

O SÉCULO DO ROMANCE
REALISMO E NATURALISMO
NA FICÇÃO OITOCENTISTA

O SÉCULO DO ROMANCE REALISMO E NATURALISMO NA FICÇÃO OITOCENTISTA

Coordenação

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

MARIA HELENA SANTANA

MARIA JOÃO SIMÕES

Centro de Literatura Portuguesa

TÍTULO
O SÉCULO DO ROMANCE
REALISMO E NATURALISMO
NA FICÇÃO OITOCENTISTA

COPYRIGHT
Autores e Centro de Literatura Portuguesa

DESIGN DA CAPA
Olhar-te. Publicidade e Artes Gráficas, Lda.

PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Papelmunde SMG

DATA DE EDIÇÃO
Novembro de 2013

DEPÓSITO LEGAL

367721/13

ISBN
978-972-9126-28-4

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

Centro de Literatura Portuguesa (<http://www.uc.pt/clp>)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto PEst-OE/ELT/UI0759/2011.

ÍNDICE

INTROITO	11
----------------	----

A. Apolinário Lourenço, M. Helena Santana, M. João Simões

I. A REPÚBLICA REALISTA

LE RÉALISME PENSE LA DÉMOCRATIE.....	17
--------------------------------------	----

Philippe Dufour

'REALISM' UNDER TWO GUISES: ANTHONY TROLLOPE'S <i>PHINEAS FINN</i> AND POLITICAL REALISM	35
---	----

Simon Dentith

<i>MIMESIS VS GRAPHE</i> : LE COMMIS AUX ÉCRITURES, UNE FIGURE PROBLÉMATIQUE DU RÉCIT NATURALISTE	49
--	----

Hélène Campaignolle-Catel

<i>UPSTAIRS-DOWNSTAIRS</i> : AS CRIADAS, O GÉNERO E A CLASSE NO REALISMO PORTUGUÊS.....	65
--	----

Maria Helena Santana

REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA GREVE GERAL E DA MULTIDÃO OPERÁRIA NO PORTO EM 1903	75
---	----

Eduardo Cintra Torres

II. MIMESE REALISTA: A PERSONAGEM

FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM REALISTA: OS BIGODES E OS RASGOS DE TOMÁS DE ALENCAR.....	91
---	----

Carlos Reis

PERSONAJE Y FICCIÓN REALISTA.....	111
-----------------------------------	-----

Darío Villanueva

ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: UM OLHAR HISTÓRICO SOBRE AS PERSONAGENS QUEIROZIANAS	129
---	-----

Elisabete Correia Campos Francisco

III. O(S) DISCURSO(S) DO REALISMO

DR JEKYLL'S AND MR HYDE'S LONDON AND THE PORTUGUESE.....	143
<i>Teresa Pinto Coelho</i>	
DAS ESTRATÉGIAS REALISTAS AO JOGO PARÓDICO.....	153
<i>Maria João Simões</i>	
THE SPECIFIC IDEOLOGY OF REALIST DISCOURSE, AND THE CONSTRUCTION OF THE NOVELISTIC WORLD.....	169
<i>Iskra Tasevska Hadji Boshkova</i>	
SOBRE LOS CONCEPTOS DE ESTILO Y PLAN EN LA ESTÉTICA DE LA NOVELA ESPAÑOLA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.....	179
<i>Santiago Díaz Lage</i>	
CÂNONE REALISTA E DISCURSO DE IMPRENSA.....	191
<i>Ana Teresa Peixinho</i>	
PHOTOTYPIAS DO MINHO: THE REALIST AND NATURALIST SHORT STORY CYCLE	209
<i>Erik Van Achter</i>	

IV. LITERATURA E OUTRAS ARTES

IMÁGENES PARA LEER Y PARA VER: LA ILUSTRACIÓN DE LAS NOVELAS REALISTAS ESPAÑOLAS.....	223
<i>Jean-François Botrel</i>	
«REALIDADE» E «ARTE»: UM PINTOR INTERROGA-SE... (N.ª TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES).....	241
<i>Ofélia Paiva Monteiro</i>	
PINTAR COM PALAVRAS – EÇA, A PINTURA E A «IDOLATRIA DA FORMA».....	265
<i>Isabel Pires de Lima</i>	
MACHADO DE ASSIS EM QUADRINHOS.....	281
<i>Maria Aparecida Ribeiro</i>	

V. O REALISMO CAMILIANO

FORMAS E SIGNIFICADOS DA REAÇÃO PARÓDICA DE CAMILO À NOVIDADE DA FICÇÃO REALISTA-NATURALISTA.....	297
<i>José Cândido de Oliveira Martins</i>	

