

## DE FRADIQUE A FRADIQUE: A POÉTICA DE EÇA DE QUEIRÓS

### FROM FRADIQUE TO FRADIQUE: THE POETICS OF EÇA DE QUEIRÓS

Rosana Apolonia Harmuch\*  
rosanaharmuch@uepg.br

A figuração da escrita e de escritores foi uma constante na obra de Eça de Queirós. Tomando essa afirmação como mote, este texto objetiva refletir sobre essa insistência e sobre algumas das implicações desse procedimento. Para tanto, assume um caráter panorâmico em que vários personagens ecianos são chamados para a discussão, com destaque para o poeta e missivista Carlos Fradique Mendes, escolhido como estratégico para a reflexão. Por um lado, essa visada nos permite refletir sobre o que os textos ficcionais têm a nos dizer a respeito da construção de uma poética eciana. Em outra frente, é possível perceber o que esses textos ficcionais nos dizem, de modo mais genérico, sobre a produção literária do período.

**Palavras-chave:** Eça de Queirós. Poética. Figuração de escritores. Figuração de escrita.

Writing and writers are constantly depicted in Eça de Queirós' work. Departing from this assertion, this text aims at reflecting on this insistence and on some of the implications of such practice. To that end, this article adopts a panoramic view, in which several of Queirós' novels are brought into discussion, with emphasis on the creation of the poet and epistler Carlos Fradique Mendes, who was chosen as strategic for the reflection. On the one hand, this view allows us to contemplate what the fictional texts can reveal, beyond the scope of their plots, about the construction of the author's poetics. On the other hand, it is possible to analyse what such fictional texts can tell us, more broadly, about the period's literary production.

**Keywords:** Eça de Queirós. Poetics. Depiction of writers. Depiction of writing.

•  
*O século XIX português é o que Eça nos legou.*  
(Mónica, 2001, p. 363)

## 1. Introdução

Para definir alguns contornos da poética de Eça, tomo Carlos Fradique Mendes como ponto de partida e de chegada. A escolha se justifica pela presença desse personagem em momentos muito diferentes da produção do seu criador e pelos efeitos que a experiência de ter criado esse escritor deixou no conjunto da obra. Fradique 'nasce' em 1869, na condição de criação coletiva, autor de um conjunto de poemas, reunidos no volume

---

\* Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil. ORCID: 0000-0002-5278-3815

*Lapidárias*, publicados nos jornais *A Revolução de Setembro* e *O Primeiro de Janeiro*. No ano seguinte, ele reaparece, também associado à escrita, como personagem do romance *O Mistério da Estrada de Sintra* (publicado no jornal *Diário de Notícias*). E temos um outro Fradique, já do final da carreira de Eça, presente em obra publicada postumamente, *A Correspondência de Fradique Mendes*, de 1900. A essa altura, Fradique já não é mais tomado coletivamente. Eça é o único responsável por ele.

Assim, se é possível pensarmos que há mais de um Fradique, também é possível considerarmos que as relações estabelecidas desde sempre entre esse personagem e a escrita são um material relevante para a reflexão sobre a poética de Eça<sup>1</sup>, principalmente porque, entre esses Fradiques, temos a constante criação de muitos outros personagens que escrevem. Isso sem dúvida fortalece a afirmação de que Eça esteve sempre muito atento ao lugar ocupado pela literatura na sociedade em que ele viveu e que foi representada em suas obras. Se, para Campos Matos, Eça foi “o mais implacável dos seus críticos” (2000, p. 40), podemos dizer o mesmo em um âmbito maior: Eça foi, também, um implacável crítico da literatura.

A busca se dá, portanto, por melhor entender as consequências da figuração da escrita e de escritores para a dinâmica interna da obra eciana. Essa dinâmica ajuda a compreender a poética, aqui entendida como o conjunto de singularidades perceptíveis na totalidade dos textos de um determinado autor. No caso de Eça, uma dessas singularidades se explicita no fato de que a vasta coleção de escritores criados por ele, nos permite compreender os contornos de um projeto pedagógico, desenvolvido com rigor e eficiência.

---

<sup>1</sup> Carlos Fradique Mendes continua sendo um personagem bastante inquietante. A lista de obras em que esse personagem é retomado impressiona: em 1909, João Chagas, ao escrever as *Cartas políticas*, dirigiu uma ao suposto Fradique Filho, residente em Paris, que teria perguntado quanto tempo ainda demoraria para que acabasse a Monarquia e ele pudesse voltar a Portugal.

Em 1922, no *In Memoriam* de Eça de Queirós, António Sardinha especula sobre o conteúdo do cofre em que teriam ficado os escritos de Fradique. Apesar de afirmar que o palácio para onde o material tinha sido levado pela amante russa de Fradique queimara totalmente em um incêndio, durante a revolução de 1917, ele diz saber exatamente o que havia no misterioso acervo. Tratava-se do, agora perdido, tratado *Filosofia da reacção na política e na arte*.

Em 1950, Frederico Perry Vidal lançou *O Único Filho de Fradique Mendes*. Na narrativa, um filho de Fradique com Lobrinska (a amante russa) volta a Portugal e encontra Eça de Queirós, que o estimula a cursar Direito em Coimbra. Torna-se um importante diplomata e, em 1926, é recebido pelo Papa, a quem pede que ore por Portugal. Num outro momento, encontra António Sardinha e confirma que o pai escrevera a obra citada no *In Memoriam*, mas que ela fora queimada pelo filho, seguindo as instruções da mãe.

Há, ainda, de autoria de António Pereira Monteiro Fernandes e de José Pedro Fernandes, sob o pseudônimo de José António Marcos, o romance *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, de 1996. Neste, parte-se da ideia de que teriam sido encontrados inéditos de Eça, entre eles, uma carta de Fradique a Madame de Jouarre. Segue-se uma intriga com ingredientes policialescos, dado que um perito aponta a falsidade dos achados.

Ainda no final dos anos 90, temos mais duas publicações: *Os Esquemas de Fradique*, de Fernando Venâncio (1999) e *Nação Crioula: A Correspondência Secreta de Fradique Mendes*, de José Eduardo Agualusa (1997).

Para encerrar este breve apanhado, temos, em 2002, a *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, de José Pedro Fernandes. Aqui Fradique se revela imortal e conta detalhes de sua vida íntima.

## 2. A literatura como protagonista

Elementos determinantes do projeto pedagógico são apontados por Carlos Reis como presentes em *O Mistério da Estrada de Sintra*. Segundo ele, há “temas em processo de maturação já em *O Mistério da Estrada de Sintra*: o adultério, epistolaridade, gestão da expectativa do leitor, narrativa como instrumento doutrinário” (Reis 2000, p. 86). É funcional considerar que adultério é, de fato, um tema que, por ter sido bastante recorrente na obra de Eça, se configura como parte da poética desse autor. Compreender os modos como esse tema é tratado nas diversas narrativas também ajuda a delinear as peculiaridades ecianas. Os outros três elementos destacados por Reis não são propriamente temas, mas sim estratégias de construção que contribuíram para que Eça mantivesse em seus textos ficcionais o protagonismo da literatura. Fazer a figuração de escritores, gerenciar o gênero epistolar, assim como a “expectativa do leitor” (Reis 2000, p. 86) e entender a “narrativa como doutrinação” (*ibidem*) expôs aos leitores questões fundamentais para a produção literária, como, por exemplo, o próprio conceito de literatura, o conceito de autor, o lugar ocupado pela poesia e pelo romance nas produções da época, os meandros da edição e publicação, as relações da literatura com o jornalismo, a necessidade do estabelecimento de uma crítica literária séria, como diferenciar influência de plágio etc..

Esse contínuo convite para que se acompanhasse não apenas a trama narrativa, mas também se pensasse sobre ela, aciona o repertório do leitor, de modo que o convite se amplia para a reflexão sobre as possíveis relações com outras obras, tanto de Eça quanto de outros autores. A projeção de um destinatário é parte, portanto, da poética de Eça e se configura como fundamental para o “processo de maturação” referido por Carlos Reis. Como sabemos, a interpelação direta ao leitor não foi uma escolha eciana, como foi de muitos autores contemporâneos a ele. Há alguns poucos exemplos de textos em que Eça fez esse tipo de interpelação direta, o conto ‘Um poeta lírico’ é um exemplo dessa exceção. Por uma via ou por outra, evidencia-se um projeto doutrinário em que comparações entre repertórios e entre estratégias são estimuladas. O esforço se deve ao interesse em fazer o leitor alcançar sínteses coerentes a respeito do fazer literário, o que nos revela, por óbvio, os caminhos de maturação que a obra de Eça vai trilhando.

