencionalmente se representa pela mudança para Lisboa - vinha já de trás, de Coimbra, das primeiras leituras de Proudhon, de Taine, que lhe despertaram a atenção para um mundo moderno, que se regia por forças mensuráveis, positivas, passíveis de análise e crítica ‘científica’.<sup>105</sup>

### 3.1. O farol da França

No muito citado artigo com o título «O Francesismo», Eça recorda que em Coimbra, «sobre as mesas, só havia livros franceses; nas cabeças só rumorejavam ideias francesas; e o cavaco, entre a fumaraça, tomava invariavelmente, o picante gosto francês. O que se lia? Só a França. Toda a França – desde Mery a Proudhon

---

Piwnik, tradutora e prefaciadora de *Singularidades de uma Rapariga Loura* aponta, por sua vez, num texto do *Dicionário de Eça de Queiroz* (ed. cit., pp. 1277-1281), o paralelismo entre o conto de Eça e *La Bourse*, de Balzac. Teremos também aqui, afinal, mais um caso de diálogo intertextual como o que se desenvolve noutros momentos e aspectos. É de Eduardo Lourenço, a contundente afirmação, que aqui se cita a este propósito, com sentido de síntese conclusiva desta questão: «na verdade, toda a literatura mais original é um intertexto.» (Apud Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, Lisboa, Gradiva, 2013, p. 142).

<sup>104</sup> *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e notas)*, p. 8.

<sup>105</sup> O termo «Realismo» tem aqui um sentido geral e não a especificidade diferenciadora das estéticas realista *versus* naturalista. Fundamentalmente, «o Naturalismo acrescenta ao Realismo certas exigências de ordem ideológica, epistemológica e metodológica que lhe transmitem peculiaridade periodológica.» (Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995, pp. 446). Em *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, pp. 176 e seg., Ana Nascimento Piedade esclarece a diferença entre estas estéticas na obra de Eça, o entendimento que o romancista tinha destes conceitos e o modo como usava estes termos. Para Eça, Naturalismo significava «um profundo e subtil inquérito a toda a sociedade contemporânea, pintando-lhe cruamente e sinceramente o feio e o mau, e não podendo, na sua santa missão de verdade, ocultar detalhe nenhum por mais torpe, como, na sua científica necessidade de exactidão, um livro de fisiologia não pode omitir o estudo de nenhuma função e de nenhum órgão.» (Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso, in *Notas Contemporâneas*, p. 102).

e desde Musset a Littré». <sup>106</sup> E exagerando, com humor, para enfatizar a relevância da França na formação da sua geração: «em todo o tempo que vagueei pelas margens do Mondego, creio que não abri um livro português, a não ser, em vésperas de acto, e com infinita repugnância, a *Novíssima Reforma Judiciária*. Mas conhecia, como todos os meus amigos, cada romancista, cada poeta francês, não só na sua obra, mas na sua vida – nos seus amores, nos seus tiques, e no seu estado de fortuna.» <sup>107</sup>

O refulgente farol da França não iluminava apenas Coimbra ou Lisboa. Chegava com seus raios intermitentes e distantes a qualquer recanto do país animando os leitores românticos. Na verdade, desde 1820, todo o Portugal estava «curvado sobre a carteira da escola, bem aplicado, com a ponta da língua de fora, fazendo a sua civilização, como um laborioso tema, que ele vai vertendo de um largo traslado aberto defronte – que é a França.» <sup>108</sup> Em resultado deste afrancesamento, «quando eu, lentamente, fui emergindo dos farrapos franceses em que essa nossa educação me embrulhava, e tive a consciência do postigo estrangeiro da nossa civilização, eu pude dizer que *Portugal era um país traduzido do francês* – no princípio em vernáculo, agora em calão.» <sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> «O Francesismo», in *Últimas Páginas*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d., pp. 194-207.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p.198. A França continuou sendo pelo século XX uma referência no campo da literatura, do ensaio e da cultura em geral. Veja-se o paralelismo do testemunho de Lourenço/Eça: «Os meus modelos foram ensaístas franceses, que eu lia muito quando fiz os meus estudos de filosofia, não porque fossem autores do programa, mas porque eram autores de quem na época se falava muito.» (Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, 2015, p. 16).

<sup>108</sup> «O Francesismo», in *Últimas Páginas*, p. 195.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 200. A ideia de que a influência estrangeira é perniciosa apresenta-se habitualmente de modo irónico, ambigualmente, portanto. O problema, amplamente exemplificado por Eça, é o da má aplicação nacional do modelo estrangeiro, sobretudo francês ou inglês. Esta questão é transversal à ficção queirosiana. São geralmente as personagens reaccionárias quem faz a denúncia do ‘desaportuguesamento’ resultante do fascínio pelos modelos da moda de Paris, de Londres. Um caso, dentre tantos: José Lúcio Castanheiro, companheiro coimbrão de Gonçalo Mendes Ramires, fundador do semanário *A Pátria*, «que apareceu regularmente durante três domingos», com a ideia, que o devorava, e «com o elevado intento de despertar» a mocidade académica e «o amor tão arrefecido das belezas, das grandezas e das glórias de Portugal», clamava «a necessidade, caramba, de reatar a tradição! De desatular, caramba, Portugal da aluvião do estrangeirismo.» (*A Ilustre Casa de Ramires*, p. 34). Com uma ironia cativante, numa carta ao Conde de Ficalho, de 4 de Setembro de 1884, Eça escrevia, a propósito de um incómodo gástrico que o retinha no Porto: «Sempre os nossos males públicos ou privados, resultado da choca imitação, da reles tradução, que nós fazemos da França, em todo, desde as ideias até aos *potages!* / A culpa é sua! Claro está que é sua, e dos

Eça desenha depois, no mesmo artigo, a caricatura do país vestido à francesa mas que «ainda usa tamancos». Num exercício típico de análise comparativa que nos interessa aqui por configurar um claro retrato imagológico de Portugal subjacente ao recorte mental da sua obra de ficção, enumera então características identitárias das duas nações: «A França é um país de inteligência; nós somos um país de imaginação. A literatura da França é essencialmente crítica: nós, por temperamento, amamos sobretudo a eloquência e a imagem. A literatura de França é, desde Rabelais até Hugo, social, activa, militante. A nossa, por tradição e instinto, é idílica e contemplativa. Não é só por uma fria imitação de Teócrito e dos bucólicos latinos que nós, desde Rodrigues Lobo até aos elegíacos da Arcádia, amamos a égloga pastoril: é porque nós somos realmente o povo que se compraz em estar quieto entre os choupais, a ver correr as águas meigas, pensando em coisas saudosas.»<sup>110</sup> E acrescenta, causticamente, ecoando o pensamento anterior e geracional sobre a decadência nacional: «fomos à Índia, é verdade, mas quase três séculos são passados, e ainda estamos descansando, derreados, desse violento esforço a que nos obrigaram alguns aventureiros que tinham pouco do fundo comum da nossa raça, e que, a julgar por Afonso de Albuquerque, deviam ser de origem fenícia, puros cartagineses, talvez da família dos Barcas. Enfim, o símbolo da França será eternamente o galo, o galo petulante e lustroso que canta claro, com uma limpidez de clarim, no fresco arrebol da manhã: e o nosso emblema é e será eternamente o rouxinol, que geme na espessura mal alumada dos arvoredos, o rouxinol “amavioso e saudoso” que faz chorar Bernardim.»<sup>111</sup>

Émile Zola e, assumidamente, o Flaubert de *Madame Bovary* (1856) e, mais tarde, de *A Educação Sentimental* (1869) exerceram influência determinante na

---

seus amigos, os liberais, e do Sr. D. Pedro IV, e dos homens de 20, e do execrando Fernandes Tomás! Essa gente não compreendeu que este país, para ter prosperidade e saúde, não se devia afastar nunca da verdadeira tradição nacional, da legítima, da antiga, com um rei absoluto e paternal, frades, merendas nos adros, capote de cabeção, e o belo assado no espeto, e o delicioso arroz de forno...». (*Correspondência*, p. 64). Também Fradique Mendes se horrorizava com a vida social de Lisboa por causa da «inábil, descomedida e papalva imitação de Paris», a que chamava «saloia macaqueação» acrescentando que também «Lisboa é uma cidade traduzida do francês em calão». (*A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, p. 160).

<sup>110</sup> «O Francesismo», in *Últimas Páginas*, p. 200.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 203.

arquitetura e sobretudo no enfoque psicopático da concepção das personagens d' *O Crime do Padre Amaro*, d' *O Primo Basílio*, *Singularidades de uma rapariga loura*, entre outras. Mas também noutras obras que estão além da fase da supremacia realista-naturalista do olhar e do registo do escritor. O bovarismo, seja como nevrose congénita, seja sobretudo como consequência do contágio do meio social e psíquico, está bem presente no fatídico 'deixar-se arrastar' das personagens da obra eciana, designadamente n' *Os Maias*; noutra atmosfera, Charles Baudelaire, com o seu «brilho sombrio e os perfumes acres das *Flores do Mal*», foi também *mentor e amigo* de Carlos Fradique Mendes no tempo em que «o céu da poesia francesa» era o «único para que nossos olhos se erguiam»; Vítor Hugo, o «papá Hugo», o «pai espiritual», o «divino Hugo», «envolvendo tudo poderosamente», em cujas páginas Eça diz que aprendeu a ler, era «Senhor-Todo-Poderoso (...) o mesmo Deus, inicial e imanente, de quem os astros recebiam a luz, o movimento e o ritmo.»<sup>112</sup> Eça reconhece-se como fiel «hugólatra» e, não obstante o passar dos anos e das estéticas, afirma: «para mim, o mestre permanece excelso e augusto entre os homens.»<sup>113</sup> A par da influência literária, o Positivismo de Taine, a *História de França* de Michelet, a poesia de Musset, constituem outras referências que o próprio Eça de Queirós identifica por diversas vezes.

#### 4. Realismo: literatura especular

Foi no Cenáculo, em 1871, cavalcando «o dorso macio da quimera», que nasceram as Conferências Democráticas do Casino Lisbonenses. Estas conferências representam, na história cultural portuguesa, a nossa simbólica 'tomada das Bastilha' – sugestiva expressão de João Gaspar Simões, crítico

---

<sup>112</sup> Cf. «Vítor Hugo (Carta ao diretor da *Ilustração*)», 20 de Julho de 1885, in *Notas Contemporâneas*, pp. 83-86. Cf. tb *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, p. 80 e 89; «Eu, como Você sabe, sou um *Hugólatra*: tenho a paixão do mestre, e nestes dias, depois da morte dele, não me sentia capaz de o criticar: apenas podia deitar flores sobre o seu caixão». (Carta a Mariano Pina, Bristol, 7 de Junho de 1885, in *Correspondência*, p. 77).

<sup>113</sup> *Ibidem*, p.87. Texto que Eça de Queirós escreveu para homenagear Victor Hugo, que faleceu no dia 22 de Maio de 1885.

literário e biógrafo de Eça de Queirós. Esse ano *sabático*, antes de todos «irem a concurso», é de capital importância na definição, afirmação e manifestação ideológica deste grupo de jovens intelectuais liderado por Antero de Quental, o mentor da iniciativa. A conferência de Eça de Queirós intitulada *A afirmação do Realismo como nova expressão da arte* realizou-se no dia 12 de Junho de 1871. Eça explanou os princípios norteadores da moderna concepção de arte e especialmente da literatura e a sua função como instrumento útil ao serviço da *revolução* social – «mas não uma revolução desordeira e violenta», antes uma «revolução do espírito» e das consciências, de dentro para fora.<sup>114</sup> A «Farpa» de Novembro de 1871, regista o essencial: «eu na minha conferência condenara a arte pela arte, o romantismo, a arte sensual e idealística – e apresentara a ideia de uma restauração literária pela arte moral, pelo realismo, pela arte experimental e racional».

Para Eça e seus companheiros destes anos, a arte *verdadeira* é aquela que tem correspondência com o progresso ou decadência da sociedade, não surge como criação isolada e inócua, desligada do mundo, de que faz parte e é manifestação, mas nasce da dialéctica do artista com o seu tempo. Assim influenciada pelo contexto local ou nacional, político e ideológico, pelo meio social, pela época, a obra de arte reage reflectindo-o, provocando-o, incitando-o. A arte constitui-se, portanto, inevitavelmente, como expressão imagológica do meio em que emana. Falsa será, portanto, toda a arte ultra-romântica, nefelibata, promotora da evasão, que ignora o mundo e cria um falso refúgio fantasioso e edílico nos espíritos, levando-os a uma insustentável vivência na irrealidade, individual e colectivamente.<sup>115</sup>

As ideias de Eça de Queirós em 1871 acentuam os princípios que estavam já na origem da polémica que opôs, em 1865-66, o *Príncipe da Mocidade*, Antero de Quental, à concepção e deriva ultra-romântica da literatura representada pelo

---

<sup>114</sup> Cf. Norberto Cunha, «A revolução pela Arte em Eça de Queirós», in *Revista de Guimarães*, Casa de Sarmento, Centro de Estudos do Património, Universidade do Minho, n.º 104, 1994, pp. 273-286. (António Salgado Júnior reconstituiu a palestra de Eça de Queirós, cujo manuscrito se perdeu, em *História das Conferências do Casino*).

<sup>115</sup> Como se verá à frente, Eça de Queirós vai abandonar esta concepção de subjugação da arte à *revolução* e à correspondência social, em benefício de uma arte livre e do primado da dimensão essencialmente poética e estética e até fantasista da literatura, designadamente.

*Pontifex Maximus* da instituição das letras nacionais, António Feliciano de Castilho, e seus apaniguados devotos. Mas foi em Lisboa, no convívio do Cenáculo (1868-71), que Eça de Queirós desenvolveu e consolidou a nova concepção filosófica norteadora da estética literária a que se entrega com progressivo afinco depois de reler Proudhon, «o avatar deste núcleo de jovens idealistas, não só no plano político-social e económico como estético». A compreensão das ideias estéticas de Eça de Queirós nesta fase de afirmação do Realismo-naturalismo passa assim pelo cruzamento do pensamento do filósofo francês, com o idealismo revolucionário do poeta das *Odes Modernas* e a interpretação que delas fazia o jovem escritor, com a sua sensibilidade e personalidade.

Para o filósofo francês Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), a arte é expressão de liberdade e independência do pensamento, de vigor e da vida, mas não surge alheada da sociedade, antes profundamente sincronizada com o seu pulsar, apresentando-se como manifestação dos movimentos profundos do seu tempo; reagindo ao meio, interpelando-o, a arte deve pôr-se ao serviço da revolução e do progresso, pugnar pela justiça, apelar à razão (em detrimento da emoção), despertar a análise crítica, considerar a ciência, enfim, constituir-se como arma contra um passado de exploração económica e social que, por sua vez, se manifestava na arte degradada que se conhecia e se abominava; Proudhon repudia, portanto, a arte pela arte e acentua esta dimensão de pendor axiológico: a arte deve ser verdadeira na correspondência com a essência do real. Neste sentido, toda a arte, e portanto também e especialmente a poesia e o romance pela sua vasta propagação e impacto, perseguindo a Verdade, a natureza e a razão, exprimindo «a cor moral, a feição espiritual da sociedade moderna» deve ter uma função revolucionária e morigeradora: ser a lanterna da regeneração moral e do progresso da humanidade.<sup>116</sup> A utopia revolucionária de Proudhon – «o supremo paladino da razão contra a fé», como se lhe refere Eça de Queirós nas *Notas Contemporâneas* – não mais deixaria de sedimentar filosoficamente a ficção queirosiana, sobretudo nesta fase mais ortodoxa do Realismo-naturalismo. Em síntese, nesta concepção proudhoniana/eciana, a obra de arte deve sincronizar com o espírito do tempo, tornar-se seu reflexo íntimo e fiel, conglomerando nas suas metamorfoses inovadoras os fenómenos históricos através de processos de

---

<sup>116</sup> Cf. Norberto Cunha, *Ibidem*.

representação actualizados. A literatura, seria, nesta acepção, uma arte imagologicamente comprometida com o referente social e epocal, devendo recusar a efabulação alienante e assumir um papel morigerador.

Como se depreende, para os jovens intelectuais do Cenáculo, o que se continuava a fazer em Portugal, naqueles anos finais da Regeneração, era «uma arte contra-revolucionária, isto é, contrária ao espírito do tempo – o tempo que tinha atrás de si o breviário estético inerente à polémica do *Bom Sendo e Bom Gosto* (1865), que tinha atrás de si a Revolução Republicana de Espanha de 1868, a *Comuna de Paris* e toda uma panóplia de reivindicações e doutrinas sociais. Era preciso inflectir o sentido da arte vigente, era preciso sintoniza-la com a ‘ideia-mãe’ da sociedade oitocentista finissecular. O segredo da mudança estava no *Realismo*. Para Eça será o Realismo o cadinho da regeneração da arte portuguesa.»<sup>117</sup>

O Realismo, procedendo pela experiência, observação, análise, rigor e destemida frontalidade, almejando a Verdade nua – a Verdade que, assim representada com maiúscula, «é uma espécie de mito», como lembra Eduardo Lourenço,<sup>118</sup> – apresenta-se como a única Arte digna do seu tempo. Cumpre-se num processo de ajustamento à sociedade e nesse posicionamento se converte em arte da verdade: «o ‘verdadeiro’ é o correspondente ao real. E o real é o carácter.»<sup>119</sup> Não há outro caminho para a arte que, sendo verdadeira, será bela e será, enfim, justa e útil, com o seu bem-intencionado e de certo modo utópico processo moral regenerador de retratar, corrigir, ensinar.

Inspirado nas ideias de Proudhon sobre o fim moral da arte e a sua função pedagógica e profiláctica na regeneração dos costumes, o Realismo de Eça realista é a afirmação de uma crença na capacidade morigeradora da arte, uma parte do

---

<sup>117</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>118</sup> Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, p. 21.

<sup>119</sup> Norberto Cunha, *Ibidem*. É necessário integrar estas ideias nas correntes de pensamento filosófico da segunda metade do século XIX, muito ligadas à questão social e ao processo histórico. Era o tempo de ‘generosos’ totalitarismos das muitas utopias socialistas que concebiam modelos de sociedades inteiramente novos e que, em muitos casos, foram postos à experiência. Ideias que vinham já de trás, que tiveram germinação na Revolução Francesa e depois foram cultivadas por Saint-Simon, Charles Fourier, Robert Owen, etc., e numa fase a posterior por Proudhon, Engels, Marx.

processo de edificação de um «mundo novo, mundo puro e novo.»<sup>120</sup> É isto que pensava Eça de Queirós em 1871 falando sobre «a literatura nova» e descrevendo o seu método de análise «dos caracteres, dos temperamentos, dos costumes» com que pretendia «mostrar a sociedade tal e qual é» descrevendo-lhe a «anatomia do carácter». O Realismo é, para Eça, «a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade». Com todas estas implicações, «o Realismo era mais do que um código estético: era “uma base filosófica para todas as concepções do espírito”, “uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano”. Essa base filosófica, esse roteiro do pensamento era, nem mais nem menos, o Positivismo (embora Eça não o diga). E com ele, a tão famigerada liberdade dentro de uma certa ordem.»<sup>121</sup>

#### 4.1. As ironias douradas d' *As Farpas*

Nesta década de 70, assiste-se a essa referida troca de papéis no posicionamento estético de Eça de Queirós: o Romantismo que bebeu nas histórias de infância da velha ama brasileira e das primeiras prosas jornalísticas é paulatinamente encoberto para dar lugar a uma nova expressão, o Realismo; um Realismo híbrido, com «uma mescla de rigor visual à Flaubert, de ideal moral à Proudhon, de determinismo temperamental à Taine e de fisiologismo experimental à Claude Bernard»<sup>122</sup>. E, mais importante, de um modo que vai imperar como marca de estilo definitiva: «tudo isto, porém, fundido ao calor de uma ironia muito pessoal.»<sup>123</sup> Veremos como é que esse «calor de uma ironia muito pessoal» liga, transforma e esgota este realismo em menos de uma década.

A ironia está amalgamada no estilo de Eça de Queirós – quer isto dizer que ela não é apenas manifestação com tradução literária, mas é também, previamente,

---

<sup>120</sup> «...que depois, oh!, creio que envelheceu e apodreceu...», diria anos depois Eça de Queirós relembando as Conferências do Casino no «In Memoriam» a Antero de Quental.

<sup>121</sup> Norberto Cunha, *ibidem*, p. 10.

<sup>122</sup> João Gaspar Simões, *A Geração de 70 – Alguns tópicos para a sua História*, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d., p. 121.

<sup>123</sup> *Idem, ibidem*.

uma maneira crítica de olhar. A ironia enraíza no ver e emerge no dizer, como resultado de uma quebra ou até implícita denegação de correspondência de significação primária, denotativa e positiva – pois a ironia pode estar precisamente em afirmar sem o dizer com a plasmada assertividade esperada no uso utilitário da língua.<sup>124</sup> Ironia e estilo correlacionam-se em Eça pois «ter um estilo não é possuir uma técnica de linguagem, mas principalmente ter uma visão própria do mundo e haver conseguido uma forma adequada para a expressão dessa paisagem interior.»<sup>125</sup> A engenhosa e laboriosa luta pela forma justa e harmoniosa, sugestiva e interpeladora, própria do estilo queirosiano, traduz *uma* visão, a sua visão da vida e forma de dizer, por palavras, a vida e o mundo. Aforisticamente, *le style est l'homme même* (Buffon).

*As Farpas* – revista mensal de sátira política e moral, fundada e dirigida, entre Maio de 1871 e Outubro de 1872, por Eça de Queirós em parceria com Ramalho Ortigão, que a manteve em publicação depois da partida de Eça para Havana – são representativas deste posicionamento ideológico inicial que se movimenta cada vez mais exogenamente, do subjectivo para o objectivo, da impressão para a análise. No trajecto eciano, *As Farpas* representam uma entrada repentista e aparatosa no ambiente do realismo-naturalismo – no sentido de confirmação da ruptura com o preceito literário vigente e adopção de uma perspectiva de crítica social desabrida. Este posicionamento vai acentuar-se gradualmente como poética e estética predominante durante o processo de revisão de *O Crime do Padre Amaro*.

Mas antes, porém, *As Farpas* acentuam certos traços de estilo dos textos da *Gazeta de Portugal* e da *Revolução de Setembro* e abrem para a paródia e a fustigante sátira social e política, numa «turba fremente de vocábulos em correria» e «orações decompostas onde adjectivos se estramalhavam, pesados advérbios caíam no fundo de reticências inesperadas, e verbos se acavalavam sobre verbos»,

---

<sup>124</sup> Cf. Maria de Lourdes A. Ferraz, «Empatia e processo irónico: Eça de Queiroz e A Abelaira», in *Leituras d'Os Maias*, pp. 93-99. Esta investigadora estabelece no mesmo texto uma relação directamente inversa entre a afirmação da ironia queirosiana e a fase realista-naturalista do escritor.

<sup>125</sup> Ernesto Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, p. 52. Este eminente especialista queirosiano cita, a este passo, Fidelino Figueiredo: «Um estilo é isto: uma visão simplificadora e deformadora do mundo e da vida. Um estilo literário é a expressão de um estilo de vida ou de uma visão interpretativa».

como diria modestamente vinte anos depois na «Advertência» à antologia das suas *Farpas* reunidas em *Uma Campanha Alegre* (1890).<sup>126</sup> Estas são crónicas do tempo em que Eça e a ‘ramalhal figura’ se investiram da jovial missão de «farpear até à morte a alimária pesada e temerosa». Foi assim que, «levados na mesma santa revolta, nos abalançámos a atacar toda uma Sociedade com um punhado ligeiro de ironias douradas.»<sup>127</sup> Pelo seu posicionamento no percurso estético eciano, *As Farpas*, paradigma de crónica jornalística satírica, tiveram uma enorme fortuna e constituem no trajecto eciano um laboratório de escrita lúdica e criativa, como se diria hoje.<sup>128</sup>

Humor, anedota, sarcasmo, ironia verrinosa, sátira viperina, caricatura, ganham n’*As Farpas* uma presença assídua que não mais deixará de se notar na obra queirosiana: «Todo este livro é um riso que peleja. Que peleja por aquilo que eu supunha a Razão. Que peleja contra aquilo que eu supunha a Tolice.»<sup>129</sup> Ora, o riso, disse-o em várias ocasiões, e também nesta «Advertência» de *Uma Campanha Alegre*, o riso é uma filosofia, uma opinião, e até, por vezes, uma sentença salomónica, como meio expedito de evidenciar a verdade: «O riso é a mais antiga e ainda a mais terrível forma de crítica. Passe-se sete vezes uma

---

<sup>126</sup> «Advertência», in *Uma Campanha Alegre*, p. 16.

<sup>127</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>128</sup> «Iniciático laboratório» e «campo experimental da narrativa posterior», designadamente como palco do riso, é como Fernando Catroga vê *As Farpas* no Prefácio a *Eça de Queirós: Riso, Memória e Morte*, de Joana Duarte Bernardes, que propõe uma leitura amalgamada literário-sociológica das crónicas queirosianas. Nesta obra é defendida a importância d’*As Farpas* na construção do estilo e da personagem queirosiana como elementos centrais de uma poética da derrisão. Por sua vez, Fernando Venâncio alerta (a propósito do estudo de João Medina) que *As Farpas* se inserem também numa linha de continuidade de um estilo de crónica jornalística oitocentista cujas origens remontam a Garrett, relativizando assim o seu ineditismo estilístico. (Vide, «As “Farpas” de Eça de Queiroz: um objecto incómodo», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, p.82). Cedo, em Outubro de 1874 – ainda *O Crime do Padre Amaro* não tinha chegado ao prelo –, numa carta ao director do *Diário Ilustrado*, dizia Ramalho Ortigão do seu amigo *humorista* Eça de Queirós [humorista não no sentido actual e corrente, mas no sentido associado ao escritor alemão Henri Heine, de fantasia e contradição – ver obra de Maria Manuela Gouveia Dellile]: «Tem a viva imaginação de um fantasista, a meiga sensibilidade terna de um poeta e a fria análise implacável de um realista e de um crítico. (...) O estilo de Eça de Queirós não mostra somente dispor de todas as cores; parece também usar de todos os ingredientes. Há trechos dele que diríamos feitos com sangue, com lágrimas, com pérolas líquidas, com ouro, com lama e com pó de brilhantes.» (*Apud* Ofélia Paiva Monteiro, «A poética do grotesco e a coesão estrutural de “Os Maias”», in *Leituras d’Os Maias*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, pp. 17-18).

<sup>129</sup> «Advertência», in *Uma Campanha Alegre*, p. 16.

gargalhada em volta de uma instituição, e a instituição alue-se.»<sup>130</sup> Às vezes, «o divino dom de rir» pode também ser uma salvação, nos casos em que, com a experiência e a idade, ganha uma feição crítica serena, bondosa, catártica, que relativiza o efémero do quotidiano e deixa transparecer uma sabedoria antiga e superior: «Senti uma risada fresca, moça, genuína, consolada. Era Jacinto que lia o *D. Quixote*. Oh bem-aventurado Jacinto! Conservava o agudo poder de criticar, e recuperara o dom divino de rir!»<sup>131</sup> Em Literatura, o riso é um meio para se atingir um certo fim, como é evidente nas implacáveis provocações satíricas d'*As Farpas*; mas, o riso, em Literatura, também é um fim em si mesmo, inequívoca e perfeita manifestação de prazer intelectual absoluto: prazer da escrita que se projecta no prazer da leitura. No humor residirá, talvez, o plano em que escritor e leitor mais se aproximam e tocam graciosamente, numa explosão refrescante de cumplicidade anímica.<sup>132</sup>

Divertida provocação suscitada pelo ambiente grotesco, caduco e boçal daquela sociedade dormente lisboeta, as crónicas de *Uma Campanha Alegre* caracterizam-se pelo discurso arejado, escrita de ritmo vibrante, já marcadamente queirosiano na sua veia de ironia acerada, que prende e diverte o leitor, despertando-lhe um sorriso maroto, que às vezes se solta em gargalhada. Aquelas *Farpas*, observa Eduardo Lourenço, «intimavam um povo inteiro não só a saber *ler*, *raciocinar*, mas igualmente, a saber *vestir-se* e até, a saber *andar*... Poucas coisas Eça de Queirós terá notado com tanta insistência, como sinal da nossa íntima e incurável *sonolência e desistência anímicas* que o andar *derreado*, essa fadiga de

---

<sup>130</sup> *Notas Contemporâneas*. Tão diferente a perspectiva catártica do riso em Eça como recomendável forma salutar de crítica quando comparada com a visão reverenda, séria e grave de Antero que está numa carta que o autor d'*A Bíblia da Humanidade* escreveu, supostamente a Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro, insurgindo-se contra o processo do riso como forma de crítica pedagógica. Dizia Antero: «o riso é um dissolvente, não é um remédio. O riso amolece, relaxa e acaba por tornar imbecis aqueles mesmos que o empregam contra a imbecilidade alheia. É uma arma perigosa, de dois gumes, uma arma má. (...) Quando um povo chega a rir-se de si próprio, é porque perdeu, com alguns preconceitos e uma certa estreiteza inerente a toda a convicção séria, uma boa parte, se não a melhor parte, da sua virtude colectiva. Tornou-se talvez mais gentil, mais gracioso – mas os povos gentis estão muito longe de serem os povos fortes». (*Apud* Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, p. 86).

<sup>131</sup> «Civilização», in «Contos Escolhidos», 2ª ed., Lisboa, Ulisseia, 1990, p. 121.

<sup>132</sup> Cf. Alain Vaillant, «Modernité et Culture du rire», *Cahiers de Narratologie*, n. 25, 2013. <http://narratologie.revues.org/6774>.

séculos para pôr um pé diante de outro.»<sup>133</sup> Disparavam sem nenhuma clemência sobre as organizações do poder, apontando aos titulares políticos e ao ridículo social, reflexo do atraso e apatia e inconsciência nacional. Tudo na mira da crítica e da denúncia pelo riso, que a ironia e sátira provocavam: «desses tempos ardentes me ficara a ideia de uma campanha muito alegre, muito elevada, em que a ironia se punha radiantemente ao serviço da justiça, cada rijo golpe fazia brotar uma soberba verdade», essa convicção e convencimento que impele a juventude idealista.<sup>134</sup> E dessa demolição à gargalhada – a pena como arma de combate – se faria uma lição severa e educativa.<sup>135</sup> Não é ilícito supor que terão sido, talvez, estas propriedades vicentinas do riso que já tinham levado o estudante José Maria Queirós ao teatro académico de Coimbra...

Também o aparecimento de *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) tinha sido uma *charge* divertida de uma ‘ficção disfarçada’ de romance epistolar. Eça e Ramalho criaram com essas cartas ao *Diário de Notícias* «uma das mais ousadas provocações que a nossa história literária já conheceu.»<sup>136</sup> *O Mistério...*, construído sobre um cuidadoso critério de verosimilhança, levou os leitores (e a polícia!) a uma interpretação literal, como, aliás, era ardilosa intenção dos provocadores cronistas. Ora, este jogo humorístico com a verosimilhança romanesca e audácias de linguagem destinava-se precisamente a inquietar a acomodada sociedade lisboeta, no mesmo espírito inventivo, provocador e brincalhão que levava à criação colectiva, no *Cenáculo*, com Antero e Batalha Reis, do poeta satânico Carlos Fradique Mendes, o primeiro Fradique, a quem Eça dará, mais tarde, uma vida completamente nova e distinta.

Do ponto de vista que preside a este estudo, as imagens que *Uma Campanha Alegre* nos dá, resultantes dessa observação irónica da realidade, são como um negativo fotográfico *queimado* pelo excesso de luz; uma configuração

---

<sup>133</sup> Eduardo Lourenço, «Da literatura como interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa)», in *O Labirinto da Saudade*, p. 91.

<sup>134</sup> «Advertência», in *Prosas Bárbaras*, p. 15.

<sup>135</sup> Também há em Eça um tipo de ironia relacionado com uma certa maneira de ‘ser estudante’ específica da boémia academia coimbrã, nota Eduardo Lourenço. (Cf. Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, Lisboa, Gradiva, p.122).

<sup>136</sup> Carlos Reis, na Introdução à edição crítica de *O Mistério da Estrada de Sintra – Cartas ao Editor do “Diário de Notícias”*, (coord. Ana Luísa Vilela), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015.

hiperbólica, invertida e caricatural da realidade, seguramente divertida, mas um pouco falseada, parcial, e ainda uniforme, comparativamente à multiplicidade de perspectivas e abertura de ângulo que a obra de Eça vai revelar. Aliás, a caricatura, é sempre uma representação distorcida e parcial da realidade, a traço rápido, destacando certas particularidades, ignorando a maior parte das linhas secundárias do objecto retratado, tal como o estereótipo, abordado no capítulo inicial.<sup>137</sup> Desembaraçada das vacilações românticas, voltada para a observação e análise social, mas mais ainda para a crítica, injectada de ironia, a prosa d'As *Farpas* ferve e a imagens que produz são excessivamente *duras*, em resultado da sobre-exposição à luz – para voltar ao vocabulário fotográfico. Consequentemente, as representações que fazem de Lisboa, de Portugal, das instituições, da política, do país, sendo verdadeiras, são redutoras e deformadoras, por exageradas e caricaturais. Possuem os traços dominantes que caracterizam o estereótipo, que, tomando algumas linhas dominantes pelo todo, tende a produzir uma paradoxal representação mental simultaneamente simplista e exagerada.

Nesta fase inicial da década de 70, a imagem estereotipada que os textos de Eça fornecem de chofre – como é próprio da expressão de paródia – vai evoluindo para novas dimensões imagéticas. E se há um fundo caricatural que permanece – a ideia de que o país está perdido, em pleno «progresso da decadência», a bocejar, adormecido à sombra na tarde soalheira do nosso Outono histórico, transformado no mais pobre e atrasado 'sítio' da Europa – também se verifica uma mudança na tentativa de compreender e traduzir literariamente Portugal: nos seus primeiros escritos, a frase curta, incisiva, lancinante, de ritmo acelerado corresponde a uma visão sumária e sentenciosa de Portugal, onde parece que «tudo é congénere».<sup>138</sup> Essa textualidade evoluirá para uma enriquecedora pluralidade de olhares diferenciados e de subtilezas de expressão da língua que traduzem a «consciência das auto-imagens e hétero-imagens de

---

<sup>137</sup> Fernando Venâncio, que dedicou especial atenção ao estudo da crónica jornalística do séc. XIX e XX, observa que *As Farpas*, crónicas literárias e jornalísticas foram no seu tempo como «um quadro metade fiel, para que fosse reconhecível, e metade distorcido, para que fosse ainda mais reconhecível», pois é desta meia verdade que se tecem esses textos, as crónicas jornalísticas, «disfarces da literatura» sobre o momento. (Vide, Fernando Venâncio, «As “Farpas” de Eça de Queiroz: um objecto incómodo», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, p. 84).

<sup>138</sup> *Uma Campanha Alegre*, p. 25.