O PACTO REALISTA EM <i>EUSÉBIO MACÁRIO</i> DE CAMILO CASTELO BRANCO ...	309
<i>Maria Cristina Pais Simon</i>	
ROUSSEAU, BALZAC E CAMILO: REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA SOCIAL NO PRINCÍPIO DO REALISMO	321
<i>Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira</i>	
CAMILO E O «CÓDIGO DE ACREDITAÇÃO» DA NARRATIVA: DO ROMANTISMO AO REALISMO	333
<i>João Paulo Braga</i>	
VI. SOB A NUDEZ FORTE DA VERDADE: EÇA DE QUEIRÓS	
ESPAÇO E MOVIMENTO: ACERCA DO REGISTO DESCRITIVO EM EÇA	347
<i>Maria do Rosário Cunha</i>	
POR ENTRE RENDAS, JOIAS E PERFUME DE JASMIM: A MODA SEGUNDO EÇA DE QUEIRÓS	357
<i>Monica Figueiredo</i>	
CRÍTICA DO DANDISMO E CARNAVALIZAÇÃO. <i>A CIDADE E AS SERRAS</i> NO CONTEXTO EUROPEU	369
<i>Orlando Grossegeisse</i>	
CONSTRUIR O IDEAL - IDEALIZAR O REALISMO: UM MANUSCRITO DE EÇA DE QUEIRÓS	383
<i>Irene Fialho</i>	
LINGUAGEM, REPRESENTAÇÃO E O REAL N' <i>A RELÍQUIA</i> DE EÇA DE QUEIRÓS	395
<i>Fernando Beleza</i>	
<i>A ILUSTRE CASA DE RAMIRES</i> – GONÇALO RAMIRES, OS VALORES DA FIDALGUIA E A RENOVACÃO NACIONAL	407
<i>Dina Carvalho Aparício</i>	
SOB O SIGNO DA LUZ: A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS N' O <i>CRIME DO PADRE AMARO</i>	417
<i>Isabel Silva Gaspar</i>	
VII. REALISMO E EROTISMO	
TRÊS VERSÕES PORTUGUESAS DO BOVARISMO: <i>O PRIMO BASÍLIO</i> , <i>OS NOIVOS</i> , <i>MARGARIDA</i>	429
<i>António Apolinário Lourenço</i>	

DESMITIFICAÇÕES DE DON JUAN NO ROMANCE NATURALISTA PORTUGUÊS	453
<i>Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes</i>	
A SANTA TORNAVA-SE VÊNUS	467
<i>Evelyn Blaut Fernandes</i>	
ASPECTOS DO AMOR ROMÂNTICO OU DO AMOR PAIXÃO NA EMERGÊNCIA DO ROMANCE OITOCENTISTA	479
<i>Lena Marisa Soares</i>	
DRAMA INÉDITO <i>FATAL DILEMMA</i> DE ABEL BOTELHO: A (RE)ADAPTAÇÃO TEATRAL DO ROMANCE HOMÔNIMO	489
<i>Anabela Moraes Brás</i>	
VIII. REALISMO E NATURALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA	
LEITURAS DE <i>O CORTIÇO</i>	503
<i>Paulo Franchetti</i>	
MACHADO DE ASSIS E SEUS ROMANCES DE TRANSGRESSÃO	511
<i>Cid Ottoni Bylaardt</i>	
UMA LEITURA REALISTA E NATURALISTA DE <i>AS VÍTIMAS-ALGOZES:</i> LIBELO ABOLICIONISTA OU MÁSCARA DO MEDO?	519
<i>José António Abreu</i>	
O DISCURSO NATURALISTA EM CAMILO CASTELO BRANCO E JOAQUIM MANUEL DE MACEDO: DO CIENTÍFICO PARA O SOCIAL	529
<i>Luciene Marie Pavanelo</i>	
IX. REALISMO E NATURALISMO NAS LITERATURAS EUROPEIAS	
THE BEGINNINGS OF ENGLISH REALISM: DANIEL DEFOE, “THE GREAT FABRICATOR” OF TRUTHS WE NO LONGER BELIEVE IN	541
<i>Jacinta Maria Matos</i>	
NINON : LA FEMME, LA PROVENCE, L’ÉCRITURE – SON RÔLE DANS LA CONSTRUCTION DU NATURALISME ZOLIEN	547
<i>Dulce Santos</i>	
LE RÊVE D’ÉMILE ZOLA: DES PRISES DE VUE PARTICULIÈRES	557
<i>Ana Fernandes</i>	