Uma importante referência ao processo de maturação foi feita por Garmes, em um estudo em que ele privilegia as mudanças no tipo de narrador escolhido por Eça. Para isso, o crítico seleciona sete romances e neles destaca as alterações nas exigências feitas aos leitores.<sup>2</sup> O projeto literário de Eça se evidencia na constituição de finais parecidos nesses sete romances, visto que em todos há um salto temporal em relação aos eventos, o que esclarece as consequências das ações dos personagens. Para Garmes, a repetição da estratégia

---

<sup>2</sup> O texto intitula-se ‘Final feliz: uma leitura do projeto literário de Eça de Queirós’. O autor se debruça sobre as semelhanças e diferenças presentes nos finais dos romances *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Os Maias*, *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras*, *O Mandarim* e *A Relíquia*.

vai de uma denúncia explícita da alienação da burguesia frente às reais motivações que fundamentam seus valores até o abandono da estratégia de explicitação, colocando em seu lugar a própria dinâmica dessa ideologia. Na última fase, permite que o leitor ingênuo se identifique com tal ideologia e que o leitor crítico leia ali uma contundente condenação ao *modus operandi* da mentalidade burguesa. [...] Em seus últimos romances, Eça recupera a mesma crítica que está escancarada no final de *O crime do padre Amaro*, mas já não há mais o narrador onisciente para nos descrever o Largo do Loreto. É o leitor crítico que precisa cumprir o papel daquele narrador. Do leitor ingênuo ao leitor crítico, o projeto literário de Eça de Queirós se ajusta gradativamente a novas estratégias literárias. (Garmes 2015, pp. 166–167)

A opção do crítico é, portanto, por compreender a obra de Eça como um processo, e se afastar da divisão em fases, muito comum em parte significativa da crítica literária dedicada a ela. A permanente busca pelos ajustes na relação com os leitores permite, por exemplo, comparações com outros escritores, como os citados há pouco, que optaram por estabelecer diálogos diretos com seus receptores. Apesar das diferenças, é possível perceber a permanência do protagonismo da literatura como um dos efeitos centrais. Exemplifico com duas cenas em que a discussão ofertada aos leitores é sobre como se dá a apropriação do real para a criação ficcional. A primeira é de Almeida Garrett, do romance *Viagens na Minha Terra*, especificamente um trecho do capítulo XI, em que o narrador convoca suas leitoras a entrarem na narrativa e decidirem se ele tinha ou não condições de seguir narrando. A dúvida se dá pelo fato de se ter afirmado, um pouco antes na narrativa, que só poderia tratar do amor quem estivesse efetivamente amando. Ou seja, a defesa se dera por uma literatura que fosse a transposição de sentimentos reais e não criados, caso em que o escritor é definido como um “maçador”. Como não está amando, o narrador pede votação direta:

Como hei de eu então, eu que nesta grave Odisséia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado e cantado, como hei de eu fazê-lo, eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no berço e uma mulher na cova?...  
Será isto bastante? Dizei-o vós, ó benévolas leitoras, pode com isto só alimentar-se a vida do coração?

- Pode sim.
- Não pode, não.
- Estão divididos os sufrágios: peço votação.
- Nominal?
- Não, não. (Garrett 1992, p. 80)

O arroubo democrático serviu a seus propósitos e a narrativa segue. Ou seja, a posição do narrador é a que importa e ele não deixará de contar “o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado e cantado”. Diante da oposição entre só narrar o experimentado e inventar o narrado, as leitoras precisam aceitar um posicionamento. Mesmo tendo recebido a deferência dos travessões, para formalizar os votos diretos, o que se oferece de fato a elas é oportunidade de reflexão e não propriamente poder de decisão. Uma definição de literatura é defendida e levada a efeito: ela é ficção.

Na cena escolhida para a comparação, como já dito, também as relações entre a ficção e o real ocupam o centro. Trata-se de um trecho do capítulo VI, do romance *Os Maias*. Nele, o interesse de Eça se volta, em específico, para a poesia e o que temos é uma exaltada contenda entre dois leitores, o poeta Tomás de Alencar e Ega:

– Pegaram-se outra vez – veio dizer Dâmaso a Carlos. [...] É por causa do Craveiro. [...] Era com efeito a propósito de poesia moderna, de Simão Craveiro, do seu poema ‘Morte de Satanás’. Ega estivera citando, com entusiasmo, estrofes do episódio da ‘Morte’, quando o grande esqueleto simbólico passa em pleno sol no *Boulevard*, vestido como uma *cocotte*, arrastando sedas rumorosas.

E entre duas costelas, no decote,  
Tinha um bouquet de rosas!

E o Alencar, que detestava o Craveiro, o homem da Idéia Nova, o paladino do Realismo, triunfara, cascalhara, denunciando logo nessa simples estrofe dous erros de gramática, um verso errado, e uma imagem roubada a Baudelaire! (...)

– Eu, se esse Craveiro não fosse um raquíptico, talvez me entretivesse a rolá-lo aos pontapés por esse Chiado abaixo, a ele e à versalhada, a essa lambisgonhice excrementícia com que seringou Satanás! [...] Esborrachava-lho, sim esborrachava, João da Ega! [...] Mas não quero, rapazes! Dentro daquele crânio só há excremento, vômito, pus, matéria verde, e se lho esborrachasse, porque lho esborrachava, rapazes, todo o miolo podre saía, empestava a cidade, tínhamos a cólera! Tínhamos a peste! (Queiroz 1997c, pp. 1158–1159)

A defesa acirrada que Alencar faz de uma poesia que se oponha ao que o narrador classificou como “moderna” e que ele chama de “lambisgonhice excrementícia”, revela ingenuidade, dado que os três argumentos utilizados em sua denúncia são simplistas. Temos apego a um certo beletrismo, na referência ao que considerou como erro de gramática, cobrança pelo respeito à métrica (“verso errado”) e, por fim, a imputação de roubo de uma imagem. A tentativa do personagem Tomás de Alencar é a de desvalorizar a poesia de Craveiro, mas o efeito da cena é bem mais amplo: temos Eça oferecendo uma reflexão sobre valor literário. Ao leitor, metonimicamente representado na cena por Alencar e por Ega, é implicitamente perguntado se obedecer à norma padrão da língua, metrificar e não utilizar imagens comuns garantem boa literatura. Formulado de outro modo: no texto ficcional, importa que o que há a ser dito seja feito de uma determinada maneira e não de outra? Questionamentos como esse não recebem propriamente respostas de Eça, mas alimentam de forma muito eficiente uma dinâmica que não apenas inclui, mas, sobretudo, convida o leitor para participar de um complexo processo que não se esgota na trama romanesca. Na cena de Eça, não há votação propriamente, como vimos em Garrett, mas os leitores estão presentes. Assim, figurar escritores não se limita a ridicularizá-los ou a valorizá-los, os efeitos ultrapassam essa dicotomia e alcançam temas e conceitos. Um bom exemplo disso é o fato de a menção de Alencar a Baudelaire recuperar o polêmico tema dos limites entre influências e plágio.<sup>3</sup> No caso de Eça, a

<sup>3</sup> O assunto está também presente em *A Ilustre Casa de Ramires*, como veremos, à frente, porém é interessante notar que o poema de Baudelaire do qual a imagem da caveira vestida como uma cocote é, supostamente, roubada por Craveiro, chamado *Danse macabre*, foi elaborado a partir de uma estatueta de

contenda tem contornos muito específicos, dadas as muitas acusações que ele sofreu ao longo da vida. A mais famosa se deu com Machado de Assis, que considerou *O Crime do Padre Amaro* plágio de *La Faute de l'Abbée Mouret*, de Zola, mas antes disso ele foi denunciado por copiar Victor Hugo em texto publicado no *Distrito de Évora*.<sup>4</sup> Obviamente, as relações entre textos, sejam ou não de apropriação indevida, só são percebidas por leitores cujo repertório as alcance. A única garantia possível que uma afirmação como a de Alencar nos dá e a de que o leitor é provocado, inclusive, a pensar no que pode haver de reducionismo nela.