Portugal, adquirida no tempo das *Prosas Bárbaras*, do *Distrito de Évora* (1867) e das *Farpas* (1871-72)» e a «problemática do *discurso* da identidade como fazendo parte do próprio processo de decadência nacional»<sup>139</sup>. Decadência séptica instalada no quotidiano nacional como um hábito, como um hálito, e que a nova Geração de 70 queria atacar com gargalhada ardente e desinfectante. Eça de Queirós não ignorava que a situação nacional não vivia tempos de absoluto ineditismo e exclusividade, sabia que a sociedade nunca verdadeiramente está parada no tempo, por muito ostensiva que fosse a aparente estagnação que se seguiu à Regeneração.<sup>140</sup> Mas o que mais nos interessa nestes textos, para além daquela referida atenção que é dada ao 'observável' social, é a componente exploratória da linguagem literária ao serviço do desenho de perfis identitários que depois será muito útil ao processo de radiografia literária realista da sociedade.

#### **4.2. Ironia sem compaixão no *Padre Amaro* e no *Primo Basílio***

O *Crime do Padre Amaro*, o primeiro romance de Eça de Queirós, na progressão das suas três versões, entre 1775 e 1880, é ilustrativo quanto ao percurso de reajustamento estético, por nos mostrar como é que o escritor remodelou e depurou a obra no sentido de a afastar o mais possível do paradigma romântico em benefício de uma concepção naturalista e edificação realista. A reconstrução do romance com uma nova linguagem supostamente neutra, com janelas amplas para a observação dos comportamentos e atenção aos mínimos detalhes, visava precisamente demonstrar a força inelutável das condicionantes temperamentais, educativas e sociais na conduta das personagens. O *Padre Amaro*, subordinado ao cânone realista-naturalista, deveria pois resultar de um claro e objectivo procedimento de análise e observação crítica, capaz de registar, explicar e justificar as forças determinantes dos fenómenos relatados, neste caso, o comportamento do jovem pároco no contexto epocal, social e religioso da

---

<sup>139</sup> Orlando Grossegeese, «Eça e a Europa. Epílogo que será um prólogo», in *Actas – Congresso de Estudos Queirosianos*, (2000), Coimbra, Almedina/ILLP-FLUC, 2002, p. 177.

<sup>140</sup> Cf. Maria Antonieta Cruz, «A vida política portuguesa através das *Farpas* (1871-1885). Realidade ou "Ilusão da aparência"?, in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, 2004, vol. I, pp. 185-185.

ruralidade de Leiria. Era este o método naturalista para chegar à Verdade na arte realista contemporânea, e por aí chegar também à emergência de uma consciência política e revolucionária purgadora, tal como preconizava o positivismo proudhoniano e defendeu Eça de Queirós na sua conferência do Casino Lisbonense.

O *Crime do Padre Amaro* foi publicado primeiro, entre Fevereiro e Maio de 1875, na quinzenal *Revista Ocidental*, de Oliveira Martins, Antero de Quental e Batalha Reis, que era seu director literário. Colocado no consulado português de Newcastle, Eça de Queirós tinha deixado aos amigos o manuscrito provisório do romance – um «borrão», diria depois – e pretendia introduzir melhoramentos à medida que o granel lhe fosse remetido. Mas naquele tempo e com tal distância geográfica, dificilmente se poderia compatibilizar a revisão das provas tipográficas com os prazos apertados da publicação, mais ainda se o autor, tendencialmente insatisfeito no infindável afã de melhorar o texto, exigisse rever provas repetidamente.

Muito insatisfeito com a falta de correspondência do romance com os princípios estéticos do Realismo, Eça decide logo reescrevê-lo integralmente para uma edição em volume. Este novo *Padre Amaro*, sai do prelo em 1876. Mas não satisfeito ainda, procede a nova reconstrução da obra e quatro anos depois publica outra nova edição, muito revista e bastante aumentada. É esta versão de 1880 considerada definitiva, distante da primeira, expurgada dos laivos românticos, enriquecida pelo olhar irónico que, para além da reformulação do enredo, permite já um posicionamento *de tese* acerca do comportamento *determinado* das personagens na sua relação romanesca e na notação da estiolada situação social e institucional em que se movem.

Mais do que o enredo escandaloso acentuado pela clivagem estético-filosófica – um colete que, com os anos, terá de desabotoar para não maniar a sua necessidade expressiva –, será precisamente a ironia omnipresente neste definitivo *Padre Amaro* que consagra o génio de Eça de Queirós como romancista, ironia que se manifestará, em inovadoras gradações, até final da sua vida. Não há no *Padre Amaro* nenhuma complacência com a fatalidade, mas antes um olhar irónico de quem sabe que, naquelas condições, lançados os dados (do programa estético realista) o destino das personagens não poderia deixar de ser o que foi.

Isso não é apenas insinuado, antes uma posição implícita que a ironia deixa escapar. No entanto, não se pretendendo extrapolar para além do que é razoável, talvez se possa afirmar que aquele contexto condicionante de Leiria tem menos relevância na configuração literária queirosiana do que a atitude de não compadecimento do narrador plasmada na ironia que paira sobre os fenómenos e personagens, sinalizando-os, iluminando-os. O que temos aqui é um narrador que se caracteriza pelo mesmíssimo posicionamento de Eça e seus companheiros intelectuais perante o *enredo* e a moléstia nacional: não se compadece; antes procurar entender o curso histórico do momento com o distanciamento crítico e o humor salvífico possível.

Quando leu *O Crime do Padre Amaro*, Camilo Castelo Branco afirmou, numa carta ao Conde de Ouguela, que o romance era uma obra-prima destinada a perdurar na literatura nacional. Referia-se a Eça como «um admirável observador» e acusa o arrojo do autor, porque fazia pouco caso das imunidades da língua. Não obstante, reconhece ao romancista «arte de fazer admiráveis efeitos», augurando-lhe futuro nas letras. Mais próximo, Ramalho Ortigão notava sobretudo o «rigor psicológico» da obra.<sup>141</sup> Estas breves notas contemporâneas resumem bem alguns aspectos de estilo da escrita queirosiana: observação, domínio ‘ousado’, livre e criativo da língua, densidade psicológica.

Mário Sacramento analisou comparativamente as três edições/versões d’*O Crime do Padre Amaro*<sup>142</sup> no extraordinário ensaio *a Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, publicado por altura do centenário do nascimento do escritor.<sup>143</sup> As suas

---

<sup>141</sup> Cf. «O Crime do Padre Amaro», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 365-366.

<sup>142</sup> Uma terceira edição d’*O Crime do Padre Amaro* viria a público em 1889, era já Eça de Queirós reconhecido como grande romancista – acabara de publicar *Os Maias*, no ano anterior. Data de 1964 a edição crítica comparativa das três primeiras edições de *O Crime do Padre Amaro*, organizada por Helena Cidade Moura, incluindo nela o importante texto programático que Eça escreveu para da terceira versão do romance. A edição crítica de *O Crime do Padre Amaro* (2ª e 3ª versão), da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, publicada em Março de 2000, foi coordenada por Maria do Rosário Cunha. O Centro de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra iniciou em 1992 um projecto de edição crítica das obras de Eça de Queirós, coordenado por Carlos Reis, em parceria com a Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Publicaram-se já 17 volumes. Mais informação: <http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/litpor/ecoeg>.

<sup>143</sup> Data de 1945 a primeira edição de *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*. Este ensaio foi reeditado pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, em 2002. Ana Nascimento Piedade escreveu na altura uma revisão crítica para o *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* sobre esta edição que depois incluiu na sua

ideias são fundamentais para se perceber os mecanismos do processo que leva à «maturidade irónica» de Eça de Queirós, que considera atingida com a versão de 1880: «não mais o encontraremos em luta com problemas íntimos, mas definitivamente instalado nas regiões apolíneas da ironia. [A partir de 1880] Eça está de posse da suprema consciência irónica e dos segredos da sua transfiguração estética. A ironia 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, apenas preocupada consigo.»<sup>144</sup>

Na linha programática realista-naturalista de análise psicológica e social, e enquanto prosseguia com a revisão d' *O Crime do Padre Amaro*, publicou Eça de Queirós *O Primo Basílio* (1878). O romance é uma pintura mural (e também moral) da Lisboa burguesa e degenerada do fim da Regeneração, com especial enfoque na questão da educação sentimental e suas consequências comportamentais, designadamente na devassidão da instituição matrimonial. *O Primo Basílio* pode, pela sua temática, integrar-se no subgénero do romance de adultério, que esteve em voga moda na segunda metade século XIX e que Eça cultivou, certamente muito influenciado pela leitura de Flaubert.

Em carta a Teófilo Braga, positivista, republicano, professor do Curso Superior de Letras, Eça de Queirós justifica por que razão *O Primo Basílio* não se afasta, no seu dizer, «pelo assunto e pelo processo» da arte de combate em que estava *O Padre Amaro*. E apresenta ao combatente político Teófilo sobretudo razões de ordem moral – a cortesia de trato que os seus contemporâneos lhe reconhecem levava Eça a procurar adequar o seu diálogo aos assuntos dilectos do interlocutor – subordinando a obra ao paradigma da estética realista catalogadora de tipos sociais: «Eu não ataco a família – ataco a família lisboeta. (...) *O Primo Basílio* apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal-

---

colectânea de estudos intitulada *Outra Margem...* (pp. 117-122), mostrando como Mário Sacramento aponta ao papel essencial da «consciência irónica» no «sofisticado itinerário estético e literário» e «essência anímica» de Eça de Queirós.

<sup>144</sup> Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, pp. 167 e 168.

educada, nem espiritual (porque, o Cristianismo, já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isso é) arrasada de romance, lírica, sobre-excitada 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, o amante – um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania, que o que pretende é a vaidadezinha de uma aventura e o amor *grátis*. Do outro lado, a criada, em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra. 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)». Eis, assim, a sinopse da radiografia feita pelo autor, com conclusão moral: «uma sociedade sobre estas falsas bases não está na verdade: atacá-las é um dever. E neste ponto *O Primo Basílio* não está inteiramente fora da arte revolucionária, creio. Amaro é um empecilho, mas os Acácios, os Ernestos, os Saavedras, os Basílios, são formidáveis empecilhos: são uma bem bonita causa de anarquia no meio da transformação moderna: merecem partilhar com o *Padre Amaro* da bengalada do homem de bem.»<sup>145</sup>

Antes de concluir, Eça de Queirós reafirma a sua fé na doutrina que professara em 1871: «A minha ambição seria pintar a Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formaram – eles e elas. É o meu fim nas [projectadas] *Cenas da Vida Portuguesa*. É necessário acutilar 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.»<sup>146</sup> Pois é precisamente por ser «um fresco» social e moral, pondo em evidência as consequências nefastas da educação sentimental e da educação libertina, que João Gaspar Simões defende que *O Primo Basílio* é «o mais realista dos romances queirosianos.»<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Carta a Teófilo Braga, 12 de Março de 1878, in *Correspondência*, pp. 34-35.

<sup>146</sup> Carta a Teófilo Braga, 12 de Março de 1878, in *Correspondência*, p. 35.

<sup>147</sup> João Gaspar Simões, *A Geração de 70 – Alguns Tópicos para a sua História*, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d., p. 62.

*O Crime do Padre Amaro - Cenas da vida devota* e *O Primo Basílio – Episódio doméstico*, com os seus subtítulos programáticos, apresentam-se como obras de um gizado plano mais vasto de inquérito à sociedade portuguesa, tal como o que Zola concebeu com a série *Les Rougon-Macquart - história natural e social de uma família do segundo império* francês - iniciada em 1871, na esteira da monumental *Comédia Humana*, de Balzac, esse magno repositório de observação da psicologia e comportamento humano.

Também Eça de Queirós alimentou durante alguns anos um plano de um amplo inquérito social, o processo artístico característico da escola naturalista, focando o estudo anatómico, psicológico e mental dos diferentes grupos e tipos sociais, particularmente no que se afigura como patologia, defeito, tara ou *falha* congénita, degeneração hereditária ou atavismo comportamental resultante de causas permanentes, como o solo, o clima ou a raça, ou causas acidentais, como factores históricos, circunstâncias, costumes – determinações com origem na raça, meio ou educação, segundo Hippolyte Taine. A este projecto se refere Eça de Queirós de tempos-a-tempos, denominando-o ora por *Cenas da Vida Real* ora por *Crónicas da Vida Sentimental* (ecos de Zola e Flaubert). Refere-se ainda ao plano em 1893, numa carta ao seu editor Mathieu Lugan,<sup>148</sup> propondo como primeiro de um conjunto de pequenos romances uma «nouvelle phantasiste»: *A Cidade e as Serras...* Ora, esta é seguramente uma obra fundamental e genuinamente queirosiana, mas muito longe do realismo: a «nudez forte da Verdade» tinha já cedido a dianteira à «fantasia» do último Eça, como veremos à frente.

Mas entretanto, na década de 80, Eça continuará a escrever com um certo olhar de princípio naturalista-positivista, a que vai adicionando e intercalando momentos de um outro olhar mais imaginativo e fantasista. Com os anos, passa a interessar-se menos na literatura como análise e espelho do real, em que o personagem é o um tipo de homem português, em favor de uma literatura de inovadora recriação estética tendo como referência o Homem, na universalidade das suas inquietações – «olha à sua volta, capta uma realidade e transforma-a em

---

<sup>148</sup> Mathieu Lugan e Jules Genelioux sucederam ao editor e livreiro portuense Ernesto Chardron, que faleceu com 45 anos de idade, em 1885. Cf. *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 248-249, e *Jornal Público*, «Uma dinastia de alfarrabistas. <https://www.publico.pt/local-porto/jornal/uma-dinastia-de-alfarrabistas-168505> [12 de Janeiro de 2017].

ficção», na forma lapidar de dizer de Aníbal Pinto de Castro.<sup>149</sup> Neste processo, Eça vai explorar novas potencialidades expressivas da língua, já não apenas como representação do observável, mas como material constitutivo de uma existência, a Literatura;

## 5. Eça, ironia e Literatura

A ironia, nas suas multifacetadas configurações e muitas gradações, constitui, é sabido, uma marca permanente da escrita de Eça de Queirós. É pela ironia que se desenvolve o *seu* Realismo – um *Realismo irónico* –, e também através da ironia se sustenta o “manto diáfano da fantasia”, a nostalgia salvífica de *A Cidade e as Serras* ou a subtileza d’*A Correspondência de Fradique Mendes*.

Para o leitor queirosiano comum, a ironia é a característica estilística mais distintiva do autor d’*Os Maias*, constituindo-se como seu emblema. Porém, a complexa e estruturante «ironia de largo alcance» de Eça de Queirós é mais do que simples figura de retórica; é um modo de (se) ver e uma forma de dar a ver; não se confina ao sentido primário e divertido de ‘dizer o contrário daquilo que se quer afirmar’, mas implica toda uma cosmovisão e concepção estética própria. «É sobretudo por constituir uma verdadeira mundividência, decisivo factor de análise e de representação das coisas e dos homens, que a ironia queirosiana sempre há-de ser considerada um fundamental elemento artístico, nas construções literárias (e mesmo nas não formalmente literárias) que por Eça foram enunciadas.»<sup>150</sup>

A ironia tem subjacente um posicionamento heterodoxo, implica uma abertura à pluralidade de sentidos e a um distanciamento crítico relativizante. Ela «nasce da consciência do carácter antinómico da realidade e constitui uma atitude de superação, por parte do eu, das contradições incessantes da realidade, do

---

<sup>149</sup> Aníbal Pinto de Castro, *Comentários às Intervenções no colóquio Diálogos com Eça no Novo Milénio*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, p. 52.

<sup>150</sup> Carlos Reis, «A ironia queirosiana segundo Mário Sacramento» (prefácio), in Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, p. 8.

conflito perpétuo entre o absoluto e o relativo.»<sup>151</sup> Em *Eça de Queirós* essa consciência da realidade paradoxal é inicialmente acentuada pelo enfoque do realismo-naturalismo e na fase final pela opção preferencial pelo dialogismo, como se verá mais à frente. A realidade, na sua aparência absurda e grotesca que interessa a um *humoriste* possui uma pulsão e uma dinâmica que escapa à racionalidade mas que a ironia do escritor integra literariamente no âmbito do complexo humano.

Mais do que assertividade, a ironia traz consigo uma interrogação provocadora ou uma insinuação sugestiva. Na sua casca discursiva é risonha, galhofeira, espirituosa. Mas na sua essência, ela encerra uma atitude de questionamento e relativização, pondo em causa as apressadas certezas e convicções. Esta elevação de âmbito filosófico que aponta para a (im)possibilidade de se aceder ao integral conhecimento do objecto é própria da ironia queirosiana. Há, *positivamente*, na narrativa ficcional queirosiana uma ou até várias propostas de explicação para as ocorrências *dramáticas* e para o paradoxal absurdo em que desembocam, mas a causa primeira, permanece uma interrogação, pertence ao domínio oracular, que, por simplificação e ironia, se chama fatalidade.<sup>152</sup>

Estabelecendo uma íntima relação entre a génese da escrita irónica e a paulatina adopção e afirmação do Realismo nos primeiros anos de Lisboa, Mário Sacramento afirma que «sem a ironia nunca seria *Eça* um *artista* realista [e] que o seu realismo é esse – o realismo-irónico – e só por aí se salvou de ser ‘um simples modo de expor, minudente, trivial, fotográfico’ – como ele dissera no *Casino*.»<sup>153</sup> O mesmo será dizer que este não é exactamente realismo ortodoxo, *de escola*. O que faz levedar o romance realista de *Eça de Queirós* é esse «calor da ironia muito pessoal» que, como uma especiaria, tempera e aromatiza a sua obra literária.

---

<sup>151</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1988, p. 548. A explicação citada insere-se originalmente no contexto do Romantismo, mas o princípio lógico da ironia não se altera com as correntes estéticas.

<sup>152</sup> Fatalidade, como um jogo de azar, em que o destino, que por isso não pode ser levado muito a sério, não está nas mãos dos jogadores e que se traduz em *Eça* por uma ironia e auto-ironia características. Auto-ironia que resultada da «consciência quase dolorosa de que a ficção, a linguagem, a verdade, é jogo». (Maria de Lourdes A. Feraz, «Empatia e processo irónico: *Eça de Queiroz* e *A Abeleira*», in *Leituras d’Os Maias*, p. 98).

<sup>153</sup> Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma estética da Ironia*, p. 112.

O processo da ironia nasce sempre da ambiguidade e do dialogismo, não apenas com o referente 'objectivo' visado mas também em relação ao posicionamento crítico do autor/narrador, que pelo *dizer* dá a *ver* pelo seu enfoque pessoal: a ilusão de real do texto realista anula a distância entre o *dizer* e o *ver* – «dizer uma coisa será dizer a sua significação. (...) No processo irónico espreita sempre a consciência da linguagem e portanto a possibilidade de auto-ironia (...). No Realismo a linguagem não valerá enquanto tal mas enquanto aponta, representa, eventos, acções, coisas. // Se a ironia, paradoxalmente quase, permite ver o verdadeiro é porque, onde surgiria uma espécie de incompatibilidade, se intensifica a clara percepção das coisas, dos factos, dos seres. É como se à percepção cognitiva, onde a modalidade do certo (resultante do poder de quem conhece) se torna uma *evidência*, correspondesse uma percepção afectiva que, aproximando ou afastando as coisas, *dando-lhes volume*, iluminasse de um modo especial essa evidência tornando-a *clarividência*.»<sup>154</sup>

Pelo lado da recepção, a descodificação e fruição da ironia queirosiana exigem do leitor uma atitude intelectual activa e aberta ao jogo de relações semânticas e referenciais implícitas.<sup>155</sup> Obriga a um estado de alerta permanente para as variações e inversões de sentido.<sup>156</sup> A *leitura* da ironia situa o leitor num patamar intelectual elevado, em sintonia com o autor. A escrita irónica exige e implica um leitor ironicamente cúmplice. Este desafio lúdico-intelectual da criação

---

<sup>154</sup> Maria de Lourdes A. Ferraz, «Empatia e processo irónico: Eça de Queiroz e a Abelaira», in *Leituras d'Os Maias* (coord. Carlos Reis), Coimbra. Livraria Minerva, 1990, p. 94.

<sup>155</sup> Para uma distinção precisa entre ironia e humor e ironia e sátira, cf. Ana Nascimento Piedade, *Ironia e Socratismo em «A Cidade e as Serras»*, Lisboa, Instituto Camões, 2002, pp. 33 e 76, respectivamente. Uma síntese iluminada, no contexto da articulação e coabitação destes conceitos importantes em Eça, é a que se lê numa outra obra da mesma autora, *Diálogo com Eduardo Lourenço*, p. 124, proferida pelo ensaísta de *Heterodoxia*: «o humor é uma ironia mais bem-intencionada».

<sup>156</sup> Já se vê que chamar figura de estilo à ironia de Eça de Queirós não esclarece o raio do seu alcance. As assim designadas figuras de estilo (hipérboles, paradoxos, pleonasmos, eufemismos, imagens, comparações, sinédoques, etc.) é que estão, frequentemente, ao serviço da ironia, que, neste sentido, é a quinta-essência desses recursos literários.

e decifração irónica constitui, aliás, também uma dimensão da antecipada modernidade da obra e Eça de Queirós.<sup>157</sup>

Foi Eça de Queirós quem inventou entre nós – e em toda e em toda a Literatura ibérica, diz o galego Ernesto Guerra da Cal – este tipo de Literatura irónica, que não vive apenas do enredo novelístico, mas também, e especialmente, do interesse pelo registo literário em si mesmo, que tem o mesmo valor comparativo da tonalidade e modulação de uma composição musical, que vai muito para além da linha melódica de base. Este universo de sugestivas polissemias puramente literário no tabuleiro de xadrez da ironia era relativamente inédito na nossa Literatura; não está dependente (embora seja interdependente) da trama romanesca, do tema visado, ou do assunto tratado; emana das opções de âmbito literário/estético do autor e da sua capacidade de recriar e manipular os sentidos íntimos da língua, cruzando léxico e semântica de uma forma inusitada.

Percepcionando na ironia de Eça uma dimensão filosófica, bem mais profunda do que transparece na sua farfalhada aparência da textualidade narrativa, Ana Nascimento Piedade aponta predominantemente para um romance de final da vida do escritor – *A Cidade e as Serras* – como paradigma da dimensão estrutural e essencial da ironia queirosiana, e não tanto para os textos onde a ironia parece mais superficialmente evidente. Como se a ironia, que inicialmente se apresentava como um recurso a que o escritor deitava mão por ser um prolongamento natural do seu temperamento e um procedimento programático, fosse perdendo, com os anos, esta função instrumental para se (con)fundir paulatinamente no *ethos* e na *poética* queirosiana, no *estilo*, enfim, tornando-se-lhe intrínseca. Ironia que adquire uma prevalente dimensão estética e filosófica: menos satírica e mais espirituosa, menos acaciana e mais jacíntica, menos sentenciosa e mais dialógica. Independentemente da subtilidade da sua aparência e profundidade implícita, como cintilação literária de consciência dicotómica, a ironia tem uma dimensão axial em Eça de Queirós.

---

<sup>157</sup> Sobre a «vivência do tempo que modela a visão do mundo eciano», cf. Ana Nascimento Piedade, «Eça e Pessoa no labirinto de Eduardo Lourenço», in *Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro-Abril 2009, p. 132. Ver tb. *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça e Ironia e Socratismo em «A Cidade e as Serras»*.

O ensaio *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, de Mário Sacramento, trata sobretudo da primeira fase pós-romântica da obra queirosiana, na década de 70, até à publicação da terceira edição de *O Crime do Padre Amaro* – «o tempo queirosiano do realismo e das suas motivações ideológicas». Porém, o derradeiro capítulo desta obra referencial intitulado simbolicamente «Ulisses, ‘o mais subtil dos homens’ e o ciclo da ironia» mostra que a ironia não só permanece como se manifesta de um modo mais “alado” nos textos do último Eça, designadamente no conto «A Perfeição» e n’*A Cidade e as Serras*, mas também nesse exercício de balanço e síntese intitulado «A decadência do riso» (1891), onde o escritor não esconde a sua lamentação: «Eu penso que o riso acabou porque a humanidade entristeceu – por causa da sua imensa civilização.»<sup>158</sup>

Nesta presença transversal e dinâmica, a ironia adquire na obra de Eça de Queirós, através das suas metamorfoses, uma supremacia estrutural determinante. Escreve Mário Sacramento: «medida dos homens, há na Ironia todas as gradações, das que vizinham com o cinismo, às que cultivam o diletantismo pelo paradoxo». Ao que Carlos Reis acrescenta: «se a esta tríade de atitudes acrescentarmos o sarcasmo e o vencidismo, fixaremos cinco aspectos fundamentais da modulação da ironia, tal como em Eça de Queirós ela se encontra representada, nos discursos dos narradores ficcionais, bem como nos das suas personagens e nas atitudes de vida que protagonizam. Em Teodorico Raposo, em João da Ega, em Carlos da Maia, em Craft, em Fradique Mendes, no narrador anónimo do conto *José Matias*, em Zé Fernandes ou ainda na relação memorial de Gonçalo com Tructesindo Ramires é a consciência de antinomias dramaticamente sentidas (ainda que por vezes camufladas pelo riso, pela reacção *blasé* ou mesmo por comportamentos sociais agressivos), é essa consciência, que motiva a ironia das personagens, bem como de intervenções tão singulares como são, num outro regime de funcionamento, as que encontramos n’*As Farpas*.»<sup>159</sup> Em conclusão, «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

---

<sup>158</sup> «A Decadência do Riso», in *Notas Contemporâneas*, p. 223.

<sup>159</sup> Cf. Carlos Reis, «A ironia queirosiana segundo Mário Sacramento» (prefácio), in *Eça de Queirós – uma Estética da Ironia*, p. 9.

definitivamente ninguém – e servindo-se de todos e de tudo.»<sup>160</sup> Irónica tirania catártica de essência literária, esta «santa ironia».<sup>161</sup>

## 6. Imagologia Literária e Realismo-naturalismo

Numa carta ao amigo Rodrigues de Freitas, de Março de 1878, poucas semanas depois da publicação de *O Primo Basílio*, Eça de Queirós insiste na defesa da Literatura realista como estrita estética da verosimilhança, nos moldes traçados na conferência do Casino: «O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar *segundo o passado*; queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína. Uma arte que tem este fim (...) é um auxiliar poderoso da ciência revolucionária.»<sup>162</sup> Apesar do âmbito epistolar do texto, esta era a linguagem quase panfletária daqueles dias de grande efervescência social e instabilidade política: o Partido Socialista tinha sido criado em 1875 e o Partido Republicano foi no ano seguinte; os movimentos anarquistas prosperavam; a Igreja tenta segurar o operariado; os governos não se aguentam derrubados pela intriga política; desordem e revolução fazem as manchetes da imprensa, especialmente do Porto e de Lisboa.

---

<sup>160</sup> Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, p.169. É significativa a observação que Mário Sacramento acrescenta: os livros que identifica com esta fase irónica – *O Mandarin*, *A Relíquia*, *A Cidade e as Serras* e *a Correspondência de Fradique Mendes* – têm todos o narrador na primeira pessoa.

<sup>161</sup> «E, no meu nome, no meu digno nome assim embrulhado num bocejo com *desprendida ironia*, se resumiu todo o interesse daquele Príncipe pela suja tormenta em que se debatera o meu coração» (*A Cidade e as Serras*, p. 84); «Não se descuide de ser alegre: só a alegria dá alma e luz à Ironia – à Santa Ironia – que sem ela não é mais do que uma amargura vazia». (Carta de Havana, a Ramalho Ortigão, 1873).

<sup>162</sup> Carta a Rodrigues de Freitas, 30 de Março de 1878. A 1ª edição de *O Primo Basílio* data de Fevereiro e a 2ª em Agosto de 1878.

Esta ‘declaração’ de Eça de Queirós relativamente a *O Primo Basílio* tem uma assertividade que a evolução estética da sua obra não vai confirmar. O texto levanta, entre outras, duas questões importantes: a primeira, de ordem estética, sobre a actualidade e sobretudo a validade e função do Realismo-naturalismo em 1878; a segunda, filosófica, relativa à interpretação que Eça faz, naquele contexto, do tempo.

Na ânsia de estar compaginado com o seu tempo, o romance realista não apenas se socorre do quotidiano como se propõe a justificá-lo à luz de um passado tendencialmente de equívocos e patologias. O Realismo é a arte revolucionária do presente, recorde-se. Nos romances de Eça, a revisitação do passado não pretende recolher modelos de heroicidade contagiante, como fazia o romance histórico; o que o Realismo faz é ver no passado a explicação do mal presente – nesta perspectiva, parece pouco moderna esta concepção judaica da herança do passado. Simbolicamente, o tempo é filho do Cronos e traz no seu cerne o gene que *determina*, e em condições favoráveis faz eclodir, a falha antiga. Neste sentido negativo, o passado tem na obra de Eça um valor espectral e fatídico, e até a infância feliz se dilui na impressão de um tempo de excepção que se evaporou. Mesmo quando não figura negativamente, o passado acaba sempre por se revelar impotente como solução para os problemas – de nada serviu o espírito liberal e esclarecido de Afonso ou a educação esmerada de Carlos em face da tragédia que o destino congeminava para lançar sobre os Maias. É de um passado determinista e congénito, que se pode perpetuar figurativamente no *passadismo* dos ambientes socais e urbanos parados tão referidos na obra queirosiana, que vem toda a inércia das personagens realistas, que não têm em si tenacidade para resistir e domar o próprio destino, antes a ele se abandonam perdidamente como se fossem controladas por uma força anterior que as excede e tiraniza.<sup>163</sup> O valor positivo do passado só se manifestará sem remorso no último Eça, não como passado revisitado e apropriado pelos primeiros românticos, de certo modo parodiado na *Ilustre Casa de Ramires*, mas como tempo/espaço edénico simbólico, de

---

<sup>163</sup> Esta ideia de que as pessoas/personagens são conduzidas por forças anímicas, biológicas ou circunstanciais incontroláveis, seja o amor, seja a demência, seja a impotência para a acção, (tudo isto que se pode resumir na palavra ‘fatalidade’) mostra que na essência, não na ‘técnica’, há mais em comum entre o Realismo e o Romantismo do que se poderia supor.

autenticidade natural, de simplicidade e despojamento do supérfluo, de harmonia interior, como está representado num recorte de paisagem que se tenha conservado imaculado, longe da mecânica civilizadora industrial, como Tormes, na versão embevecida de Jacinto. E isto que fica dito relativamente à abordagem do tempo histórico na ficção queirosiana na determinação do comportamento e destino das personagens pode ser transposto para a visão da história de Portugal de Eça de Queirós, Antero e Oliveira Martins.

Relativamente à questão estética: parecia então a Eça de Queirós e aos defensores da escola realista-naturalista, que apenas a confrontação com o observável, com a realidade nua e crua, poderia dar a dimensão exacta do real *verdadeiro*. A literatura seria assim um método científico de inquérito social e de análise do comportamento humano, capaz de condensar nas suas páginas as múltiplas componentes do ser e do agir do homem, individualmente e em sociedade. O artista no seu *scriptorium* seria como um cientista no laboratório ou o fisiologista no consultório estudando e examinando o organismo social. A literatura realista pretendia constituir-se como projecção, como reflexo do real visível e oculto, sem filtro de erudição e estilo, como numa fotografia – «queremos fazer a fotografia», dizia Eça – resultado de uma apreensão mecânica em que a interferência do operador, do fotógrafo, do escritor, do artista, se reduzisse a uma função de assistente operacional.

Falando de *O Primo Basílio*, Eça insiste no que lhe parece mais importante, naquele momento: «O essencial é dar a *nota justa*: um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores como se diz em pintura. Mas isso é querer muito. Pobre de mim nunca poderei dar a sublime nota da realidade eterna, como o divino Balzac – ou a nota justa da realidade transitória, como o grande Flaubert!»<sup>164</sup>

Ao reflectir sobre a teoria estética queirosiana, Norberto Cunha repara que «na ânsia de objectividade, que implicava, simultaneamente, a desvalorização do sujeito, Eça coloca numa abstracção – a sociedade – o ‘ser’ da obra de arte, melhor dizendo a sua razão de ser, de que o sujeito era *médium* ocasional. [Mas] uma concepção de arte, imbuída por um espírito revolucionário e idealista, no seu

---

<sup>164</sup> Carta a Teófilo, 12 de Março de 1878.

esforço em se tornar objectiva, em derrubar ‘heróis’ e ‘génios’, eliminou o *voluntarismo* que essa revolução exigia, convertendo o sujeito artístico num mero *reflector* maquinal do meio em que vivia!»<sup>165</sup>. Foi esta limitação essencial do papel do escritor – não obstante a permanente fuga para a ironia, que é obviamente uma forma de intervenção do sujeito – que impediu Eça de entrar e ficar de corpo e alma no Realismo-naturalismo puro e cavou o seu afastamento a partir de 1878, ano que Machado da Rosa identifica como o momento de crise intelectual gerada pelo esgotamento e insatisfação relativamente às potencialidades do realismo ortodoxo. Não terão sido tanto as contestações levantadas à eficácia de *O Primo Basílio* como lição de moral por Machado de Assis que abalaram o Realismo-naturalista Eça de Queirós. A raiz da questão era sobretudo endógena e de natureza puramente estética. Neste período, «a pena de Eça de Queirós treme-lhe entre os dedos», comenta o biógrafo João Gaspar Simões.<sup>166</sup>

É por causa da essencial prioridade estética que a ‘regulamentar’ fria observação laboratorial da escrita realista e a lógica naturalista acabam por ser, em Eça de Queirós, ‘impuras’, porque humanizadas pela luz do seu olhar penetrante e pela corrente do seu estilo fino e sobretudo pelo subjacente e permanente posicionamento irónico. Fica a impressão de que o Eça de Queirós escritor de 1875-80 olhava já, mesmo sem o querer admitir, com algum cepticismo *irónico* para o seu homónimo ortodoxo do Realismo de 1871 e que a carta a Rodrigues de Freitas não passa de um derradeiro e esforçado posicionamento de quem, tendo pouco antes inaugurado com impacto e convicção uma nova literatura, não podia sem mais nem porquê perder a face parente o leitor e sobretudo perante a crítica que o tinha acolhido com entusiasmo – depois de *O Crime do Padre Amaro* e de *O Primo Basílio*, os paladinos do Naturalismo esperariam que Eça de Queirós, tácita e involuntariamente considerado como guardião do templo, prosseguisse na escrita com sentido de missão moralizadora. Mas isso não acontece.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Norberto Cunha, *op. cit.*, p. 6

<sup>166</sup> Alguns originais desse período só chegaram ao prelo postumamente. O conto «A Catástrofe» (póstumo, 1925) seria parte de uma obra mais vasta, *A Batalha do Caia*, projectada por Eça de Queirós acerca de uma imaginária invasão espanhola de Portugal e consequente perda de soberania. Só um acontecimento trágico desta dimensão poderia motivar a reacção do português tão adormecido na segurança da nação antiga.

<sup>167</sup> Ver, designadamente, as críticas de Júlio Lourenço Pinto.