LES FRONTIÈRES DE LA FICTION NATURALISTE. INSTITUTIONNALISATION TEXTUELLE ET ADAPTATIONS MODERNES DE <i>GERMINAL</i>	569
<i>Alina Iuliana Nastase</i>	
SOBRE EDICIONES DE NOVELA ESPAÑOLA REALISTA Y NATURALISTA DEL SIGLO XIX	583
<i>José Manuel González Herrán</i>	
EMILIA PARDO BAZÁN DIVULGADORA DEL NATURALISMO FRANCÉS: LA NOVELA	603
<i>Marisa Sotelo Vázquez</i>	
SALVANDO ANTINOMIAS: URBANO GONZÁLEZ SERRANO Y SUS LECTURAS KRAUSOPositivistas DEL REALISMO	617
<i>Dolores Thion Soriano-Mollá</i>	
DEL REALISMO REPRESENTATIVO AL REALISMO SIMBÓLICO DE PEREDA Y GALDÓS: NUEVO ACERCAMIENTO CRÍTICO A SUS OBRAS	631
<i>Magdalena Aguinaga Alfonso</i>	
INFLUENCIAS CERVANTINAS EN <i>LA DESHEREDADA</i> DE GALDÓS	641
<i>Alexia Dotras Bravo</i>	
TOLSTOI Y ZOLA ANTE LA MUERTE. DOS «REALISMOS» EN SUS <i>NOUVELLES</i> ...	655
<i>M^a Ángeles Varela Olea</i>	
TOLSTÓI E ZOLA: DA NARRAÇÃO À DESCRIÇÃO	667
<i>Rosanne Bezerra Araújo</i>	
LE MYTHE DE MÉDUSE DANS LA STRATÉGIE CRÉATIVE DU ROMAN DE L. N. TOLSTOÏ <i>LA GUERRE ET LA PAIX</i>	679
<i>Nataliya Nyagolova</i>	

INTROITO

António Apolinário Lourenço

Maria Helena Santana

Maria João Simões

Designar-se o século XIX como «o século do romance» pode considerar-se incorreto, dada a longa vida do género, e a sua persistência na atualidade. Tendo embora o romance antecedentes muito remotos, só a revolução romântica, congenial à emergência da sociabilidade burguesa, criou as condições propícias ao seu desenvolvimento. O romance era já por si uma forma versátil, mas deve-se aos grandes autores da primeira metade de Oitocentos a sua transformação num género narrativo moderno, ao mesmo tempo sofisticado e legível, suscetível de comunicar numa linguagem polifónica – ou «democrática» – com leitores de diferentes formações; uma forma, em suma, adequada à representação de um mundo também ele poliédrico e em rápida mutação.

Diz Peter Brooks, citando Oscar Wilde, que o século XIX, tal como o conhecemos, é em grande medida uma invenção de Balzac, pois foi o autor da *Comédie Humaine* quem primeiro soube modelizar (e deplorar) o novo *ethos* deste século, marcado pelo dinamismo urbano e capitalista, pelo culto da personalidade individual (*Realist Vision*, 2005: 22). Desde então, seja com Balzac, Stendhal, Dickens ou Camilo Castelo Branco, habituámo-nos a perceber a realidade social sob o prisma romanesco. Dificilmente conseguiríamos imaginar a vida daquele período sem o *topos* literário do conflito eu-mundo, da luta entre os direitos do indivíduo e os obstáculos que a circunstância (económica, familiar, de classe...) lhe coloca.

Mas o romance oitocentista, tal como a história literária o consagrou, é sobretudo obra da geração seguinte – aquela que, sob o signo do Realismo, se afirmou no espaço europeu durante a segunda metade do século. É a época dos grandes criadores de personagens e de ambientes, como Flaubert, Eça de Queirós, Tolstói, Clarín, Galdós, G. Eliot, Trollope, Machado de Assis, Fontane, entre tantos outros. Todos eles nos ensinaram a olhar criticamente as sociedades modernas e nos deram novos instrumentos para interpretar o mundo humano, na sua complexidade psicológica, comportamental e moral.

Contemporaneidade e seriedade constituem, segundo Erich Auerbach, as marcas de água do modelo literário realista; outros críticos salientam o seu pendor social e ideológico, com base em pressupostos ético-reformistas. Confiava-se na verdade intrínseca da mimese e na competência crítica do romancista para representar a «vida real» com objetividade e transparência. Da sua ambição descritiva surgiria o romance naturalista, também conhecido, em termos zolianos, como romance «experimental». Nunca como então se acreditou no potencial cognitivo da ficção, na sua capacidade de interpretar as sociedades e de concorrer para as transformar. Talvez por isso, pela confiança utópica no mito do progresso científico e social, o escritor naturalista seja por vezes acusado de filistinismo. Mas o legado literário da ficção realista transcende as ideologias e o próprio foco de representação: convém sublinhar que esta foi uma época de notável investimento na técnica narrativa, em que a escrita «impessoal» implicou a procura da perfeição formal. Não há assim uma drástica rutura entre o discurso realista do século XIX e o de autores considerados «modernos», como Henry James, Thomas Mann ou James Joyce. Todos são de algum modo discípulos de Flaubert.

Dado que a representação literária tem inevitavelmente de passar por uma utilização específica da linguagem, a teorização contemporânea tem vindo a requestionar os modelos de construção da ficção realista, com as suas regras e as suas estratégias. Foi com o intuito de promover este debate e de divulgar a mais recente investigação sobre este movimento estético que o grupo de investigação «Literatura sem Fronteiras» do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra organizou, em Novembro de 2011, um congresso internacional sobre o Realismo e o Naturalismo, a que se associaram a Fundação Eça de Queiroz e a Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX.