O ato de ler Baudelaire e suas consequências para conceitos como os de fonte, apropriação, influência etc. é também explicitado em outra obra: no texto *Memórias e notas*, espécie de biografia de Fradique Mendes. O primeiro contato do narrador com seu biografado se dá quando ele lê os poemas de Fradique e fica fascinado, sobretudo pelo que considerou ser influência direta do poeta francês. Mas, quando diante do homem das *Lapidárias*, como seu biógrafo gosta de chamá-lo, ouve uma opinião nada simpática sobre o autor das *Flores do Mal*, Fradique o considera um “maganão” (Queiroz 1997c, p. 69):

Corei, àquele espantoso termo de maganão. E, muito grave, confessei que para mim Baudelaire dominava, à maneira dum grande astro, logo abaixo de Hugo, na moderna Poesia. Então Fradique, sorrindo paternalmente, afiançou que bem cedo eu perderia essa ilusão! Baudelaire (que ele conhecera) não era verdadeiramente um poeta. Poesia subentendia emoção: e Baudelaire, todo intelectual, não passava dum psicólogo, dum analista – um dissecador sutil de estados mórbidos. (*ibidem*)

Embora Alencar não explicita se vê ou não valor estético na obra de Baudelaire, o termo “roubada” é suficiente para indicar o aspecto negativo da ação de Craveiro. Já a argumentação fradiquiana é taxativa e duríssima, Baudelaire não é um poeta. Para justificar, Fradique faz a defesa de uma definição de poesia e conseqüentemente de autor, que se aproxima da que foi refutada pelo narrador do *Viagens na Minha Terra*. O voto de Fradique não seria considerado no sufrágio ali proposto, visto que na perspectiva fradiquiana a escrita deveria subordinar a racionalidade à emoção, sob pena de o autor ser definido como um “dissecador sutil de estados mórbidos”. Na atualização do impasse conceitual figurado por Eça, por meio dos dois embates, Alencar X Ega e biógrafo X Fradique, o único vencedor possível é o leitor.

Apesar de o discurso deslumbrado do narrador de *Memórias e notas* sempre nos apresentar um Fradique com inteligência acima da média, temos, também, alguns excertos de opiniões nada positivas, de outras pessoas, sobre esse ilustre português. Muitas delas dizem respeito às relações de Fradique com a escrita, já que é esperado que um homem tão especial e com tantos juízos sobre o ato de escrever volte a produzir textos.

---

autoria de Ernest Christophe, a quem o texto é dedicado – o que implica em que a imagem em questão já tinha sido, afinal, apropriada de um terceiro por Baudelaire.

<sup>4</sup> Campos Matos, no verbete ‘Influências’, do *Dicionário de Eça de Queiroz*, detalha as situações enfrentadas por Eça e também os muitos estudos críticos que trataram especificamente delas. Não é citado no verbete, mas o texto “Eça, autor de Madame Bovary”, de Silviano Santiago (2000), aborda de forma exemplar o tema.

Essa expectativa estava, inclusive, anunciada por Eça (e por Batalha Reis) muito antes do *Memórias e Notas*. Em *O Mistério da Estrada de Sintra*, em que temos Fradique como personagem secundário, o narrador informa:

F... e Carlos Fradique Mendes achavam-se há dias em uma quinta dos subúrbios de Lisboa escrevendo, debaixo das árvores e de bruços na relva, um livro que estão fazendo de colaboração, e no qual – prometem-no eles à natureza-mãe que viceja a seus olhos – levarão a pontapés ao extermínio todos os trambolhos a que as escolas literárias dominantes em Portugal têm querido sujeitar as invioláveis liberdades do espírito. (Queiroz & Ortigão 1947, p. 260)

Para o leitor, fica a promessa não apenas de retomada de escrita, mas sobretudo a espera por algo revolucionário. Não se estranha, portanto, que o embevecido narrador de *Memórias de Notas* chegue a sugerir a escrita de um livro e, inclusive, sugira o assunto. Como Fradique é um viajante contumaz e considerado detentor de uma capacidade excepcional como observador, a solicitação é que escreva sobre essas experiências. Ao especificar a viagem feita à África como mote possível, o narrador é surpreendido com o que segue: “Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever! [...] Só se podem produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só cabe metade do que se queria exprimir, porque a outra metade não é redutível ao verbo” (Queiroz 1997c, p. 101). A afirmação poderia justificar o fato de que o personagem não produz a obra prometida nas linhas finais de *O Mistério da Estrada de Sintra*, tampouco atende ao pedido para escrever sobre a África, mas é sempre salutar desconfiar das afirmações fradiquianas. Asseverar que ninguém sabe escrever não o impede de redigir uma extensa correspondência. E, apesar de ele propriamente não a publicar, faz muitas e acaloradas defesas de que a correspondência de homens ilustres seja largamente divulgada e, por óbvio, toma providências para que as missivas que escreve sejam preservadas.

Para Fradique, a opção foi por poemas e cartas, mas os formatos e gêneros textuais são bastante variados. Um aspecto importante a se considerar é que de alguns dos personagens escritores temos apenas fragmentos de textos, de outros nem mesmo isso. Por outro lado, de alguns temos obras completas. A trajetória de cada um deles com o mundo da escrita também é diferente, assim como as ambições em relação ao que escrevem, de modo que é possível acompanhar como Eça foi maturando, por meio das experiências figuradas, diversos conceitos. O caso de Fradique é peculiar: nega a importância da publicação e mesmo a possibilidade de que alguém possa escrever de forma eficiente, mas guarda cópias das cartas que envia a destinatários diversos e, reitero, não cansa de defender a ideia de que homens importantes tenham sua correspondência tomada como exemplo. O biógrafo de Fradique se encarrega da edição das cartas, posto que esteve sempre muito convencido da superioridade intelectual do seu eleito. Temos, portanto, mesmo que póstuma, uma obra completa assinada pelo autor Carlos Fradique Mendes.<sup>5</sup>

Nem todos os que escrevem tencionam fazer da escrita uma profissão. O Conselheiro Acácio, por exemplo, é tratado como escritor de prestígio, embora publique

---

<sup>5</sup> Outro autor eciano de quem temos uma obra na íntegra é Gonçalo Ramires.

guias, como *Descrição Pitoresca das Principais Cidades de Portugal e Seus Mais Famosos Estabelecimentos*. Padre Soeiro, de *A Ilustre Casa de Ramires*, tem um livro sobre os Bispos, *História da Sé de Oliveira*, em processo e Titó escreve a obra *Verídica Inquirição*. Mas mesmo essas experiências contribuem para que as expectativas do leitor vão sendo de fato conduzidas pelo que Carlos Reis chamou de quase obsessão de Eça em figurar escritores (1999, p. 17). O gênero epistolar, utilizado em momentos bem distintos da carreira da Eça, foi a forma mais explícita de inserir um leitor nas narrativas, mas houve muitas outras. Ega e Alencar, por exemplo, na cena citada há pouco, são leitores do poema de Craveiro. Da mesma forma, o narrador de *Memórias e Notas* é leitor de Baudelaire e dos poemas de Fradique.

A afirmação a seguir, de Garmes, reforça a argumentação sobre o lugar privilegiado ocupado pelo leitor, no projeto de Eça:

Tal preocupação com a retomada da trama em seu desfecho, procurando por vezes referendar a perspectiva do narrador, por vezes desqualificá-la, sempre tendo por alvo a crítica à visão de mundo burguesa [...] permite-nos asseverar que o escritor manteve intacta sua militância social no âmbito da literatura por toda a sua vida, do começo ao fim de sua obra, procurando atacar frontalmente ou ao menos desestabilizar o leitor em seus valores burgueses. (Garmes, 2015, p. 165).