Maria do Carmo Sequeira – que valoriza sobretudo a dimensão fantástica da obra de Eça de Queirós – nota que, na fase realista, «consciente ou inconscientemente» Eça deixa escapar permanentemente o desejo de ultrapassar artisticamente o espartilho, as regras de ‘escola’ em que se sente por vezes encarcerado, e que isso representa uma «*procura* que leva a um diálogo constante e operativo (porque incessantemente transformador) com o seu próprio texto e através, ou para além deste, com os críticos amigos (a correspondência mostra perfeitamente essa peculiar atitude de indagação), com a crítica em geral, ou mesmo, mais próxima ou distanciadamente, com as teorias estéticas que perpassam no complexo século XIX.»<sup>168</sup>

O romance puramente realista apresenta-se como uma espécie de discurso especular da sociedade. Por um lado, esta ligação ao real e ao presente contrapõe-se à *anacronia* do passado, e é uma forma de participação da arte no processo ideológico revolucionário; por outro lado, esta *reprodução* através do romance *objectivo* serve de argumento para a denúncia de comportamentos perniciosos que a *boa-moral pública* não ousava mostrar.<sup>169</sup> Neste processo, o texto descritivo constitui uma técnica adequada à representação do espaço enquanto condicionador dos acontecimentos e das personagens, numa correspondência entre retrato físico e psicológico, suas acções, omissões e intenções.<sup>170</sup> Carlos Reis salienta precisamente o valor da dimensão espacial no romance realista, suas metamorfoses e interdependências – espaço físico, espaço social, espaço cultural, espaço psicológico.<sup>171</sup>

Na sua pretensão de análise e reprodução mimética da natureza, da realidade social e dos comportamentos humanos de modo impessoal e impassível,

---

<sup>168</sup> Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, p. 133.

<sup>169</sup> Inúmeros são os casos de acusação de imoralidade ao romance realista, que expunha à sociedade e com detalhe vícios que, para a moral dominante, deveriam ficar no recôndito da privacidade. O processo judicial contra Gustave Flaubert, a propósito de *Madame Bovary* é um dos exemplos mais conhecidos e paradigmáticos.

<sup>170</sup> O retrato feito de fora, com um ponto de vista exterior, é característico do olhar realista-naturalista, a que se vai opor à perspectiva contrária, a de dar a ver por dentro, tornando o leitor participante, que caracterizará o último Eça.

<sup>171</sup> Cf. Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995, p. 440.

recusando a efabulação fantasista, o Realismo-naturalismo parece que se afigura especialmente adequado à representação imagológica. É isso que transparece do processo descrito na carta a Rodrigues de Freitas, ao reiterar os princípios operacionais desta estética configuradora de uma concepção imagológica. E no entanto, esta asserção é falaciosa. Primeiro porque só por hipótese teórica se pode admitir uma expressão artística/literária absolutamente neutra, que dispense a intervenção do seu criador, com o seu ponto de vista ideologicamente motivado e condicionante e a sua intervenção numa expressão inevitavelmente ligada a um estilo ‘muito pessoal’ – e no caso de Eça de Queirós, desde os primeiros textos se viu que «a intervenção da ironia representa a forma superior, a única forma admissível da opinião do artista se manifestar, e a correcção necessária para qualquer excesso de sentimento»<sup>172</sup>. Em segundo lugar porque a Imagologia Literária não procede do grau de objectividade ou subjectividade da abordagem: a imagologia plasmada na literatura resulta não apenas da transposição para o código e registo literário de uma referente realidade observável, exterior; a Imagologia Literária compreende também e principalmente a formulação literária do objecto, atende portanto especialmente à ordem estética, à formulação estética que o autor concreto dá ao objecto da sua atenção em determinado momento – seja um objecto social, paisagístico ou psicológico, real ou imaginário – e que passa por opções estilísticas e de natureza narrativa facultativas e recriadoras a partir da referencialidade do real – a perspectiva do narrador, a confrontação de ideias, a figuração das personagens, causas e motivações, etc.

A Imagologia Literária não se confina à demonstração do processo de configuração textual das ideias mas compreende mais amplamente ao processo de identificação e estabelecimento de um conjunto de traços que, relacionados entre si, nos podem dar uma representação mais globalizante do objecto retratado. Esta imagem complexa apresenta-se por vezes difusa, com linhas paradoxais, em contraposição. Mas esta *coexistência* de traços divergentes, opostos até, na formulação imagológica – que a literatura realista-naturalista afasta, na sua lógica de causalidade explicativa – traduz uma atitude de quem quer manter aberta a possibilidade de, por múltiplas e sucessivas pinceladas, ir aperfeiçoando ao longo do tempo a definição do objecto a representar. É função da Imagologia Literária não

---

<sup>172</sup> Jaime Batalha Reis, «Introdução», in *Prosas Bárbaras*, p. 45.

apenas identificar esta multiplicidade de imagens mas descrever o processo como são plasmadas na obra literária – não interessa apenas apontar para as imagens, já tão conhecidas, que a narrativa de Eça deixou sobre Portugal, mas acentuar que essas imagens são interdependentes da formulação literária que apresentam, obedecem a uma determinada concepção estética. A Imagologia Literária, embora tome de empréstimo o vocabulário do campo lexical da fotografia e da pintura, não se resume a uma imagem estática, mas antes à percepção múltipla que se pode colher da interacção de perspectivas diversas, como num caleidoscópio.

O produto da abordagem imagológica é sempre resultado de uma interacção dialógica sujeito-objecto, observador-observado, onde, quem vê pode ser imagologicamente mais relevante do que o objecto que vê ou o que se dá a ver, pela subjectividade do seu olhar crítico – falamos, por isso, no olhar romântico, ou no olhar realista-naturalista, ou no olhar fantasista, e noutras formas de ver de Eça de Queirós. Assim, só aparentemente pode a ficção realista-naturalista ser considerada imagologicamente mais produtiva do que a ficção de matriz romântica ou de pendor fantasista. São perspectivas de sentidos diversos, mas todas potencialmente *imaginativas*, capazes de transportar formulação imagológica. O que há no Realismo é a ilusão de um suposto olhar científico de ‘varrimento’ metódico sobre o real observável, sua análise e explicação factual e a assunção de um princípio de procedimento: olhar para o exterior com uma intencionalidade objectivante.

Deste modo, também Eça de Queirós realista não é mais pertinente, na abordagem da Imagologia Literária, do que o último Eça/Fradique, quando o distanciamento crítico, a ironia suavizada, o dialogismo estrutural e socrático, o desdobramento de perspectiva, o relativismo analítico e a comicidade implícita deixam mais livre o campo da expressividade puramente literária. Por outro lado, não se trata de saber se o discurso literário ficcional que Eça nos deixou é verdadeiro ou falso nos retratos que faz da sociedade coeva portuguesa/lisboeta; o que se pretende é verificar como é que se configura esteticamente a representação imagológica que nos apresenta, que não é mais válida quando trata da «nudez forte da Verdade» e menos aceitável se se nos apresenta como «manto diáfano da fantasia».

## 6.1 O processo imagológico do realismo-naturalismo

Em 1879, já colocado no serviço consular de Bristol, Eça de Queirós esboçou um prefácio para a nova edição de *O Crime do Padre Amaro* (1880), que na sua maior parte acabou por ficar inédito. Podemos supor que foi a prudência que ditou a reserva relativamente à publicação desse texto com alguns parágrafos de grande ironia para com os críticos, capaz de propalar uma polémica inútil, se não prejudicial. O silêncio também é uma forma de resposta, de modo que, desta forma, Eça ‘manifestava-se em não se manifestar’.<sup>173</sup> O artigo inteiro só foi conhecido do público postumamente, em 1929, com o título «Idealismo e Realismo», integrando a edição de *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*.<sup>174</sup>

O prefácio respondia sobretudo às críticas de Machado de Assis relativamente aos dois romances de Eça já publicados.<sup>175</sup> Mas na força da sua viva defesa, Eça vai mais longe e acaba por produzir um pequeno tratado de reflexão programática sobre a questão nuclear: literatura e estética, mais concretamente a praxis estética naturalista – a «ideia nova», o «que em Portugal e no Brasil se

---

<sup>173</sup> Comentário de Fernando Pessoa relativo a Almada Negreiros, que ainda não conhecia pessoalmente, depois de ter visitado uma exposição de desenhos do ‘futuro futurista’.

<sup>174</sup> Maria do Carmo Sequeira, relaciona este projectado ‘prefácio’ de 1879 com uma crónica que Eça escreveu para a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1993, cinco anos depois de publicados *Os Maias*: «Ao inverter os nomes ‘Idealismo e Realismo’ para ‘Positivismo e Idealismo’ [Eça] cria um interessante quiasmo que parece ilustrar, na distância de catorze anos que os separa, a transformação irresistível dos gostos e das estéticas», circularmente, circular no sentido da retoma de algum romantismo que «submergido durante algum tempo, regressava de novo à superfície.» (*A Dimensão Fantástica na obra de Eça de Queirós*, pp. 96-97).

<sup>175</sup> Sob o pseudónimo *Eleazar*, Machado de Assis publicou no jornal fluminense *O Cruzeiro*, em 16 de Abril de 1878, e no *Jornal do Comércio*, de Lisboa, no dia 13 de Agosto do mesmo ano, uma recensão aos dois romances de Eça, afirmando que *O Crime do Padre Amaro*, de 1876, era «uma imitação» de *La Faute de l’Abbé Mouret*, de Zola, e considerando uma falácia o argumento moral do romancista relativamente a *O Primo Basílio*. Essa crítica de Machado terá contribuído não apenas para alterações à narrativa do *Padre Amaro* mas talvez mais ainda para um questionamento que o terá levado uma atitude de desconfiança relativamente à capacidade e eficácia do realismo-naturalismo e a um consequente desvio do roteiro estético que seguia. É esta a tese de Machado da Rosa em *Eça Discípulo de Machado?* Mas é preciso entender que a intenção moral-realista de Eça se cumpre sempre pela ironia. Anos depois de ler que a moralidade de *O Primo Basílio* estaria em escolher-se melhor as criadas ou em ter o cuidado de queimar cartas comprometedoras, Eça, n’*A Relíquia* vai mais além na ousadia: Teodorico Raposo só se arrepende de não ter levado ainda mais longe o «descarado heroísmo» a sua farsa, pois assim teria garantido a desejada herança.

chama realismo» – face à literatura idealista. O texto é muito sintomático, de tal modo que Carlos Reis vê ali «um testemunho muito interessante de dúvidas e hesitações, que o escritor mal disfarça, na desenvoltura com que explana as suas teses.»<sup>176</sup>

A questão é apresentada dicotomicamente, por contraste comparativo. Eis a exposição feita neste ‘manifesto’: de um lado, o do idealismo, o tipo de romance intemporal de súbita e directa inspiração divina e pura imaginação e fantasia, inventado, como conto de fadas ou novela ideal, com o seu imprescindível príncipe encantado ou galã de cabelos louros e sonhos mais ou menos místicos ou inconfessáveis, traçado de improvido, no insuflor de um beijo, com reminiscências de leituras quase esquecidas – assim o romance obsoleto e falso da velha musa, da estrela antiga; no campo oposto, a obra naturalista, o romance concebido *a posteriori*, com laboriosa observação da realidade, fundado na experiência, acumulando documentos, trabalhando a matéria viva com método e investigação paciente, com recolha de provas e análise comparativa – este tipo de romance produz personagens com individualidade, mais reais e humanas, retiradas num determinado momento da mutante realidade observada; Eça exemplifica, para reforçar os seus argumentos: como um pintor que traça com fidelidade a dura travessia de Napoleão sobre os Alpes, o escritor que quer escrever sobre uma moça chamada *Virgínia* deve, antes de mais, ir ver pessoalmente a *Virgínia* que lhe servirá de modelo, em vez de a imaginar. Conclusão lógica: «O idealista deu-te uma *falsificação*, o naturalista, uma *verificação*. Toda a diferença entre o idealismo e o naturalismo está nisto. O primeiro falsifica. O segundo verifica.»<sup>177</sup>Ora, um livro feito assim de observação do momento e do caso é irrepitível porque resulta da verificação da correspondência com o real num determinado passo da sua natural evolução.<sup>178</sup> E se a obra construída deste modo não é duradoura e forte, isso é por incapacidade do observador, do escritor, e não por causa do infalível método.

---

<sup>176</sup> Carlos Reis, *Eça de Queirós: a escrita do mundo*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Edições INAPA, 2000, p. 58.

<sup>177</sup> «Idealismo e Realismo».

<sup>178</sup> Esta temporalidade tão própria da literatura realista é o principal obstáculo à intemporalidade da obra – no sentido da superação da sua leitura no contexto epocal. A ficção realista de enfoque social fica assim presa ao seu tempo; a que perdura é a que não tratou tanto do seu tempo social e civilizacional mas mais do tempo humano – no essencial, o homem é o mesmo. Por isso é que ainda hoje tem plena actualidade algumas

Para o Realismo-naturalismo, insistia ainda Eça, «o romance, em lugar de imaginar, tinha simplesmente de observar», pois que «fora da observação dos factos e da experiência dos fenómenos o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade». Portanto, «só a observação dos fenómenos dá a ciência das coisas» em vez das «falsificações resultantes da «idealização das imaginações inatas» ou as «falsificações» resultantes da «idealização das imaginações inatas», na expressão que mais tarde será de Carlos Fradique Mendes. Eça acrescenta que o Naturalismo não é uma escola mas «um movimento geral da arte, num certo momento da sua evolução» que se expressa de maneira própria em cada temperamento artístico.»<sup>179</sup> Nada disto é novo.

Na perspectiva da Imagologia Literária, que é o ponto de vista desta investigação, o texto «Idealismo e Realismo» é muito elucidativo. Primeiro, reafirma o primado do método realista na fixação de imagens ditas *verdadeiras* – embora as *imagens falsas* permitam igualmente uma leitura imagológica, como demonstra à sociedade Eduardo Lourenço ao falar da irrealidade com que os portugueses se vêem. Em segundo lugar, neste texto de carácter programático, é relevante a forma como o escritor alegadamente trata da sua ‘provisão de caracteres, de paisagens, de imagens e de adjectivos’ – palavras da enumeração que Eça faz com certo sarcasmo no documento a que nos referimos (e que lembram certa passagem de Garrett nas *Viagens na Minha Terra*, sobre a importação de modelos literários). Em terceiro lugar, pela leitura que nos dá sobre a concepção da personagem ficcional no contexto da tipologia própria da periodização e herança literária.

Interroga-se Eça de Queirós, logo depois de ter reafirmado que a reescrita do romance *O Crime do Padre Amaro* decorreu, alegadamente, da aquisição de mais conhecimento sobre o meio tratado, graças a nova observação mais atenta: «Quer isto significar que *O Crime do Padre Amaro*, publicado agora, dá em absoluto, na sua realidade complexa, o padre e a beata, a intriga canónica, a

---

obras, como *Madame Bovary*, por exemplo, que, tomadas num ponto de vista exclusivamente histórico-realista, não passariam de testemunhos datados.

<sup>179</sup> Ana Nascimento Piedade considera esta asserção de Eça de Queirós um pouco vaga e até contraditória porque corresponde à defesa do naturalismo como «um programa literário no qual, mais do que unidade, predomina uma certa *unicidade*». (Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 178).

província em Portugal nesse ano da graça de 1879? Oh! certamente que não! O quadro tem infelizmente lacunas, lados de natureza mal estudados, recantos de alma explorados incompletamente, amplificações, exageros de traço... É, no entanto, toda a soma de observação e de experiência que eu possuo sobre este elemento parcial da sociedade portuguesa».

Acerca destes aspectos, Carlos Reis encontra neste texto de Eça elementos importantes do ponto de vista imagológico, relativos ao procedimento transtextual de construção de personagens, como «processo em diálogo com a memória literária», designadamente na concepção e configuração da personagem realista em contraponto com a personagem romântica.<sup>180</sup> Já na parte final do ‘Prefácio’, Eça arremeda o processo de génese tradicional da personagem literária: o escritor idealista «recorda durante um momento os seus autores, e, num relance, cria a menina Virgínia deste modo: na figura, a graça de Margarida; no coração, a paixão grandiosa de Julieta; nos movimentos, a languidez de qualquer odalisca (à escolha); na mente, a prudência de Salomão, e nos lábios, a eloquência de Santo Agostinho...». É este um dado adquirido: no desenho da personagem romântica, confluem diversas outras personagens e discursos como resultado de um processo de reconstrução ‘artificial’.<sup>181</sup> E isto acontece também porque a personagem no Romantismo é fortemente constituída por uma herança literária, temperamental e comportamental que define uma imagologia específica, pressupõe um «tipo» – «vai-se aos figurinos franceses (...) e *recorta* a gente, de cada um deles as figuras que precisa...», dizia Garrett, parodiando. Ora, o Realismo-naturalismo, tendo-se afirmado na ruptura com o cânone romântico, procura a autenticidade da observação directa, excluindo do seu processo tudo o mais que seja conhecimento tácito prévio. Este Realismo-naturalismo vive assim de uma espécie de rápida verdade crua, como o jornalismo noticioso, mas, conseqüentemente, parcial,

---

<sup>180</sup> As *figuração ficcional* da personagem realista ocorre num quadro estético-periodológico pré-definido com certas fronteiras, que a determina, constrange e rege, «traçando-lhe limites e demarcando comportamentos que fazem dela uma entidade pouco menos do que previsível». Dentro deste quadro de referência e de coerências, personagem é constituída por componentes compositivos que lhe dão perfil, como por exemplo, a escolha do nome ou a inserção numa classe social. (Carlos Reis, «Figurações da personagem realista: os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar», in *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 74.

<sup>181</sup> Carlos Reis, *Eça de Queirós: a escrita do mundo*, p. 66.

casual, insuficiente para o entendimento de conjunto, útil apenas para que nela se vejam lacunas e imperfeições, ignorando que as dimensões da múltipla e densa e complexa realidade humana extravasam a moldura dessa representação realista. Ao referir-se-lhe como «autor de magistras estudos sociais», Eça chama ‘cientista’ a Zola, sabendo bem que nele admira sobretudo o criador de arte, o grande escritor.

Outra das insuficiências da concepção estética realista-naturalista, já notada acima por Norberto Cunha, reside na secundarização da função determinante do artista enquanto autor ou criador, em favor do processo e do objecto tratado. A definição do objecto a estudar, a aplicação criteriosa de um método científico, o registo objectivo não são o bastante para fazer uma obra de arte literária explorando todos os recursos de expressividade da língua. O artista enquanto sujeito livre, actuante no quadro das suas possibilidades criativas e circunstanciais, está explícita ou implicitamente implicado na obra. Neste sentido, Balzac e Hugo foram para Eça verdadeiros mestres e modelos literários, secundarizando a influência das ideias de Claude Bernard ou de Hippolyte Taine com a sua filosofia determinista, Taine que nesses anos, andava publicando *As origens da França Contemporânea* (1875-83) – aqueles eram homens da Arte; estes, da Ciência.

Conhecendo-se o percurso estético de Eça de Queirós na década de 80 e 90, este ‘prefácio’ «Idealismo e Realismo» assinala contraditoriamente o esgotamento do seu Realismo-naturalismo *militante* e simboliza por isso o ponto de viragem na poética queirosiana «pelo que diz, pelos motivos que o determinam, pelo que propõe e pelo que rejeita, e também pelo lugar que ocupa, no devir da obra literária de Eça, num momento em que a escrita do real parecia definitivamente adquirida, estabilizada e consolidada.»<sup>182</sup> Abre-se um novo ciclo que, sem renegar a herança estética anterior (a matriz realista-naturalista não desaparece n’*A Relíquia*, n’*A Ilustra Casa de Ramires*, muito menos n’*Os Maias*), se alarga a «outros mundos e para outros processos literários». João Gaspar Simões é peremptório: Eça, «em verdade, mudara de rumo. (...) Por essa data, já não aspirava a ser nem realista nem naturalista: aspirava apenas a ser ele próprio.»<sup>183</sup> Mas não se trata exactamente de uma inversão de sentido de marcha, adverte Ana

---

<sup>182</sup> Carlos Reis, *Eça de Queirós: a escrita do mundo*, p. 60.

<sup>183</sup> João Gaspar Simões, *A Geração de 70 – Alguns tópicos para a sua história*, p. 122 e 124, respectivamente.

Nascimento Piedade: «Sobre a alteração de rumo queirosiano, pensamos que ela não significa uma rejeição integral do naturalismo ou a completa desistência desse objectivo exigente, crítico e afinal também realista, que consistia em observar a realidade “com o fito da verdade absoluta” e, se possível, regenerá-la.»<sup>184</sup>

Em «Idealismo e Realismo», Eça «parece reconhecer, sem o dizer, que a sua argumentação era excessiva; que uma escrita exclusivamente fundada na observação do real é, afinal, um projecto irrealizável na literatura; ou, noutros termos, que é impossível escrever de outro modo que não seja (como Eça apontava a Júlio Dinis...) a partir de outros autores e de outros textos, sedimentados na memória de quem escreve.»<sup>185</sup> Uma profunda memória literária do Romantismo constitui, aliás, um dos ingredientes da sua obra magna, *Os Maias*. Sendo inegável que Eça se afasta da ‘catequese’ realista-naturalista, não se pode, precipitadamente, considerar que esse quadro de referência se apaga por volta de em 1878. O que acontece ao percurso eciano neste período não é tanto a substituição de um caminho por outro mas a tomada de consciência de que há múltiplos caminhos que também podem ser seguidos por quem estiver interessado em novas paisagens ou noutros pontos de vista, e sobretudo a convicção de que cada um deve seguir e explorar o seu próprio caminho.<sup>186</sup>

No mesmo ano de 1879, numa carta para o amigo chegado Ramalho Ortigão, Eça concede: «Em Literatura, estamos vendo o realismo desviar-se do seu princípio científico e cair na retórica amaneirada, ou no estudo exclusivo da

---

<sup>184</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 196.

<sup>185</sup> Carlos Reis, *Eça de Queirós: a escrita do mundo*, p. 68.

<sup>186</sup> Esta questão não é nada nova mas ainda provoca um certo equívoco a quem se aventura nestas análises. Primeiro, João Gaspar Simões afirma: «Quando, em 1879, prepara a terceira versão de *O Crime do Padre Amaro*, no prefácio que para ela escrevera (...) não só parece esquecido do que proclamara na conferência de 1871, como se mostra disposto a renegar a própria actualização naturalista do seu primeiro romance». (*A Geração de 70 – Alguns Tópicos para a sua História*, p.121-122). Nesta linha, Carlos Reis também vê neste passo uma ruptura, pela «descrença», no percurso realista-naturalista de Eça. Mais moderada é a posição de outros investigadores, designadamente Isabel Pires de Lima e Ana Nascimento Piedade: «a década de 80 é ainda marcada por uma inabalável confiança no realismo naturalista como ‘arte de hoje’» (Isabel Pires de Lima). O prefácio, que não alude à arte como processo revolucionário, não diz menos, mas na verdade não diz o contrário da Conferência de 71; por outro lado, Eça não abandona o sentido realista-naturalista da obra literária com as obras da década de 80, apenas atenua a ideologia em favor da literatura, transferindo, designadamente para a ironia, a sua leitura ‘moral’ da sociedade.

sensação.»<sup>187</sup> E pouco mais de uma década decorrida, constata «o descrédito do naturalismo» na literatura: o Positivismo científico estava a ser preterido por uma nova sensibilidade, em parte em resultado do modo «brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação, que é uma tão inseparável e legítima companheira do homem, como a razão». Esta constatação já a tinha intuído Eça de Queirós quando escreveu «Idealismo e Realismo», pois, ao mesmo tempo que publicava *O Primo Basílio* e reescrevia *O Crime do Padre Amaro*, gizava obras que contrastavam pela predominância da fantasia: *O Mandarin*, *A Relíquia*, *O Conde de Abranhos*.<sup>188</sup> Justificava Eça de Queirós estas vacilações numa carta em 1878 ao ramalhal amigo dizendo que não poderia escrever no projecto das Cenas Portuguesas estando longe do campo de observação, como exigia o acreditado «processo experimental» realista. A alternativa seria entregar-se à literatura «puramente fantástica e humorística», desde que para isso tivesse «cérebro artístico.»<sup>189</sup>

Eça não se livraria em definitivo do Realismo-naturalismo mas fazia entrar em cena outras poéticas de algum modo mais condizentes com a sua personalidade imaginativa, num «doloroso paradoxo» de articulação entre «o prosador e o poeta».<sup>190</sup> O referencial concreto deixa de ser o objecto directo, passando a tomar como cenário e pretexto uma realidade puramente ficcional, que se prende mais com a imaginação, o mundo das possibilidades, das probabilidades, dos acasos e paradoxos. Doravante, a obra de Eça de Queirós, saltando com eloquência e fantasia sobre a crua realidade, «excede o domínio dos factos», como disse João Gaspar Simões. Mas não excede o domínio do humano, bem pelo contrário, numa persistente demanda literária.

---

<sup>187</sup> Carta a Ramalho Ortigão, 10 de Junho de 1879.

<sup>188</sup> *O Conde de Abranhos* só foi publicado postumamente, em 1925, a par do conto «A Catástrofe». Eça de Queirós anuncia ao editor E. Chardron, a 23 de Junho de 1878, *O Conde Abranhos* como «a biografia dum indivíduo imaginário, escrita por um sujeito imaginário. [...] O fim do livro pois é – além duma crítica dos nossos costumes políticos – a exposição de pequenas estupidezes, maroteirinhas, e pieguices que se ocultam sob um homem que um país inteiro proclama *grande*».

<sup>189</sup> Carta a Ramalho Ortigão, 8 de Abril de 1878.

<sup>190</sup> Cf. Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, p. 47.

## 7. A realidade imaginada de *O Mandarin* e de *A Relíquia*

Publicou-se *O Mandarin* em 1880, primeiro em folhetim no *Diário de Portugal* e, ainda no mesmo ano, com algumas alterações e acrescentos, em volume. Esta obra do género fantástico e humorístico abre com estas palavras de implícita ironia, num pequeno prólogo constituído por uma réplica de dois amigos em registo teatral: «repousemos do áspero estudo da realidade humana... partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!...». A isto responde o segundo amigo: «mas sobriamente, camarada, parcamente! (...) Misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...»<sup>191</sup>

*O Mandarin* de Eça de Queirós seria, se não uma queda ou irresistível fuga para o sedutor imaginário fantasista pessoal, uma primeira amostra da «rebeldia ao naturalismo». E não tanto por imaginar uma China que estava bem longe da observação do autor – pois até voltou o diabo ao imaginário do escritor. Naturalmente que, para o crítico coevo Reis Dâmaso, «naturalista ortodoxo», *O Mandarin* presentava «um abuso literário» lamentável que traía o compromisso inerente ao percurso anunciado no *Padre Amaro* e n' *O Primo Basílio* e, portanto, Eça estava a «retrogradar.»<sup>192</sup> Isto apesar da tese de jeito naturalista da primeira parte, com abundante ironia: Teodoro é a personagem central que, oriundo do Minho, fez a universidade, 'certamente decorando a sebenta', e depois se integrou perfeitamente na sociedade lisboeta, em consequência de uma natural correspondência do seu amolecido temperamento e hábito de submissão com o ambiente mental e social da capital. Lisboa e Teodoro, Teodoro e Lisboa,

---

<sup>191</sup> Quando escreveu *O Mandarin*, Eça tinha em mãos *A Capital* e *Os Maias*. Por não estarem prontos para publicação os prometido folhetins de *Os Maias* é que Eça se sentiu obrigado a oferecer *O Mandarin* aos leitores do *Diário de Portugal*, do seu amigo e companheiro de Coimbra Lourenço Malheiro, que se refere ao conto como sendo «um formoso capricho fantástico» resultante do «exuberante e múltiplice talento de Eça de Queirós». (Cf. *O Mandarin*, ed. Beatriz Berrini, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, p. 19).

<sup>192</sup> *O Mandarin*, p. 123.

caracterizam-se aqui pela mediocridade, superstição, supina ambição luxuriosa, bajulação sistêmica – «*Enguiço* era com efeito o nome que me davam na casa – por eu ser magro, entrar sempre as portas com o pé direito, tremer de ratos, ter à cabeceira da cama uma litografia de Nossa Senhora das Dores que pertencera à mamã, e corcovar. (...) Esta atitude, de resto, convém ao bacharel». E ainda: «Eu pertenço à classe média. Rezo, é verdade, a Nossa Senhora das Dores: porque, assim como pedi o favor do senhor doutor para passar no meu acto; assim como, para obter os meus vinte mil réis, implorei a benevolência do senhor deputado; igualmente para me subtrair à tísica, à angina, à navalha de ponta, à febre que vem da sarjeta, à casca de laranja escorregadia onde se quebra a perna, a outros males públicos, necessito ter uma protecção extra-humana.»<sup>193</sup>

Descolando do ambiente do romance social, Eça sobrepõe à cidade observável de Lisboa as 'cidades invisíveis' da imaginação – o visualismo da descrição de Pequim é fascinante e recria a capital do império do sol nascente de um modo que, sem perder os seus referentes icónicos, passa a ter uma existência autónoma no livro, uma existência literária imaginária pela literatura. Mas até nesta obra de imaginação, Portugal não está ausente, e não apenas Lisboa pequena burguesa – espaço de movimentação de Teodoro –, mas como tópico inevitável da narrativa queirosiana: o general chinês, condescendentemente, diz para Teodoro: «Portugal é um belo país!». Ao que responde o português, exclamando 'com segura e firmeza': «É uma choldra, general.»<sup>194</sup> Mas uma choldra que é, afinal, o ambiente natural e acolhedor de Teodoro que não descansa enquanto não volta ao conforto da «Repartição, de espinhaço curvo.»<sup>195</sup>

Apesar da advertência inicial da obra, *O Mandarim* não é apenas produto de fantasia de costas voltadas para o naturalismo em que se tinha instalado o autor de *O Primo Basílio*. *O Mandarim* balanceia suspenso na atmosfera de efabulação romântica de que Eça, verdadeiramente, nunca se desliga, e o olhar em picado de formação realista-naturalista que se inculcou no seu processo crítico de escrita com que configura o ambiente social lisboeta em que se move o protagonista Teodoro, e que o condiciona psicologicamente e modela mentalmente, amesquinhando-o, no

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, pp. 83 e 89.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 189.

seguimento do processo anterior da sua formação, aliás, e no calorzinho pachorrento de Lisboa. Acresce ainda que *O Mandarin* é a primeira peça eciana com uma estrutura claramente assente na *dicotomia dialéctica* que será essencial nas obras subsequentes e cujo desenvolvimento e relevância ficou bem documentado e demonstrado por Ana Nascimento Piedade no seu estudo sobre *Ironia e Socratismo em A Cidade e as Serras*.

Nos romances realistas antes publicados por Eça, a oposição crítica de um ou outro personagem é sempre excepcional e individual, nunca é estrutural, e por isso não chega a constituir-se como força dialéctica: Amaro e Luísa não se confrontam com um mundo que se lhes opõe, antes são absorvidos por esse mundo. Foi Guerra da Cal quem viu que «a estrutura d’*O Mandarin* anuncia um processo de composição que o autor desenvolveria na sua obra posterior: a confrontação antitética de dois mundos. Dum lado o Portugal do Constitucionalismo, satiricamente desvalorizado – e do outro, cosmos de evasão estética, geográficos ou históricos, liricamente estilizado, com subtil ironia poética. Aqui é o exotismo asiático da China – velho tema português; n’*A Relíquia* será a Judeia mítica, e, na *Casa de Ramires*, a Idade Média Lusitana. A dinâmica d’*O Mandarin* apoia-se na mecânica da *viagem* – outro recurso favorito da arte eciana.»<sup>196</sup>

Apresentado como passageiro exercício criativo, este ambiente de cedência fantasista de *O Mandarin* permanece, no entanto na obra eciana. E em 1884 quando se publicou em volume *O Mistério da Estrada de Sinta*, Eça reconhece, melancolicamente recordando os anos de juventude, ventura e idealismo: «para os que na idade madura foram arrancados pelo dever às facilidades da improvisação e entraram nesta região dura das coisas exactas, entristecedora e mesquinha, onde, em lugar do esplendor dos heroísmos e da beleza das paixões, só há a pequenez dos caracteres e a miséria dos sentimentos, seria doce e reconfortante ouvir de longe a longe, nas manhãs de sol, ao voltar da Primavera, zumbir no azul, como nos bons tempos, a dourada abelha da fantasia.»<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> *Apud* «O Mandarin», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 851-853.

<sup>197</sup> Carta-prefácio ao editor de *O Mistério da Estrada de Sinta*, *apud* Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888 -1900)*, p. 189.

Ainda em 1884, Eça de Queirós escreve uma outra carta-prefácio, para a publicação em francês de *O Mandarin* na *Revue Universelle Internationale*, de Paris, onde deixa importantes considerações de ordem estética.<sup>198</sup> Afirma nesse texto que esta «modesta» novela resultava de um exercício de «licence esthétique», pois se desviava relativamente à corrente estético-literária dominante mas que, em todo o caso, representava bem a tendência do gosto português. Paradoxalmente, detecta nesse desvio fantasista ao realismo razões que bem poderiam ser consideradas da ordem da observação realista: o natural temperamento dos portugueses, esse povo meridional, emotivo, habitando num recanto soalheiro do mundo, dado à fantasia, muito idealista e lírico, gostando de tudo envolver em azul, preferindo os enamoramentos celestiais, que dispensava a tortura da análise, a impertinente tirania da realidade. A transcrição das palavras de Eça é aqui insubstituível: «une belle phrase nous plaira toujours mieux qu'une notion exacte. (...) Toujours nous considérerons la fantaisie et l'éloquence comme les deux signes, et les seuls vrais, de l'homme supérieur. (...) Des idées juste, exprime dans une forme sobre, ne nous intéressent guère: ce qui nous charme, ce sont des émotions excessives traduites avec un grand faste plastique de langage.»<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> As cartas públicas de um escritor (e também a correspondência privada – ‘até as contas do alfaiate interessam’... pois que, ‘se não aumentam a sua glória», servem «para alargar e completar o conhecimento» desses grandes homens – Eça de Queirós, *Textos de Imprensa*, apud *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, p. 31, nota 25), as crónicas sobre o estado da arte, os textos prefaciais em geral, e os de Eça em especial, permitem uma leitura programática que ilumina o seu percurso poético-estético. Em Eça, são cruciais os prefácios de *O Mandarin* francês (1884), do *Azulejos* do Conde de Arnoso, d’*O Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães (1886), e d’*As Aquarelas* de João Dinis (1889). Sobre o texto de 1884, v/ A. Campos Matos, «A propos du Mandarin. Lettre qui aurait dû être un préface», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 129-131.

<sup>199</sup> «A propos du “Mandarin”. Lettre qui aurait dû être une préface», in *O Mandarin*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, p. 197. Não esquecendo nunca o disfarce da sua ironia muito pessoal, que impede uma leitura *inocente*, à *letra*, é interessante ver como o também português José Maria Eça de Queirós se olhava, comparativamente aos seus compatriotas, aqui numa expressão que funde o homem e a sua obra literária (pois um escritor é essencialmente a sua obra): «Os meus romances, no fundo, são franceses, como eu sou, em quase tudo, um francês, excepto num certo fundo de tristeza lírica que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo *fadinho*, e no justo amor do bacalhau de cebolada. Em tudo o mais, francês, de província. Nem podia ser de outro modo: já no Pátio da Universidade, já no Largo do Rossio, eu fui educado, e eduquei-me a mim mesmo, com livros franceses, ideias francesas, modos de dizer franceses,

Esta carta não chegou a Paris a tempo de prefaciar *O Mandarin*, mas constitui um documento de grande importância para se perceber o circuito poético-estético queirosiano, como bem nota Ernesto Guerra da Cal: «Quando Eça escreveu estas linhas a sua *libertação* das normas doutrinárias do realismo já estava bastante adiantada pois, embora tivesse começado *Os Maias* em 1880, não os terminou nem os publicou até 1888, quando já havia vindo a lume *O Mandarin* e *A Relíquia*. A declaração estética que denuncia a sua incompatibilidade íntima com o ‘documento humano’ e a sua entrega consciente ao lirismo e à fantasia, é de 1884 [precisamente a data da carta francesa de *O Mandarin*].»<sup>200</sup> Diz ainda o autor de *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*: «A partir do seu abandono da ortodoxia do realismo – que nele foi sempre mais teórica do que prática –, seu ‘eu’ artístico mais recôndito e autêntico, o mais inalienável, o ‘dos poemas em prosa’ da *Gazeta de Portugal*, o que sempre se encontrara vagamente incômodo na exigente descrição das ‘formas várias da baixeza humana’, começa a aflorar novamente no estilo.»<sup>201</sup> E esse ‘eu’ artístico de Eça de Queirós é, essencial e intimamente, lírico e fantasista.