O volume que agora se edita teve origem neste evento, fazendo jus à variedade e riqueza do debate científico. Foram convidados como *keynote speakers* especialistas em teoria e história literárias – de Portugal, Espanha, França, Inglaterra e Brasil –, cujos trabalhos abrangem diferentes problemáticas da estética realista, como sejam a representação ficcional, a narratologia, o discurso ideológico e a dimensão interartística. Participaram na reunião, em painéis temáticos pré-definidos, cerca de 50 investigadores, muitos deles jovens, vindos de diversos países europeus e americanos, o que atesta, pensamos, um amplo e renovado interesse pelo Realismo. Além dos textos dos participantes, selecionados por *peer review*, aceitaram-se algumas contribuições individuais que acrescentam valor à publicação.

A organização do volume obedeceu a um critério misto, privilegiando grandes categorias temáticas mas sem deixar de atender à especificidade das literaturas nacionais. Assim, cinco capítulos são dedicados a temas e questões teórico-críticas

transversais à produção literária realista e às suas derivações artísticas, enquanto os outros quatro capítulos se centram nas literaturas portuguesa, brasileira e europeia, respetivamente.

O primeiro capítulo, «A república realista» – título suscitado pelos textos de enquadramento, da autoria de Philippe Dufour e de Simon Dentith –, privilegia leituras sócio-políticas do romance oitocentista, articulando a ficção com o contexto histórico e social da época, as dominantes ideológicas e o sistema de classes.

Dedicaram-se espaços específicos a dois importantes aspetos de índole estético-literária: a teoria da figuração ficcional «Mimese realista – a personagem» (cap. II), em que merecem menção os trabalhos de dois reconhecidos especialistas – Carlos Reis e Darío Villanueva; e o realismo numa perspetiva intersemiótica («Literatura e outras artes», cap. IV): Jean-François Botrel analisa a ilustração gráfica em edições espanholas do século XIX; Ofélia Paiva Monteiro e Isabel Pires de Lima ocupam-se da representação pictórica nas obras de Eça de Queirós; Maria Aparecida Ribeiro lê em *quadrinhos* Machado de Assis.

Em «Os discursos do Realismo» (cap. III) incluíram-se diferentes abordagens da codificação realista-naturalista (no romance e em outros géneros narrativos), com particular incidência nas suas estratégias discursivas – desde os aspetos semântico-pragmáticos às estruturas macrotextuais e estilísticas. Ainda no âmbito da codificação, pareceu oportuno realçar um tema – «Realismo e erotismo» (cap. VII) – que teve um impacto muito forte na receção do romance oitocentista.

A narrativa de língua portuguesa ocupa um espaço significativo neste volume. Dois autores portugueses, normalmente situados em campos opostos da campanha realista, suscitaram particular atenção: Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós (cap. V e VI); o ecletismo também marca presença na literatura brasileira (cap. VII), em leituras de Aluísio de Azevedo (por Paulo Franchetti), Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo.

No último capítulo, «Realismo e naturalismo nas literaturas europeias», reúne-se um amplo conjunto de estudos sobre romancistas de diferentes espaços culturais: a literatura espanhola é a mais representada (o congresso tinha dedicado ao realismo espanhol uma mesa redonda em que participaram J. M. González Herrán, Marisa Sotelo Vázquez e Lola Thion), mas também Zola (*et pour cause*), Defoe e Tolstoi fazem parte dos autores tratados. As abordagens propostas evidenciam o carácter multifacetado, mas ao mesmo tempo coeso e dialogante, do cânone realista europeu.

I – A REPÚBLICA REALISTA

LE RÉALISME PENSE LA DÉMOCRATIE

Philippe Dufour

Université de Tours

Alexis de Tocqueville en est convaincu, l'Ancien Régime appartient au passé et l'avenir est à la démocratie. Reste à savoir quelle démocratie? La démocratie française, dans ce dix-neuvième siècle que l'Histoire nommera «le siècle des révolutions», est faite de convulsions: démocratie révolutionnaire qui s'échafaude du haut des barricades, à la différence du voisin anglais avec son régime hybride (une démocratie aristocratique), ou encore à la différence de l'Amérique que Tocqueville, en éclaircur du roi bourgeois, est parti étudier et qui représente une démocratie pure, qui s'est choisie comme telle dès le départ, libre de tout passé (les Américains ont l'avantage «d'être nés égaux au lieu de le devenir», note Tocqueville avec son génie de la formulation¹). Dans *De la démocratie en Amérique*, après la révolution de 1830 qui a vu accéder au pouvoir un «quasi roi», Louis-Philippe, et des banquiers (déjà), pour un régime Juste Milieu comme on l'appelle, un régime de l'entre-deux, de l'hésitation, Tocqueville explore les différents possibles de la démocratie.