O ataque ou desestabilização de valores inclui os de caráter literário. Como exemplo, retomo Tomás de Alencar, o qual coloca em contestação, entre outras ideias, a concepção de escola literária. *Os Maias* é um romance cujo enredo se alonga por muitos anos e o fato de Alencar estar sempre presente permite que o leitor acompanhe suas produções e, conseqüentemente, as alterações pelas quais a literatura ia passando. Com mais sagacidade do que muitas vezes transparece, Alencar tenta ir se moldando ao que acredita serem modas literárias. No capítulo XVI, temos o célebre Sarau da Trindade, exemplo notável dessa representação da literatura dentro da literatura. Sobre o alcance dessa representação, em *Os Maias*, Menegolla afirma: “Eça põe em discussão, nas palavras de seus personagens, a problemática de como deveria ser criada a obra de arte” (1996, p. 121). A constância na figuração de escritores permite ampliar a afirmação, posto que é muito evidente que esses personagens foram largamente utilizados para discutir a criação literária.

Embora, em *Os Maias*, não tenhamos um exercício estrito da epistolografia, podemos considerar que, quando se decide inserir em uma obra um grande número de reflexões sobre o fazer literário cria-se algo como uma exigência (ou, pelo menos um aceno) para que o destinatário assuma um papel ativo. Desta forma, Eça administra a expectativa dos leitores relativamente ao enredo (pois, afinal, existe uma tensão contínua sobre como e quando os protagonistas descobrirão que são irmãos, por exemplo) e também no que se refere às ideias que os leitores cultivam a respeito da literatura. Advém desse gerenciamento constante a também obstinada tentativa de doutrinar. Dessa forma, se o Sarau da Trindade é um episódio que tem diversos aspectos de comicidade, além do riso, eventualmente inescapável, existem igualmente algumas advertências muito sérias do autor direcionadas ao público. Alencar declara a Ega que vai declamar o poema ‘A

Democracia' e adiciona que se trata de uma "cousita nova, tu verás... São algumas verdades duras a toda essa burguesia..." (Queiroz, s.d.b, p. 340). Questionado sobre se o texto versava sobre "política" ou "sentimento", Alencar retruca "Eu vos digo, rapazes... Uma cousa não vem sem a outra; [...] Mas, também, caramba, sebo para uma política sem entranhas e sem um bocado de infinito!" (*idem*, p. 348). Ao mostrar desprezo por um jogo político alijado de sentimentos, o que Alencar realmente está defendendo é uma forma de fazer literatura. Opta pela trincheira na qual a palavra se torna uma arma, o que mais adiante o narrador denominará de "idéia social da Poesia" (*idem*, p. 349). Todos no Sarau se contagiam com a empolgação que Alencar presta a sua declamação e Eça não deixa passar a chance de esmiuçar a composição desses personagens para os leitores. O primeiro 'bravo' lançado anonimamente logo é reprimido por um pedido de silêncio. É o que basta para que Eça se sinta na obrigação de contestar: "Aquela democracia é absurda... Mas que os burgueses se dêem ares intolerantes, isso não! Então aplaudo eu!" (*idem*, p. 350). É, então, imitado pela multidão, que se mostra incapaz de entender claramente o caráter político dos versos que acabavam de ser declamados, os quais defendiam a República, assim se opondo veementemente ao governo então vigente. Alencar acaba sendo ovacionado não somente pela influência que Eça se mostra capaz de exercer naquele que os cercam entorno, mas também pela

paixão meridional do verso, da sonoridade, do liberalismo romântico, da imagem que esfuzia no ar com um brilho crepitante de foguete, conquistando enfim tudo, pondo uma palpitação em cada peito, levando chefes de repartição a berrarem, estirados por cima das damas, no entusiasmo daquela política onde havia rouxinóis! (*idem*, p. 351).

Não há nenhuma benevolência na descrição do público. O júbilo, demonstrado até mesmo aos berros, não se origina na real compreensão do que foi exposto. O narrador, da mesma forma que faz no restante do livro, explicita o tanto que houve naquele episódio de ignorância e de ingenuidade. Existe, então, um jogo de dupla recepção nesse trecho: para os receptores da récita de Alencar, fica a ridicularização; para os receptores de *Os Maias*, fica o alerta para que não associem de modo simplista sucesso e qualidade estética.

A participação de Ernestinho Ledesma em *O Primo Basílio*, foi, igualmente, uma forma de Eça encorajar a discussão sobre as muitas conexões entre público consumidor e a literatura. Assim como em *Os Maias*, neste livro temos um escritor cuja presença alonga-se por toda a narrativa e, neste caso, o leitor tem o privilégio de seguir o processo de escrita, de produção e de estreia do drama *Honra e Paixão*, que é, como se sabe, uma narrativa que reflete detalhadamente os acontecimentos vivenciados por Jorge, Luísa e Basílio. Desta forma, do mesmo modo que existem mudanças na maneira como os personagens do romance compreendem o conceito de adultério, também na peça escrita por Ernestinho os destinos dos personagens vão mudar por conta disso. A motivação para as alterações no enredo é atribuída aos desejos do público, cujo poder é superior ao do próprio autor, aos quais o escritor se subjugava. Logicamente, Eça elabora uma representação que é metonimicamente relacionada ao posicionamento de Jorge em relação ao adultério (no começo do romance o personagem acredita que uma esposa adúltera deva ser apenada com a morte, porém, no final, ao descobrir que Luísa o traía

acaba por perdoá-la). Para Carlos Reis, aqui existe a possibilidade de refletirmos sobre uma autoria compartilhada:

Perante isto, cabe perguntar: quem é afinal autor de 'Honra e paixão'? Ernestinho Ledesma, o empresário que força a revisão de desenlace ou a doxa dos serões de Luiza que apoia essa revisão? Como quem diz: a criação literária entendida como acto rigorosamente livre e individual é uma mistificação romântica, evidenciada como tal por uma certa forma de institucionalização da literatura, curiosamente em tempo de degradação do Romantismo. (Reis 1999, p. 22)

O entendimento dessa cena, assim como do restante do romance, necessita que o leitor exerça um papel que está além daquele de simples decifrador do enredo. Eça está solicitando a ele que deslinde as complicações financeiras que influenciam na escrita, mas ainda além disso, exige que o leitor reflita sobre como se dá a laboração literária propriamente dita. Como em *Os Maias*, aqui também temos dupla recepção. A diferença é que em *O Primo Basílio*, os receptores de ficção dentro da ficção participam da feitura do texto literário. Para os outros destinatários, fica, mais uma vez, um alerta, desta vez, sobre as dificuldades de entender a literatura como sendo “rigorosamente livre e individual”, para usar a expressão de Reis.

### 3. Escritores diletantes e escritores profissionais

Alencar e Ernestinho fazem um esforço significativo para que a escrita seja uma profissão e não uma ocupação diletante, mas o fato de eles não serem protagonistas coloca o ato propriamente de escrever em um plano secundário na trama narrativa. Já em *A Ilustre casa de Ramires*, *A Relíquia*, *O Conde d'Abranhos* e *A Capital!* a escrita é a ação central. A trajetória de Gonçalo, de Teodorico, de Zagallo e de Artur é, portanto, atravessada pela maior ou menor urgência de escrever.<sup>6</sup> Nesse quarteto, os dois primeiros não tencionam a profissionalização, com Artur dá-se exatamente o contrário. Já Zagallo está convencido e investe em convencer que não é amador.

Empenhado em fazer do ilustre mais que um adjetivo irônico para caracterizar sua família, Gonçalo aceita a tarefa de escrever uma novela histórica que retratasse os grandes feitos de seus antepassados. Quem o convence é o amigo Castanheiro e o que parece uma ação nobre que visa registrar as glórias do passado familiar é, na verdade, uma tentativa de alcançar alguma visibilidade junto ao público que lerá a novela. Embevecido com as grandezas e valentias dos Ramires, esse público elegeria o último representante dessa, agora sem ironia, ilustre casa e, na condição de deputado, Gonçalo estaria salvo da penúria financeira.