Procurado delimitar, dentro das possibilidades do convencionalismo periodológico, mas de modo fundamentado, o período do chamado Último Eça, é neste «Prólogo» para *O Mandarin* que Ana Nascimento Piedade vê também uma convencionada linha de partida desta terceira fase que depois se manifesta plenamente n’*A Correspondência de Fradique Mendes*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*, todas obras semipóstumas.

O salto para a esfera da imaginação e do maravilhoso, ocorre precisamente com esta pequena novela de *O Mandarin*, à qual, à cautela, na sua correspondência, Eça de Queirós não parece dar grande importância, como se não fosse texto para levar muito a sério, mas apenas um exercício de súbita liberdade estética saído da pena do autor já conhecido do *Padre Amaro* e do *Primo Basílio*. *O Mandarin*, escrito de jacto num período de férias, foi publicado *Diário de Portugal*, em Julho de 1880.

---

sentimentos franceses, e ideais franceses». (Carta a Oliveira Martins, 10 de Maio de 1884, in *Correspondência*, p. 52).

<sup>200</sup> Ernesto Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, p. 351, nota (24).

<sup>201</sup> Ernesto Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 317.

Uma década decorrida, Eça dirá, com graça e certamente lembrado da experiência de *O Mandarin*: «O positivismo científico considerou a imaginação como uma concubina comprometedora de quemurgia separar o homem – e apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem começou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela outra companheira tão alegre. (...) E um dia não se contém, arromba a porta do laboratório, espanca o Sr. Aulard, que o guardava, e corre aos braços da imaginação, como quem larga a vaguear de novo pelas maravilhosas regiões do sonho, da lenda, do mito, do símbolo.»<sup>202</sup>

Terá sido no mesmo ano de *O Mandarin* que Eça deu início à escrita de uma outra obra, nascida sobre o esquema ‘deturpado’ do Realismo-naturalismo mas trespassada pela dimensão fantástica e forte ironia subversiva: *A Relíquia*. É uma obra híbrida também pela posição que ocupa no percurso estético queirosiano. Originariamente um conto, *A Relíquia* foi várias vezes revista antes da publicação em 1887. Apesar deste longo período de maturação – durante o qual toda a atenção se voltava para *Os Maias* – o romancista não terá ficado plenamente satisfeito, como se depreende pela confiança a Luís de Magalhães: «falta-lhe ser atravessado por um sopro naturalista de ironia forte, que daria unidade a todo o livro. (...) O único valor do livreco está no *realismo fantasista da Farsa*.»<sup>203</sup>

Na respeitada opinião de Ernesto Guerra da Cal, «Eça lançou-se nesta obra em busca de uma nova estética mais de acordo com as exigências imaginativas do seu temperamento do que com o realismo de escola. Fatigado da observação, solicitado já pelo lirismo, já pelo instinto de deformação cômica, entrega-se à invenção irrealista – dentro porém das fronteiras poucos rígidas da realidade artística.»<sup>204</sup>

Esta é talvez a obra de Eça que mais divergência suscita na crítica. O farsante Teodorico Raposo não chega a produzir o efeito moral que o realismo desejaria – a tal «lição forte» ao abrir da obra – não explora até ao limite a fantasia

---

<sup>202</sup> «Positivismo e Idealismo», in *Notas Contemporâneas*, pp. 253-257.

<sup>203</sup> Carta a Luís de Magalhães, 2 de Julho de 1887.

<sup>204</sup> *Apud* Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 185.

que pede a coerência do seu retrato psicológico – como aliás o próprio autor reconhece ao dizer que Raposo, em vez «de se deixar assombrar pela solenidade histórica, devia rir-se dos Judeus e troçar dos Rabis.»<sup>205</sup>

A larga fortuna d'*A Relíquia* é conhecida. A sua epígrafe tornou-se numa espécie de *ex-libris* do autor, e foi gravada no soco da escultura marmórea alvacenta – a original, entretanto guardada devido a constante vandalismo, não a réplica de bronze, hoje exposta – de homenagem a Eça de Queirós, do escultor Teixeira Lopes, inaugurada em 1903, no Largo Barão de Quintela, em Lisboa: «Sobre a nudez forte da Verdade – o manto diáfano da Fantasia».<sup>206</sup>

Para Gaspar Simões, *O Mandarim* e *A Relíquia* são manifestações da evidente «heterodoxia realista» de Eça de Queirós face à «ortodoxia naturalista» que marcou *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e outras obras desta fase, que o escritor guardou na gaveta, tendo sido levadas ao prelo postumamente, designadamente *A Capital* e *A Tragédia da Rua das Flores*.

Procurando mostrar o predomínio da dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós, Maria do Carmo Sequeira considera *O Mandarim* uma obra referencial por ser a primeira em «obediência maior a um modelo de construção fantástica», que depois se vai alargando na obra subsequente. Defende, aliás, que no âmbito da «estética previsível» realista, Eça sempre se revelou com um «estatuto de diferenciação», pois a sua passagem pela *escola* seria «passageira e episódica.»<sup>207</sup> Deste modo, o que ficará documentado na sua obra é uma extraordinária versatilidade, e subjectividade criadora, permanecendo capaz de manter, através da imaginação, “significações perdidas” que, instaladas na superfície ou na profundidade do texto, restabelecem formulações de um imaginário romântico, apreendidas de formas variadas, uma das quais, e que nos importa aqui ressaltar, será a de um original e polifacetado universo fantástico.»<sup>208</sup> Conclui defendendo que «a parte dita *naturalista* da [sua] obra é bem mais pequena e conturbada do

---

<sup>205</sup> Carta a Luís de Magalhães, 2 de Julho de 1887.

<sup>206</sup> Vide Ana Nascimento Piedade, «A Estátua de Eça de Queirós em Lisboa: entre a nudez forte da verdade e o manto diáfano da fantasia», in *Outra Margem...*, pp. 95-107.

<sup>207</sup> Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, p. 203.

<sup>208</sup> *Idem, Ibidem*, p. 206.

que se acredita» porque, em grande medida «as marcas de irrealidade (...) interseccionam verdadeiramente toda a obra queirosiana.»<sup>209</sup>

Mas a dimensão fantástica da obra de Eça de Queirós, vista por vezes como remanescência romântica, talvez seja menos continuidade do que inovação porque, como constata Eduardo Lourenço, «até Eça, nós não tínhamos tido nenhuma inclinação para o fantástico»<sup>210</sup>, que é, naturalmente, outra (ir)realidade diferente da que nos oferece o primeiro romantismo com a sua imaginação românico-gótica. Isto não invalida afirmar que «a ficção de Eça de Queirós conserva as marcas desta vivência do tempo próprio do Romantismo, não apenas como obra fascinada pela tentação, mal disfarçada pelo seu carácter paródico, de se instalar em épocas onde tudo era ainda como que imune à desilusão dos tempos modernos ou, ao contrário, de se imaginar alegoricamente, em tempos – lugares utópicos, como sucedâneos de sonho do velho e para sempre perdido Paraíso.»<sup>211</sup>

## 8. A pluralidade estético-imagológica de *Os Maias*

Publicado em 1888, ano de ouro da carreira de Eça de Queirós, o romance *Os Maias* é uma obra fundamental da nossa Literatura moderna. Romance polifónico e dialógico, com uma pluralidade assinalada logo no subtítulo – *Episódios da vida romântica* –, presta-se a abordagens de múltiplos enfoques. Imagologicamente, *Os Maias* justificam uma atenção especial porque neste romance se aprimoraram alguns procedimentos estéticos importantes na formulação da imagologia literária ligada à concepção mental e vivencial da burguesia lisboeta dos anos 70 do século XIX, e por extensão, de todo o país, e à reflexão sobre a função e paradigma estético da literatura.

---

<sup>209</sup> *Idem, Ibidem*, p. 381.

<sup>210</sup> Eduardo Lourenço, «Eça e o tempo», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, p. 19.

<sup>211</sup> Eduardo Lourenço, «O Tempo de Eça e Eça no tempo», in *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, p. 37.

Estão impressas n' *Os Maias* as marcas evolutivas do pensamento estético de Eça de Queirós durante uma etapa crucial do percurso literário de quase uma década. Como o rosto de Janus, *Os Maias* é um romance com a face voltada para dois tempos: o do Realismo-naturalismo estrutural anterior e o da pluralidade e da abertura crítica e dialógica que se instala e vai consolidar na obra do último Eça.

Sem desviar a atenção do ambiente espacial, social e histórico como referente concreto, Eça procede a uma gradual transposição estética do campo da objectividade para a esfera da subjectividade relativista, de modo que o romance acaba por ser menos representativo, no sentido mimético realista, e sugestivamente mais ilustrativo e problematizador, dando preferência à figuração simbólica através da recriação de uma realidade complexa pela expressão intrinsecamente literária.

Obra longa e de longa elaboração e maturação, o romance não ficou imune ao processo dinâmico de indagação e reflexão estética do autor. *Os Maias* são palco de confrontação dialógica de tendências e conflitos emanados da *poesis* e da estética literária. Aliás, a questão da natureza, função e impacto da literatura, ou mais especificamente, dos modelos estético-literários, é integrada no romance como metaficção, ocupando lugar de assinalável relevância temática, sugerida logo no subtítulo – *vida romântica*. A confrontação com os limites, potencialidades e eficácia, sobretudo com as limitações, do Realismo-naturalismo empurrou *Os Maias* para uma permissividade e ambiguidade estética paradoxalmente refrescante e enriquecedora, como constatou Isabel Pires de Lima, designadamente.<sup>212</sup> Não se confinando ao dogmatismo nem à *praxis* realista-naturalista, o romance acabará por ganhar uma exuberante e plural expressividade literária.

Procurando discernir na trajectória anímica e criativa do escritor os princípios e procedimentos que caracterizam a sua plena maturidade literária, Ana Nascimento Piedade entende que Eça de Queirós, durante a travessia deste período de provocadora crise estética, procedeu a reajustamentos que resultaram numa «*nova hierarquização* dos valores que sustentavam a eficácia literária e a

---

<sup>212</sup> Isabel Pires de Lima, «O confronto com o naturalismo», in *As Máscaras do Desengano – Para uma abordagem sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 1987, p. 164.

adequação ideológica da estética naturalista.»<sup>213</sup> *Os Maias* acabam por ser, portanto, um romance de transição, que ao activo estético inicial acrescentam uma «profunda renovação da criatividade», resultante da superação desse conflito interior do escritor. Na verdade, por esta altura, constata a investigadora eciana, «a crueza realista dos dogmáticos procedimentos positivistas quase nada se adequava à sua hipersensitiva e hipervibrátil natureza de esteta.»<sup>214</sup>

Carlos Reis vê o processo de «desagregação» do Naturalismo queirosiano como reacção do escritor a estímulos e condicionamentos exógenos: a quase permanente ausência da pátria, ausência que, alega o romancista, o impedia de observar, analisar e escrever sobre ‘a vida portuguesa’, a ele, que tinha chegado a idealizar catorze novelas temáticas de análise psicossocial; a desilusão resultante do reduzido impacto geral, entre nós, romanticamente ambientados, da estética naturalista; e, sobretudo, a percepção que intuiu das mudanças da sensibilidade estética e ideológica na atmosfera finissecular que já se respirava. Estes eram anos de aceleração da modernidade rumo a um Modernismo que se pré-anunciava, como depois se veria nos sinais dos tempos que não escapavam à viva sensibilidade de um artista, e de Eça em particular: uma vaga preferência pelos cenários irreais, fantásticos, religiosos e espiritualistas sucedia ao mundo materialista de fundo positivista, científico e mecânico com seu esquematismo conceptual e expressivo que se começava a revelar obsoleto, deixando a vida escapar-se pelas fissuras irreparáveis do seu organismo tecnicamente concebido e já gasto.

Algum tempo depois da publicação de *Os Maias*, todas essas tendências finisseculares que estavam varrer as estéticas ‘definitivas’ pareciam um pouco mais inteligíveis e o autor de *O Mandarim* podia mesmo afirmar, em 1893, entre a constatação e alguma desolação: «O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada dia mais épico à velha maneira de Homero. A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista, de ressurreição arqueológica

---

<sup>213</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 196.

<sup>214</sup> *Idem, Ibidem*, p. 220.

(e pré-histórica!) e até de capa e espada, com maravilhosos imbróglis, como nos robustos tempos de d'Artagnan.»<sup>215</sup> Este afastamento da estética realista-naturalista, e descolagem da própria realidade errante e absurda, deixa transparecer uma atitude de relativismo perante os fenómenos – mas não de alheamento ou desinteresse – que em Eça de Queirós passa a ter como valor de princípio de ordem filosófica relativamente à vida, aos acontecimentos e ao rumo de Portugal, como à frente de verá mais detalhadamente.<sup>216</sup>

### 8.1. A instauração do dialogismo n' *Os Maias*

A confrontação da literatura realista-naturalista com a literatura romântica, ou mais propriamente ultra-romântica, é levada ao requinte de integrar meta-literariamente a própria narrativa de *Os Maias*, no capítulo VI. É este, talvez, o episódio mais conhecido da dialéctica de antagonismos intrínsecos ao romance, a par do que põe frente-a-frente o paradigma educativo português ao inglês, no capítulo III, com grande peso imagológico. Durante o jantar no lisbonense Hotel Central, o comentário de Carlos da Maia a uma notícia da *Gazeta* sobre uma fadista da Mouraria barbaramente esventrada à navalhada, precipita a discussão para o confronto entre os (des)méritos das correntes literárias dominantes no século XIX: Romantismo *versus* Realismo-naturalismo, arte como idealização feérica e decoro moral *versus* arte como frio espelho do grotesco e do sórdido observável. Concomitantemente, Eça introduz no romance a questão da relevância da Literatura enquanto produto com dimensão ético-estética e fenómeno cultural desdobrado em múltiplas facetas e funções, os pressupostos e estratégias da

---

<sup>215</sup> «Positivismo e Idealismo», in *Notas Contemporâneas*, pp. 253-257.

<sup>216</sup> Defende António José Saraiva, em *As Ideias de Eça de Queirós*, de 1943, que Eça foi sobretudo um cultor da forma exacta, perfeita, «um estilista e um artista (e não um filósofo criador de sistemas ou um poeta original) que pretendeu (e conseguiu) reinterpretar e dar uma fórmula nova a ideias predominantes da sua época [...] “uma prosa que só por si própria, separada do valor do pensamento, exercesse sobre as almas a acção inefável do absolutamente belo”». Ana Nascimento Piedade, no artigo «António José Saraiva Leitor de Eça de Queiroz» (*Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 126-128), mostra que esta posição de António José Saraiva evoluiu, como o próprio nobremente reconheceu, no tocante à dimensão filosófica e estética do escritor. «Eça de Queirós e a Filosofia» é precisamente o título de um pequeno ensaio/recensão que esta investigadora inseriu em *Outra Margem...*, pp. 109 a 115.

sua criação, sua presença nos actos sociais, o impacto social e moral, as entidades que a protagonizam, os efeitos que suscita, etc.<sup>217</sup>

Nesse passo emblemático de teatralização desta questão literária n' *Os Maias*, Carlos dizia aos companheiros de ceia, a propósito do caso do jornal, que «esse mundo de fadistas, de faias parecia merecer um estudo, um romance». Isto levou logo a falar-se do *Assomoir*, de Zola, e da *nova* literatura. Aí, Alencar reagiu veementemente e, «limpando os bigodes dos pingos de sopa, suplicou que não se discutisse, à hora asseada do jantar, essa literatura 'latrinária'. Ali todos eram homens de asseio, de sala, hem? Então, que se não mencionasse o 'excremento'!»<sup>218</sup> Na celeuma que deflagra, Ega e Alencar esgrimem argumentos e atacam-se com uma exaltação que a contenção de Carlos e Craft mais acentua.

Há na estruturação dialógica deste texto algum paralelismo argumentativo com o 'prefácio' «Idealismo e Realismo» (1879), embora n' *Os Maias* o discurso se apresente com o seu timbre caricatural e ideologicamente acentuado, sob o prisma da função moral e 'higiénica' da literatura. No romance, quem toma a defesa da linha dura da escola naturalista é o autor das anunciadas e nunca concretizadas *Memórias de um Átomo*, João da Ega. Do outro lado, Tomás de Alencar – «o nosso poeta», batalha com fleuma na defesa da «catedral romântica», da «velha literatura, hoje tão desprezada...». Não sai dali um vencedor. Apesar do antagonismo manifesto, os dois acabam, enfim, aos abraços: «Alencar jurou que ainda na véspera, em casa de D. Joana Coutinho, ele dissera que não conhecia ninguém mais cintilante que o Ega! Ega afirmou logo que em poemas nenhuns corria, como nos do Alencar, uma tão bela veia lírica. Apertaram-se outra vez, com palmadas pelos ombros. Trataram-se de irmãos na arte, trataram-se de *génios!*...». Perante esta patética cena latina, o *gentleman* Guilherme Craft não esconde a sua enorme

---

<sup>217</sup> Cf. Isabel Cristina Folgado Rio Novo, «A literatura romântica na obra romanesca de Eça de Queirós», in *Actas do Congresso Eça de Queirós e os Valores de Fim de Século*.

<sup>218</sup> *Os Maias*, p. 138. Inevitável recordar aqui a forma como Camilo, no prefácio à quinta edição do seu *Amor de Perdição*, se referiu à oposição entre as duas estéticas literárias, uma que foi a sua, romântica, a outra a da nova geração que subia ao palco: «Naquele tempo enflorava-se a pústula; agora, a carne com vareja pendura-se na escápula e vende-se bem, porque muita gente não desgosta de se narcisar num espelho fiel.» Por sua vez, com o seu estilo inconfundível, Eça respondia ao autor de *Eusébio Macário* e d'*A Corja*: «os discípulos do idealismo, para não serem de todo esquecidos, agacham-se melancolicamente e, com lágrimas represadas, besuntam-se também de lodo.» (*Notas Contemporâneas*, p. 142).

perplexidade, volta-se para Carlos de Maia e desabafa: «Desorganizam-me, preciso de ar!...»<sup>219</sup> E perante isto, o leitor, ainda hoje, alçado pela mágica escrita irónica queirosiana, não sustém um sorriso de divertimento e prazer.

O episódio do jantar no Hotel Central remete para a consagração do dialogismo como opção preferencial do último Eça, princípio que aqui é já «sintoma de uma tendência *problematizadora* mais ampla.»<sup>220</sup> Num exercício contrapontista, Eça senta à mesma mesa personagens com concepções muito divergentes, encenando um confronto de antagonismos de ordem estético-literária que tem correspondência no universo cultural e mental: a oposição entre dois tempos, ou melhor, entre o mundo dos que vivem da memória organizada do passado e os que defendem a ruptura catártica, ou a oposição entre a geração romântica da Regeneração, reaccionária, e a geração emergente, republicana, anárquica, socialista. Apesar do seu estatuto onipotente, o narrador não toma partido claro por nenhum dos lados da contenda, preferindo a implícita moderação conciliatória. O que Eça defende aqui é um Realismo moderado, «sem grandes ares científicos», diz Isabel Pires de Lima. Simultaneamente, não se aniquila o Romantismo. Nas últimas páginas do romance, Eça não esconde, surpreendendo, ou não, Carlos, uma grande admiração pelo vate romântico de Alenquer – «no meio desta Lisboa toda postiça, Alençar permanecia o único português genuíno» – e reconhece que, «perante a pavorosa decadência de Portugal, a versalhada do Alençar tomava relevo pela correcção, pela simplicidade, por um resto de sincera emoção.»<sup>221</sup>

Esta dimensão dialógica estrutural característica do último Eça, que Ana Nascimento Piedade assinala no socratismo de *A Cidade e as Serras* e é preponderante em *Fradique Mendes* enquanto *alter-ego* eciano, manifesta-se desde *O Mandarim* e tem significativa pertinência na organização d'*Os Maias*. Procurando chegar a um Eça integral, no apogeu do seu maduro pensamento e estética literária, que não resulte apenas da seriação de segmentos convencionados do seu percurso estético 'experimental' e indagador, Ana Nascimento Piedade considera o episódio do Hotel Central de *Os Maias* referencial na definitiva instalação do princípio dialógico subjacente à polifonia discursiva do

---

<sup>219</sup> *Os Maias*, p. 148.

<sup>220</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 193.

<sup>221</sup> *Os Maias*, p. 568.

romance: «Prescindindo de apresentar ‘o melhor’ de diversas posições sobre estética literária, Eça prescinde da nitidez da parte, substituindo-a com vantagem pela ambiguidade do todo, *como se*, por outras palavras, mais clarividente que a eleição de uma contra as outras, fosse a oportuna coexistência de todas elas, harmonizando-se na sua diversidade *nuancée*. (...) Por isso, neste ‘universo plurivocal’ que *Os Maias* inauguram, e que se tornará um elemento-chave da *arquitectura estética* do último Eça, as diversas posições equivalem sobretudo a contributos diversos, de cuja ‘soma e síntese’ resultará uma arte essencialmente dialogante, equilibrada e moderna.»<sup>222</sup>

Nesta simbiose, *Os Maias* apresentam-se como fórum dialógico de articulação e harmonização de posições antagónicas. Dicotomias estas que não se ligam apenas às linhas de pensamento das personagens, mas também ao antagonismo e paradoxo intrínseco à fatídica trama estrutural do romance.<sup>223</sup> Carlos Reis assinalava por altura do centenário de *Os Maias* a importância sintomática do dialogismo, pluralidade e pluridiscursividade e consequente tendência para a diversidade, contradição e sobretudo dispersão (essa maneira dissolvente e ‘dissipante’ de ser moderno) no romance e nas obras do Último Eça, no limiar da modernidade.<sup>224</sup> Há outros paralelismos polares n’*Os Maias* sobre os quais se desenvolve uma espiral dialéctica especulativa, sugestiva e questionadora: Lisboa/Paris; Portugal/Espanha/Inglaterra/África; Dâmaso/Carlos; Carlos/Eusebiozinho; Alencar/Ega, etc. Numa obra assim, os opostos não se excluem, jogam na reverberação das relações improváveis, e a dinâmica interna da obra faz-se também no contrabalançar permanente destas forças alternativas ou contrárias. Diz Isabel Pires de Lima, no seu estudo sociológico de *Os Maias*, sugestivamente intitulado *As Máscaras do Desengano*: «ao longo da leitura do romance não se vai sentindo que caminemos para uma definitiva afirmação de uma tese ou de uma opinião. Tudo o que é afirmado, é quase sempre negado ou desclassificado por outro ponto de vista. As próprias personagens se denegam

---

<sup>222</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (188-1900)*, pp. 179 e 181.

<sup>223</sup> Américo Guerreiro de Sousa refere-se, por exemplo, à «polaridade tragicómica, de tristeza e riso, dor e beleza [que] é patente no tratamento da luz e sombra logo no primeiro capítulo d’*Os Maias*.» (V/ «Microestruturas em Eça de Queirós: jogos de luz e de sombra n’*Os Maias*», in *Leituras d’Os Maias*, p. 58).

<sup>224</sup> Carlos Reis, «Pluridiscursividade e representação ideológica n’*Os Maias*», in *Leituras d’Os Maias*, pp. 71-89.

constantemente. / O narrador está longe de aderir sistematicamente ao ponto de vista ou à voz de uma única personagem. Há uma espécie de mascaramento geral, de jogos de máscaras ao nível das personagens.»<sup>225</sup> Tudo isto é sintomático dessa modernidade que se insinua pela abertura à heterodoxa «pluralidade de consciências distintas», como demonstra a autora de *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*.<sup>226</sup> A pluralidade é, por outro lado, o ambiente propiciador de dialéctica efervescente, que é um estádio propiciador de vívida recriação literária.

Pelos mesmos anos 80 em que Isabel Pires de Lima renovava o interesse académico pela obra de Eça, Ofélia Paiva Monteiro reflectia sobre «as profundas incongruências de registo» n'Os *Maias* e a partir dessas oposições e antagonismos estruturais propunha a sua leitura interpretativa como obra de uma espécie de estética do grotesco. O romance, diz a investigadora, desenvolve-se num paradoxal «registo duplo» de racionalidade e bizzarria fundido numa «dialéctica camuflada, contrária à que explicitamente propõe obras como *O Mandarim* ou *A Relíquia*, que acompanham significativamente a longa germinação d'Os *Maias*, textos onde fantasia e sátira realista convizinham abertamente, antes que n'*A Cidade e as Serras*, nas *Lendas de Santos*, ou ainda em vários contos do final da carreira de Eça (*Civilização*, *Adão e Eva no Paraíso*, *O Tesouro*, *O Defunto* e até *José Matias*), a fantasia leva a melhor, como nos velhos tempos das juvenis *Prosas Bárbaras*.»<sup>227</sup> O que está na base deste grotesco são precisamente oposições que têm no dialogismo, notado designadamente por Carlos Reis e por Ana Nascimento Piedade, o seu processo de resolução e conciliação face à aceitação da vida como palco de irónicas contradições insanáveis, perante as quais, a única atitude de superioridade, é, se possível, algum humor libertador ou a vaga adesão ao atarácico fatalismo muçulmano como «teoria definitiva da existência», nos termos em que o definiu Carlos da Maia: nada desejar e nada recear.

---

<sup>225</sup> Isabel Pires de Lima, *As Máscaras do Desengano*..., p. 135. A autora parte dos conceitos de romance plurivocal e polifónico (M. Bakhtine) e romance moderno de estrutura «não disjuntiva» em que os opostos não se excluem (J. Kristeva).

<sup>226</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 191.

<sup>227</sup> Ofélia Paiva Monteiro, «A poética do grotesco e a coesão estrutural de “Os Maias”», in *Leituras d'Os Maias*, p. 18. O grotesco é aqui, o efeito que resulta do «jogo entre o trivial e enorme, o corriqueiramente acontecível e a catástrofe absurda e fatal, revelador das potências obscuras ou malignas que se ocultam sob a fachada do quotidiano mais vulgar» (*Idem, ibidem*, p. 28).

Pela pluralidade consolidam *Os Maias* esse «modo de ser plurivocal» da estética literária de Eça de Queirós. E a pluralidade inclina-se sempre mais para o jogo de antíteses do que para o campo das teses. Consequentemente, o que *Os Maias* mostram é um Eça/narrador deambulante (no sentido em que recusa a permanência num único ponto de vista, a partir do qual faria a leitura positiva do objecto da sua atenção) e questionador, sob a aparência de uma leitura estereotipada da realidade – que é a forma redutora como vulgarmente é lido Eça, sem grande atenção, confinado à ironia satírica de feição caricatural. Ora, o que esteve em representação no jantar do Hotel Central foi afinal uma peça em que as personagens se (in)vestiram de um papel de hiper-personagens para debater heterodoxia, pluralidade e dialogismo, tudo isto temperado com o sal do humor espirituoso e cativante e a ironia apimentada e graciosa de Eça de Queirós. No romance, questiona-se o romantismo *versus* naturalismo não para tomar posição ou convencer o leitor: «Pelo contrário, o que se faz é criticar e pôr reservas tanto ao *ultra*-romantismo como ao *ultra*-naturalismo. (...) O uso do diálogo torna-se aqui extremamente importante, pois, permitindo que os diferentes pontos de vista sejam sucessivamente valorizados e que, por isso, reflectam as diversas *nuances* das diferentes doutrinas em confronto, desoculta uma forma de pensamento incessantemente em mutação, nunca acabada.»<sup>228</sup>

Isabel Pires de Lima sintetiza bem essa articulação das múltiplas linhas de pensamento e estética que cruzam *Os Maias*: «estamos longe de uma narrativa monológica, quer ao nível da história quer ao nível do discurso. São múltiplos os indícios dessa oscilação entre valores, dessa incapacidade de afirmação da transparência [...] (e de) uma certa impossibilidade de definir uma saída viável para o momento presente. Ao longo da leitura do romance, não se vai sentindo que caminemos para uma definitiva afirmação de uma tese ou de uma opinião. (...) Há uma espécie de mascaramento geral, de jogo de máscaras ao nível das personagens; (...) há a ironia; há uma opção de plurivocidade que faz do romance um mosaico de linguagens - tudo isto ao serviço de uma certa opacidade, de uma certa ambiguidade.»<sup>229</sup> Ora, este posicionamento estético corresponde a um ambiente ideológico menos vincado, abandonadas as inabaláveis convicções do

---

<sup>228</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 194.

<sup>229</sup> Isabel Pires de Lima, *As Máscaras do Desengano...*, p. 135.

antigo apostolado positivista. Noutro sentido temporal, apontando para a nova mecânica interior do romance, Helder Macedo também descobre neste romance antecipação de processos literários novos: «*Os Maias*, de par com uma leitura diegética convencional, permite um novo tipo de leitura através de mecanismos de referenciação recíproca que estão mais próximos das técnicas de poesia simbolista do que propriamente do romance realista.»<sup>230</sup>

No âmbito da abordagem imagológica, o episódio do Hotel Central põe frente a frente dois mundos, no caso duas mundividências: uma reaccionária, conservadora; a outra, revolucionária; não é irrelevante que Eça não tenha tomado parte por nenhum dos lados, como ficou dito. Mas fica a impressão de que, em última análise, é a hoste romântica que sai vitoriosa – o próprio João da Ega acaba a elogiar o poeta romântico, no fim do romance. A visão romântica é, afinal, mais consentânea com a ideia de homem português, tendencialmente conservador e lírico, em desfavor do ímpeto revolucionário e renovador que, a ser representado por Ega, não tem obra acabada para provar o seu valor, a não ser o gosto pela retórica. É essencialmente romântico, o português pintado por Eça, não por gosto, mas por observação e constatação, tal como afirmava em 1884 ao editor francês de *O Mandarin*.

Com a segunda parte de *Os Maias*, e sem renegar a herança das *Farpas* – que se pode associar mais à impetuosa verve de Ega – Eça de Queirós faz entrar em cena uma certa docilidade e nostalgia que configuram uma imagem menos satírica de Portugal, embora talvez mais significante. As seguras coordenadas e certezas positivistas que sustentavam o Realismo-naturalismo perdem o estatuto de infalibilidade na compreensão da vida: «a dimensão trágica da intriga d’ *Os Maias* insiste fundamentalmente em valores anti-positivistas: a incapacidade de o homem controlar a sua existência, o carácter imprevisível dos fenómenos, a derrocada de uma situação de felicidade que aparentemente nada poderia pôr em causa.»<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Helder Macedo, «*Os Maias* e a veracidade da inverosimilhança», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 825-827.

<sup>231</sup> Carmo Salazar Ponte, «*Os Maias* e Oliveira Martins», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 829-830.

## 8.2. Os *Maias*: romance congregador

O projecto inicial de Eça de Queirós para *Os Maias* revestia-se de uma clara motivação e enquadramento naturalista, de análise social, mental e comportamental da vida burguesa lisboeta, na continuidade daquilo que tinha procurado com *O Padre Amaro* e *O Primo Basílio*. O romance deveria ser uma «pintura crítica da vida portuguesa, marcada ainda por um gosto e uma sensibilidade românticos e concepção de um herói integrado numa determinada família com um determinado passado e num certo meio social.»<sup>232</sup> E, na medida em que Eça de Queirós tirou, n' *Os Maias*, a fotografia social que reclamava para a literatura na conferência de 71, defendendo a tese determinista e a relação de causalidade entre hereditariedade, sociedade, educação e a (in)acção, e não descurando os intuitos profilácticos, poderemos dizer que foram genericamente cumpridos esses objectivos de ordem realista-naturalista.<sup>233</sup> Mas foram largamente ultrapassados também, com grande benefício para a maturidade literária do romance.

Terá faltado a *Os Maias* aquele moralismo acirrado de tese positivista. Mas, esse incisivo discurso profiláctico, no sentido da desocultação e denúncia da devassidão com fim correctivo – pelo menos com a intensidade que estava subjacente à *doutrina* – deixou de ser prioritário, ou nele tinha deixado de acreditar, ou, talvez de modo determinante, tenha Eça intuído que a arte, a Literatura, não tem de seguir atrelada a forças alheias às suas dinâmicas próprias internas. Dito de outro modo: Eça abandona, ou mais do que isso, supera aquela ortodoxia punitiva de comportamentos e costumes associada à estética realista-naturalista, que nunca foi realmente preponderante na sua obra, apesar de certa argumentação que apresenta na correspondência com os amigos ao tempo do *Padre Amaro* e do

---

<sup>232</sup> Isabel Pires de Lima, «O confronto com o naturalismo», in *As Máscaras do Desengano...*, pp. 172-173.

<sup>233</sup> Ofélia Paiva Monteiro, na leitura que faz d' *Os Maias* como romance do grotesco, refere-se ao riso «útil» que neste romance «castiga a estupidez, a sentimentalidade oca, a ênfase balofa, o diletantismo estéril, a sensualidade epidérmica, a sabujice dos interesses e das vaidades, a “choldra” do viver português, amodorrado e macaqueador de estrangeirices» (*Leituras d'Os Maias*, p. 16).

*Primo Basílio*. O que aparece n'Os *Maias* é um moralismo vago, que se pode associar, por exemplo, à morte de Afonso da Maia, como consequência dos fatídicos erros familiares ligados a um certo temperamento romântico herdado dos Runas –, uma espécie de fatalismo judaico ao contrário, cujo castigo se abate ironicamente sobre o *pater familias*, para deste modo recair como mancha de iniquidade por toda a sua descendência. Este é um moralismo quase bíblico: Afonso é um Job, justo, abastado e confiante, que a ironia do «destino caprichoso e cruel»<sup>234</sup> põe à prova até ao sacrifício capital.

Eça, «quando se lança na escrita de *Os Maias*, é ainda um realista-naturalista, que avança no seu inquérito à sociedade portuguesa, uma sociedade marcada pelo idealismo romântico.»<sup>235</sup> Porém, como o plano de índole naturalista gizado nos anos 70 não será seguido sem ajustamentos significativos, *Os Maias* acabam por constituir-se, ironicamente, como «o grande romance do questionamento do naturalismo. (...) Sentimos que alguma coisa se alterou, mas sentimos também que não se renegou completamente a experiência passada.»<sup>236</sup> Superando o âmbito realista-naturalista, o romance expunha-se, no entanto, a uma perigosa indefinição, que lhe poderia ser fatal, não fora o alto nível de fluidez da sua expressão literária. Aliás, por vezes, a confiança de Eça de Queirós vacila, como quando escreve a Oliveira Martins, ainda o livro está em construção, dizendo: *Os Maias* são uma «vasta *machine*, com proporções enfadonhamente monumentais de pintura *a fresco*, toda trabalhada em tons pardos, pomposa e vã», em «dois grossos volumes.»<sup>237</sup>

A superação da *escola* realista foi determinante: menos positivistas, *Os Maias* seguem pela via da congregação de princípios e estéticas diversas, o que que contribuiu para o seu enriquecimento – recorde-se que Eça entremeou a

---

<sup>234</sup> Expressão que Jacinto do Prado Coelho faz corresponder a Carlos da Maia em *Para a compreensão d'Os Maias como um todo orgânico*, p. 83.