Au même moment, le roman se livre aussi à cette prospective, essaie de saisir, suivant l'expression de Balzac, «le présent qui marche»². Le roman réaliste peut se définir comme un *roman des mœurs démocratiques*. Les interrogations sur le devenir démocratique s'avivent encore après Balzac et Stendhal, après 1848, après cette double révolution de février et de juin où il s'est agi de choisir entre la «démocratie sociale» et, dans le langage conservateur de l'époque, la «démocratie honnête et modérée» (comprenons la démocratie libérale), avec cette curieuse issue

1 Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1840 pour le second volume), t.II, p.130.

2 Balzac, préface à *Une fille d'Ève* (1839), t.II, p.265.

de l'élection d'un prince président, Louis Napoléon Bonaparte, bientôt autocrate, pour longtemps. Flaubert vit dans ce monde, Zola l'observe avant de le décrire. C'est aussi le monde de la révolution industrielle où se creusent les inégalités sociales, menaçant d'implosion la société démocratique: d'un côté l'apparition d'une aristocratie manufacturière, de l'autre les *esclaves modernes*³.

La question rebondira une dernière fois, après la défaite de 1870 et la Commune, d'où sort finalement la Troisième République, c'est-à-dire au moment où la société démocratique trouve de manière durable les institutions politiques qui lui correspondent, sous cette «République des Jules» qui organise en particulier l'école pour tous⁴. Paradoxalement, alors que la société semble ainsi trouver son assise, les récits naturalistes restituent l'image d'un monde non pas arrivé à maturité, mais décadent: les régimes politiques ont beau changer, la société démocratique, qui a pris le visage de la société bourgeoise libérale, semble ne pas tenir ses promesses et rester en mal de valeurs. Dans le *Gil Blas*, dans *Le Gaulois*, Maupassant nouvelliste tient la chronique accablante de ce monde qu'il a sous les yeux. Tout le long du siècle, le réalisme enveloppe l'essor de la société démocratique d'un regard critique, sceptique, pessimiste. Il en pointe les dysfonctionnements.

Ce réalisme s'exprime semblablement en peinture. Elle aussi prend acte du «présent qui marche». Pendant que la peinture d'histoire, mythologique ou religieuse, apparaît comme un genre académique sclérosé, survivance de la société aristocratique, la peinture de genre (des scènes de la vie quotidienne) devient l'art de la société démocratique bourgeoise. Cela saute aux yeux des critiques après 1848. Un salonnier, Louis Peisse, écrit: «Comme expression des mœurs et de l'état social, le Genre [= la peinture de genre] semble, dans l'art, répondre à l'élément bourgeois, devenu prédominant dans les sociétés nouvelles⁵.» L'élément bourgeois et, faudrait-il ajouter, l'élément populaire. Au Salon de 1850-1851, Courbet expose *Un enterrement à Ornans* et *Les Casseurs de pierres*; Jean-François Millet *Les Botteleurs de foin* et *Le Semeur*. Courbet, comme parfois Millet (ainsi pour *Le Vanneur* en 1848), emploie le grand format, jusque-là réservé à la peinture d'histoire, pour camper ces figures de la bourgeoisie et du peuple: manière de proclamer la société des égaux, de dire qu'on est passé d'une société aristocratique à une société démocratique. Son défenseur, Champfleury, relève ironiquement les réticences face à

3 Pierre Rosanvallon relève la fréquence de l'idée dans le discours de gauche ou plus largement philanthropique: *La Société des égaux*, pp.118-120.

4 Les lois scolaires de Jules Ferry (1881-1882) visent à donner une traduction sociale de l'égalité juridique grâce à l'égalité des chances, au moins de 6 à 13 ans...

5 Louis Peisse, «Salon. VI», *Le Constitutionnel*, 19 mai 1852. Cité par Bernard Weinberg, *French Realism: the Critical Reaction, 1830-1870*, p.112.

ce bouleversement esthétique en consonance avec la révolution politique: «On ne veut pas admettre qu'un casseur de pierres vaut un prince: la noblesse se gendarme de ce qu'il est accordé tant de mètres de toile à des gens du peuple; seuls les souverains ont le droit d'être peints en pied, avec leurs décorations, leurs broderies et leurs physionomies officielles⁶.» La peinture réaliste montre l'élément bourgeois, mais aussi les exclus de la société démocratique. Dans ce Salon de 1850-1851, des casseurs de pierres, des botteleurs de foin et un semeur viennent dire aux bourgeois d'Ornans: «N'oubliez pas que nous aussi nous sommes vos égaux» (il me plaît d'imaginer que les uns et les autres se faisaient face, accrochés dans la même pièce – et que la nuit, comme dans un récit fantastique, ils sortaient de leur cadre, pour s'expliquer). À l'instar du roman, la peinture réaliste se tient dans une distance critique à l'égard de la nouvelle société démocratique.