O personagem é apresentado em pleno exercício da escrita, com destaque para o fato de que esse exercício é explicitamente associado a trabalho. Mais à frente, o narrador nos informa que Gonçalo já tinha alguma experiência com a escrita, visto que publicara

---

<sup>6</sup> Na produção de contos também temos a figuração de escritores. Lembro aqui “Onphalia Benoiton” e “Um poeta lírico”, em que as aventuras dos poetas Estevão e Korriscosso ocupam parte significativa das narrativas.

a novela histórica *D. Guimar*. No final do romance, quando volta da África, Gonçalo “Traz notas para um livro” (Queirós 2001, p. 402), ou seja, a escrita está presente em períodos diferentes da vida dele e é, portanto, elemento importante na constituição desse personagem. No presente da narrativa, acompanhamos a redação da segunda experiência de Gonçalo como escritor, *A Torre de D. Ramires*. Isso inclui saber, por exemplo, de que modo ele se apropria do poemeto intitulado *Castelo de Santa Irinéia*, publicado por um tio já falecido. Embora não saibamos os motivos exatos que levaram o tio a escrever, fica claro que, assim como o que está em processo com o sobrinho, não houve empenho profissional. O narrador, inclusive, informa com precisão o período em que o tio (Duarte) se aventurara como poeta: foram apenas cinco anos, de 1845 e 1850. O leitor é, mais uma vez, alertado para atentar para as muitas possíveis motivações para a escrita, que não apenas as experiências efetivamente vivenciadas pelos autores. No caso do texto que Gonçalo produz, o tempo figurado é muito anterior ao dele, ou seja, a matéria não foi experimentada ou mesmo testemunhada. Consequentemente, *A Torre de D. Ramires* coloca em pauta não apenas as relações entre real e ficção, discute ficção histórica, assunto tratado por Eça em diversas ocasiões.<sup>7</sup>

Outro elemento destacado por Eça ao nos mostrar as árduas dificuldades enfrentadas por Gonçalo é o da relação com o público leitor. Como o poemeto do tio Duarte era antigo, Gonçalo não pode simplesmente se apropriar do texto, era preciso “transpor as formas fluidas do Romantismo de 1846 para a sua prosa tersa e máscula [...] E era um plágio? Não!” (Queirós 2001, p. 24). A complexidade do projeto de Gonçalo afasta a possibilidade de que ele tenha plagiado o texto do tio. Também não se trata de mera atualização. O transpor a que ele se refere inclui outras importantes fontes que ele conhece e utiliza: Alexandre Herculano, Rebello da Silva, Walter Scott e Flaubert. O conceito de autoria coletiva mencionado por Carlos Reis, ao se referir à peça de Ernestinho Ledesma, ajuda a entender o alcance das reflexões que Eça oferece também aqui. Há, evidentemente, uma diferença significativa em relação à peça *Honra e Paixão*, visto que, no caso de Gonçalo, o que temos são fontes ficcionais e não personagens chamados a contribuir para a confecção do texto literário, mas, apesar da diferença, o conceito de autoria é, mais uma vez, debatido por Eça.

Gonçalo maneja as suas várias fontes na busca de um estilo que diferenciase a novela do poemeto, afinal era preciso escapar das “formas fluidas” e alcançar uma “prosa tersa e máscula”. A associação entre literatura e masculinidade aponta para um duplo movimento. O primeiro diz respeito ao empenho de Gonçalo em se mostrar tão homem quanto os antepassados cujas ações ele está recuperando com a escrita. A oposição entre a valentia associada à violência, marca central dos personagens que Gonçalo está compondo, e as dificuldades que ele mesmo enfrenta para se fazer respeitado como autoridade nas terras da família é muito evidente. O outro movimento se mostra no esforço por escapar do que Gonçalo considera ser o Romantismo: uma estética frouxa. O

---

<sup>7</sup> A carta número 22, de *A Correspondência Inédita de Fradique Mendes* é um dos exemplos mais conhecidos. Nela, está o famoso trecho em que Fradique tenta persuadir o destinatário a não escrever um romance histórico sobre a Babilônia. Diz ele: “Ressuscitou por acaso algum babilônio para lhe vir dar a representação do sentimento e das idéias desse tempo?” (Queiroz 1997c, p. 191)

leitor é, mais uma vez, convidado a comparar repertórios, e o critério proposto é a forma. Lembremos que o romance traz a íntegra da novela de Gonçalo para o leitor acompanhar e conferir, na concretude da escrita, como é, afinal, o resultado do empenho em busca da tal “prosa tersa e máscula”.

Para as reflexões sobre a constituição de uma poética eciana, o romance *A Ilustre Casa de Ramires* é um exemplo singularíssimo, já que possibilita o acompanhamento detalhado do processo de escrita e a publicação em separado do romance de um personagem. Na forma de um lamento, a nota dos editores de *A Torre de D. Ramires*, publicada em 1997, afirma o seguinte: “Como já não há textos inéditos [...] do grande homem, a Lacerda Editores escolheu desentranhar do monumento que é *A ilustre casa de Ramires* a pequenina novela *A Torre de D. Ramires*, escrita pelo personagem principal do romance, Gonçalo Mendes Ramires” (1997b, p. 5). Mais que uma curiosa decisão editorial, o trato do personagem como autor de uma novela se deve ao que o texto de Eça permite: há, como dito, de forma intercalada no romance, diversos trechos da ficção que vai sendo composta por Gonçalo. No conjunto, eles formam uma narrativa organizada, o que oferece ao leitor não apenas as muitas agruras e impasses trazidos pelo enfrentamento da escrita, mas também o seu resultado final. Se fazer uso das fontes sem que isso se configure como plágio é um dos incômodos centrais experimentados por Gonçalo, para além disso, o personagem se debate com as muitas tentativas de encontrar um modo de adaptar o que lia, em especial o poema do tio, às condições e ao público que lhe eram contemporâneos. O que torna o processo ainda mais produtivo para estas reflexões é o fato de que o texto vai, gradativamente, fazendo algumas exigências para esse leitor. Conhecer as fontes que Gonçalo utiliza não basta, ele precisa fazer comparações, o que exige um grau razoável de ponderações que conduzam a um juízo de valor sobre as obras. Uma das estratégias para compor esse leitor está nas reiteradas e contundentes lições a respeito das dificuldades que Eça faz questão de detalhar ao associar escrita e trabalho. No capítulo VIII temos, por exemplo, o personagem assumindo seu posto, que é comparado ao de um escravo:

E, enfiando o roupão de trabalho, decidiu amarrar à banca, como um cativo ao remo, até que rematasse esse difícil Capítulo III, onde ressaltava o bárbaro e sublime rasgo do avô Tructesindo. [...]. Na livraria retomou com apetite, depois de lhes sacudir a poeira, as tiras da Novela sobre que emperrara, naquele atarantado lance de susto e alarme – quando o Vilico, o velho Ordonho, reconhecia o pendão do Bastardo surgindo à borda da ribeira do Coice [...]. (Queirós 2001, pp. 264–265).

Em outro romance, *A Relíquia*, acusado por Antonio Candido de ser uma “indigesta pantomina” (1971, p. 37), redigir um volume de memórias é a tarefa a qual se propõe o narrador Teodorico. Senhorio rico, acomodado em sua quinta próspera e calma, cercado pela esposa e pelos filhos, o personagem menciona, como motivação para colocar no papel as peripécias de suas andanças, inclusive as que envolvem sua jornada a Jerusalém, dois fatores: primeiramente, a concordância entre o narrador e seu cunhado, Crispim, sobre a ideia de que, ao ser narrada, a vida passa a demonstrar outra forma de compreensão, que precisa ser transmitida às outras pessoas. Além disso, existe um fator

concreto, que é retificar o que foi narrado por seu ex-companheiro na viagem, o alemão chamado Topsius, que dera à luz suas próprias impressões daquele período, contadas incorretamente, de acordo com Teodorico. A acusação era de que Topsius divulgara mentiras a seu respeito, atribuindo-lhe aquilo que, para o narrador era uma pecha: de um homem carola, cuja imagem era a de quem fizera a longa jornada transportando ossos de seus antepassados até a terra santa. Depois de solicitar que uma segunda edição da obra alterasse essa suposta imprecisão, Teodorico decide que ele mesmo escreverá sua versão, a qual trará o que considera o verdadeiro relato dos acontecimentos. O narrador, portanto, enuncia a partir de um tempo presente, reconstruindo o passado para demonstrar sua afirmação atual de que despreza totalmente o catolicismo e outras manifestações de fé religiosa. Sob seu ponto de vista, essa retomada (e, talvez, readequação) do passado é uma questão urgente, pois se sua manifestação contrária às afirmações de Topsius não vier a lume rapidamente, o rico proprietário acabará sendo alvo de desdém de seus iguais burgueses, devido às crenças deselegantes que marcariam seu passado:

Em cada página, desse sólido itinerário, o douto Topsius fala de mim, com admiração e saudade. [...] aproveita-me, através desses repletos volumes, para pendurar, ficticiamente, nos meus lábios e no meu crânio, dizeres e juízos ensopados de beata e babosa credulidade – que ele logo rebate e derroca com sagacidade e facúndia! [...] Há, porém, um ponto de Jerusalém passeada que não posso deixar sem enérgica contestação. É quando o doutíssimo Topsius alude a dous embrulhos de papel, que me acompanharam e me ocuparam, na minha peregrinação [...]: “o ilustre fidalgo lusitano transportava ali restos dos seus antepassados” [...]. (Queirós 1997a, p. 11)

Teodorico deseja profundamente se incluir entre os servidores da nova fé, cujo único deus a ser adorado é o capital, que não admite heresias. O proprietário português percebe o risco de que, caso permita que circule sem contestação a obra que o descreve como um personagem cujo comportamento contrasta com seu *status* presente de ambicioso comendador, correrá o risco de ser ‘excomungado’ pelos outros componentes de sua classe. Segundo sua explanação: “a afirmação de Topsius desacredita-me perante a burguesia liberal; e só da burguesia liberal, onipresente e onipotente, se alcançam, nestes tempos de semitismo e de capitalismo, as cousas boas da vida, desde os empregos nos bancos até as comendas da Conceição” (*idem*, p. 12).

Assim como para o também proprietário de terras Gonçalo, para Teodorico a escrita é uma forma pragmática de atingir um objetivo. Porém, em *A Relíquia*, não há a exposição do leitor à tensão narrativa sobre o resultado da longa expedição empreendida pelo sobrinho de Titi, pois, como a narrativa começa pelo desfecho, já sabemos de antemão que a viagem descrita tem um final feliz. Fazer-nos temer pelo bem-estar do narrador não é a intenção da narrativa, cujo objetivo é declarado antes que iniciemos a leitura dos fatos a serem relatados, portanto é quase impossível que acompanhemos de maneira inocente as memórias que o próprio Teodorico confessa terem sido escritas de forma parcial. É claramente perceptível que aquilo que ele descreve como uma verdade a ser divulgada é apenas sua própria versão *a posteriori* dos acontecimentos passados que ajudaram a construir o seu presente. Obviamente, nós, leitores, não temos acesso ao texto de Topsius, mas apenas à sua contestação. Mais uma vez há uma insinuação para o leitor que não é

ingênuo: até mesmo os textos que se denominam de memorialísticos envolvem grande participação da imaginação, pois se constituem como literatura e a literatura é uma construção que engloba fatores muito além da mera transposição de emoções.

Teodorico teme que a repercussão da obra de Topsisius possa ser tão prejudicial que não lhe bastará redigir sua própria resposta, é necessário exigir do ex-companheiro de viagem uma completa emenda da segunda edição do livro. Socialmente, textos precisam ser rebatidos com a formulação de outras palavras escritas, por isso, Teodorico é bastante contundente ao exigir que o alemão reestabeleça a suposta verdade:

intimo o meu douto Topsisius [...], a que na edição segunda de Jerusalém Passeada, sacudindo pudicos escrúpulos de acadêmico e estritos desdêns de filósofo, divulgue à Alemanha científica e à Alemanha sentimental qual era o recheio que continham esses papéis pardos – tão francamente como eu o revelo aos meus concidadãos nestas páginas de repouso e de férias, onde a realidade sempre vive, embaraçada e tropeçando nas pesadas roupagens da História, ora mais livre e saltando sob a caraça vistosa da Farsa! (Queirós 1997a, p. 13).

Tão contundente quanto a intimação é o compromisso com a franqueza, firmado pelo narrador ofendido. Mas, mais uma vez, há um recado ao leitor: por mais franco que se afirme querer ser, a escrita seguirá sendo uma organização. Para alguém como Teodorico, cujos intentos são bastante explícitos, a realidade é sim submetida a uma relação conturbada entre a História e a Farsa. Embora, nessa relação, o adjetivo mais simpático, “vistosa” seja conferido à “Farsa”, o que serve como mais um alerta para o leitor.

Como outros, esse alerta também contribui para a consolidação da poética de Eça, na medida em que não apenas centraliza a escrita, mas também a problematiza. Isso nos permite entender *A Relíquia* com um afastamento considerável da definição de “indigesta pantomima”. Registro minha concordância com as afirmações de Grossegeesse, que, em texto sobre *A Relíquia* (e também sobre *O Mandarin*), considera essas duas obras como exemplos importantes do processo permanente de inquietação de Eça, figurado, estrategicamente, “no seio da própria ficção”:

Estes dois textos não representam uma tentativa de escapismo por parte de Eça de Queiroz, tantas vezes assinalada pela crítica; significam sim uma interrogação cada vez mais funda a respeito da própria escrita, capaz ou não de recriar a realidade, dissimulada sob uma escrita aparentemente leve e sem grandes pretensões literárias; interrogação que leva Eça a abandonar o cânone realista e revalorizar experiências anteriores, dos anos de 1869 e 1870. (...) Estas deliberadas tematizações de leitura e escrita no seio da própria ficção indicam profundas reflexões literárias e até filosóficas, ao mesmo tempo que contribuem para uma escrita experimental afastada das leis do Realismo e Naturalismo. (Grossegeesse 1997, pp. 769–770).

Outro exemplo de obra “aparentemente leve e sem grandes pretensões literárias” que se debruça sobre o processo da escrita é *O conde d’Abranhos*. Assim como em *A relíquia*, também este texto é narrado a partir do presente do protagonista, que deseja reconstruir eventos do passado para, neste caso, apresentar ao leitor a vida de Alípio, cujo

título nobiliárquico dá nome ao livro. O que temos, portanto, é uma biografia escrita postumamente em relação ao personagem a ser retratado e não um livro de memórias como em *A relíquia*. Outro ponto que diferencia os textos é que, ao contrário de Teodorico, o narrador, Zagallo, descreve-se como um escritor: “Eu conheço – ainda que as minhas tentativas literárias têm recebido do país um acolhimento remunerador – que me escasseiam as qualidades d’ estilo e de crítica, para escrever a história complexa deste grande homem” (Queiroz 1926, p. XXIV). Essa admitida profissionalização ajuda a estabelecer uma certa desconfiança sobre a maneira como o conde é descrito ao longo da narrativa.

Ao se apresentar à viúva, Z. Zagallo inclusive ressalta o fato de que tem a experiência literária necessária para eficientemente redigir a biografia do falecido, o que só é reforçado pela fortuita condição de ter ocupado, por década e meia, o cargo de secretário particular de Alípio. Sua proposta, então, é elaborar uma obra que colocaria no papel as verdadeiras realizações que obteve tão ilustre português, segundo o escritor apenas e tão somente “no desejo de glorificar a memória deste varão eminente, Orador, Publicista, Estadista, Legislador, Filósofo” (Queiroz 1926, p. XXI). Já que o livro produzido narra em detalhes acontecimentos ocorridos antes da convivência do secretário com seu patrão nobre, insinua-se para o leitor que grande parte do material que compõe a narrativa veio diretamente da verve do escritor, encantado com a tarefa de cobrir de louros seu personagem. Nem sequer os eventos que contaram com a participação testemunhal de Zagallo escapam sem enfeites irônicos que estão sempre colocando em destaque o fato de a ficção ter escanteado qualquer verdade possível. Para explicitar ainda mais as intenções do biógrafo, Z. Zagallo esclarece que foi o emprego que conseguiu junto ao conde o elemento decisivo para saísse das dificuldades financeiras em que se encontrava. Ao biografar postumamente o nobre, entendemos, obviamente, que o agora desempregado auxiliar pretende, apresentando o texto à viúva, amealhar algum dinheiro por seu esforço adulator.