<sup>235</sup> Isabel Pires de Lima, «O confronto com o naturalismo», in *As Máscaras do Desengano...*, p. 171.

<sup>236</sup> *Idem, ibidem*, p. 171 e 184, respectivamente.

<sup>237</sup> Expressões do próprio autor em carta a Oliveira Martins em carta de 10 de Maio de 1884, portanto, ainda no âmbito do processo de elaboração do romance. (*Correspondência*, p. 53). Mas, observa Carlos Reis, se Eça sempre duvidou das suas capacidades artísticas, dessa dúvida foi «recolhendo a motivação para uma ânsia de renovação estética» até ao fim da sua vida. (Cf. Carlos Reis, *Leituras d'Os Maias*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, p. 9).

redacção d'Os *Maias* com a escrita d'O *Mandarim* e a revisão d'A *Relíquia* e começava a dar uma nova vida literária à figura de Carlos Fradique Mendes, procedimentos que, evidentemente, não ocorreram compartimentados e estanques.

O ecletismo que resulta de toda esta envolvência entra n'Os *Maias* e não mais deixará de estar presente na obra do último Eça. Deste modo, mais do que ponto de chegada, *Os Maias* representam no trajecto ficcional de Eça de Queirós um portal para uma paisagem ampla e diversificada: a partir de 1888, «uma consideração global da última parte da obra eciana mostra claramente a abertura a uma literatura que permite um amplo lugar a elementos muito mais próximos de uma liberdade de criação que se quer inovadora do que da exactidão seca e monográfica exigida pelo realismo naturalista. Assim, uma vez ultrapassado algum excesso de zelo naturalista, pode dizer-se que se começa a delinear, com progressiva nitidez, a *metamorfose da maturidade* do escritor.»<sup>238</sup>

João Gaspar Simões, salientando o valor de *Os Maias* no percurso queirosiano, chega a dizer que «aí nesse romance, já tinham desaparecido por completo os prejuízos realistas-naturalistas que por algum tempo infectaram a novelística queirosiana». Mesmo não sendo absolutamente incontestável, esta conclusão não invalida a máxima com que o biógrafo queirosiano conclui a sua exposição: «as grandes obras literárias são heterodoxas.»<sup>239</sup>

Com *Os Maias* a chegar ao fim, numa perspectiva filosófica, talvez Eça de Queirós se veja com menos respostas, ou com mais interrogações, para compreender ou interpelar o absurdo e a fatalidade que parecem dominar os acontecimentos da vida humana, tornando por vezes irrelevantes os princípios e a lógica do mecanismo determinista – caso do desfecho trágico da narrativa central de *Os Maias* e, simbolicamente, do destino histórico de Portugal tal como era interpretado pela geração de Eça de Queirós. O vencidismo de Carlos perante os acontecimentos, apesar da sua educação, formação superior e constituição física vigorosa, é paralelo ao fatídico vencidismo de Portugal, correspondência e cumplicidade que será desenvolvida mais à frente. Num e noutro exemplo, não há

---

<sup>238</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 201.

<sup>239</sup> João Gaspar Simões, *A Geração de 70 – Alguns tópicos para a sua história*, p. 136.

uma recusa da lógica tainiana, mas antes a constatação da sua insuficiência como explicação de todo o discurso humano: foi a degeneração da *raça*, imune ao banho da educação inglesa e aos princípios liberais de Afonso, e o *meio* burguês lisboeta, que originaram a sua incapacidade e condicionaram a sua acção, na ciência ou na medicina como na sua realização pessoal, sexual e afectiva. Foi a *raça*, a fatalidade e *raça*, a mesma *raça* portuguesa meridiana, o mesmo meio beato e tridentino, acomodado e improdutivo onde medrava a decadência nacional. *Raça* e meio que a fatalidade conjurou, com o bolor do inactivismo, para a sua perdição.<sup>240</sup>

Cruzado pelos novos ventos finisseculares, o romance *Os Maias* acabaria, inevitavelmente «vinculado a um tempo de oscilação de valores e de profunda renovação estética.»<sup>241</sup> Neste contexto, o referente 'real' do romance apresenta diferentes configurações em resultado desta deambulação do observador na vivência instável de um tempo em que se diluíam os padrões referenciais: o que quer que seja a visão da realidade, já não resulta daquela estática e fria observação de quem está a ver 'de fora', mas também da perspectiva subjectiva e parcial, do enfoque dinâmico de quem olha num determinado momento a realidade mutável.

Do ponto de vista realista-naturalista, a realidade circunstancial condiciona a configuração e a acção das personagens: Carlos falhou, contaminado por num ambiente medíocre; neste sentido, Carlos é um reflexo. Mas n' *Os Maias*, a verdade não é assim tão linear nem desculpabilizadora, de modo que, conseqüentemente, Carlos falhou e por causa disso... também a sociedade falhou na sua possibilidade de regeneração. Da Literatura como espelho do real, avança-se para uma literatura iluminadora do real; agora, a realidade também se revela afectada pela (in)acção do homem: em vez de (re)agir, o neto de Afonso da Maia, deixa-se levar, entregue às doçuras de uma languidez estéril. Carlos – correspondência simbólica do Portugal culto das elites – cede à preguiça e entrega-se hedonisticamente à indolência: «Depois, enquanto Baptista preparava com esmero um grogue quente, Carlos já deitado, aconchegado, abriu preguiçosamente o livro, voltou duas folhas,

---

<sup>240</sup> João Medina refere-se a *Os Maias* como uma obra de «travejamento fatalista e mesmo niilista», onde «todos falham, individual e colectivamente» no seu papel, seja por força do destino, fatalidade ou impotência de natureza romântica, no sentido das palavras conclusivas de Ega: «indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão». (*Eça de Queiroz e a Geração de 70*, p. 77).

<sup>241</sup> Carlos Reis, *Introdução à Leitura d'Os Maias*, p. 11.

fechou-o, tomou uma *cigarette*, e ficou fumando com as pálpebras cerradas, numa imensa beatitude. Através das cortinas pesadas sentia-se o sudoeste que batia o arvoredado, e os aguaceiros alagando os vidros.»<sup>242</sup>

### 8.3 A estética da «clara ordem das coisas»

A instabilidade estética e «oscilação de valores» que caracterizam o clima de fugacidade finissecular acentuada estão presentes n'Os *Maias* como fundo onde se movem as personagens, tudo relativizando, num jogo pré-impressionista correspondente ao ambiente mental e à sensibilidade desse tempo: à luz crepuscular do último capítulo d'Os *Maias*, Tomás de Alencar deixou de ser o caricatural vate de lirismos arrebatados de *Flores e Martírios*, com seus «bigodes esvoaçando ao vendaval das paixões», transformando-se em egrégio poeta romântico de um temperamento, de uma nação. De facto, Alencar não mudou, o que mudou foi o ponto de vista.

De modo semelhante, n'Os *Maias*, perante o olhar superior de Carlos e de Ega, tudo oscila, só Portugal permanece aparentemente estagnado – como resulta da ilusão óptica de quem está na Terra a observar o céu estrelado. Em cada um destes pontos de vista, a ironia de quem sabe que a aparência pode resultar de uma contradição insanável e que o contrário do que se afirma também pode ser verdadeiro, porque só a soma de todos os pontos de vista permitem uma reconfiguração próxima da Verdade – a Literatura, por poder exercer esta ubiquidade de pontos de vista, partilha ela própria de um estatuto divino, que a linguagem poética sublima. Do confronto com as possibilidades e desta dialéctica de oposições surge, pela mão de Eça de Queirós, não uma posição maniqueísta e dogmática, mas antes a opção pelo dialogismo, entendido aqui como ampla praça de conversação e aceitação de possibilidades e realidades múltiplas e divergentes.

João Medina, em *Eça Político*, compara este posicionamento dinâmico de Eça de Queirós ao movimento daquele que observa uma obra de arte, um óleo, por

---

<sup>242</sup> Os *Maias*, p. 119.

exemplo, numa galeria, ora detendo-se sobre a tela perscrutando pormenores, ora afastando-se para uma visão de conjunto, tendencialmente mais completa, mais harmoniosa. É assim este Eça mais eclético: «tende estruturalmente para o *anti-excesso*, ou seja, para um *equilíbrio estético* que só o meio-termo ou a justa medida podem proporcionar.»<sup>243</sup> É isto que explica afinal, acrescenta Ana Nascimento Piedade, um certo «desfasamento entre a teorização literária e a prática ficcional» que se verifica ao longo da década de 80. Neste paradoxo, que foi já notado acima, a propósito do «realismo irónico», esta investigadora queirosiana identifica mais um «indício dessa estimulante e moderna heterodoxia que o espírito eciano sempre protagonizou.»<sup>244</sup>

Ressalvada embora a rica complexidade desta obra, Helder Macedo entende que as depreciações do escritor e, depois da crítica, relativamente a *Os Maias*, estariam afinal relacionadas e tinham origem profunda e condicionadora na «originalidade estrutural dessa obra-prima onde Eça finalmente se libertou do colete-de-forças do militante realismo programático e que voluntariamente – talvez mesmo sacrificialmente – se havia metido nos seus romances anteriores de mais evidente intervenção social. N' *O Primo Basílio* e n' *O Crime do Padre Amaro*, o 'drama' (se por drama se entende o adultério de Luísa e as prevaricações de Amaro) constitui o centro visível da estrutura narrativa. N' *Os Maias*, o equivalente 'drama' que seria a relação incestuosa de Carlos e Maria Eduarda, está esbatido numa estrutura narrativa que se lhe sobrepõe e, quase até ao fim do livro, virtualmente oculta. Naqueles dois romances que são sem dúvida os supremos exemplos do realismo de escola em língua portuguesa, a prodigiosa criatividade de Eça de Queirós serviu a sua ideologia. N' *Os Maias* é o contrário que acontece: a ideologia é um suporte da criatividade, e o resultado é uma obra realista que, ao mesmo tempo, transcende todas as categorizações de escola literária.»<sup>245</sup>

O facto é que *Os Maias* são definitivamente uma obra-prima da plena maturidade de Eça de Queirós, e por isso a grande importância dada pelo autor à conciliação e liberdade estética, nos termos que define na carta de 1888 a Mariano

---

<sup>243</sup> Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*, p. 196.

<sup>244</sup> *Idem, ibidem*, p. 197

<sup>245</sup> Helder Macedo, «*Os Maias* e a veracidade da inverosimilhança», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 825-827.

Pina: «Para possuir uma literatura ideal, forte mas fina, original mas equilibrada, fecunda mas sóbria, será necessário que nela de certo modo se contrabalancem estas duas forças: a Tradição e a Inovação.»<sup>246</sup> Consequentemente, não importa tanto saber para que lado teórico-estético mais oscila o romance, na medida em que o seu peso em ouro, o seu valor literário, advém mais da conciliação e da inclusão, e não tanto da rejeição. Para além da questão do paradigma estético, o que *Os Maias* instauram é a madura língua literária de Eça de Queirós, com aquela graça, leveza, exactidão e transparência natural correspondente à «clara ordem das coisas».<sup>247</sup> Ou, como diz Ernesto Guerra da Cal, ao «plano da veracidade poética, a partir da libertação de toda a disciplina limitadora.»<sup>248</sup>

A partir de *Os Maias*, Eça manipula harmoniosamente concepções e procedimentos de proveniências estéticas diversificadas, tudo fundindo numa inovadora obra de magistral pluralidade, improvisação e superação onde se articula realismo-naturalismo, pré-simbolismo, dialogismo, idealismo, fatalismo, romantismo lírico inclusivamente, tudo envolvido por uma liga de ironia contagiante. Como refere Mário Garcia, num pequeno «exercício» sobre a evolução da expressão literária queirosiana, é *n'Os Maias* que Eça alcança a aparentemente «simples fluência das palavras harmoniosamente concordes com a sugestão poética, o ajuste ideal do visto com o imaginado.»<sup>249</sup>

Na sua simplicidade genial, o último parágrafo de *Os Maias* sintetiza de forma lapidar a arte narrativa de Eça de Queirós: «De novo a lanterna deslizou e fugiu. Então, para apanhar o americano, os dois amigos, Carlos e Eça, romperam a correr desesperadamente pela Rampa de Santos e pelo Aterro, sob a primeira claridade do luar que subia.»<sup>250</sup>. Esta pequena descrição de uma musicalidade e

---

<sup>246</sup> «Carta-Folhetim a Mariano Pina», in *Notas Contemporâneas*, p. 182.

<sup>247</sup> *Os Maias*, p. 297.

<sup>248</sup> Ernesto Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 98.

<sup>249</sup> Mário Garcia, «O estilo de Eça de Queirós (para um exercício escolar), *Revista Brotéria*, vol. 131, Julho de 1990, p. 115.

<sup>250</sup> Eça de Queirós, *Os Maias*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d., p. 576. Apesar de não ser a mais 'clássica', seguimos esta edição por uma razão prática – por estar repleta de anotações pessoais resultantes das leituras que dela fiz ao longo de 30 anos (!) – e por uma questão emocional: foi por este exemplar que, sob a orientação de um mestre inigualável na excelência e na tolerância – Monsenhor Jorge Coutinho (Alvarães, 1939 – Braga, 2015) – li pela primeira vez e com entusiasmo inesquecível *Os Maias*, em

rítmica absolutamente natural, aparentemente neutra no relato do movimento das personagens num determinado cenário apresenta um nível semântico que, por sua natureza simbólica, vai muito mais além de um simples registo da textualidade primária: sobre toda a atribuição da realidade ficcionada, cresce, indiferente, a «claridade do luar», que tudo envolve, fatalmente. E Carlos da Maia vai «a correr desesperadamente» sob o *manto diáfano* da primeira claridade do luar que subia...

Esbate-se o padrão estético realista-naturalista de partida, bem visível na abordagem dos temas educação, religião, ciência, ou política da primeira parte d' *Os Maias*, para dar lugar a um posicionamento menos sentencioso, amolecido na relatividade de que se revestem os acontecimentos quando surpreendidos pelo absurdo fatídico do acaso – e também por aqui, pela dimensão crescente da irracionalidade na condução do enredo, se afasta Eça dos princípios científicos das consequências de lógica tainiana, sem os renegar em absoluto porque a constituição e conduta da personagem realista se caracteriza em geral por ser como a de um títere, comandada de fora, por forças invisíveis, ficando necessariamente à mercê das circunstâncias, sem poder de afirmação e acção próprio. Não apenas o enredo do incesto, mas também da narrativa social, de classe, e nacional – todas elas, a seu nível, são trespassadas pela marca da impotência, da vacilação sem culpa e sem remorso, como se, perante a inevitabilidade do destino tirano e inexorável, não restasse mais do que a servidão resignada, o abandono apático aos acontecimentos, a impotência, a recusa da acção, considerada irrelevante perante a força da corrente. Tudo se resume aparentemente ao capricho do destino, à fatalidade.

*Fatalidade* bem poderia ser um outro título de *Os Maias*, num intertexto com as últimas palavras proferidas por Carlos Bovary: «A culpa foi da fatalidade.»<sup>251</sup> No romance de Eça, é João da Ega que, no derradeiro diálogo antes da partida de Maria Eduarda para Paris, não vê outra justificação para o absurdo: «Tudo é uma fatalidade!»<sup>252</sup> E essa ideia de que as personagens, os homens, o país e a humanidade em geral, segue um rumo alheio à racionalidade, e que isso não se

---

1986, sendo seu aluno no Seminário Conciliar de Braga. Perante isto, ganha ainda mais significado o que disse Jorge Luís Borges, que só há um prazer maior do que o de ler, o de *reler*.

<sup>251</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Relógio d'Água, 1991, p. 372.

<sup>252</sup> *Os Maias*, p. 550.

alteraria mesmo que as elites tomassem em mãos a sua condução, é transversal ao romance, não apenas no que respeita ao percurso da intriga, mas como suspeita geracional relativamente ao estado moribundo do país. Precisamente porque é nas elites que mais se crava a incapacidade, fatalmente. Ironicamente, o que parece prevalecer n'Os *Maias* é uma dimensão de ordem simbólica: tudo e todos se veem arrastados pela corrente da impotência – que é uma das manifestações da dissolvente decadência –, pelo movimento dessa força centrípeta dos abandonados de si próprios. Neste âmbito, o núcleo narrativo do «ascoroso segredo» do incesto é, porventura, o mais representativo, na medida em que se pode associar simbolicamente à esterilidade da aristocracia vigente e à decadência da sociedade portuguesa de *fin-du-siècle*.<sup>253</sup>

Obra plural e poliédrica, *Os Maias* oferecem-se a interpretações diversificadas, do ponto de vista sociológico e histórico, mas também estético-literário, filosófico e simbólico, todas elas contributivas para a configuração de uma Imagologia Literária rica sobre as linhas constituintes da identidade portuguesa, como se verá no ponto seguinte.

## 9. Portugal e *Os Maias*: uma cumplicidade

Portugal como nação com existência apagada e ameaçada, apesar da sua história multiseular, e a debater-se no final do século XIX com uma profunda e grave crise geral, foi o centro temático obsessivo da preocupação e reflexão intelectual da Geração de 70. Eça de Queirós deu a essa problemática uma ampla expressão literária. A sua obra ficcional, directa e indirectamente, confronta-se, a cada passo, com a questão da identidade e da afirmação nacional. Como salienta Eduardo Lourenço, os retratos de Portugal traçados por Eça de Queirós mostram o

---

<sup>253</sup> Cf. Maria Manuel Lisboa, «Os Maias: narcisismo, incesto, amor e pátria» (VII – Decadência da família e da nação)», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 846-847. Apesar desta interpretação simbólica, deve ter-se presente que o incesto constituía um tema marcadamente recorrente da literatura realista, propensa à abordagem das taras psico-sociais, transgressão moral e desvios comportamentais.

complexo existencial português com a profundidade e amplitude que só o discurso literário pode oferecer.

A obra ficcional de Eça de Queirós, e *Os Maias* muito acentuadamente, parte de um propósito manifesto de olhar criticamente o país. Nesse desiderato, o romance dá continuidade à incidência temática de Lisboa/Portugal, identificada desde os primeiros textos ecianos. Aliás, *Os Maias* são o romance por excelência do e de Portugal oitocentista, que nele perpassa em diversos níveis e representações, configurando-se como extraordinária obra literária de profunda e sintomática cumplicidade irónica com Portugal. Romance de «complexa elaboração discursiva pela qual (...) se constrói uma história que, inscrita num largo espaço cronológico, integra nos eventos romanescos a representação ficcional do devir português desde o Vintismo até quase às vésperas do “Ultimatum”, adicionando-lhe uma filigrana que emerge uma vez por outra com maior relevo, breves apontamos do coetâneo devir europeu.»<sup>254</sup>

É Portugal que vai reiteradamente no leito do caudaloso rio ficcional eciano. Ao nível mais imediato, o livro versa «episódios da vida romântica» no Portugal do fim da Regeneração, nos anos 70 do século XIX. Mas, na verdade, esse tempo não está alheado da diacronia mais ampla, aquela que associa Afonso da Maia às mais antigas famílias portuguesas e, na outra extremidade, remete para a ‘geracional’ falta de futuro a que parece estar condenado o país, «o mais atrasado da Europa». Numa leitura de nível simbólico e sintomático o romance *Os Maias* veicula um Portugal idiossincrático profundo que não desapareceu ainda no essencial porque está contido no cerne da própria identidade portuguesa.

Por vezes, no discurso d’*Os Maias*, Portugal como nação entre as nações emerge à tona, protagonizando episódios em que é alvo temático directo, numa abordagem viva e irónica. Fora dessas passagens, a sua presença é menos explícita, sob um véu de referências e alusões sugestivas, indirectas, também imagologicamente importantes – falar de Paris ou das corridas de cavalos inglesas é uma forma de aludir, numa perspectiva comparativa, a Lisboa, Portugal, fazendo notar a diferença, o apregoadado atraso civilizacional.

---

<sup>254</sup> Ofélia Paiva Monteiro, «A poética do grotesco e a coesão estrutural de “Os Maias”», in *Leituras d’Os Maias* (coord. Carlos Reis), Coimbra, Livraria Minerva, 1990, p. 15.

A Literatura é por sua natureza simbólica e a referenciação simbólica que *Os Maias* apresentam tem relevância imagológica na configuração das ideias dominantes da mentalidade subjacente ao romance. Desde logo pelas opções tomadas ao nível do material linguístico seleccionado; depois pelas escolhas da equipagem narrativa para a estruturação discursiva;<sup>255</sup> ou ainda através do processo de construção das personagens, selecção de espaços e adereços, etc. Há uma intencionalidade ideológica, mental e primordialmente estética em cada uma destas opções. Não é apenas o apodo, a anedota ou a sátira sobre o país que interessam como dado imagológico e, por vezes, a leitura imagológica vai além do que é imediatamente visível, faz-se pela insinuação, pela denegação irónica, pela hipérbole que ridiculariza.

Aliás, tratando-se de ficção, e se nos afastarmos do contexto específico do Realismo, o real das alusões e referências ao concreto espacial ou social na narrativa ficcional, no nosso caso n'Os *Maias*, é predominantemente pretexto literário – não interessa por si como verdade *realista*. A literatura afirma-se assim, tomando as palavras de Fernando Pessoa, como um *terraço / sobre outra coisa ainda*. Neste jogo literário, é a ficção, pelas opções do autor, que condiciona a mancha de real que é seleccionada, com inevitável subjectividade. Esta é, aliás, uma característica da Literatura, daquela que cria mundos novos, ou novas dimensões da mundividência humana. Diz Eduardo Lourenço: Eça, à semelhança Picasso ou Tintoretto, cria uma outra realidade da qual a imediata (a empírica) é mero pretexto referencial.<sup>256</sup>

Este poder sugestivo e recriador da ficção literária leva Alberto de Lacerda a afirmar que «*Os Maias* é um grande romance sobretudo pela carga de poesia secreta que dele se solta como um perfume.»<sup>257</sup> Poesia que resulta da transfiguradora «genética pulsão recriadora do real nele [Eça] predominante que, em simultâneo ou de modo alternado, *amplia o efeito* de realidade deste real, ora

---

<sup>255</sup> Sobre as inovações de Eça de Queirós no âmbito dos processos de discursividade ver, para além de Guerra da Cal e de Carlos Reis, o artigo de Isabel Margarida Duarte, «*A Ilustre Casa de Ramires*: maturidade do relato do discurso em Eça de Queirós», in *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, 2004, vol. I, pp. 213-219.

<sup>256</sup> Cf. Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, p. 137.

<sup>257</sup> Alberto de Lacerda, «*Os Lusíadas* e *Os Maias*. Um binómio português?», in *Colóquio-Letras*, n.º 72, Março de 1983, p. 31.

captando-o como que em flagrante e com fotográfica exactidão, ora transfigurando-o no seu fulgurante e extraordinário avesso poético», como diz Ana Nascimento Piedade.<sup>258</sup> E exemplifica com «as famosíssimas hipálages que, é sabido, altamente singularizam a sua prosa ao operarem uma inusitada transposição semântica pela qual os adjetivos e/ou advérbios exprimem ‘disposições subjectivas’ mais do que atributos afectivos pertencentes aos factos ou aos objectos (substantivos), [e que] constituem seguramente um dos segredos desta espécie de passe de mágica, pelo qual o intenso ritmo metafórico e plástico da sofisticada prosa poética queirosiana nos surpreende e seduz.»<sup>259</sup>

Procurando compreender a natureza do homem português individual e colectivamente, dar-lhe expressão através das palavras literariamente trabalhadas – palavras, matéria-prima altamente volúvel, instável, minuciosa e de elevado potencial alquímico – a escrita ficcional de Eça de Queirós recorre a todos os mecanismos e procedimentos que lhe possibilitam a «manipulação verbal do carácter usualmente inócuo do ‘real substantivo’ da qual resulta uma incessante e metafórica animização dessa realidade»,<sup>260</sup> uma transfiguração cujo processo compreende uma selecção lexical rigorosa, simples, subtil, inusitada, surpreendente.

N’*Os Maias*, é através de uma modelização literária já não confinada à vigência realista, que decorre o que é essencial ao retrato social e mental de Lisboa. À correspondente escala, deduz-se, cada vila e cada cidade de Portugal replica Lisboa, que replica Paris; cada proprietário ou líder local será como um sócia do burguês e do político da capital. E por isso *Os Maias* não são apenas e rigorosamente um romance de uma família lisboeta burguesa do último da década de 70 do século XIX.<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> Ana Nascimento Piedade, «Porquê ler Eça de Queirós no século XXI?», in *Outra Margem. Estudos de Literatura e Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008, p. 16.

<sup>259</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>260</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>261</sup> Monsenhor Jorge Coutinho, meu competentíssimo professor de Português, na introdução à leitura de *Os Maias* desenhava no quadro de ardósia da sala de aula três círculos concêntricos, explicando que o romance se poderia ver por três planos: família (os Maias), classe social (a burguesia lisboeta daquele tempo) e nacional (Portugal).

Embora não querendo, teoricamente, fazer prevalecer a linha da irracional fatalidade ou da pura fantasia na orientação do diagnóstico crítico, Eça, n' *Os Maias*, acaba precisamente por fazer a psicanálise do ser íntimo e do pensar português, que está por detrás da exterioridade – sobretudo um diagnóstico que se aplica especificamente àquele português que, pela sua condição de classe, se deveria sentir mais implicado na condução do rumo nacional mas que, à sombra de velhas torres de Ramires, se auto-exclui por comodidade e por atávico comportamento. Eduardo Lourenço por várias ocasiões tem apontado esta atenção psicanalítica de Eça, dando-lhe lugar destacado entre os pioneiros no *diagnóstico clínico-patológico nacional da nossa autognose*, como foi referido na introdução deste estudo.<sup>262</sup>

Protagonistas das «duas revoluções do nosso olhar literário», Eça de Queirós e depois Fernando Pessoa, são responsáveis, cada um a seu tempo e a seu modo, pelo «olhar subversivo que dinamitou a constelação de valores, de referências, de estereótipos, de reflexos, de modelos que, até ele[s], tinham presidido à vida do imaginário lusíada.»<sup>263</sup> Não por acaso, na confrontação da genial obra literária de Eça e de Pessoa descobrem-se hoje conexões e afinidades que não seria previsível em escritores com formas de expressão e géneros literários tão diferentes. É Eça que se adiante e aproxima do ambiente literário que Pessoa vai respirar em pleno: o ambiente da modernidade, tempo de labiríntica multiplicidade de caminhos entrecruzados, emaranhados, um tempo sem respostas feitas, mais propenso à interrogação e ao espanto. A expressão literária de um ambiente assim reflectirá a consciência da perdição labiríntica do homem e da nação, ensaiando e encenando a evasão, o voo de Ícaro libertador. O labirinto de Eça de Queirós não tem a ampla complexidade e dispersão que encontramos na galáxia pessoana, mas a estrutura essencial já está lá embrionariamente

---

<sup>262</sup> Não são os traumas da tragédia familiar de três gerações dos Maias (a contaminação resultante do casamento com a raça *corrupta* dos Monforte, o suicídio de Pedro, o incesto de Carlos Eduardo e de Maria Eduarda, a morte de Afonso) que aqui interessam, mas, obviamente, o seu valor simbólico, tendo por referente a História de Portugal.

<sup>263</sup> Eduardo Lourenço, *Fernando, rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, p. 49. O referido «olhar subversivo» e literariamente revolucionário que resulta de uma consciência aguda da «temporalidade» moderna é um dos fios de Ariadne do labirinto ensaístico-literário que liga Eça, Pessoa e Lourenço, como bem observa Ana Nascimento Piedade num artigo da revista *Colóquio/Letras*, nº 170, que reúne as comunicações do congresso realizado por altura dos 85 anos de vida do autor de *O Esplendor do Caos*.

subjacente, naqueles *corredores* narrativos sem saída por onde se arrasta o destino das personagens, equívocos caminhos, percursos circulares que, fatalmente, parece não levarem a saída nenhuma, seja no drama dos enredos amorosos talhados para a impossibilidade, seja no enredo em que se vê o Portugal contraditório de Carlos da Maia ou de Gonçalo Ramires.

A atenção ao ‘temperamento’ nacional já fazia parte da receita do Realismo do tempo das Conferências do Casino. Mas então, o estudo psicológico interessava-se predominantemente pelos casos patológicos, comportamentos desviantes, taras hereditárias. Procurava-se uma abordagem tendencialmente clínica, descritiva e lógica – a ironia e a sátira é uma excreção do realismo-naturalismo com que Eça irresistivelmente revestia de colorido os seus textos. N’ *Os Maias* é evidente o alargamento do âmbito da abordagem psicológica a toda uma ‘raça’ portuguesa: o português da classe alta que se entrega esmorecido à vida, na atitude a que Carlos da Maia chama, tomando por máxima de vida, o fatalismo muçulmano: «Nada desejar e nada reçar... Não se abandonar a uma esperança – nem a um desapontamento. Tudo aceitar, o que vem e o que foge, com a tranquilidade com que se acolhem as naturais mudanças de dias agrestes e de dias suaves. E, nesta placidez, deixar esse pedaço de matéria organizada que se chama o Eu ir-se deteriorando e decompondo até reentrar e se perder no infinito universo...»<sup>264</sup> O amigo João da Ega replica, concordando com essa teoria geral da existência e constatando, com a incoerência que lhe é própria, a «inutilidade de todo o esforço». Na posição capital que ocupa no romance, esta passagem sintetiza a atitude conclusiva destas personagens centrais perante a desilusão e o falhanço pessoal em que se viram ‘tramados’: em vez da reacção enérgica, a comiseração fatalista e acomodada. Falhanço que foi pessoal e familiar mas que tem equivalência simbólica no falhanço geracional e nacional – que o romance ilustra e exemplifica, como demonstra Isabel Pires de Lima em *As Máscaras do Desengano*. Num outro texto de síntese para a exposição do centenário da publicação de *Os Maias* no Porto, esta investigadora acentua precisamente este tópico da decadência de Portugal que, associada à «uniformidade» da sociedade

---

<sup>264</sup> *Os Maias*, p. 575

portuguesa, e à «desnacionalização dos caracteres», constitui um aspecto essencial do travejamento ideológico d' *Os Maias*.<sup>265</sup>

Numa abordagem de conjunto, num diagnóstico holístico de Portugal, *Os Maias* complementam e corroboram – substituindo embora a gravidade do discurso historiográfico pelo fascinante discurso irónico – o diagnóstico da nacional enfermidade: a doença que está na origem da traumática decadência generalizada e irreversível, como Oliveira Martins acabara de descrever na *História de Portugal* (1879) e em *Portugal Contemporâneo* (1880) e cujas causas já Antero tinha identificado na celeberrima conferência do Casino Lisbonense.<sup>266</sup>

Tal como o Oliveira Martins num registo historiográfico-filosófico, «Eça não cessa de problematizar Portugal e a decadência portuguesa nos moldes de uma tragédia, aliás bem patente numa leitura que se possa fazer da *História de Portugal*. Aqui o leitor toma consciência de que a história assume a forma de uma tragédia colectiva, um macrocosmo em cujo herói principal, o próprio Portugal, vai encarnando as qualidades dos actantes históricos. N' *Os Maias* temos uma tragédia familiar, um microcosmo desse mesmo Portugal visto através de figuras que vão representando diversas fases da decadência nacional. (...) A história trágica dos habitantes do Ramalhete n' *Os Maias* revela a lição martiniana da História como Tragédia que Oliveira Martins tão bem soube aplicar ao problema

---

<sup>265</sup> Isabel Pires de Lima, «Desistência e Ambiguidade – uma leitura de *Os Maias* cem anos depois». Introdução ao Catálogo da exposição «*Os Maias* de Eça de Queirós na Biblioteca Municipal do Porto, Maia, BPMP, 1988, p. 13.

<sup>266</sup> Sobre um pensamento comum relativo ao processo e decadência e sentido trágico da História, há, naturalmente, entre Eça de Queirós e o seu amigo Oliveira Martins atitudes diferentes na abordagem de Portugal 'como problema'. Eça usa na correspondência com o seu amigo historiador uma ironia questionadora e relativizante que nem sempre terá agradado ao historiador, como quando o questiona sobre as suas fontes históricas: «Estiveste lá, viste?». Eça acredita menos no poder da História como agente de renovação anímica nacional, que é o que pensava Garrett, aliás, cinquenta anos antes. Para o autor da *Ilustre Casa de Ramires*, a reforma intelectual e moral necessária só se pode fazer com um português novo (que, como Diógenes, não chega a encontrar...talvez não exista, na verdade), não acreditando que o passado possa resolver os problemas presentes – o passado é história, história é ficção e de passado-ficção não se pode esperar aquela consciência, lucidez e firme atitude revolucionária que fazia falta; a lenda serve para entreter e maravilhar, não chega para fazer soldados do espírito. No seu jeito característico, diz Eça de Queirós a Oliveira Martins: «Evidentemente, não há hoje para um português senão uma solução – que é, como tu, viver na História, e esquecer o que é, na convivência do que foi», [iludindo-se, portanto, na lenda do passado]. (Correspondência, p. 626).

nacional da época.»<sup>267</sup> Aliás, isto mostra como «Eça percebeu que a História era, na sua essência, já Ficção. Ficção mítica. (...) A História [que] foi uma das grandes musas – não a primeira – de Eça.»<sup>268</sup> Carmo Salazar Ponte chegou a semelhante conclusão: «tanto *Os Maias* como a *História de Portugal* nascem de uma mesma visão da pátria portuguesa, fundindo-se num discurso de identidade que se reitera no plano de ficção e da história, respectivamente, e que é a ficção da sua realidade. Ambos narram uma história que é na sua essência uma tragédia nos moldes clássicos, não só no seu conteúdo objectivo como também na sua composição.»<sup>269</sup>

Carlos Reis observa que «Eça de Queirós projectou nalguns dos seus romances mais importantes a consciência nítida de que todo o discurso ficcional é também uma forma superior de enunciação do discurso histórico.»<sup>270</sup> Na verdade, a seu modo, o discurso histórico, como 'texto de memória' – expressão que, numa asserção lourenciana pode ser pleonástica – e enquanto *relatório* de interpretação acontecimentos, é também uma espécie de discurso arriscado de subjectivação irremediável – dupla subjectividade, aliás, porque nela está também a condição do leitor/decifrador. E este é o mesmo princípio do texto ficcional, que, por muito mimético que se deseje, é sempre recriação. A Geração de Oliveira Martins, procurando o documento histórico e a sua análise metódica como fundamento do discurso científico e crítico sobre a história de Portugal (como Herculano antes o tinha feito), parece deparar-se com um paradoxo: a moderna falta de História da história de Portugal no tempo em que são chamados, geracionalmente, a desempenhar um papel activo; à semelhança das personagens de *Os Maias*, Portugal já não tinha história, como resultado de decisão, acção e efectivação, Portugal deixa-se arrastar na corrente, sem força para determinar um desvio salvífico. A história de Portugal passou a ser uma não-história, e nessa medida se pode resumir a um relato de natureza ficcional, um romance da 'ilustre casa'

---

<sup>267</sup> Carmo Salazar Ponte, «*Os Maias* e Oliveira Martins», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 829-830.