Essayons donc de voir comment s'exerce cette pensée critique, autour de trois grands traits qui aux yeux de Tocqueville définissent la société démocratique: la *mobilité*, la *médiocrité*, l'*humanité*, trois traits nécessaires pour que la devise fondatrice de la démocratie révolutionnaire, *liberté, égalité, fraternité*, garde son sens:

- la mobilité: l'égalité et la liberté permettent aux citoyens de construire leur destin qui n'est pas joué dès la naissance, comme dans la société aristocratique, de type fixiste.
- la médiocrité: l'égalité atténue les différences, les empêche d'apparaître comme des privilèges, au risque de décourager et de stériliser les ambitions. La société aristocratique formait des êtres d'exception; la société démocratique propose des objectifs communs, se fonde sur les majorités. Cet idéal de moyenne reste pour Tocqueville la faiblesse inhérente à la démocratie: elle sacrifie la grandeur, le singulier.
- l'humanité: pendant que la société aristocratique établit des rapports d'exclusion entre les individus des différentes castes, trop dissemblables pour avoir conscience d'être de même nature, la société démocratique reconnaît une commune humanité entre les concitoyens. Cette découverte de l'*humain* constitue pour Tocqueville le grand mérite de la démocratie.

Le roman réaliste, roman des mœurs démocratiques, observe ces trois variables, mobilité, médiocrité, humanité, à l'épreuve de l'Histoire, dans «le présent qui marche». De Balzac à Maupassant, le roman écrit ainsi une histoire de la société démocratique, histoire à suivre le long du siècle, roman-feuilleton de la démocra-

6 Champfleury, «Lettre à Madame Sand», *L'Artiste*, 2 septembre 1855, in *Le Réalisme*, p.172.

tie, où se manifestent des tensions, éclatent des contradictions. Pendant que l'essai de Tocqueville posait ses claires définitions (non sans appréhensions, il est vrai), le réalisme met au jour des notions problématiques:

- À quel point la démocratie est-elle effectivement mobile?
- À quel point la médiocrité n'entrave-t-elle pas ladite mobilité et ne dégrade-t-elle pas l'humanité?
- À quel point, enfin, cette mobilité, quand elle existe, est-elle compatible avec le souci du semblable, avec l'humanité? La concurrence ne menace-t-elle pas la fraternité?

Mobilité, médiocrité, humanité; liberté, égalité, fraternité: et si ces notions juxtaposées, loin de s'appeler, se révélaient contradictoires? Et si le modèle idéal était mort-né? Le réalisme représente les pathologies de la démocratie. La fiction inquiète l'essai.

MOBILITÉ?

Penser la démocratie pour Tocqueville revient à essayer de penser le mouvant. On est passé du monde hiérarchisé, obéissant à un modèle fixiste, qu'était la société aristocratique d'Ancien Régime, au monde en évolution, du mouvement perpétuel, que constitue la société démocratique: «On n'y rencontre pas, comme chez les peuples aristocratiques, une classe nombreuse qui se tient dans le repos parce qu'elle se trouve bien, et une autre qui ne se remue point parce qu'elle désespère d'être mieux. Chacun s'agit: les uns veulent atteindre le pouvoir, les autres s'emparer de la richesse⁷.» Ce monde des ambitions libérées est le monde que veut conquérir le *jeune homme*, personnage type des romans de Balzac et de Stendhal. Certes, pareille roue de la fortune, permettant les élévations, implique aussi le mouvement inverse: les revers, les déchéances, mais les chutes ne sont pas des points d'arrêt. Suivant l'optimisme libéral qui exalte la mobilité sociale, le pauvre est provisoirement pauvre, provisoirement riche aussi il est vrai, mais cette redistribution incessante participe de l'égalité démocratique: «Il n'est pas rare que, dans le cours de son existence, le même homme monte et redescende tous les degrés qui conduisent de l'opulence à la pauvreté⁸.» L'euphorie d'une prospérité partagée, fragile mais toujours à portée de main, s'assortit à un rêve de paix sociale dans la démocratie idéale: entre les riches et les pauvres, il y a la classe tampon des ni

7 Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, t.II, p.54.

8 *Ibid.*, p.253.

riches ni pauvres, c'est-à-dire un dégradé de conditions peu différenciées, de sorte que les citoyens se sentent suffisamment proches les uns des autres pour ne pas s'envier⁹. Tocqueville paraît là vouloir conjurer une peur sociale entretenue par les émeutes qui ont secoué la Monarchie de Juillet au début des années 1830, comme celle de juin 1832 que racontera Hugo dans *Les Misérables* (1862).