Estão claros, portanto, os objetivos que norteiam a construção do volume biográfico, porém é bom lembrar que essas intenções pouco se diferenciam daquelas que residem atrás muitos textos. Se o ex-secretário espera colocar nos bolsos uma recompensa monetária, Gonçalo Ramires deseja o reconhecimento que possibilitará erigir uma carreira política, já Teodorico espera desvencilhar-se da nódoa de carola ante seus iguais burgueses.

Ao examinarmos o romance *A Capital!* novamente vamos encontrar um escritor em busca de objetivos determinados e que vê o ato de escrever como um meio para atingi-los. Apesar deste texto não ter sido concluído, não podemos ignorá-lo se pretendemos discutir a frequência e a forma como Eça representou autores. Artur, personagem central de *A Capital!*, pode se alinhar a seus predecessores Ernestinho e Alencar, uma vez que, como eles, tem a pretensão de se mostrar como um escritor profissional. Por isso, sua meta é obter dinheiro e fama seguindo uma trajetória que é dissecada impiedosamente pelo narrador onisciente da obra. Apesar de suas ambições, Artur pode se enquadrar em uma série de personagens de Eça cuja visão da literatura é ainda ingênua, diferindo, assim, dos pragmáticos Alencar e Ernestinho. Preso a uma pieguice sentimentalóide, Artur tem

dificuldades de diferenciar o literário da realidade, pois acredita que o grande escritor é quem verte suas emoções íntimas no papel, ensopando-o de sentimentos sem qualquer consciência crítica. Caso Artur fizesse parte do público leitor chamado a votar no sufrágio aberto pelo narrador de *Viagens na Minha Terra*, com certeza se alinharia aos que optaram pelo ‘não’. Suas percepções simplórias acabam por impedir sua compreensão do ambiente em que se encontra, o que o leva a ser humilhado e tratado como um crédulo tolo em muitas cenas do romance.

Artur, apesar de tentear os caminhos da dramaturgia (é dele a peça *Amores de Poeta*), tem, como interesse principal, a forma poética, como se insinua, inclusive, no título de sua obra teatral. Ou seja, até mesmo quando produz um texto de outro gênero, é a prática da poesia que ele deseja retratar: o narrador eciano esclarece que as ações do protagonista da peça são aquelas que Artur gostaria de colocar em prática na vida real, assim, a obra dramática acaba por se transformar em um tipo de delírio:

Decidiu-se pelo moderno. E tendo facilmente achado um título – *Amores de poeta* – deduziu dele uma ação.

O poeta Álvaro (que era ele mesmo, Artur) pobre e sublime, fanatizava e possuía a linda, a doce Duquesa de S. Romualdo (que era a senhora Baronesa de Pedralva). O Duque, um caçador obtuso e brutal com avós até aos visigodos (a que o valente Teodósio servira de modelo) insultava o poeta, arremessando-lhe a luva branca num sarau de máscaras; batiam-se de madrugada num cemitério, depois dum monólogo em que, à maneira de Hamlet, Álvaro, tomando crânios na mão, meditava na Morte; ferido, ia morrer no regaço da Duquesa, que corria, vestida de branco, dentre os ciprestes: o drama passava-se ora num castelo junto a Sintra, ora num vago palácio nas proximidades da rua do Ouro! Em torno da ação moviam-se numerosos personagens subalternos, uns fidalgos vis e embrutecidos, outros plebeus invariavelmente nobres e eloqüentes: todo o drama era assim um desabafo amoroso, e uma propaganda revolucionária: ele sentia-o; e parecia-lhe hábil e profundo, pôr na obra, todos os lirismos da sua paixão por Clara, e lançar ao povo, ao mesmo tempo, os ‘avantes’ duma Marselhesa. (Queiroz 1997c, p. 707)

Artur não distingue com eficiência ficção e realidade. Os esclarecimentos do narrador, inseridos entre parênteses, explicitam que há vários planos de representação em jogo: na ficção escrita por Eça, o personagem Artur cria outros personagens ficcionais, elaborando-os a partir de duas pessoas, enunciadas como reais, para incorporá-las ao universo contido no drama *Amores de Poeta*. Ou seja, é a ficção dentro da ficção. A partir do texto escrito por Artur, Eça, novamente, mostra seu desejo contínuo de promover, repito, “uma interrogação cada vez mais funda a respeito da própria escrita, capaz ou não de recriar a realidade” (Grossegese 1997, p. 769).

Cabe apontar que Artur pode ser visto como uma lapidação – e claramente aquela que foi elaborada com maior detalhamento – dos diversos escritores e/ou poetas que Eça salpicou em suas obras. São, indubitavelmente, vários e, obviamente, de diferentes estirpes. Entre eles há aqueles que nem chegaram a publicar (diferentemente, Artur publicou a seleta *Esmaltes e Joias*), outros que são descritos tão somente como

declamadores e aqueles sobre os quais apenas é dito que publicam, de cujas obras, porém, não temos quaisquer detalhes.<sup>8</sup>

Se desejássemos ilustrar metaforicamente a insistência do autor nessas representações, poderíamos pensar em um quebra-cabeças no qual cada escritor representa uma peça. Ao compreendermos que, no interior desse conjunto, encontramos um grande número de poetas, podemos conformar uma imagem tanto da poesia, como, também, daqueles que a produzem. Tal assiduidade mostra como a poética eciana assume uma posição bastante ácida relativamente aos dois modos mais comuns de entendimento da poesia na época: alguns tratavam a poesia como um simples transbordamento emocional, normalmente ligado aos trabalhos relacionados a uma conquista amorosa. Por outro lado, existiam aqueles que viam o fazer poético como um passaporte para a respeitabilidade e, talvez, para ascensão social. O que torna viáveis ambas as visões da poesia, de acordo com o que nos mostra Eça, é a necessária aceitação e participação do público leitor, o qual, despreparado, aplaude essas produções. Deste modo podemos compreender por que figurar escritores, e especialmente poetas, se tornou claramente uma obsessão e, logicamente, parte de um projeto eciano de doutrinação.

Inclusive um romance apenas rascunhado, *A Tragédia da Rua das Flores*, traz, de modo claro, essa preocupação com a poesia. Victor da Silva, o personagem principal, filho e amante de Genoveva, diversas vezes é denominado poeta. E tampouco é o único. Logo na primeira página do texto, temos o poeta Roma, cuja imagem ridícula é detalhada de maneira até mesmo repulsiva, pois “não despregava do crânio cheio de caspa, as unhas cheias de lodo” (Queiroz, s.d.a, p. 11). Além dessa ilustração, o narrador informa que ele é o autor do volume *Idílios e Devaneios*.

Victor da Silva, como Artur, está no grupo de personagens ecianos que enfrentam problemas por não conseguirem enxergar a vida real sem o filtro da idealização. No que tange a Victor, essa característica já está posta em sua apresentação:

Trazido da Universidade e da convivência literária um vago romantismo, um tédio da actividade e da profissão, e uma tristeza mórbida; lia muito Musset, Byron, Tennyson; ele mesmo fazia versos; publicara, aqui e além, em jornais, em semanários, poesias: o ‘Sonho de São João’, ‘Flores da neve’, alguns sonetos; compusera ultimamente um poemeto sobre o Rei Artur, a Távola Redonda, os Amores de Lancelot e o santo Graal. A vida real, em redor, dava-lhe a melancolia de uma imperfeição bruta. (*idem*, p. 13)

Apesar dos diversos textos de sua autoria mencionados neste trecho, além de outros cuja existência é apontada ao longo da narrativa, há no romance somente um poema do personagem, justamente na última página, que é dedicado à Genoveva, a amante que cometera suicídio. É precisamente devido a esse amor de características trágicas, que Victor produz poesia. Como leitores, somos informados de que nesse momento o poeta vivia com outra mulher, Joana, com quem tinha um relacionamento amoroso enquanto durou seu caso com Genoveva.

---

<sup>8</sup> A figuração de poetas é um desdobramento importante para a constância da figuração de escritores. Um esclarecedor estudo sobre a frequência da figuração de poetas na ficção no século XIX foi feito por Jorge Fazenda Lourenço (1998).