<sup>268</sup> Eduardo Lourenço, «O tempo de Eça e Eça e o tempo», in *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, pp. 41 e 42. É esta mesma ideia do título *Eduardo Lourenço: A História é a Suprema Ficção. Entrevista de José Jorge Letria*, livro onde «se exalta a obra e se celebra o homem», (p. 12).

<sup>269</sup> Carmo Salazar Ponte, «*Os Maias* e Oliveira Martins», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., p. 830.

<sup>270</sup> Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura*, p. 46.

portuguesa. Afirma Eduardo Lourenço: «A História não é outra coisa que não seja o que fazem os homens. Não há história fora do nosso próprio fazer, [pelo que] a História é a ficção das ficções. Eu adoro a História porque é a suprema ficção. (...) A História está sempre a desfazer a teia luminosa ou racional que nós construímos. Não podemos fazer outra coisa. O que a caracteriza é, de facto, a imprevisibilidade. (...) E agora, de uma maneira prática, todos nós (coisa fantástica em tão poucos anos) é como se estivéssemos a viver uma outra História, um outro tipo de História.»<sup>271</sup> De modo similar, no final do século XIX, Eça intuiu com clarividência esta questão tratando literariamente um tempo da história em que ‘os homens não faziam História’, em que, aparentemente, comparativamente a esse passado glorioso de quatrocentos, os portugueses ‘deixaram de fazer’, e viviam dessa convicção de serem os que ‘já tinham feito’. Perante isto, só a literatura pode dar uma ampla imagologia correspondente à ambiguidade e pluralidade desta existência histórica e mítica. É desta forma que a ficção literária se inscreve no palimpsesto identitário nacional.

### 9.1. Os *Maias* e Portugal: uma relação sintomática

É também neste contexto referencial que João Medina, na sua perspectiva de historiador da cultura e crítico literário, vê um «Eça político», que se ocupa e preocupa com o destino, a degenerescência e a sobrevivência de Portugal, do *Finis Portugaliae?* – tema recorrente de toda a sua obra, desde as incipientes prosas do *Distrito de Évora*. Portugal, ou mais exactamente, a questão da «obsessão decadentista», do esgotamento de nacional, país cansado, raça esvaída da força heróica de outrora e sem o querer reconhecer, como diz o diagnóstico dos intelectuais de 70: «Portugal existirá? O que é ser português? Seremos uma nação viva? A escolha oportuna, e naquele momento particularmente actualizada, do monumento dos “Restauradores” como complemento natural da carga simbólica da estátua de Camões, parece não deixar dúvidas quanto à resposta de Eça àquelas perguntas. Aos condes de Ribamar, que tinham mandado erguer o obelisco à

---

<sup>271</sup> Eduardo Lourenço: *A História é a Suprema Ficção. Entrevista de José Jorge Ietria a Eduardo Lourenço*, pp. 63 e 64.

“restauração” da pátria em 1640, opunha Eça n’*Os Maias* o quadro de todo um mundo decrépito e ameaçado daquela iminente aniquilação de que falava evocando Antero. Em vez de um Portugal vivo, ressurecto e criador, o obelisco inaugurado dois anos antes da publicação do romance atestava ao invés, muito ironicamente, a inelutável decadência do País.»<sup>272</sup> Alguns anos depois, João Medina voltou à mesma questão: «*Os Maias* é um romance sobre a decadência, a história simbólica da ruína de uma família que, a seu modo, na sucessão das suas gerações, desde o antigo regime até ao Portugal contemporâneo de Eça, representa o destino e até os períodos da história de um país – Portugal.»<sup>273</sup>

Na arquitectura simbólica do romance, o encerrado edifício do Ramalhete e o seu jardim abandonado simbolizam a própria decrepitude em que caiu o país, e o destino da família que o habitava passa a assumir proporções de um símbolo nacional.<sup>274</sup> Alberto Lacerda afirma peremptoriamente, acerca do valor simbólico e premonitório do «sombrio casarão de paredes severas» da Rua das Janelas Verdes como elemento estrutural da obra: «O Ramalhete é Portugal.»<sup>275</sup> Quando o administrador Vilaça dizia que as paredes do Ramalhete eram fatais aos Maias, a *fortiori* se podia concluir que essa fatalidade recairia também sobre o edifício nacional, simbolizado por aquele paço de antiga e austera fachada eclesiástica. De modo semelhante o incesto, essa fatalidade de tragédia grega – tragédia é o que ocorre quando nem dos deuses se pode esperar salvação – se pode ler como representação alegórica da impossibilidade de futuro. Os espaços físicos da Lisboa do último capítulo são igualmente uma figuração de um tempo parado, eco distante de um outro tempo, de Camões, da Restauração – cujos monumentos se trazem

---

<sup>272</sup> João Medina, *Eça Político*, Lisboa, Seara Nova, 1974, p. 70.

<sup>273</sup> João Medina, *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, p. 73.

<sup>274</sup> No capítulo «Nova interpretação d’*Os Maias*», de *Eça, Discípulo de Machado?*, Alberto Machado da Rosa, analisando os planos histórico, simbólico e trágico do romance, dá grande relevância ao Ramalhete como elemento associado à representação trágica da obra relacionada com a ‘simbólica da decadência’ nacional. Decadência que paira como atmosfera contaminadora de todas as repartições do romance e seus *frequentadores*, trespassando objectos, personagens e situações, como também nota António Machado Pires no capítulo dedicado a Eça de Queirós em *A Ideia de Decadência na Geração de 70*.

<sup>275</sup> Alberto Lacerda, «*Os Lusíadas e Os Maias* – um binómio português?», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 72, Março de 1983, pp. 29-40.

para a narrativa propositadamente, simbolicamente, provocadoramente, ironicamente.

Isabel Pires de Lima, em consonância com a leitura de Vergílio Ferreira e de Jacinto do Prado Coelho, sublinha essa a dimensão estrutural do tempo n' *Os Maias*, não apenas pelo aro muito alargado do tempo da história e do enredo familiar (Afonso-Pedro-Carlos da Maia) e nacional (das lutas liberais, nas vésperas de 1820, no tempo de Caetano da Maia, ao fim da Regeneração, no final da década de 60, ou mais especificamente uma década depois, em 1887, ano do regresso de Carlos), mas sobretudo pelo valor simbólico do tempo que se percepção como tempo parado, tempo de inacção, tempo de *mesmice* e desilusão, «pedra angular deste país suspenso e eternamente adiado que é Portugal dos finais de oitocentos». Isto quer dizer que «pensar Portugal é, pois, n' *Os Maias*, tomar consciência de um tempo português presa do imobilismo, um tempo parado que naturalmente o leitor só vai apreendendo como tempo português à medida que avança na leitura do romance e que, envolvendo tudo e todos e abafando qualquer vento inovador, acaba por comandar a desilusão, estrutura fundamental do romance, um tempo a que Jacinto do Prado Coelho chama “um tempo fora do tempo”. Todo o dinamismo, toda a ilusão, todo o impulso de vida acaba por ser dominado por esse imobilismo colectivo e por se esboroar em desilusão, desistência e morte.»<sup>276</sup>

Hélder Macedo considera que o romance faz paralelamente a representação literária de Portugal como um «organismo doente», e lembra que essa é uma situação reconhecida e assumida desde o interior da própria narrativa: Afonso da Maia, ao fazer o neto seguir Medicina, comenta com ironia que é um dever patriótico saber curar num país onde a ocupação nacional é estar doente. Pensa Afonso que a educação liberal – seguindo o rígido modelo inglês importado – é a chave para formar espíritos fortes, contrariando o ambiente amolecido latino. Mas nisto mesmo residia outro equívoco do antigo combatente liberal, a *hamartia* da tragédia clássica, o erro de acreditar que «uma educação sólida, inspirada nos moldes salutarés de uma grande nação imperial, país de gente de acção (como ele via a Inglaterra),

---

<sup>276</sup> Isabel Pires de Lima, «Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal», in *Leituras d'Os Maias*, p. 46.

conseguiria corrigir a natureza débil, enfermiça e romântica que Carlos pudesse ter herdado do pai e da mãe, fazendo dos Maias a raça forte que era, supostamente, a de Afonso – que apesar disso acaba também *vencido* pela brutalidade dos factos, ou dos fados.<sup>277</sup> O seu erro, o erro de Afonso da Maia, é um dos elementos da tragédia: «Erro de consequências funestas no plano individual e da história que tem o seu paralelo no erro de juízo de D. Sebastião em Alcácer Quibir, erro de proporções gigantescas ao afundar o próprio reino.»<sup>278</sup>

Por outro lado, há, na linha de pensamento irónico, uma tentativa de reacção de Afonso da Maia/Eça de Queirós à impotência associada à inevitabilidade vencidista, apontando à responsabilidade social das elites intelectuais, políticas e financeiras pelo destino da nação. Aristocracia que, cómoda e gostosamente saciando seus apetites e caprichos, se demitia de tomar nas mãos as rédeas da exigente condução nacional – passar da propriedade à posse efectiva, nos termos da filosofia de Proudhon.<sup>279</sup> E esta «não inscrição» da classe dominante – traço que o filósofo José Gil aponta ainda hoje à sociedade portuguesa em geral <sup>280</sup> – arrasta, conseqüente e tragicamente, o conjunto da nação.

A visão de Portugal em marcha de decadência e a descrença na regeneração e na capacidade de reforma da sociedade é historicamente reconhecida e validada por toda a Geração de 70, aquela que primeiro se voltou para o seu país de um ponto de vista exterior, comparando-o na simultaneidade histórica comum com as outras nações da Europa. Os intelectuais da Geração de 70 não acabam assumidamente «vencidos da vida» no balanço exterior da sua biografia, da «realidade aparente», mas antes na perda da fé na fervorosa luta pelos ideais ou «pelo ideal íntimo a que aspiravam»<sup>281</sup> – o tal mundo puro e novo

---

<sup>277</sup> João Medina vê no percurso e ideário de Afonso da Maia semelhanças com o de Alexandre Herculano, que acaba recolhido na sua quinta de Vale de Lobos. (Cf. João Medina, «II. O «Niilismo» de Eça de Queiroz n'Os Maias», in *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, pp. 73-81).

<sup>278</sup> Carmo Salazar Ponte, «Os Maias e Oliveira Martins», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 829.

<sup>279</sup> Cf. Hélder Macedo, «Os Maias e a veracidade da inverosimilhança», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 825-827.

<sup>280</sup> Cf. José Gil, *Portugal, hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2004.

<sup>281</sup> «Há quase doze anos apareceu, vinda parte de Coimbra, parte daqui, parte de acolá, uma extraordinária geração, educada já fora do catolicismo e do romantismo, ou tendo-se emancipado deles, reclamando-se exclusivamente da Revolução e para a Revolução. Quem tem feito ela? A não ser Teófilo Braga,

que depois envelheceu e apodreceu, como refere Eça no *In Memoriam* de Antero – ideias e ideais capazes de inverter o rumo decadente da pátria. São vencidos sobretudo pelo cepticismo e depois pela tomada de consciência de falência que resultou da constatação de que era manifestamente impossível recuperar «no espaço de uma vida de homem, esse *atraso demencial* que segundo o diagnóstico do mais precoce dos seus génios tutelares, se cavara ao longo de três séculos, entre um povo, farol de mundos, e o mesmo povo agora convertido na *lanterna vermelha das nações civilizadas*.»<sup>282</sup> Estado de decrepitude cujas causas remotas o «génio tutelar» Antero de Quental elencara claramente na conferência de 27 de Maio de 1871, e que minavam a viabilidade da nação portuguesa, por antigos erros e consequentes múltiplas falências orgânicas. É por tudo isto que, em última análise, como defendem Isabel Pires de Lima ou Eduardo Prado Coelho, ao nível simbólico-literário *Os Maias* representam uma personagem encoberta: Portugal.<sup>283</sup> Pelo menos enquanto objecto central da reflexão da obra num contexto mental da Geração de 70. Portugal, essa entidade nacional é que é, afinal, a grande a grande figura ficcional patente na obra.<sup>284</sup>

À semelhança de D. João de Portugal, no *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, Portugal-personagem está cenicamente ausente, mas dramaticamente presente como sombra que paira, espectralmente. Portugal é o retrato pendurado na parede do romance, um óleo de sombrio romantismo de um antigo herói que teve o seu esplendor e glória, mas é já caduco, alucinado talvez, ainda assim a figura de quem se fala, o assunto a que se retoma ciclicamente, com compaixão ou sátira, riso ou reverência; egrégia e espantosa figura omnipresente que, embora não agindo, já não exercendo o poder e a posse, não é indiferente a nenhum dos presentes porque condiciona ainda de alguma forma o seu destino; personagens que, aliás, se sabem herdeiras e inquilinas da indefinível entidade. Como se fosse

---

constantemente, Oliveira Martins, nos intervalos das empresas industriais, e Guerra Junqueiro, o grande poeta moderno da Península – quem trabalha? Onde estão os livros? Esta geração tem o aspecto de ter falhado». (Carta a Ramalho Ortigão, 1878, in *Notas Contemporâneas*).

<sup>282</sup> Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, p. 90.

<sup>283</sup> Cf. Isabel Pires de Lima, «Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal», in *Leituras d'Os Maias* (Coord. Carlos Reis), Coimbra, Livraria Minerva, 1990, p. 268; Cf. tb. Jacinto do Prado Coelho, «Para compreensão de *Os Maias* como um todo orgânico», in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 171.

<sup>284</sup> «*Os Maias* somos nós!», diria, talvez, Eça, parafraseando Flaubert: «Madame Bovary c'est moi».

Portugal o motivo da reunião num romance de todas aquelas figuras representativas da aristocracia que há num país em marcha fúnebre, ajaezado à... francesa... O fatalismo essencial que domina o percurso das personagens resulta afinal de um outro, anterior, o fatalismo espectral da pátria, pátria-Ninguém de D. João de Portugal.

Olhando *Os Maias* «como um todo orgânico», Jacinto do Prado Coelho concluiu que Portugal é essa personagem encoberta, a grande personagem latente na obra e sua obsidente preocupação: «*Os Maias* encerram um pensamento, destinam-se a fazer pensar. (...) O que domina como objecto de reflexão é Portugal, personagem oculta por detrás das personagens visíveis. Um país aparentemente sem remédio, um país que as elites não são capazes de salvar. Afloram, aqui ou ali, as ideias feitas de Eça de Queirós sobre o feitio português. Mas o projecto global de descrever, de explicar Portugal como problema é, no romance, o seu mais forte princípio de unidade, desdobrando-se nos temas centrais do Amor e do Ócio, abrangendo a história dos Maias, a tragédia de Carlos e a comédia lisboeta.»<sup>285</sup>

Esta velada centralidade temática de Portugal constitui hoje uma leitura convergente e dominante dos estudos queirosianos. Consenso que não limita, antes abre para as múltiplas abordagens suscitadas. Isabel Pires de Lima, que afirma «pensar *Os Maias* é forçosamente pensar Portugal»<sup>286</sup>, inseriu a questão de Portugal como personagem latente de *Os Maias* no jogo de máscaras geracional com o destino nacional. Num palco de um tempo histórico específico, o romance dá «expressão estética excepcional da consciência desistente da geração intelectual a que Eça pertenceu» e encerra um depoimento de «um percurso de desistência feito de desencanto e de ambiguidade», de desilusão e sensação de falhanço, configurado no itinerário das personagens e da concepção dos demais elementos narrativos, designadamente o espaço, público ou doméstico, e o tempo, especificamente a percepção do fluir tempo relativo.<sup>287</sup> Também na perspectiva

---

<sup>285</sup> Jacinto do Prado Coelho, «Para a compreensão d' *Os Maias* como um todo orgânico», in *Ao Contrário de Penélope*, pp. 101.

<sup>286</sup> Isabel Pires de Lima, «Eça e *Os Maias*», in *Leituras d'Os Maias*, p. 43.

<sup>287</sup> Isabel Pires de Lima, *As Máscaras do Desengano...*, p.349. Essa ideia de que o país, as personagens, a humanidade, segue muitas vezes fora de todo o caminho racional, tendencialmente no sentido do mal e da queda, e que isso não se alteraria mesmo que as elites tomassem em mãos a causa comum, é transversal ou romance, não apenas no que respeita ao percurso da intriga, mas como suspeita e desculpa (?)

sociológica a que se dedicou, *Os Maias* constitui, na expressão de Óscar Lopes, uma proposta de leitura *sintomática* relativa à elite intelectual da Regeneração.<sup>288</sup> Ora, as máscaras encenam a formulação de uma imagologia literária de Portugal, neste caso moldada pela língua literária nova que constitui o estilo de Eça de Queirós.

Na linha da ideia que se tem vindo a defender, também João Medina destaca o diagnóstico *freudiano* desta obra: «livro niilista, livro desesperado mesmo, *Os Maias* são o dobre a finados de uma nação retratada com vitriólica ironia e vingativa sátira.»<sup>289</sup> É um livro sobre o problema de Portugal e sobre Portugal como problema.<sup>290</sup> Realmente, nas múltiplas leituras simbólicas que a obra suscita, sempre se pode descortinar o rasto Portugal: no aristocrata Afonso da Maia, um Portugal afinal contraditório na sua instalada imagem feita de mito e passado; Carlos à procura de si mesmo, diletante, ocioso, entediado, vazio e ausente, no sentido já referido de *não inscrição* individual e colectiva – alienação tão reiteradamente portuguesa.

Alberto de Lacerda vê o romance como «o tratado falhado da educação de um príncipe e da regeneração de um país». Paradoxalmente, *Os Maias* traduzem «a ausência sonambúlica de um país decadente obcecado com as glórias do século XVI».<sup>291</sup> Um livro que é o expoente do romance oitocentista português e que, como

---

geracional relativamente ao país. «Fatalidade» poderia bem ser um outro título de *Os Maias*, num intertexto com as últimas palavras proferidas por Carlos Bovary: - «A culpa foi da fatalidade». (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Relógio d'Água, 1991, p. 372). N' *Os Maias*, é João da Ega que, no último encontro antes da partida de Maria Eduarda, afirma - «Tudo é uma fatalidade» (p. 550). Apesar da irracionalidade deste princípio que dá protagonismo à «negra sombra» [Rosalia de Castro], o que aqui está subjacente é a ideia característica do Realismo de que as personagens são comandadas do exterior, desempenham o papel funcional que o destino lhes atribui. A afinidade Eça/Flaubert, não apenas no âmbito temático mas igualmente estilístico, é desde sempre reconhecida pelo nosso romancista. O autor de *A Educação Sentimental* foi para Eça um mestre e as suas influências foram notadas designadamente por António Sérgio e Vergílio Ferreira.

<sup>288</sup> Cf. Óscar Lopes, «Três livros de Eça: O Mandarin. A Relíquia. Os Maias», in *Álbum de Família*, APE/Bibliotex, 2001, p. 93.

<sup>289</sup> João Medina, «O Niilismo de Eça de Queiroz n' *Os Maias*», in *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 79.

<sup>290</sup> Salvaguardando alguma cautela sobre o valor da estatística na análise literária, encontramos n' *Os Maias* um pouco mais de sessenta ocorrências do nome «Portugal», a maior parte nos capítulos VI e XVIII.

<sup>291</sup> Alberto de Lacerda, «*Os Lusíadas* e *Os Maias*. Um binómio português?» in *Colóquio-Letras*, n.º 72, Março de 1983, p. 31.

*Os Lusíadas* se revela também «obcecado com a identidade de Portugal e da criatura portuguesa».<sup>292</sup>

Sendo Portugal a figura central, nas condições e manifestações referidas, o diagnóstico da sintomatologia da personagem traçado pel' *Os Maias* é o de um país como problema de força de personalidade e afirmação de poder efectivo, com falta de vitalidade, a viver «postumamente», um ser decadente e impotente cujo trauma se manifesta numa vivência apática, irresponsável e desistente, que constitui um dos aspectos desse estado patológico de langor, morbo e depressão, complexo muito acentuado do espírito daquele tempo oitocentista, o complexo da «miséria portuguesa», na expressão de João Medina e Isabel Pires de Lima. Ora, dentro da problemática do pessimismo decadentista, «à excepção das obras de Oliveira Martins, *Os Maias* não tem rival na literatura da Miséria portuguesa.»<sup>293</sup>

Insuficiente será, portanto, procurar ver n' *Os Maias* apenas «quadros» da vida burguesa lisboeta romântica que se encadeiam ou alternam, presos pelo fio de uma trama romanesca reduzida face à volumosa extensão da obra; será também redutor repartir a sociedade portuguesa daquele tempo por *lotes* correspondentes à tipologia e caricatura das personagens do romance; se o ambiente físico e social lisboeta só por exercício se pode transpor para a geografia nacional, a complexidade da dimensão temporal de planos cruzados presta-se a leituras mais amplas, e ultrapassa o intervalo do enredo com início em 1875. A dimensão simbolicamente mais relevante é, aliás, a do tempo profundo do romance, que é uma espécie de não-tempo, ou mais exactamente, a impressão de que o tempo não produz mudança progressiva, apenas flui como um rio pastoso onde se naufraga irremediavelmente num redemoinho centrípeto. Este é o romance do tempo trágico que parou o seu discurso, tempo que corresponde à aparência de que tudo está estagnado – é Carlos da Maia que o lembra, voltando a Lisboa, decorridos dez anos, no *epílogo* do romance. Este poder duplamente tirano do tempo activo que precipita a tragédia anunciada, e do tempo passivo, estagnado, que impede a mudança, corresponde à de um complexo e omnipresente personagem central que determina tiranicamente toda a acção. Tudo se afigura

---

<sup>292</sup> *Idem, ibidem*, p. 33 e 39, respectivamente.

<sup>293</sup> João Medina, *Eça Político*, p. 43.

vestido de tempo que ora corrói e desgasta, ora mumifica. *Os Maias* acabam num tempo parado, tempo de Portugal estagnado, de um Portugal-museu.<sup>294</sup>

Carlos Reis chama a atenção para a importância simbólica do episódio final d' *Os Maias*, que constitui por si só «um momento culminante da escrita narrativa queirosiana», pela análise que faz do tema e do problema fundamental da poética do romancista, «para quem o contacto directo com o real representado era decisivo, mas investido dessa análise de procedimentos relativamente sofisticados.»<sup>295</sup> Diz o narrador: «Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade daquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões. Os mesmos reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas. O Hotel Aliança conservava o mesmo ar mudo e deserto. Um lindo sol dourava o lajedo; batedores de chapéu à faia fustigavam as pilecas; três varinas, de canastra à cabeça, meneavam os quadris, fortes e ágeis em plena luz. A uma esquina, vadios em farrapos fumavam; e na esquina defronte, na Havaneza, fumavam também outros vadios, de sobrecasaca, politicando.»<sup>296</sup> Ega objecta, que também havia mudança, desenvolvimento, a Avenida era exemplo disso. Mas enquanto para lá se dirigiam, «Carlos reconhecia, encostados às mesmas portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, já assim encostados, já assim melancólicos.»<sup>297</sup> Simbolicamente, tudo tendente, sisificamente, a retornar ao passado.

Numa dicotomia intrinsecamente estrutural ao romance, a imagem de Portugal que encontramos n' *Os Maias* não é, evidentemente, unívoca, mas tende a polarizar-se dialecticamente entre duas perspectivas: a visão interna, frequentemente associada ao romantismo de Alencar ou conservadorismo do Conde de Gouvarinho e a visão outrada dos que olham Portugal/Lisboa a partir de fora, do estrangeiro, ligada ao grupo social e economicamente mais relevante: Carlos, Ega (num exercício de alguma artificialidade) e Craft. Geralmente, valoriza-se a visão deste grupo, que reflecte com humor e caricatura a posição crítica da

---

<sup>294</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, Comentários às Intervenções no colóquio *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, p. 54.

<sup>295</sup> Carlos Reis, *Eça de Queirós: A escrita do Mundo*, p. 75.

<sup>296</sup> *Os Maias*, p. 560

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 560

Geração de 70, na esteira satírica, jocosa e irónica d'As *Farpas* queirosianas – o país que nem merece ou entende os raros génios com que pode contar, como o compositor e maestro Cruges.<sup>298</sup> Contudo, a verdade é que o romance – assim como o romancista - não é de todo nem maniqueísta nem se confina a uma tese única. Observando a paisagem urbana e a paisagem humana, vendo que «nada mudara», Carlos diz: «Isto é horrível». Mas acrescenta: «quando se vem de fora».

Também neste ponto de vista se pode notar certa similitude entre as palavras de Carlos da Maia e a visão de Eça de Queirós sobre Portugal. Personagem central e em função do qual tudo se articula, «Carlos reúne condições não só para enunciar um discurso ideológico não raro difuso e fluído, mas também para fazer o balanço ideológico-cultural da sua geração; uma geração que, afinal, não pôde ser (...) o que se propusera.»<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> João Medina, confesso pessimista e desiludido em relação, designadamente, à viabilidade de *europização cultural* portuguesa, fez a propósito do «complexo da miséria portuguesa» uma recolha de expressões, «instantâneos», de Eça de Queirós carregadas de uma imagem mais negativa de Portugal, mas ao mesmo tempo com o chispe da ironia queirosiana coimbrã: «obscuro e velho armário que se chama Portugal» (carta a Ramalho, de Havana, 1873), «chata e vil porção de terra que uma grande imprevidência da civilização permite que seja um país, em lugar de ser uma pastagem» (a Ramalho, de Newcastle, 1875), «legendário solar do Tédio» e «fétida lesma morta que se espapa à beira do velho Atlântico, sob o nome desacreditado de Portugal» (*A Capital*), «país de província» (carta à mulher, de Lisboa, 1892), «Porco» (a Ramalho, 1878), «país impossível», «Ninguém faz nada, «Isto é um país que só suporta hortas e arraiais», «chiqueiro», «A única coisa a fazer em Portugal é plantar legumes», «Nunca houve uma choldra assim no universo!», «...nem na Roménia, nem na Bulgária» (*Os Maias*). «A Península Ibérica parece que herdou uma neurose – que em Espanha se tornou um génio raiado de loucura e, em Portugal, degenerou em imbecilidade misturada de velhacaria. Junte a isto (para Portugal), as influências hereditárias de uma avaria genérica [genética?], e explica muita coisa do País (*A Capital*). (João Medina, *Eça Político*, Lisboa, Seara Nova, 1974, p. 46).

Igualmente em *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, João Medina transcreve (p.70) algumas das expressões elencadas por Fialho de Almeida para retratar achincalhadamente Portugal: «Isto é um país impossível» (Cruges no passeio a Sintra), «choldra torpe» e «pátria inerte», «a mais cobarde raça da Europa» (Ega), «país desgraçado» e país *cursi*» (Carlos).

Portugal como «choldra torpe» e «choldra ignóbil» constitui, também, a síntese caricatural do país para Raposo (*O Mandarim*) e para Ega (*Os Maias*). Este substantivo «choldra» ocorre sete vezes n' *Os Maias*, sempre referente a Portugal. E está também presente n' *A Catástrofe*: «Como me lembro! Íamos para os cafés, para o Grémio, traçar a perna, e entre duas fumaças, dizer indolentemente: - Isto é uma choldra! Isto está perdido! Isto está aqui, está nas mãos dos outros!... / E em lugar de nos esforçarmos por salvar 'isto' pedíamos mais conhaque e partíamos para o lupanar».

<sup>299</sup> Carlos Reis, «Pluridiscursividade e representação ideológica n' *Os Maias*», in *Leituras d'Os Maias*, p. 80.

Eça foi sempre um ausente voluntário da pátria – mas em nenhum momento um exilado da pátria *lá fora* – é a isso que se refere quando, naquele momento de crise no fim da década de 70, lamenta não poder retratar a vida de Lisboa vivendo afastado, em Inglaterra.<sup>300</sup> Mas, ironicamente, esta ausência do seu país «por opção» constituiu-se afinal como benéfica, *inteligente* e profícua «*instância de distanciamento* que ajudou a transmutar o olhar em visão e a observação em inteligência.»<sup>301</sup> Esta constatação, que tão bem se ajusta a Eça de Queirós, é apresentada por Carlos Reis a propósito de Eduardo Lourenço – outro português *ausente* – mas sempre com ‘Jerusalém’ no pensamento, tanto que «nunca deixei de ter esta preocupação com o destino português»<sup>302</sup> – que recusa a condição de exilado, habitualmente associada ao discurso acusatório, ressentido ou saudosista e fantasista daquele que se sente ou foi forçado a viver fora do seu natal rincão. Diz mais, Carlos Reis, sobre este herdeiro espiritual da Geração de 70, como se poderia também dizer de Eça de Queirós: «Eça de Queirós e Eduardo Lourenço não teriam pensado Portugal e os portugueses como o fizeram e têm feito, se o seu lugar de *inteligência* da comum pátria não tivesse beneficiado daquele posicionamento distanciado.»<sup>303</sup>

No capítulo XVIII d’*Os Maias*, no final do romance, logo depois de insistir que «Lisboa arrasa», Eça faz o seu balanço da vida de português: «Pois tudo somado, menino esta nossa vidinha de Lisboa, simples, pacata, corredia, é infinitamente

---

<sup>300</sup> É claro que têm sobretudo expressão emocional de um momento de sentimentalismo as palavras que Eça escreveu em 1873 ao seu *ramalhal amigo*: «eu tenho saudades do enxurro do Rossio – Você não compreende decerto este sentimento, porque nunca estive 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». (Correspondência, p. 499).

<sup>301</sup> Carlos Reis, «Eduardo Lourenço queirosiano», in *Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro-Abril, 2009, p. 138. Numa Carta a Ramalho de 1873, Eça considera que viver longe possibilita, afinal, uma observação mais fria da realidade, obtendo-se assim uma visão de conjunto, comparativamente e proporcionalmente mais ajustada, de um certo distanciamento conveniente à objectividade. Por outro lado, emocionalmente, nas palavras de João Medina, «à força de se viver tantos anos longe de Ítaca, acaba-se por se querer que ela seja *outra* e não apenas aquela pobre e sonolenta ilha europeia...» (João Medina, *Reler Eça de Queiroz...*, p. 13).

<sup>302</sup> *Eduardo Lourenço: A História é a Suprema Ficção. Entrevista de José Jorge Letria a Eduardo Lourenço*, pp. 71-71.

<sup>303</sup> Carlos Reis, «Eduardo Lourenço queirosiano», in *Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro-Abril, 2009, p. 139.

preferível»<sup>304</sup>. E logo depois, sobre o episódio hilariante do aparecimento de uma inacreditável e anedótica Adosinda, «o que ainda tornava a vida tolerável era de vez em quando uma boa risada. Ora na Europa o homem requintado já não ri – sorri regeladamente, lividamente. Só nós aqui, neste canto do mundo bárbaro, conservamos ainda esse dom supremo, essa coisa bendita e consoladora – a barrigada de riso!...»<sup>305</sup> Mas apenas alguns minutos decorridos, no mesmo passeio derradeiro para ver a Avenida – nova promenade da Lisboa desses anos –, de braço dado com Carlos, Eça reitera a velha ideia queirosiana de que por cá tudo o que é civilização foi importado e se usa com macaqueado mau gosto, postiçamente, como se podia observar pela forma excessivamente bicuda das botas dos jovens que por ali viam passar – é a linha do excesso que em Eça guia sempre a narrativa da tragédia para a comédia:<sup>306</sup> «Essa simples forma de botas explicava todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o seu feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna; mas, 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... Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até à caricatura.»<sup>307</sup> E Eça, sempre hiperbólico e faceto, não se fica por aqui, comparando com paródia este comportamento dos habitantes deste país do sul da Europa ao dos «pretos já corrompidos de S. Tomé». Eis Portugal numa pincelada final de João da Eça, caricaturalmente: «Medonho! É de um reles, de um postiço! Sobretudo postiço! Já não há nada genuíno neste miserável país, nem mesmo o

---

<sup>304</sup> *Os Maias*, p. 560.

<sup>305</sup> *Os Maias*, pp. 560 e 563, respectivamente.

<sup>306</sup> Ana Nascimento Piedade sugere uma leitura do «excesso» em Eça no âmbito da relação dos valores e da modernidade: «Quando questiona, em diversos passos dos seus livros [n’*A Cidade e as Serras*, muito claramente], o valor e a utilidade dos produtos gerados por um progresso acelerado da civilização, Eça deixa-nos ficar uma interrogação, de alcance mais intemporal, sobre [...] a própria vantagem de (se) ser civilizado. [...] O que a caricatura de Eça visa não são, evidentemente, esses bens em si mesmos, nem o seu usufruto mas, sobretudo, a fatal tendência apara o excesso». («Porquê ler Eça de Queirós no século XXI?», in *Outra Margem...*, p. 20). Noutro sentido, o excesso (nomeadamente na representação caricatural das personagens) pode também constituir uma forma de afastamento do Realismo de escola, lembra Eugénio Lisboa em *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, p. 91. E o excesso é, afinal, a forma do grotesco.

<sup>307</sup> *Os Maias*, p. 565

pão que comemos!».<sup>308</sup> Bem, de genuíno restava ainda o sol – sempre o sol de Lisboa, desdizendo o mês Janeiro, a cada página saudado –, e também o rio Tejo, a paisagem, a gente indígena, a vida castiça e beata e, claro, o jantarinho à portuguesa..., de modo que, na opinião de Alencar, «nunca o cozinheiro do Bragança, francelhote miserável, estaria à altura desses nobres petiscos do velho Portugal.»<sup>309</sup>

Neste jogo dialógico de confrontos e troca de papéis acaba relativizada toda a inflexibilidade sobre a imagem pátria. Até Alencar, velho coração forte, resvala e vacila no atávico menosprezo e maledicência nacional: come-se bem, vive-se com saúde mas isso «não impede, meu Carlos, que isto por cá esteja cada vez pior!». E, imediatamente se arrepende do que disse, o icónico vate romântico, desculpando-se da ingratidão para com a mãe-pátria: «a gente queixa-se sempre do seu país, é hábito humano»<sup>310</sup>. Afinal, já antes o tinha dito o patriota Alencar à mesa do Hotel Central, sobre a proposta invasão espanhola: «Caramba, rapazes, só a ideia dessas coisas me põe o coração negro! E como vocês podem falar nisso, a rir, quando se trata do País, desta terra onde nascemos, que diabo! Talvez seja má, de acordo, mas, caramba! é a única que temos, não temos outra! É aqui que vivemos, é aqui que rebentamos...» E num golpe bem queirosiano, remata, esvaziando de súbito a pressão dramática: «Irra, falemos de outra coisa, falemos de mulheres!»<sup>311</sup>

## 10. O último Eça e o legado queirosiano

O que se designa por último Eça corresponde ao período da vida do escritor que vai de 1888, ano da publicação d' *Os Maias* e das primeiras cartas de Fradique Mendes na imprensa,<sup>312</sup> até à data da sua morte, em 16 de Agosto de 1900, em

---

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 559.

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 557.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>312</sup> Na *Gazeta de Notícias*, do Rio Janeiro (a partir de 26 de Agosto de 1888), e n' *O Repórter*, de Lisboa, entre Agosto e Outubro de 1888), dirigido por Oliveira Martins e secretariado por Fialho de Almeida.

Paris, com 54 anos de idade. A primeira edição em volume d' *A Correspondência de Fradique Mendes* data de 1900, mas é já póstuma, ou mais exactamente semipóstuma, como, aliás, as outras obras posteriores a 1888, designadamente *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*<sup>313</sup>.