Le roman réaliste éprouve ce scénario de la démocratie idéale. Il met l'essai de Tocqueville au contact de l'expérience historique, et, s'agissant du réalisme français, on aurait presque l'impression de pouvoir périodiser des phases de la démocratie au gré du «présent qui marche». Il y aurait d'abord le monde d'avant 1830, celui de la Restauration, qui nie la mobilité: c'est ce monde que dénonce Julien Sorel lors de son procès qu'il transforme en réquisitoire contre une société dont il aura été victime: «Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune. (...) je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société.»¹⁰ Puis vient le monde d'après 1830, quand la bourgeoisie a acquis le pouvoir politique. Balzac le décrit dans beaucoup de ses romans, suivant un imaginaire de l'extrême mobilité, en phase avec son contemporain Tocqueville: «(...) l'épicier devient certainement pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social¹¹.» Les parcours sociaux des personnages balzaciens, la circulation des fortunes donnent l'image d'un évolutionnisme accéléré. Vautrin, forçat sous la Restauration dans *Le Père Goriot*, devenant chef de la police sous la Monarchie de Juillet dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, en serait une ironique illustration (même si Vidocq, son modèle, atteste la véricité d'un tel destin historique). Cependant, tout change avec l'impuissance de la Seconde République à établir une démocratie politique. Flaubert, écrivant après 1848 et le dix-huit Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte, après l'échec de la démocratie sociale, déploie au contraire un imaginaire du figement. Bien que se déroulant comme nombre de romans balzaciens sous le règne du roi bourgeois, l'intrigue de *Madame Bovary* suggère que la mobilité n'est plus que dans les rêves, dans les monologues où Emma se fantasme une autre vie, mais qui se heurtent au principe de réalité: «Mais, pour elle, rien n'arrivait, Dieu l'avait voulu ! L'avenir

9 Voir *De la démocratie en Amérique*, t.II, p.312.

10 Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), p. 482-483.

11 Balzac, Avant-propos de 1842 à *La Comédie humaine*, t.I, p.9.

était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée¹².» Balzac, Flaubert: la représentation d'un même moment, deux imaginaires. *Madame Bovary* offre le contrechamp de *La Comédie humaine*, la sphère des ni riches ni pauvres, exclus du mouvement. Zola, en revanche, écrivant après 1870 sous la Troisième République naissante et se retournant sur le Second Empire, fait de la mobilité le moteur romanesque de son cycle, *Les Rougon-Macquart*. Rappelons le premier plan d'ensemble de cette œuvre remis dès 1869 à l'éditeur Lacroix: «La famille dont je conterai l'histoire représentera le vaste soulèvement démocratique de notre temps; partie du peuple, elle montera aux classes cultivées, aux premiers postes de l'État, à l'infamie comme au talent. Cet assaut des hauteurs de la société par ceux qu'on appelait au siècle dernier les gens de rien, est une des grandes évolutions de notre âge¹³.» Zola précise: «à l'infamie comme au talent». L'esprit démocratique prévaut, mais sans garantie de moralité, sans souci de fraternité. La mobilité se fait sauvage, agressive. C'est celle des appétits sociaux, non plus la mobilité apaisée de Tocqueville, mais le darwinisme social.

Cependant, un tel historique des représentations de la mobilité aboutirait trop à considérer les œuvres comme de simples reflets d'une évolution de la société démocratique. En fait, ces représentations sont souvent ambivalentes: Balzac, Zola, Maupassant oscillent entre des visions d'une société mobile et d'une société bloquée, figurant des possibles historiques, dans l'hésitation. Ainsi Maupassant dans *Bel Ami* (1885) raconte le mythe du *self made man*: fils de paysans de Canteleu, ancien soldat, employé des chemins de fer au début du roman, il devient journaliste, et poursuit son ascension à la faveur de deux mariages, jusqu'à entrevoir la députation. *Bel Ami* est successivement le pauvre, le ni riche ni pauvre, le riche. Il est l'homme démocratique en gloire traversant toutes les conditions. On y reconnaîtra un scénario très balzacien. En revanche, les *nouvelles* de Maupassant sont du côté de Flaubert: elles montrent une société bloquée, singulièrement les nouvelles centrées sur la sphère des employés, voués à une vie sans événement, exclus du romanesque (dans une chronique, Maupassant affirme qu'il n'y a dans leur vie que quatre événements possibles: le mariage, la naissance du premier enfant, l'avancement, la mort des parents¹⁴). Ces destins sont sans surprise. L'histoire de madame Loisel dans *La Parure* résonne comme un pastiche de *Madame Bovary*. Épouse d'un commis du ministère de l'Instruction publique, elle incarne le *type* de la déclassée (quand les ambitions démocratiques rêvent d'un surclassement): «Elle