O sentimentalismo característico da poesia pode ser entendido, então, como parte de uma afetação, uma coleção de posturas artificiais que agradam à sociedade, pois são vistas como o clichê de quem se dedica ao fazer poético. Para destacar esse entendimento, o narrador ainda insere a informação de que o único poema integralmente transcrito, criado para homenagear a falecida Genoveva, é, na realidade, um pastiche “de um poema de Richepin”.<sup>9</sup> Assim, se o poeta Roma é motivo de chacota, não há tratamento diferente para Victor. O desfecho acontece quando ele é perguntado se Joana não tem ciúmes da devoção dele à morta. Em resposta, o bardo limita-se a sorrir. É o narrador que vem esclarecer o mistério para o leitor, expondo: “Mas como ler podia? Joana, sua mulher, não sabe ler” (Queiroz, s.d.a, p. 352). Tais são as derradeiras palavras do livro e propiciam que se perceba a medida em que esse tipo de poesia estava embebida em dissimulação e embuste, escancaradas e desentranhadas por Eça. Compreende-se, então que o cuidado em elaborar a primeira e a última cenas do texto de maneira a ligar a produção de poemas a uma atitude unicamente cerimoniosa e institucional pode ser visto como parte do desvelo de Eça em exibir aos leitores o que poderia estar oculto pelo beletismo sempre presente em declamações e que, muitas vezes, lograva ser publicado.

#### 4. Conclusão

Figurar escritores não foi e não é exclusividade de Eça<sup>10</sup>, mas o expressivo número de personagens que ele criou nessa condição e a diversidade de procedimentos utilizados para isso são suficientes para singularizar o conjunto da obra. Por meio da figuração, Eça foi muito além de convidar seus leitores para que refletissem sobre os exageros de um tipo simplificado de Romantismo, muito mais protocolar do que qualquer outra coisa. O chamado foi para que aparelhassem seus conhecimentos sobre a literatura num sentido muito mais amplo. Por isso, os conceitos colocados em discussão são de enorme envergadura, o que inclui o próprio estatuto do texto ficcional. As ações dos personagens escritores, assim como as reações a elas, trazem essa e muitas outras questões: o que é afinal um autor? Há limites para a utilização de fontes? Em que medida editores participavam da efetiva publicação das obras? Atender às demandas do público interferia na produção? Poesia e romance tinham o mesmo prestígio nas produções da época?

O projeto incluiu muito raramente a interlocução direta com seus leitores, de modo que esses questionamentos foram feitos a partir do que de fato sobejou: mostrar os bastidores da escrita, num jogo muitas vezes duplo, em que ficção é inserida na ficção.

Para finalizar, faço referência a um texto muito peculiar em que temos um personagem escritor figurado por outro personagem escritor. Refiro-me à carta número 23, de Fradique, endereçada ao escritor E. Temos apenas a inicial, mas o texto fornece indícios de que se trata do próprio Eça. O primeiro deles é a própria saudação: “Meu caro E.!” (Queiroz 1997c, p.193), que, acrescida da menção a *O Primo Basílio* e a *O Crime do*

<sup>9</sup> Jean Richepin (1849–1926), poeta, dramaturgo e romancista francês.

<sup>10</sup> O já mencionado Jorge Fazenda Lourenço (1998) faz um importante estudo da constância da figuração de poetas em diversos romances do século XIX. Leyla Perrone-Moisés (2016) analisa o que considera um desdobramento dessa estratégia em romances dos séculos XX e XXI: a ficcionalização de escritores empíricos.

*Padre Amaro*, permite que cheguemos a essa conclusão. Mas, o maior indício é o teor mesmo da carta: trata-se de um divertido aconselhamento de Fradique para que, ao invés de reclamar das críticas recebidas pelo uso inadequado da língua, o destinatário transformasse o reclamante em personagem. O conselho é, portanto, para que Eça faça o que sempre fez: usar a ficção para problematizar a literatura e, conseqüentemente, ensinar:

Com o dedo trêmulo, o esgalgado e soturno defunto folheia o Basílio e o Amaro, e solta do cavername oco do peito até aos céus da Arcádia um grito de consternação. E que faz V.? Recua, e procura a bengala para desancar o digno homem!

Nunca se viu ira mais irracional! (...) Porque V. aí tem um tipo precioso de romance, todo feito, sempre genérico mesmo na sua individualidade, pronto quase a ser impresso, sem ser necessário rever-lhe as provas. Por esse tipo, como por um osso desenterrado de mastodonte, se pode reconstituir, todo o velho Regime (...).

O tipo com efeito é monstruoso. (*idem*, pp. 193–194)

A carta segue nesse tom divertido, mas sobretudo na busca de desqualificar a crítica que considera como valor maior para a obra literária a utilização purista da língua e de um léxico generosamente variado. Isso permite ler a carta como uma resposta de Eça às críticas que sofreu ao longo da carreira por conta do que muitos consideraram ser um uso simplista ou mesmo inadequado da língua portuguesa. Como destinatário, o próprio Eça se coloca como uma metonímia. Representa os leitores desse texto que são chamados a pensar sobre uma das questões mais complexas do universo literário: o que confere valor estético a uma obra literária? Para atender ao pedido, há outra solicitação, a de acionamento de um repertório significativo, tanto de obras de Eça quanto de vários outros autores ali citados. Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett etc. são chamados para que o leitor considere semelhanças e diferenças no modo de produção de cada um deles. Entre esses possíveis leitores, sem dúvida Eça projeta autores empíricos de literatura, convidados a refletir sobre o valor da obra queirosiana (e também das deles próprios).

Na busca por entender a frequente utilização da escrita como instrumento doutrinário, encerro com a ficcionalização que ele faz de si mesmo nessa carta e sua inserção, portanto, na imensa galeria da qual tratei muito parcialmente neste texto. O recado de Eça é claro: a tarefa dada ao leitor, de manter-se em um estado de permanente inquietação, foi dele também.

## Referências

- Candido, A. (1971). *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Garmes, H. (2015). Final feliz: Uma leitura do projeto literário de Eça de Queirós. In G. Santos, M. Lellis Ito, J. C. Vanzelli & M. J. Fialho (Orgs.), *A obra de Eça de Queirós por leitores brasileiros: Ensaio do Grupo Eça* (pp. 157–167). São Paulo: Terracota Editora.
- Garrett, A. (1992). *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Nova Alexandria.
- Grossegese, O. (1997). Das leituras do Oriente à aventura escrita a propósito de *O mandarim* e *A relíquia*. In Eça de Queiroz, *Obra completa* (Vol. I, pp. 767–780) (Organização geral,

- Introdução, Fixação dos textos autógrafos e Notas introdutórias: B. Berrini). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Lourenço, J. F. (1998). Poetas de romance – Alguns casos e o caso de Tomás de Alencar. *Colóquio/Letras*, 147/148, 67–80.
- Matos, A. C. (2000). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho,.
- Menegolla, I. (1996). A desmistificação em Eça de Queirós. *Convergência Lusíada*, 13, 117–134.
- Mónica, M. F. (2001). *Eça de Queirós*. Lisboa: Quertzal Editores.
- Perrone-Moisés, L. (2016). *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras,.
- Queiroz, Eça de (s.d.a). *A tragédia da rua das flores*. Lisboa: Edições Livros do Brasil.
- Queiroz, Eça de (s.d.b). *Os Maias*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Queiroz, Eça de (1926). *O conde d'Abranhos*. Porto: Livraria Chardron.
- Queiroz, Eça de (1997a). *A relíquia*. Rio de Janeiro: Ediouro. São Paulo: Publifolha.
- Queiroz, Eça de (1997b). *A torre de D. Ramires*. São Paulo: Lacerda Editores.
- Queiroz, Eça de (1997c). *Obra completa* (Vol. II) (Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias: B. Berrini). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Queiroz, Eça de (2001). *A ilustre casa de Ramires*. Porto Alegre: L&PM.
- Queiroz, Eça de (2002). *A cidade e as serras*. São Paulo: Editora Landy.
- Queiroz, Eça de, & Ortigão, R. (1947). *O mistério da estrada de Sintra. Cartas ao Diário de Notícias*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Reis, C. (1999). *Estudos queirosianos: Ensaio sobre Eça de Queirós e sua obra*. Lisboa: Presença,.
- Reis, C. (2000). *Eça de Queirós e a escrita do mundo*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Santiago, S. (2000). *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.

[recebido em 3 de setembro de 2021 e aceite para publicação em 27 de dezembro de 2021]