Nestas três obras do último Eça, que a investigação queirosiana mais recente tem redescoberto e valorizado, desenvolvem-se criticamente algumas linhas temáticas e procedimentos narrativos já antes trabalhados pelo escritor, designadamente em torno da questão do destino e identidade nacional, especialmente n' *A Ilustre Casa de Ramires* e n' *A Cidade e as Serras*, e da (permanente) reflexão sobre a questão estético-literária, nomeadamente pela mão do *alter-ego* de Eça que foi Fradique Mendes.

*A Correspondência de Fradique Mendes* – «uma das mais fascinantes, complexas e polissémicas obras de Eça de Queirós», encena precisamente «uma sinuosa problematização da escrita literária, das suas recônditas motivações, dos procedimentos materiais que lhe dão forma, dos condicionamentos da posteridade autoral e ainda – o que não é questão menor – das razões (ou sem razões...) que determinam o fechamento de um espólio e o silêncio de um escritor» que pode justificar, designadamente, a não publicação de alguns dos seus textos.<sup>314</sup> Neste último aspecto, ironicamente, *A Correspondência* antecipa ficcionalmente problemas com que se depararam os editores da obra póstuma de Eça.<sup>315</sup>

Mas a questão que mais importa aqui abordar prende-se com a permanente reflexão eciana sobre adequação estético-literária da sua escrita. O narrador/editor

---

<sup>313</sup> *A Ilustre Casa de Ramires* tinha tido uma versão em folhetim na *Revista Moderna* de Eça, e *A Cidade e as Serras* nasce do conto *Civilização*, publicado em 1892, na *Gazeta de Notícias*. Póstumas são também *A Capital*, *Alves & C.ª*, *O Conde de Abranhos* e *A Tragédia da Rua das Flores*.

<sup>314</sup> Carlos Reis, «Introdução», *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, pp. 24 e 30.

<sup>315</sup> Trata-se aqui, evidentemente, do segundo Fradique, de criação inteiramente queirosiana. O inicial poeta Carlos Fradique Mendes é uma invenção conjunta de Eça de Queirós, Batalha Reis e Antero de Quental dos tempos do Cenáculo. Surgiu entre Agosto e Dezembro de 1869 nos jornais *A Revolução de Setembro*, de Lisboa, e *O Primeiro de Janeiro*, do Porto, com a publicação de alguns poemas pretensamente baudelairianos com que se pretendia fazer sensação no meio literário português decadentemente romântico. Os seus «Poemas de Macadam» seriam o raio fulminante sobre o luar pardacento que envolvia o estéril ambiente cultural de Portugal no fim da Regeneração, uma maneira de questionar para promover a instauração de uma nova ordem de valores porque, como dirá Fradique, «uma nação só vive porque pensa».

da *Correspondência de Fradique Mendes* tece várias considerações sobre a gênese e a eficácia do texto literário que traduzem o questionamento do próprio autor. A descrição dos papéis de Fradique pode ser lida simbolicamente neste contexto: naquelas secretas folhas de Whatman manuscritas deixadas pelo «cinzelador das *Lapidárias*» num férreo cofre espanhol do século XIV – a *vala comum* –, «a letra que as enche, singularmente desigual, oferece a maior similitude com a conversação de Fradique: ora cerrada e fina, parecendo morder o papel como um buril para contornar rigorosamente a ideia; ora hesitante e demorada, com riscos, separações, como naquele esforço tão seu de tentear, espiar, cercar a real realidade das coisas: ora mais fluida e rápida, lançada com facilidade e largueza (...) e em que o gesto estreito e sóbrio se lhe desmanchava num esvoaçar de flâmula ao vento.»<sup>316</sup> Está aqui sintetizada uma perfeita poética literária que ao mesmo tempo pode traduzir a evolução estética queirosiana: contornar rigorosamente a ideia, cercar a real realidade das coisas e, em último grau, erguer a expressão como flâmula ao vento, numa cristalina e ideal «forma translúcida e Geométrica.»<sup>317</sup> Frequentador dos mais civilizados meios sociais europeus, o ‘excelso’ e ‘genial’ Fradique «trabalhava um outro filão poético que [me] seduzia – o da Modernidade, a notação fina e sóbria das graças e dos horrores da Vida, da Vida ambiente e costumada, tal como a podemos testemunhar ou pressentir nas ruas que todos trilhamos, nas moradas vizinhas das nossas, nos humildes destinos deslizando em torno de nós por penumbras humildes.»<sup>318</sup>

As múltiplas leituras que a obra literária de Eça de Queirós continua a suscitar ganham sempre que se inserem «no todo orgânico» de que fazem parte. No aro evolutivo da obra do romancista, as obras do último Eça são, comparativamente, as que se revestem de maior complexidade simbólica proporcionando simultaneamente abertura a uma pluralidade de leituras que os romances de tese da primeira fase não facultavam. No mapa da geografia literária do escritor, o último Eça é como um *reino maravilhoso*, onde se podem observar as obras que mais naturalmente articulam e com mais harmonia e liberdade o seu talento e experiência literária. Desaparece uma severidade lancinante e ironia

---

<sup>316</sup> *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, p. 192.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>318</sup> *Ibidem*), p. 78.

sentenciosa inicial em favor de um relativismo e incorporação de pontos de vista e aspectos da vida portuguesa antes secundarizados ou até excluídos. Como se Eça, sempre andando lá fora, pelo estrangeiro, fosse tomado nesta fase final da vida pela nostalgia da pátria, como Ulisses lembrado da sua Ítaca<sup>319</sup>. Nostalgia de uma pátria edenicamente evocada, imaginada, original, autêntica.<sup>320</sup> Já muito longe dos esquematismos de enquadramento estético-literário, na obra do último Eça esbate-se a força das teses por via de um suavizado discurso irónico, sobressaindo a consideração das alternativas possíveis e um dialogismo estrutural.

A especificidade da poética desta fase derradeira, resultante de uma «atitude vincadamente livre e lúcida de Eça perante todas as influências», revela-se na procura de equilíbrio entre forças díspares e até opostas e numa relativização de posicionamentos e dialogismo conciliatório a que corresponde a expressão de uma ironia polivalente, ‘ainda mais alada’, sem abandonar o criativo jogo lúdico de linguagem e de cumplicidade de sentidos que tanto implica, envolve e deleita o leitor: «optando por um critério abrangente e conciliador e contrariando uma lógica estreitamente disjuntiva, o autor de ‘O Suave Milagre’ dá a si próprio a liberdade de optar pelo positivismo e pelo idealismo, pelo realismo e pelo romantismo, pelo simbolismo e pelo parnasianismo, retirando de todos tudo aquilo que sente adequar-se mais intimamente à sua identidade artística, quase sempre e sistematicamente, sob a influência de dois clássicos e – afinal – intemporais valores: a sobriedade e a moderação.»<sup>321</sup> O último Eça privilegia a «representação alegórica e simbólica da realidade» e, sem excluir certos procedimentos realistas, «readopta a inicial matriz lírica e romântica», idealista, fantasista – «a torre de cristal

---

<sup>319</sup> Como com Fradique, (pois evidentemente...) «a saudade do velho Portugal era nele constante.» (*A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, p. 161).

<sup>320</sup> Fradique, não sem ironia bastante, prefere o velho Portugal rural, que lhe motiva uma «saudade constante», e abomina a Lisboa social imitadora de Paris e sem «uma atmosfera intelectual onde a alma respire». (*A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, p. 158).

<sup>321</sup> Ana Nascimento Piedade, «O Fradiquismo e os modos de ser-moderno do último Eça», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, p. 62 e 63.

da Imaginação»<sup>322</sup> – em sintonia com o ambiente e sensibilidade finissecular de «equivoca misticidade» e de novas formas de «evasão» para «fora do mundo.»<sup>323</sup>

O romance *A Cidade e as Serras* é paradigmático desta nova figuração literária hétero-discursiva irónica e polifónica: «os dois espaços descritos no livro são tratados de forma sobretudo *alegórica*. São espaços simbólicos, ultrapassam a estrita categoria de localidade geográfica exterior, reenviam o leitor para o amplo espaço interior da subjectividade.»<sup>324</sup> Deste modo, o romance, estruturalmente dialógico, afasta-se da ditadura de tese em favor da ambiguidade: «o que permanece é uma subtil (e sublime) ironia e a dúvida, pois Eça acaba por baralhar referências e atributos, envolvendo-nos numa atmosfera dominada pela indeterminação: cidade / e/ serras, ambas estão certas e ambas estão erradas»<sup>325</sup>. E assim, conseqüentemente, *A Cidade e as Serras* se constitui como «*uma suave, irónica e imensa alegoria*, em que algumas modalidades da existência são eficazmente questionadas e, um tanto à maneira socrática, dialogadas.»<sup>326</sup>

Não há, nem isso seria de esperar, no traçado do caminho estético do autor de *A Cidade e as Serras* nem ruptura abrupta nem a cristalização de posições, mas abertura à compreensão e bonomia, à heterodoxia, ao desdobramento do sujeito, evidente no *alter-ego* Fradique Mendes<sup>327</sup> e de certo modo também visível nas contradições da personagem Gonçalo Ramires, representante de nobre linhagem familiar e ao mesmo tempo figura repleta de fragilidade.

*A Correspondência de Fradique Mendes* é demonstrativa deste novo ambiente a que Ana Nascimento Piedade se refere como «antecipada modernidade» eciana. Ao desmembramento semi-heteronímico como possível

---

<sup>322</sup> Carta ao editor da 3ª ed. (1884/85) de *O Mistério da Estrada de Sintra*, *Apud* Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p.19.

<sup>323</sup> Eduardo Lourenço, *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, p. 35.

<sup>324</sup> Ana Nascimento Piedade, *Ironia e Socratismo em «A Cidade e as Serras»*, Lisboa, Instituto Camões, 2002, p. 13.

<sup>325</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

<sup>326</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>327</sup> «O Carlos Fradique Mendes que, a partir de 1888, conhecemos como epistológrafo é também um poeta de escassa produção e pensador atípico, corporizando uma intervenção que vai além do estatuto de mera personagem ficcional (como o são, em Eça, o Conselheiro Acácio, o padre Amaro ou Teodorico raposo) e fica aquém do estatuto de heterónimo acabado, como virão a sê-lo os heterónimos pessoanos». (Carlos Reis, «Introdução», *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, ed. cit., p. 25, nota 17).

intuição dessa moderna «impermanência do ‘eu’ literário» adiciona-se o fradiquismo como filosofia de vida e princípio de estética.<sup>328</sup> A erudição desta personagem, mais do que preconceito de superioridade, representa esse olhar de ironia tranquila e provocadora que reforça o estatuto de Fradique como «consciência dialogante» e principalmente «problematizadora» no limiar da modernidade literária que *Orpheu* vai corporizar em plenitude.

Mário Sacramento dedicou atenção sobretudo ao primeiro Eça no ensaio *Uma Estética da Ironia*, mas ao reflectir sobre a maturidade irónica do último Eça afirma, designadamente sobre a «sátira», uma das máscaras da ironia queirosiana: n’*A Ilustre Casa de Ramires*: «Gonçalo Ramires será, se quiserem convir com o João Gouveia do romance, a imagem de Portugal. Honra nenhuma, porém, nos virá do paralelo com um homem que se lança na literatura plagiando esquecidos versos de um tio; que oscila, nas suas opiniões, ao sabor dos interesses; que levado pelas exigências da ambição, impele a irmã para os braços de um amante; que trai a palavra dada a troco de uns alqueires de milho; cuja “imaginação o leva sempre a exagerar até à mentira”; que é, de raiz, covarde e só num fugaz momento de suprema exaltação, capaz, do alto de um cavalo e de chicote em punho, de um assomo viril. / Neste balanço de qualidades e defeitos, apenas há a consignar no seu activo a bondade – uma bondade contudo que só sabe exercer-se sobre o filho de um homem que ludibriara e mandara prender.»<sup>329</sup>

Impossível compreender a figura de Gonçalo Mendes Ramires, Gonçalinho, o autor de *D. Guiomar*, «o nosso Walter Scott», sem atender à elevadíssima ironia e humor com que o reveste Eça de Queirós. Mas essa mesma ironia cumpre aqui também aquela inerente função provocadora, bem patente na conhecida e paradoxal asserção final de João Gouveia, n’*A Ilustre Casa de Ramires*: «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

---

<sup>328</sup> Fradiquismo – Fenómeno cultural e literário de âmbito finissecular plasmado na obra intitulada *A Correspondência de Fradique Mendes* e que compreende «esse conjunto de valores estéticos e de convicções existenciais que Fradique simboliza e que constitui um componente temático nuclear, embora não exclusivo, do último Eça». (Ana Nascimento Piedade, «O Fradiquismo e os modos de ser-moderno do último Eça», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, p. 63. Cf. tb. *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, p. 229 a 292).

<sup>329</sup> Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, p. 187.

juntamente muita persistência, muito afeição quando se filia 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, o 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 acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antiguidade da raça, aqui pegada à sua velha Torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem em lembra? / - Quem? / - Portugal.»<sup>330</sup>

É sobretudo nesta fase crepuscular de pouco mais de uma década que se vislumbram os sinais dessa antecipada e conscientemente percebida modernidade literária do autor d'*A Cidade e as Serras*.<sup>331</sup> Mas este iniciático sentimento de tempo novo que nos dá uma maior correspondência mental e cultural da obra do último Eça com o nosso tempo, não advém da precipitada recepção do autor das *Prosas Bárbaras*, colagem que se vê fazer frequentemente de certas máximas queirosianas à realidade concreta da situação social e política de Portugal hoje. A obra do último Eça participa de um ambiente de modernidade antes, ou independentemente, da adequação de pontuais citações episódicas da sua obra à actualidade quotidiana concreta do país decorrido um século, que só é o mesmo no nível profundo da sua idiossincrasia cultural identitária e dos seus reflexos, no sentido da psicanálise nacional proposta por Eduardo Lourenço. Feita a ressalva, pode afirmar-se com Miguel Real que a obra de Eça «refulge hoje com uma actualidade inusitada» já que «sob a diferença da conjuntura, vibra hoje, estruturalmente o mesmo Portugal que Eça conheceu.»<sup>332</sup> É, no entanto, necessário sublinhar que a actualidade da obra queirosiana se deve

---

<sup>330</sup> *A Ilustre Casa de Ramires*, p. 335.

<sup>331</sup> Cf. Ana Nascimento Piedade: *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)* e tb. *Ironia e Socratismo em «A Cidade e as Serras»*. Ver ainda *Diálogos com Eça no Novo Milénio*.

<sup>332</sup> Miguel Real, *O Último Eça*, Lisboa, QuidNovi, 2006, p. 11.

essencialmente à sua extraordinária expressão literária depurada e refrescante, que ainda hoje cativa, resistindo ao envelhecimento.<sup>333</sup>

O valor de uma obra literária reside na sua natureza estético-literária e não se mede pelo grau de aproximação à realidade concreta de um momento, porque a arte, tomando a realidade por referente, transcende-a. A actualidade de Eça de Eça de Queirós, como a de Homero, reside, pois, essencialmente na dimensão estética e humana da sua monumental *obra literária* enquanto património cultural de alto valor que o seu génio nos legou, e não tanto no relatório *sociológico* e *jornalístico* que os seus escritos podem proporcionar das figuras, mentalidade e instituições do seu país no último quartel do século XIX e nas analogias possíveis com figuras e situações pontuais do nosso tempo. A Imagologia Literária da obra de Eça de Queirós não se confina à colecção de figuras e episódios que se podem enumerar na sua ficção, mas compreende a expressão literária que deu à formulação de um ambiente mental e social que de um modo arguto e artisticamente elevado soube traduzir. Mais do que a conjuntura – pois sempre é possível ver correspondências na situação portuguesa de ontem e de hoje – o que determina a vitalidade da obra queirosiana é o seu elevado nível literário e a capacidade inigualável do seu criador de captar as ‘forças’ dominantes do ser português, do tempo português, que não são apenas da década de 80 e 90 do século XIX, mas antes uma herança cultural identitária que, como tal, permanece na nossa matriz. Neste sentido, o último Eça é, de certo modo, bem mais actual do que o primeiro Eça, o das *Farpas*, exteriormente e utilitariamente mais compaginado com o seu tempo, com aquelas caricaturas sumárias e mordacidade satírica e comédia imediata.

Num artigo em que analisa as características do ensaísmo de Eduardo Lourenço relativo à temática da «Preocupação por Portugal», Ana Nascimento Piedade regista a «funda inquietação», «ausência de dogmatismo» e «indissociável ligação ao que é humano e social que a tipifica» que caracterizam a escrita lourenciana.<sup>334</sup> Estas três dimensões determinam, naturalmente, o desenho de

---

<sup>333</sup> Cf. Ana Nascimento Piedade, «Porquê ler Eça de Queirós no século XXI?», in *Outra Margem...*, p. 20.

<sup>334</sup> Ana Nascimento Piedade, «Contornos da ‘Preocupação por Portugal’ no ensaísmo de Eduardo Lourenço», in *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil: Homenagem a Arnaldo Saraiva*, p. 340.

minúcia labiríntica do estilo ensaístico fluvial do autor de *Portugal como Destino* e são consequência de um *ethos* que privilegia «racionalidade dialógica e argumentativa» e a opção crítica «pela pluralidade face à unidade».<sup>335</sup> Se alargarmos aquela «funda preocupação» do campo filosófico-humanístico para o círculo da estética literária, podemos atribuir a Eça de Queirós e à sua escrita todos aqueles atributos. É sabido que Eça e Lourenço se encontram não apenas na tematização crítica de Portugal mas também no modo heterodoxo e humanista com que o fazem, na envolvimento de uma escrita poética e especulativa subjacente.<sup>336</sup>

Se o romance de molde realista de Eça era natural prolongamento literário de uma tese prévia, a obra ficcional do último Eça tende a 'ir à procura', mais do que se constituir como demonstração e exemplificação de uma concepção pré-definida. E novamente neste aspecto é oportuna uma aproximação aos textos ensaísticos de Eduardo Lourenço: «são extremamente ambíguos, não há conclusão nenhuma, a conclusão é deixada ao leitor.»<sup>337</sup> A estrutura binária de *A Cidade e as Serras* proporciona uma articulação dialogística, em contraponto; ora, como diz Eduardo Lourenço, os diálogos «são já uma forma ensaística, porque são sempre uma dupla palavra, que é a nossa palavra e a palavra realmente do outro.»<sup>338</sup> Também por aqui se vê a falácia que é considerar *A Cidade e as Serras* como um romance de tese, uma tomada de posição, menos ainda no ponto de vista

---

<sup>335</sup> Pode estabelecer-se uma afinidade de fundo filosófico entre o «pendor pensante» de Eça de Queirós e a atitude de reflexão crítica de Eduardo Lourenço. O ensaísta também «problematiza (e ironiza) os preconceitos e as contradições inerentes aos acontecimentos que testemunha». (Ana Nascimento Piedade, «Eça de Queirós e a Filosofia» in *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp.109-115).

<sup>336</sup> São múltiplas as afinidades que se nos deparam entre Eça e Lourenço no pensamento crítico e na expressão ensaística irónica e poética de ambos. A obra do romancista fascina Lourenço, que lhe deu lugar destacado na sua reflexão do ensaísta. Ele próprio se afirma como uma espécie de discípulo espiritual de Eça: «aquilo que gostaríamos era de ser ficcionistas (...) poeta a tempo inteiro ou ficcionista». (Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, p. 11 e 12). «Eu devo ter transferido essa vocação poética, que é natural na nossa cultura, para outra dimensão, a dimensão do ensaio. O que eu lastimo é não ser poeta, pois não há nada que eu admire mais que a poesia, porque a poesia é a essência do que nós somos. Não há outra inscrição maior do ser humano que a expressão poética. (...) Eu não tenho a sorte de estar nessa barca [ser artista, ser poeta], mas não há barca que eu aprecie melhor, com que conviva melhor do que com os poetas, sem dúvida nenhuma». (*Eduardo Lourenço: A História é a Suprema Ficção. Entrevista de José Jorge Letria a Eduardo Lourenço*, pp. 88 e 90). Ver também, de Ana Nascimento Piedade, «Eduardo Lourenço: um génio que é um poeta», in *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – dos Poetas e Amigos*, pp. 31-32.

<sup>337</sup> Ana Nascimento Piedade, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, p. 235.

<sup>338</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

patrioteiro de enaltecimento de um Portugal edénico, tão puro quanto afastado da contaminação dos grandes centros civilizacionais. Aliás, olhando o extenso catálogo da sempre crescente biblioteca crítica queirosiana, o que parece prevalecer é precisamente a ideia da sua obra literária como «texto aberto» por excelência, e a percepção de que há um alargamento e aprofundamento da leitura literária da obra ficcional de Eça que anula o esquematismo de teses maniqueístas e biografistas.

O que Eduardo Lourenço denomina como «preocupação por Portugal» constitui o núcleo da temática geracional e a principal opção literária da ficção queirosiana de que *Os Maias* são, no aro do percurso estético queirosiano, a sua mais complexa e ambígua abordagem literária. Na década de 90, Eça, comparativamente, afasta-se da antiga sátira implacável, preferindo a dialéctica conciliadora e a suavizada e amável «reticência irónica», próximas do discurso ensaístico e mais adequadas a uma visão risonha e abrangente do mundo.<sup>339</sup>

Almeida Garrett escreveu para um tempo novo que, no entanto, se nos afigura hoje como um tempo já passado, antigo. Eça, escrevendo para o seu tempo, pressentia um tempo novo que rapidamente se instalava no ambiente finissecular. A sua obra ficcional final capta fulgurantemente as difusas linhas que se insinuam na sensibilidade estética emergente, transcendendo o seu tempo histórico e antecipando o ambiente e a percepção de modernidade. É por isso que ainda hoje o lemos como nosso contemporâneo: «tudo quanto caracteriza hoje, noutra ritmo e com outra potência, a nossa actual civilização, já é visível e está presente no tempo em que o autor de *Os Maias* viveu, constituindo pano de fundo da sua experiência vital e cultural. Isto é sobretudo exacto para quem não viveu esse tempo como específico tempo português – o que foi o caso de Eça de Queirós», cuja intersecção do tempo e da geografia o posicionaram no cerne espiritual de um mundo novo.<sup>340</sup> Mas, a obra de Eça de Queirós continua hoje viva, essencialmente porque foi cumprido em plenitude o seu ideário estético, tal como o formalizou, com indispensável ironia, Carlos Fradique Mendes: «As palavras, são, como se diz em pintura, *valores*: para produzir pois um certo efeito de força ou de graça, o caso não

---

<sup>339</sup> Cf. Ana Nascimento Piedade, *Ironia e Socratismo em «A Cidade e as Serras»*, p. 76.

<sup>340</sup> Eduardo Lourenço, «O tempo de Eça e Eça e o tempo», in *As Sais de Elvira*, p. 36.

está, em ter *muitos* valores, está em saber bem agrupar, os três ou quatro que são necessários. (...) Termos complicados já são um esforço da literatura: – ora quanto menos literatura se puser numa obra de arte, mais ela durará, por isso mesmo, que a linguagem literária envelhece, e só a humana perdura.»<sup>341</sup> Para Eça de Queirós, a demanda foi sempre esta: encontrar uma prosa com «alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza – e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir desde os mais fugidios tons de luz até os mais subtis estados de alma...»<sup>342</sup>. Uma prosa como ainda não havia...

---

<sup>341</sup> *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, pp. 347-348.

<sup>342</sup> *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, p. 187.

## **CONCLUSÃO**



A Literatura sempre me interessou por três razões predominantes: o prazer estético que proporciona ao leitor, a capacidade de captar a complexa realidade num frágil, sugestivo e sublime suporte verbal e o testemunho que oferece como expressão da experiência e da imaginação humana. A par da dimensão especificamente literária, a Literatura é sempre portadora de implicação de ordem cultural. Ler é ver mais e melhor, com outros olhos, pelos olhos de outros. A leitura multiplica a possibilidade de pontos de vista simultâneos e complementares, aproximando-nos da visão absoluta que constitui um atributo divino.

Por gosto pessoal e percurso académico e profissional, a temática da cultura portuguesa tem sido uma área do meu especial interesse. Foi, portanto, com naturalidade que me entreguei mais sistemática e aprofundadamente a este desafio quando dei início à presente investigação. Nesse passo, eu não sabia ainda como denominar o elemento que fazia a ponte entre a obra literária e o conjunto de propriedades nela observáveis que podem estruturar uma determinada identidade cultural. Era evidente que a própria Literatura participava nesse processo de (re)formulação identitária ao ponto de se poder falar num Portugal de Garrett ou num Portugal de Eça de Queirós. Era também evidente a relação de íntimo e permanente convívio entre a Literatura e a memória identitária nacional. Eduardo Lourenço tinha demonstrado como é profunda essa ligação intrínseca e intensa entre a Literatura e a identidade portuguesa.

Mas como denominar o vínculo que associa a obra literária e a representação recreativa que ela faz de um determinado objecto referencial, neste caso uma cultura nacional? Quais são os mecanismos literários geradores e portadores dessa representação? Foi a descoberta da Imagologia Literária que me permitiu estabelecer um fio condutor de sentido que, depois, procurei desenvolver em torno da identidade nacional ligando a reflexão de Eduardo Lourenço à obra literária de Almeida Garrett e Eça de Queirós.

Não sendo um domínio fechado dos Estudos Literários, a Imagologia Literária incorpora na sua análise uma dimensão mais vasta de âmbito cultural, que compreende, designadamente, uma atenção à realidade histórica e social, à ideologia, etc. Mas tratando-se de Imagologia *Literária*, não pode prescindir do seu

objecto primeiro de estudo: o texto literário e a sua dimensão essencial de ordem estética com que organiza a sua representação ficcional.

Proveniente dos Estudos Comparatistas, a Imagologia Literária procura elencar e analisar marcas de identidade na oposição entre diferentes culturas nacionais, seguindo o princípio de que é na confrontação com o *outro* que se configura a própria identidade. O desafio de partida desta investigação consistia em aplicar a abordagem da Imagologia Literária no interior de uma mesma cultura nacional, no plano diacrónico: de Almeida Garrett a Eça de Queirós, perceber que relação se pode estabelecer entre Literatura e identidade nacional, quais são as motivações, os condicionalismos, as estéticas, as implicações de uma determinada formulação literária. Foi este o ponto de vista adoptado: tomar a Imagologia Literária, com o mesmo princípio da identificação comparativa de marcas culturais perante a distância, já não na dimensão espacial, mas no âmbito do tempo histórico. Não é este o procedimento tradicional da Literatura Comparada e se os estudos imagológicos não privilegiavam esta via de abordagem diacrónica, ela também não estava excluída do seu âmbito, parecendo, aliás, promissora, como se depreendia do enquadramento teórico proposto por Joep Leerssen, Manfred Beller, Hugo Dyserinck, e, entre nós, Álvaro Manuel Machado, Daniel-Henry Pageaux e Maria João Simões.

Eduardo Lourenço mostrou que a Literatura é parte integrante e nuclear do processo de construção da identidade portuguesa, quer assimilando e difundindo uma narrativa da História mais imaginária do que factual, feita de paradoxal memória imaginada, quer, em sentido oposto, questionando criticamente essa mesma ficção perante a realidade dos factos históricos. Por uma e outra via, a questão da identidade, de saber quem somos ou quem não somos, de onde vimos, para onde vamos, tornou-se nevrálgica na Literatura portuguesa e passou ela própria a constituir a matéria essencial da mitologia nacional e, portanto, objecto de interesse imagológico.

O ensaísmo de Eduardo Lourenço dedica grande atenção à questão identitária portuguesa, especialmente a partir da leitura do texto literário enquanto manifestação privilegiada da cultura e mentalidade e registo indelével de memória colectiva. É pela e na Literatura que Eduardo Lourenço encontra a mais completa representação dos portugueses sobre si próprios.

A reflexão ensaística lourenciana abriu novos horizontes para a interpretação da cultura portuguesa a partir de uma questionação radical do discurso que temos tecido sobre o destino nacional, fundado mais na imaginação e mito do que na consciente assunção da realidade. A originalidade do pensamento de Eduardo Lourenço é indispensável à leitura crítica da cultura portuguesa moderna e contemporânea. A sua «paixão de compreender» constitui uma atitude intelectual rara e permanente de questionamento frontal sobre a essência e aparência da vida portuguesa, como salientam, designadamente, Maria Manuel Baptista e Ana Nascimento Piedade. Nesta investigação, o objectivo não consistia em elencar a galeria de representações do imaginário português proposta por Eduardo Lourenço mas antes sublinhar a dimensão imagológica do texto literário como expressão rica e genuína de identidade e memória colectiva e, ao mesmo tempo, relacionar o ensaísmo indagador lourenciano com a reflexão crítica e questionadora iniciada pela Geração de 70 sobre o destino e o ser português.

Com Almeida Garrett, pela primeira vez na nossa história moderna, a Literatura é concebida como agente implicado na reformulação da identidade nacional. Sem recusar a tradição, Garrett instaura uma literatura nova e uma nova língua literária para o Portugal liberal que sucedeu ao Antigo Regime. Almeida Garrett vernaculizou a língua literária portuguesa, sacudindo-a de esquematismos formalistas e decorativos típicos da erudição clássica, dando-lhe versatilidade e coloquialidade. Toda a sua obra revela uma aguda consciência do papel activo da Literatura na reformulação da imagem identitária e fomento cultural e cívico. Garrett inova na narrativa, no teatro, na poesia. Revisita a História de Portugal, que recria com sentido simbólico e pedagógico activo. Almeida Garrett escreveu como viveu, romanticamente envolvido na luta pela valorização cultural dos seus concidadãos.

No final do século XIX, Eça de Queirós eleva a língua literária e a Literatura portuguesa para um novo patamar de expressividade. Ao consagrar ao tema *Portugal* inerente centralidade, a obra de Eça de Queirós oferece-se como valioso repositório imagológico e propõe uma reflexão estimulante e provocadora sobre quem somos, quem pensamos que somos e como nos representamos literariamente.

Para a Imagologia Literária, o Portugal queirosiano compreende um complexo conjunto de procedimentos que se podem resumir em três níveis:

Primeiro: na renovação da língua literária portuguesa com uma dimensão e profundidade que até hoje ninguém ainda, individualmente, superou. A palavra ganhou com Eça de Queirós uma clareza e leveza poética, plasticidade referencial e semântica extraordinária, numa escrita verdadeiramente recriadora.

Segundo: na genial capacidade de captar, fixar e recriar literariamente a realidade humana e social portuguesa estabelecendo um conjunto de imagens críticas que passaram a integrar a identidade cultural colectiva e que configuram a ideia, porventura ainda válida, que os portugueses têm de si próprios; a par das imagens estereotipadas associadas às suas personagens magistralmente construídas, há, na fase final, a incorporação de uma olhar plural que inviabiliza a uma leitura linear, simplista e fechada da identidade nacional; a visão de Portugal de Eça de Queirós é muito mais vasta e complexa do que está visível na superfície dos seus textos da década de 70; essa pluralidade dialógica ganha expressão com *Os Maias* e desenvolve-se intrínseca e intensamente nas últimas obras.

Terceiro: relativamente ao estilo de Eça de Queirós, sobretudo na sua essencial ironia e preferência pelo humor, que nasce no próprio olhar do escritor sobre o mundo e ganha forma cristalina na sua obra literária sublime, constituindo-se como transversal e permanente elemento de valor da *poesis* e da estética queirosianas.

A representação literária do homem português facultada pela Imagologia Literária na obra ficcional de Eça de Queirós não é alheia ao processo de evolução estética do autor e, por essa razão, foi tratada detalhadamente.

Olhando Portugal simultaneamente *de dentro* e *de fora*, com o sentido irónico iluminador e crítico do seu estilo, Eça procurou incessantemente uma expressão literária capaz de recriar com a máxima precisão, clareza e graça o objecto da sua atenção. Portugal é, explícita ou implicitamente, a grande personagem queirosiana. O percurso estético-literário do escritor representa uma demanda permanente na tentativa de encontrar a mais adequada figuração literária, designadamente estabelecer com máxima eficácia as particularidades difusas dessa personagem complexa, inicialmente talhada a cortes rápidos e definitivos e por fim composta por elementos de proveniência e significação múltipla.

A Literatura permite uma compreensão profunda e alargada do pensamento e vivência humana, individual e colectivamente, em determinados períodos da sua história. A Literatura é também um amplo registo da memória comum efectiva ou imaginada feita pelo «contorno das palavras e o seu relevo». A memória constitui o cerne da identidade. Tendo por objecto de estudo os processos de registo e formulação identitária no discurso literário, a Imagologia Literária revela o ser de uma cultura pela alquimia recriadora da sua Literatura, essa arte tão humana e divina de jogar com as palavras.

Porto Santo, 17 de Março de 2017



## BIBLIOGRAFIA

### 1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

#### 1.1. OBRAS DE ALMEIDA GARRETT

*Frei Luís de Sousa* (introd. Ofélia Paiva Monteiro), Porto, Editora Civilização, 1999.

*O Arco de Sant'Ana*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1989.

*Romanceiro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.

*Um Auto de Gil Vicente*, Porto, Porto Editora, 2005.

*Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, 2005.

#### 1.2. OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS

*A Capital! (Começos de uma Carreira)*, (edição crítica e introdução de Luiz Fagundes Duarte), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

*A Cidade e as Serras* (fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, 2014.

*A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, (edição crítica de Carlos Reis (coord.), Irene Ficalho e Maria João Simões), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2014.

*A Emigração como força Civilizadora* (pref. Raul Rêgo; nota introdutória de Isabel Pires de Lima), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

*A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

*A Relíquia* (fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

*Alves e C.<sup>a</sup>* (edição crítica de Luiz Fagundes Duarte e Irene Ficalho), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

- Cartas e Outros escritos*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- Contos Escolhidos* (introd. e selec. Maria das Graças Moreira de Sá), Lisboa, Ulisseia, 1990.
- Correspondência. Páginas da Vida Íntima e Literária*, Lisboa, Livros do Brasil, 2002.
- Da Colaboração no "Distrito de Évora" - I (1867)*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- Notas Contemporâneas* (fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- O Conde d'Abranhos e A Catástrofe*, Porto, Porto Editora, 2015.
- O Crime do Padre Amaro - Cenas da Vida Devota*, (fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, 2005.
- O Mandarim* (edição crítica de Beatriz Berrini), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- O Mistério da Estrada de Sintra – Cartas ao Editor do "Diário de Notícias"* (coord. Ana Luísa Vilela), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015.
- O Primo Bazílio* (fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- Os Maias – Episódios da vida romântica*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d.
- Prosas Bárbaras* (fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- Textos de Imprensa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.
- Últimas Páginas. Lendas de Santos e Escritos Diversos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d.
- Uma Campanha Alegre*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1987.

### **1.3. OBRAS DE EDUARDO LOURENÇO**

- A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999.
- As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, Lisboa, Gradiva, 2006.
- «Da Ficção do Império ao Império da ficção», in *Diário de Notícias*, supl. «10 Anos de democracia», Lisboa, 24 de Abril de 1984, pp. 26-27.

- Fernando, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.
- Nós e a Europa ou as Duas Razões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.
- O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- O Gibão de Mestre Gil e Outros Ensaio*s, Lisboa, Gradiva, 2004.
- O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.
- «Orpheu ou a poesia como realidade», in *Tempo e Poesia – à Volta da Literatura*, Lisboa, Relógio D'Água, 1987, pp. 43-60.
- Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2012.
- «Romantismo e Tempo e o Tempo do nosso Romantismo»: a propósito do Frei Luís de Sousa», in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Centro de Estudos do Séc. XXI do Grémio Literário, 1974, pp. 105-111.
- «Sentido e não sentido do Moderno», in *Ocasionais I*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1984.

## **2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA**

### **2.1. SOBRE IMAGOLOGIA LITERÁRIA**

- AAVV, *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade* (org. Maria Irene Ramalho, António Sousa Ribeiro), Porto, Edições Afrontamento, 2002.
- AAVV, *Portugal e o 'Outro': uma relação assimétrica?* (Linha de Investigação n.º 6 – Representações de Portugal nas Literaturas Estrangeiras e Representações do Estrangeiro na Literatura Portuguesa), Aveiro, Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2002.
- BAPTISTA, Maria Manuel Baptista; *Identidade – Ficções*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2006.

- BELLER, Manfred (2000), «Imagologia», in *Dizionario degli studi culturali*.  
[http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/imagologia\\_b.html](http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/imagologia_b.html) [10 de Março de 2014].
- BELLER, Manfred Beller; LEERSSEN, Joep (eds.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A critical Survey*, STUDIA IMAGOLÓGICA, 13, Amsterdam/New York, Rodopi Publishers, 2007.
- CHEVREL, Yves, «Os estudos de recepção» in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira, *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX*. (Tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Minho em 2002). Disponível em <https://renates.dgeec.mec.pt/ppsqdet.asp>
- GARCIA, María Jesús Fernández, LEAL, María Luísa (coords.), *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*, Mérida, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas / Gobierno de Extremadura, 2012.
- MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri, «Da influência à recepção» in *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 2001.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «Da Imagem ao Imaginário», in *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 2001.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «Repensando a Literatura Comparada: Imagologia e Estudos Culturais». (Comunicação do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada).  
<http://ebookshopbrasil.com.br/siteebookshop/phocadownloadpap/gratuitosve/r/repensandoaliteraturacomparada.pdf> [15 de Janeiro de 2015].
- MARTINS José Cândido, Recensão a *Imagologías Ibéricas* in *Limite – Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, Universidad de Extremadura, (vol. VII), 2013, p. 254-256. <http://www.revistalimite.es/> [8 de Outubro de 2015].
- MENDES, Ana Paula Coutinho, «Representação do Outro e Identidade. Um Estudo de Imagens na Narrativa de Viagens - II Imagologia literária: contornos históricos e princípios metodológicos», in *Cadernos de Literatura Comparada*, 1, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e

Granito Editores e Livreiros, 2000.

<http://www.ilcml.com/Var/Uploads/Publicacoes/Artigos/45e6bd57d5abe.pdf> [8 de Outubro de 2015].

MOURA, Jean-Marc, «L'Imagologie comparatiste», in LORANT, André; BESSIÈRE, Jean (eds.), *Littérature Comparée. Théories et Pratiques*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999, pp. 27-38.

MOURA, Jean-Marc, «L'imagologie littéraire: tendances actuelles», in *Perspectives comparatistes*. (Études réunies par Jean Bessière et Daniel-Henry Pageaux), Paris, Honoré Champion, 1999.

QUARESMA, Sérgio, «O papel das elites e o abuso da História na construção labiríntica da identidade nacional».

[http://www.eduardolourenco.com/6\\_oradores/oradores\\_PDF/Sergio\\_Quaresma.pdf](http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/oradores_PDF/Sergio_Quaresma.pdf) [10 de Março de 2014].

RIBEIRO, António Sousa, RAMALHO, Maria Irene (org.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Afrontamento, 2002.

SIMÕES, Maria João (coord.), *Imagotipos Literários: Processos de (Des)configuração na Imagologia Literária*, Coimbra, CLP, 2011.

SIMÕES, Maria João, «Literatura, Imagologia e Identidades».

<http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/imag.html> [10 de Dezembro de 2014].

SOUSA, Celeste Ribeiro de, *Do Cá e do Lá: Introdução à Imagologia*, S. Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2004.

ZACHARASIEWICS, Waldemar, *Imagology Revisited*, STUDIA IMAGOLÓGICA, 17, Amsterdam/New York, Rodopi Publishers, 2010.

### Recursos em linha

*Iberografias. Revista de Estudos Ibéricos*, Centro de Estudos Ibéricos, Guarda.

<http://www.cei.pt/publicacoes/edicoes.htm>. [12 de Novembro de 2015].

«Images». <http://www.imagologica.eu/> - Website de Joep Leerssen, da Universidade de Amesterdão, dedicado aos estudos imagológicos internacionais. [12 de Novembro de 2015].

«Imag.I.beria». <https://sites.google.com/site/imagiberia/> - Portal do projecto de investigação «Imágenes de la Identidad e la Alteridad en las relaciones luso-españolas: Portugal- Extremadura – España», (2008-2011) coordenado por

Maria Jesús Fernández Garcia da Universidade da Extremadura. [12 de Novembro de 2015].

«Imagologia e Literatura». <http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/imag.html>. Página de Maria João Simões, da Universidade de Coimbra. [15 de Novembro de 2015].

<http://www.uc.pt/fluc/clp> - Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. [15 de Novembro de 2015]

<http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj> - Grupo de Investigação «Literatura Sem Fronteiras», Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [15 de Novembro de 2015].

<http://www.ilcml.com/> - Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [18 de Novembro de 2015].

## 2.2. SOBRE EDUARDO LOURENÇO

*Prelo*, Maio de 1984, 2ª série, Número Especial «Sobre Eduardo Lourenço», Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio, «O ensaio à Eduardo Lourenço: existo, logo penso (e sinto)», in Revista *Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro de 2009, pp. 113-117.

BAPTISTA, Maria Manuel (coord.), *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – dos Críticos*, Maia, Ver o Verso Edições, 2004.

BAPTISTA, Maria Manuel (coord.), *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – dos Poetas e Amigos*, Maia, Ver o Verso Edições, 2008.

BAPTISTA, Maria Manuel, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender* (pref. Eduardo Prado Coelho), Porto, Edições ASA, 2003.

BAPTISTA, Maria Manuel (coord.), *Eduardo Lourenço – Estudos* (vol. I), Maia, Ver o Verso Edições, 2006.

BAPTISTA, Maria Manuel, *O Outro Lado da Lua - A Ibéria segundo Eduardo Lourenço* (edição e entrevista de Maria Manuel Baptista), Campo das Letras, Porto, 2005.

- LETRIA, José Jorge, *Eduardo Lourenço: A História É a Suprema Ficção – Entrevista de José Jorge Letria a Eduardo Lourenço*, Lisboa, Guerra e Paz, 2014.
- PIEIDADE, Ana Nascimento, «Contornos da ‘Preocupação por Portugal’ no ensaísmo de Eduardo Lourenço», in *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil: Homenagem a Arnaldo Saraiva* (Colóquio Internacional, Porto, 2009. Coord. Isabel Morujão e Zulmira Santos), Porto, CITCEM, Edições Afrontamento, 2011, pp. 340-349.  
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12535.pdf> [8 de Agosto de 2015].
- PIEIDADE, Ana Nascimento, «Eça e Pessoa no labirinto de Eduardo Lourenço», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro de 2009, pp. 132-146. (Comunicação apresentada no Congresso Internacional “Eduardo Lourenço, 85 anos”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 6 e 7 de Outubro de 2008). Também disponível em [http://www.eduardolourenco.com/6\\_oradores/pdf3/Ana\\_Nascimento\\_Piedad\\_e.pdf](http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/pdf3/Ana_Nascimento_Piedad_e.pdf). [10 de Março de 2014. *Link* desactivado em 2016. Acessível ainda em [arquivo.pt](http://arquivo.pt)].
- PIEIDADE, Ana Nascimento, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, Lisboa, Gradiva, 2015.
- PIEIDADE, Ana Nascimento, *Outra Margem. Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas* (Parte V, sobre Eduardo Lourenço), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.
- REAL, Miguel, *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa*, Matosinhos, QuidNovi, 2008.
- REAL, Miguel, *O Essencial sobre Eduardo Lourenço*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- REIS, Carlos, «Eduardo Lourenço queirosiano», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro de 2009, pp. 138-146.
- RIBEIRO, Margarida Calafate, «Uma outra história de regressos. Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 171, Maio de 2009, pp. 151-166.
- RODRIGUES, Maria Teresa, «Eduardo Lourenço, hermeneuta do imaginário português», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro de 2009, pp. 236-250.

[http://www.eduardolourenco.com/6\\_oradores/oradores\\_PDF/Maria\\_Teresa\\_Rodrigues.pdf](http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/oradores_PDF/Maria_Teresa_Rodrigues.pdf) [10 de Março de 2014. *Link* desactivado em 2016. Acessível ainda em arquivo.pt].

## Recursos em linha

<http://www.eduardolourenco.com/> - Portal do Congresso Internacional «Eduardo Lourenço» realizado nos dias 6 e 7 de Outubro de 2008 na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. [28 de Janeiro de 2017].

<http://www.eduardolourenco.uevora.pt/> - Projecto «Edição Obras Completas de Eduardo Lourenço» da Universidade de Évora e da Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa, iniciado em Julho de 2010. [28 de Janeiro de 2017].

<http://leduardolourenco.blogspot.pt/> - Projecto «Edição Obras Completas de Eduardo Lourenço». [28 de Janeiro de 2017].

<http://www.cei.pt/> - Centro de Estudos Ibéricos. Centro de investigação com recursos diversificados sobre estudos lourencianos. [28 de Janeiro de 2017].

### 2.3. SOBRE ALMEIDA GARRETT

AAVV, «Almeida Garrett: um Romântico, um Moderno», in *Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escrito*, (vol. II), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

AAVV, *Garrett às portas do Milénio*, Comissão Executiva dos “Seminários Garrett”, Lisboa, Colibri, 2002.

*Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 4, Janeiro-Março de 1999, (número dedicado a Eça de Queirós, pelo centenário da sua morte), Lisboa, MNE - Instituto Camões. <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no04-almeida-garrett.html> [20 de Março de 2015]

*Teatro Romântico Português. O Drama Histórico*, (Pref. selecção e notas de Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

- BRAGA, Teófilo, *História do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Ulmeiro, 1984.
- BUESCO, Helena Carvalhão, (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 1987.
- CHAVES, Castelo Branco, *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Lisboa, ICALP, 1979.
- <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes.html> [4 de Fevereiro de 2017].
- CUNHA, Maria do Rosário, «Garrett, Herculano e o romance histórico», in *Discursos: Almeida Garrett: 150 anos depois*, Lisboa, Universidade Aberta, VI série (Estudos portugueses e comparados), nº1, Março, 2006, pp. 127-138.
- DELGADO, Isabel Lopes, *Para uma Leitura de “Frei Luís de Sousa” de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Presença, 1998.
- DIOGO, Américo António Lindeza, SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães, *Ensaio Garretianos*, Braga, APPACDM/Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 2001.
- DIOGO, Américo Lindeza Diogo, SILVESTRE, Osvaldo Manuel, *Rumo ao Português Legítimo. Língua e Literatura (1750-1850)*, Braga/Coimbra, Angelus Novus, 1997.
- FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal. Estudos de Factos Socioculturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993.
- FRANÇA, José-Augusto, «Perspectiva do romantismo português», in *História da Literatura Portuguesa*, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, pp. 45-60.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «Almeida Garrett e o paradigma romântico europeu: modelos e modas» in *Almeida Garrett: um Romântico, um Moderno*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, pp. 39-49.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal: Ensaio de Tipologia Comparatista*, Lisboa, Presença, 1996.
- MAGALHÃES, Gabriel Augusto Coelho Magalhães, «Garrett e Rivas: dois românticos peninsulares», in *Almeida Garrett: um Romântico, um Moderno*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, pp. 51- 62.
- MARTINS, J. Cândido de Oliveira, «Para uma sistematização didáctica das leituras interpretativas do *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett», in

- Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno* (vol. II) Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, pp. 89-135.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, «Introdução - A Ideia de Modernidade», in *A Palavra Essencial – Estudos sobre a Poesia*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, (2 vols.) Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, «Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett», in *Revista Colóquio/Letras*, nº 30, Março de 1976, pp.13-29.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, «Camões na literatura romântica portuguesa», in *Dicionário do Romantismo Literário Português* (dir. Helena Carvalhão Buescu) Lisboa, Caminho, 1987.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, *O Essencial sobre Almeida Garrett*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, *‘Viagens na Minha Terra’: O Nascer da Modernidade Literária Portuguesa*, Lisboa, Montepio Geral, 1983.
- PEREIRA, José Carlos, «A Doutrinação Estética de Almeida Garrett. A Nostalgia Clássica de um Romântico», in *As Doutrinas Estéticas em Portugal do Romantismo à ‘Presença’*, Linda-a-Velha, Hespéria, 2011. (Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2009). <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/659> [4 de Fevereiro de 2017].
- PUGA, Rogério Miguel, *O Essencial Sobre o Romance Histórico*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Três Espelhos. Uma Visão Panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- REIS, Carlos, *Introdução à Leitura das “Viagens na Minha Terra”*, Coimbra, Almedina, 2001.
- REIS, Carlos, PIRES, M. da Natividade (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, (vol. V), *O Romantismo*, Lisboa, Editorial Verbo, 1993.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-1856)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, CÂMARA, Maria Alexandre Trindade Gago da, *O Teatro em Lisboa no Tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, IPM/Museu Nacional do Teatro, 2003.

VERDELHO, Telmo dos Santos, *As Palavras e as Ideias na Revolução Liberal de 1820*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1981.

VERDELHO, Telmo, «Camilo e a tradição vernacular», in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1991, pp. 301-325.

### Recursos em linha

<http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/patlit/ecag> - Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett (coord. Ofélia Paiva Monteiro) – CP/FL/Universidade de Coimbra. [20 de Março de 2016].

<http://purl.pt/96/1/> - Repositório permanente de recursos bibliográficos e iconográficos sobre Almeida Garrett da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, BND, Biblioteca Nacional de Portugal, 1999.

*Frei Luís de Sousa*, <http://purl.pt/39>

*O Arco de Sant'Ana: chronica portuguese*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1845-1850. <http://purl.pt/6>

*Romanceiro*, <http://purl.pt/924>

*Viagens na Minha Terra*, <http://purl.pt/55>

## 2.4. SOBRE EÇA DE QUEIRÓS

*Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 9/10, 2000 (número dedicado a Eça de Queirós, pelo centenário da sua morte), Lisboa, MNE - Instituto Camões. <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no09-10-eca-de-queiros.html>. [24 de Fevereiro de 2017].

*Congresso Eça de Queirós e os Valores de Fim de Século. Actas.* (2000), Maia, Câmara Municipal da Maia, 2001.

- Congresso de Estudos Queirosianos. Actas. IV Encontro Internacional de Queirosianos*, (2000), Coimbra, Livraria Almedina/ILLT-FLUC, 2002.
- Diálogos com Eça no Novo Milénio*, coord. Ana Nascimento Piedade, Ana Isabel Vasconcelos e A. Campos Matos, (Actas do Colóquio realizado no Palácio Fronteira em Lisboa no dia 30 de Maio de 2001), Lisboa, Livros Horizonte, 2004.
- «Humour et modernité dans les littératures de langues romanes du XIXe au XXIe siècle», *Cahiers de Narratologie*, n.º 25, 2013. <http://narratologie.revues.org/> [24 de Fevereiro de 2016].
- Imagens do Portugal Queirosiano*, (coord. De A. Campos Matos), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- «Os Maias» de Eça de Queirós, Catálogo da Exposição na Biblioteca Municipal do Porto, Maia, BPMP, 1988.
- AAVV, *História da Literatura Portuguesa* (vol. V. O Realismo e o Naturalismo), Mem Martins, Publicações Alfa, 2003.
- ARAÚJO, Luís Manuel de, *Imagens do Egipto Queirosiano: Recordações da Jornada Oriental de Eça de Queirós e o Conde de Resende em 1869*, Vila Nova de Gaia, Solar Condes de Resende, 2002.
- BERNARDES, Joana Duarte, *Eça de Queirós: Riso, Memória e Morte*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012. (Prefácio de Fernando Catroga).
- BERRINI, Beatriz, *Portugal de Eça de Queiroz*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. (Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de S. Paulo, Brasil, em 1982).
- CAL, Ernesto Guerra da, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, 4.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1981.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1987.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Para a compreensão d'Os Maias como um todos orgânico*, (separata), Braga, S.I., 1978.
- CRUZ, Maria Antonieta, «A vida política portuguesa através das *Farpas* (1871-1885). Realidade ou “Ilusão da aparência”?», in *Literatura e História - Actas do Colóquio Internacional*. Porto, 2004, vol. I, pp. 185-185. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6800.pdf> [25 de Fevereiro de 2017].
- CUNHA, Maria do Rosário, *Molduras: Articulações Externas do Romance Queirosiano*, Coimbra, Universidade Aberta, 1997.

- CUNHA, Norberto, «A revolução pela Arte em Eça de Queirós», in *Revista de Guimarães*, Casa de Sarmento, Centro de Estudos do Património, Universidade do Minho, n.º 104, 1994, pp. 273-286.  
[http://www.csarmento.uminho.pt/docs/ndat/rg/RG104\\_10.pdf](http://www.csarmento.uminho.pt/docs/ndat/rg/RG104_10.pdf) [10 de Novembro de 2015].
- DUARTE, Fagundes, *A Fábrica dos Textos*, Lisboa, Cosmos, 2003.
- DUARTE, Isabel Margarida, «Eça de Queirós: evocação de um mundo verdadeiro que nunca existiu», in *O Fascínio da Linguagem: Actas. Homenagem a Fernanda Irene Fonseca* (org. Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte), Porto, Centro de Linguística da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008, pp. 173-188.  
[https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub\\_geral.show\\_file?pi\\_gdoc\\_id=443668](https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=443668) [11 de Outubro de 2015].
- DUARTE, Isabel Margarida, «A Ilustre Casa de Ramires: maturidade do relato do discurso em Eça de Queirós», in *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, 2004, (vol. I), pp. 213-219.  
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6804.pdf> [2 de Abril de 2016].
- DUARTE, Isabel Margarida, *O relato de discurso na ficção narrativa: Contributos para a análise da construção polifónica de “Os Maias” de Eça de Queirós*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Lisboa, 2003. (Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto).
- FERRAZ, Maria de Lourdes A., «Empatia e processo irónico: Eça de Queiroz e A Abelaira», in *Leituras d’Os Maias* (coord. Carlos Reis), Coimbra, Livraria Minerva, 1990, pp. 93-99.
- FREELAND, Alan, *O Leitor e a Verdade Oculta. Ensaio sobre “Os Maias”*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.
- GROSSEGESSE, Orlando, «Eça e a Europa. Epílogo que será um prólogo», in *Actas. Congresso de Estudos Queirosianos*, (2000), Coimbra, Almedina/ILLP-FLUC, 2002.
- GARCIA, Mário, «O estilo de Eça de Queirós (para um exercício escolar)», *Revista Brotéria*, vol. 131, Julho de 1990, pp. 110-116.  
[http://www.broteria.pt/images/books/pdf/Brot%C3%A9ria\\_Cristianismo%20e%20Cultura\\_1990\\_Julho\\_Volume\\_1\\_131.pdf](http://www.broteria.pt/images/books/pdf/Brot%C3%A9ria_Cristianismo%20e%20Cultura_1990_Julho_Volume_1_131.pdf) [22 de Fevereiro de 2017].

- LACERDA, Alberto de, «Os *Lusíadas* e *Os Maias* – Um binómio português?», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 72, Março de 1983, pp. 29-40.  
<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=72&p=29&o=p> [20 de Janeiro de 2016].
- LETRIA, José Jorge, *Eduardo Lourenço: a História é a Suprema Ficção – Entrevista de José Jorge Letria a Eduardo Lourenço*, Lisboa, SPA/Guerra e Paz, 2014.
- LIMA, Isabel Pires de, *As Máscaras do Desengano – Para uma abordagem sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 1987. (Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1986).
- LIMA, Isabel Pires de, «Desistência e Ambiguidade – uma leitura de *Os Maias* cem anos depois». Introdução ao Catálogo da exposição «*Os Maias* de Eça de Queirós na Biblioteca Municipal do Porto, Maia, BPMP, 1988, pp. 11-19.
- LIMA, Isabel Pires de, «Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal», in *Leituras d’Os Maias* (coord. Carlos Reis), Coimbra, Livraria Minerva, 1990, pp. 43-54.
- LIMA, Isabel Pires de, *O complexo ideológico da “miséria portuguesa” em Eça*, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1984. (Texto posteriormente integrado em *As Máscaras do Desengano*).
- LISBOA, Maria Manuel, «Os Maias: narcisismo, incesto, amor e pátria» (VII – Decadência da família e da nação)», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, (coord. A. Campos Matos), 3.ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2015, pp. 840 – 849.
- LOPES, Óscar, «Três livros de Eça: *O Mandarim*, *A Relíquia*, *Os Maias*», in *Álbum de Família*, APE/Bibliotex, 2001.
- LOURENÇO, Eduardo, «Eça e o tempo», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, pp. 17-21.
- MACEDO, Hélder, «*Os Maias* e a veracidade da inverosimilhança», in *Dicionário de Eça de Queiroz* (coord. A. Campos Matos), 3.ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2015, pp. 825-827.
- MACHADO, Álvaro Manuel Machado, *A Geração de 70 – Uma Revolução Cultural e Literária*, ICAPL, Lisboa, 1986. <http://cvc.instituto->

[camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria.html](http://camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria.html) [20 de Agosto de 2015].

- MACHADO, Álvaro Manuel, «A Imagem da Inglaterra no Portugal finissecular da Geração de 70», in *Do Romantismo aos romantismos em Portugal*. (Ensaio de tipologia comparatista). Lisboa, Presença, 1996, pp. 45-51.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «Influências estrangeiras na literatura: da geração de 70 à modernidade», in *Janus*, 1999-2000.  
[http://janusonline.pt/1999\\_2000/1999\\_2000\\_1\\_29.html](http://janusonline.pt/1999_2000/1999_2000_1_29.html) [3 de Março de 2015].
- MACHADO, Álvaro Manuel, «Mitologia do Norte e mitologia do Sul n' Os *Maias* de Eça de Queirós» in *Do Romantismo aos romantismos em Portugal: Ensaio de Tipologia Comparatista*, Lisboa, Presença, 1996, pp. 89-95.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *O 'Francesismo' na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICALP, Biblioteca Breve, 1984.
- MARTINS, Guilherme d'Oliveira, «As duas amigadas – um triângulo cúmplice Eça-Antero-Oliveira Martins», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, pp. 23-33.
- MATOS, A. Campos, / A. Campos Matos, «A propos du Mandarin. Lettre qui aurait dû être un préface», in *Dicionário de Eça de Queiroz* (coord. A. Campos Matos), 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2015, pp. 129-131.
- MATOS, A. Campos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2015.
- MATOS, A. Campos, *Sobre Eça de Queiroz* (coord. A. Campos Matos), Lisboa, Livros Horizonte, 2002.
- MEDINA, João, «À margem de um ensaio de Eça de Queirós. Nótulas sobre «o francesismo», sua cronologia e fontes», in *Colóquio-Letras*, n.º 10, Novembro de 1972, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 34-45.  
<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=10&p=34&o=r> [26 de Fevereiro de 2016].
- MEDINA, João, *Eça Político*, Lisboa, Seara Nova, 1974.
- MEDINA, João, *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- MEDINA, João, «O anticlímax como processo de humor queirosiano», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, pp. 95-103.

- MEDINA, João, *Reler Eça de Queiroz. Das 'Farpas' aos 'Maias'*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000. (Inclui um capítulo com o estudo publicado em 1996 na *Revista da Faculdade de Letras*, intitulado «As Farpas ou 'O riso que peleja'»).
- MILHEIRO, M. do Rosário, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.
- MILHEIRO, M. do Rosário, *O Essencial sobre Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- MÓNICA, Maria Filomena, *Eça de Queirós*, Lisboa, Quetzal Editores, 2001.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, «A poética do grotesco e a coesão estrutural de “Os Maias”», in *Leituras d’Os Maias* (coord. Carlos Reis), Coimbra, Livraria Minerva, 1990, pp. 15-42.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, "Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca: *O Mistério da Estrada de Sintra*", in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 86, Julho de 1985, pp. 15-23; n.º 97, Maio de 1987, pp. 5-18; n.º 98, Julho de 1987, pp.38-51.
- NOVO, Isabel Cristina Folgado Rio, «A literatura romântica na obra romanesca de Eça de Queirós», in *Actas. Congresso Eça de Queirós e os Valores de Fim de Século* (2000), Maia, Câmara Municipal da Maia, 2001.
- PIEIDADE, Ana Nascimento, «António José Saraiva leitor de Eça de Queiroz», in *Dicionário de Eça de Queiroz* (coord. A. Campos Matos), 3.ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2015, pp. 126-128.
- PIEIDADE, Ana Nascimento, «Eça, Pessoa e ‘O Esplendor de Portugal’», in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, (vol. II), Porto, 2004, pp.113-120. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6835.pdf> [8 de Agosto de 2015].
- PIEIDADE, Ana Nascimento, «Eça de Queirós lido por Eduardo Lourenço», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, (coord. A. Campos Matos), 3.ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2015, pp. 534-536.
- PIEIDADE, Ana Nascimento, «Eduardo Lourenço: um génio que é um poeta», in *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – dos Poetas e Amigos*, (coord. Maria Manuel Baptista), Maia, Ver o Verso, 2008, pp. 31-32.
- PIEIDADE, Ana Nascimento, «Estratégias da Modernidade em *A Correspondência de Fradique Mendes*», in *Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro*

- Internacional de Queirosianos* (vol. I), Coimbra, Almedina, 2000, pp. 295-314.
- PIEDADE, Ana Nascimento, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003. (Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Aberta. Prefácio de Isabel Pires de Lima).
- PIEDADE, Ana Nascimento, «O Fradiquismo e os modos de ser-moderno no último Eça», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, pp. 61-69. (Ensaio posteriormente incluído, com pequenas reformulações, em *Outra Margem*).
- PIEDADE, Ana Nascimento, *Ironia e Socratismo em «A Cidade e as Serras»*, Lisboa, Instituto Camões, 2002.
- PIEDADE, Ana Nascimento, «Mário de Sá-Carneiro e Eça», in *Dicionário de Eça de Queiroz* (coord. A. Campos Matos), 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2015, pp. 856-859.
- PIEDADE, Ana Nascimento, *Outra Margem. Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. (Parte I, sobre Eça de Queirós; parte II, sobre a Geração de 70 e a Geração de Orpheu).
- PIRES, António Machado, *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1980.
- PONTE, Carmo Salazar, «Os *Maias* e Oliveira Martins», in *Dicionário de Eça de Queiroz* (coord. A. Campos Matos), 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2015, pp. 829-830.
- REAL, Miguel, *O Último Eça*, Lisboa, QuidNovi, 2006.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, (Vol. VI), *Realismo e Naturalismo*, Lisboa, Editorial Verbo, 1994.
- REIS, Carlos, «A ironia queirosiana segundo Mário Sacramento» (prefácio), in Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, pp. 7-12.
- REIS, Carlos, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990.
- REIS, Carlos, e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991.

- REIS, Carlos, *Eça de Queirós: a escrita do mundo*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Edições INAPA, 2000. (Catálogo da exposição realizada pela Biblioteca Nacional por ocasião do I centenário da morte do escritor).
- REIS, Carlos, «Eça de Queirós e a estética do pormenor», in *Actas. Congresso de Estudo Queirosianos, IV Encontro Internacional de Queirosianos (2000)*, Coimbra, Almedina/ILLP-FLUC, 2002, pp. 13-30.
- REIS, Carlos, «Eduardo Lourenço queirosiano», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro de 2009, pp. 138 -162.
- REIS, Carlos, *Estatuto e Perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 1984.
- REIS, Carlos, *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a Sua Obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999.
- REIS, Carlos, *Figuras de Ficção*, (coord.), Coimbra, CLP/FLUC 2006.
- REIS, Carlos, *História da Literatura Portuguesa*, (vol. V), Lisboa, Alfa, 2001.
- REIS, Carlos, *Introdução à Leitura d’Os Maias*, Coimbra, Livraria Almedina, 2002.
- REIS, Carlos (coord.), *Leituras d’Os Maias*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990.  
(Semana de Estudos queirosianos no primeiro centenário da publicação de *Os Maias* – 20 a 24 de Junho de 1988, ILLP, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995.
- REIS, Carlos, *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- REIS, Carlos, «Pluridiscursividade e representação ideológica n’ *Os Maias*», in *Leituras d’Os Maias*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, pp. 71-89.
- RITA, Annabela. *Eça de Queirós Cronista - do Distrito de Évora (1867) às Farpas (1871-72)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- RODIL, João, *Sintra na Obra de Eça de Queirós*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1993.
- ROSA, A. MACHADO, *Eça, Discípulo de Machado?*, Lisboa, Presença, 1979.
- SACRAMENTO, Mário, *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia* (pref. Carlos Reis), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.
- SARAIVA, A. José, *As Ideias de Eça de Queiroz*, Lisboa, Gradiva, 2000. (Ensaio de 1943).

- SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2010.
- SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de, *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, Porto, Campo das Letras, 2002. (Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade do Minho no ano 2000).
- SOUSA, Américo Guerreiro de, «Microestruturas em Eça de Queirós. Jogos de luz e de sombra n'Os Maias», in *Leituras d'Os Maias* (coord. Carlos Reis), Coimbra, Livraria Minerva, 1990, pp. 55-69.
- SIMÕES, João Gaspar, *A Geração de 70 - Alguns Tópicos para a sua História*, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d.
- SIMÕES, João Gaspar, *Eça de Queirós: a obra e o homem*, Lisboa, Editora Arcádia, 1981.
- SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, Amadora, Bertrand, 1980.
- SIMÕES, Maria João Albuquerque Figueiredo, *Correspondências: Eça e Fradique Análise de estratégias epistolográficas*, (Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada Portuguesa e Francesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – 1987).  
[http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS\\_velho/site\\_flash/pdf/fradique\\_estrategias.pdf](http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS_velho/site_flash/pdf/fradique_estrategias.pdf) [12 de Outubro de 2015].
- VAILLANT, Alain, «Modernité et Culture du rire», *Cahiers de Narratologie*, n. 25, 2013. <http://narratologie.revues.org/6774> [20 de Janeiro de 2016].
- VILELA, Ana Luísa, *Poética do Corpo. Imaginário e Representação Física n'Os Maias, de Eça de Queirós*, (Pref. Carlos Reis), Chamusca, Edições Cosmos, 2002.
- VILELA, Ana Luísa, «Representações da saúde e da doença em Eça de Queirós», in Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015.  
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13181.pdf> [10 de Janeiro de 2016].
- VALÉRIO, Elisa, *Para uma Leitura de "Os Maias" de Eça de Queirós*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.
- VENÂNCIO, Fernando, «As "Farpas" de Eça de Queiroz: um objecto incómodo», in *Diálogos com Eça no Novo Milénio*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, pp. 79-85.

## Recursos em linha

<http://purl.pt/93/1/> - *Eça de Queirós. 1845-1900*. Repositório permanente de recursos bibliográficos e iconográficos de Eça de Queirós da Biblioteca Nacional de Portugal), Lisboa, BND, Biblioteca Nacional de Portugal, 2000.

<https://queirosiana.wordpress.com/> - Eça de Queirós. Investigação, ensino e debate sobre temas queirosianos. Blog de Carlos Reis). [6 de Junho de 2016]

<http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/litpor/ecoec> - Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós (coord. Carlos Reis) - CLP/FL/ Universidade de Coimbra. [6 de Junho de 2016].

<http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/litpor/figfic> - Projecto de investigação «Figuras de Ficção» (coord. Carlos Reis) - CLP/FL/ Universidade de Coimbra). [6 de Junho de 2016].

<https://figurasdaficcao.wordpress.com/> - Blog do Projecto de investigação «Figuras de Ficção». [6 de Junho de 2016]

[http://figaro.fis.uc.pt/queiros/lista\\_obras.html](http://figaro.fis.uc.pt/queiros/lista_obras.html) – Obras de Eça de Queirós em linha. [6 de Junho de 2016].

## 2.5. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AAVV, *História da Literatura Portuguesa* (vol. 4. O Romantismo), Mem Martins, Publicações Alfa, 2003.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio, *A Obsessão da Portugalidade*, Lisboa, Quetzal, 2017.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio, *Onésimo: Português sem filtro*, Lisboa, Clube do Autor, 2011.

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio, *Pessoa, Portugal e o Futuro*, Lisboa, Gradiva, 2014.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio, BRÁS, João Maurício, *Utopias em Dói Menor. Conversas Transatlânticas com Onésimo*, Lisboa, Gradiva, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean, «Modernité», in *Encyclopaedia Universalis* (vol. II), Paris, 1971, pp.139-141.
- BUESCU, Helena Carvalhão, (dir. e org.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 1997.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990.
- COELHO, Jacinto do Prado, *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, Biblioteca Breve, 1999. <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes.html> [6 Julho de 2016].
- COELHO, Jacinto do Prado, (dir.), *Dicionário de Literatura – Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*, (5 vols.), Porto, Figueirinhas, 1983.
- COELHO, Jacinto do Prado, *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- CUNHA, Maria do Rosário, “Rejeição e recepção das ideias francesas na literatura portuguesa”, *Letras de Hoje*, PUCRS, Porto Alegre, vol. 43, nº 4, Out./Dez. 2008, pp. 65-68.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, (trad. João Pedro de Andrade), Lisboa, Relógio D’Água, 1991.
- GIL, José, *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2004.
- HESPANHA, António Manuel (coord.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.
- HESPANHA, António Manuel, *História de Portugal Moderno, Político e Institucional*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.
- JÚDICE, Nuno, «A Modernidade em Questão», in *Cadernos de Literatura Comparada*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, FLUP, n.º 28 – 6/ 2013, pp. 7-16.
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio – Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Relógio de Água, 1988.

- MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.) *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1996.
- MARQUES, Ana Maria dos Santos, *O Anacronismo no Romance Histórico Português Oitocentista* (Arnaldo Gama, Camilo Castelo Branco, Manuel Pinheiro Chagas), Porto, CITCEM-FLUP/Edições Afrontamento, 2012.  
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13536.pdf> [7 de Fevereiro de 2017].
- MENDES, João, *Literatura Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1980.
- PAZ, Octavio, «A tradição da Ruptura» in *Os Filhos do Barro – Do Romantismo à Vanguarda*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987.
- RODRIGUES, Adriano Duarte Rodrigues, «Modernidade» in *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. <http://edtl.com.pt> [4 Novembro de 2015].
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2005.
- SERRÃO, Joel (ed.), *Dicionário de História de Portugal*, (6 vols.), Livraria Figueirinhas, 1990.
- SERRÃO, Joel, «Por uma História Cultural do séc. XIX português», in *Temas Oitocentistas I*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, pp. 11-45.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1988.
- SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das Origens ao Século XX)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

### **Outros recursos em linha**

<http://flsh.unilim.fr/ditl/> - *Dictionnaire International des Termes Littéraires* [4 de Novembro de 2015].

<http://edtl.com.pt> - *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia* [4 Novembro de 2015].