12 Flaubert, *Madame Bovary* (1857), p.135.

13 Texte reproduit dans *Les Rougon-Macquart*, t.V, p.1757.

14 Maupassant, «Les Employés», *Le Gaulois*, 4 janvier 1882, in *Chroniques*, p.70.

souffrait sans cesse, se sentant née pour toutes les délicatesses et tous les luxes¹⁵.» Le recueil qui contient cette nouvelle paraît deux mois avant *Bel ami*: faudrait-il voir dans cette vision binoculaire l’empreinte des genres? Schleiermacher dit quelque part que le genre contraint la pensée. Disons au moins qu’il l’oriente et l’informe. Nouvelle, roman: deux genres, deux visions du monde. Deux images de la démocratie. La nouvelle, à la différence du roman, est le *genre de l’immobilité*¹⁶. Concise (pas le temps de construire des rêves), close sur elle-même (à son terme, les personnages n’ont plus d’avenir), reposant sur une unité de lieu, de milieu (dont on ne sort pas), elle suggère une fatalité sociale, tandis que dans le roman, Georges Duroy, picaro moderne, paysan parvenant de la démocratie, traverse les cercles sociaux. Symboliquement, au début de la nouvelle *En famille*, on voit monsieur Caravan dans le tramway qui le conduit de sa banlieue au ministère de la Marine, sans même qu’il connaisse Paris: il est l’homme des petits trajets, des allers retours pour une existence qui tourne en rond¹⁷. Cultivant les deux genres, en antithèse, Maupassant montre une société à la croisée des chemins. La nouvelle réaliste donne la face sombre de la démocratie (au vrai, le roman n’en propose pas pour autant une face lumineuse: le parvenu est un arriviste sans scrupules). Ne retrouverait-on pas la même chose chez Balzac? Songeons à la nouvelle *Z. Marcas* (dont le premier titre fut *La Mort d’un ambitieux*). *L’homme supérieur* ne parvient pas, et le narrateur tire de ce destin singulier une loi sociale: «La tête piriforme du fils d’un épicier riche sera préférée à la tête carrée d’un jeune homme de talent sans le sou. En s’évertuant, en déployant toute son énergie, un jeune homme qui part de zéro peut se trouver, au bout de dix ans, au-dessous du point de départ¹⁸.» Plus d’une fois chez Balzac, le jeune homme est l’homme des illusions démocratiques perdues. L’adjectif *piriforme* le dit: le fils d’épicier a le profil convenant au régime de Louis-Philippe – dont Daumier caricaturait la tête en forme de poire (physiognomonie fantasmatique: *piriforme*, ce physique porte la prédestination du fils d’épicier, et son héritage... Vendant des poires, vendu à la Poire...). Désormais la richesse donne un capital social qui prime le talent. Le récit réaliste tend ainsi à montrer qu’on est passé de la société aristocratique d’Ancien Régime, fondée sur la naissance, à une nouvelle société aristocratique, fondée sur l’argent (le cliché de *l’aristocratie d’argent* entre d’ailleurs dans la langue française à l’époque de Bal-

15 Maupassant, *La Parure*, in *Contes du jour et de la nuit* (1885), p.83.

16 Flaubert, en retirant le romanesque du roman, en a fait une longue nouvelle. D’où la stupeur du premier public devant cette écriture de la lenteur, qui se perd dans le détail. Réaliser le «livre sur rien» eût été le comble de l’écriture démocratique selon Flaubert.

17 Maupassant, *En Famille*, in *La Maison Tellier* (1881), p.104.

18 Balzac, *Z. Marcas* (1841), in *La Comédie humaine*, t.VIII, p.832.

zac). La démocratie n'a pas eu lieu, elle n'a produit qu'une égalité juridique, sans l'égalité des chances.

MÉDIOCRITÉ

En revanche, la société démocratique semble n'avoir que trop réussi sur un autre point, son idéal de médiocrité, si l'on ose une telle alliance de mots. La médiocrité est pour Tocqueville liée aux ni riches ni pauvres. Êtres à la fortune étriquée, ils sont obsédés par le bien-être matériel et communiquent cet esprit matérialiste aux autres classes. Ayant en outre peu de moyens pour s'épanouir, ils vivent de petites passions, de petites ambitions, et là aussi cette étroite vision du monde s'impose. C'est pour Tocqueville un effet pervers de l'égalité. La quête individuelle des petites élévations produit un abaissement général. La société démocratique est un monde du *commun*, aux deux sens du mot: elle génère de l'indistinction. Flaubert peint cette société des petits désirs. En contrepoint des rêves romantiques d'Emma retentissent les rêves matérialistes, liés aux valeurs bourgeoises, la carrière, l'argent, la propriété. Ce sont les rêves des mères pour leurs fils. Ainsi la mère de Charles: «Elle rêvait de hautes positions, elle le voyait déjà grand, beau, spirituel, établi, dans les ponts et chaussées ou dans la magistrature»; ou la mère de Frédéric: «Elle rêvait de lui acheter le greffe du tribunal (...)»¹⁹. Emma elle-même finit par se rabattre sur les rêves tangibles: «(...) elle rêva un tapis (...)»²⁰. Le verbe *rêver* se vulgarise.

De là chez Tocqueville une antithèse entre la société aristocratique tournée vers le sublime et la société démocratique cantonnée dans le médiocre. Plus de grand projet, plus de grand homme. La foule paralyse en effet le grand homme par sa résistance passive: «À sa fougue, ils opposent en secret leur inertie; à ses instincts révolutionnaires, leurs intérêts conservateurs, leurs goûts casaniers à ses passions aventureuses; leur bon sens aux écarts de son génie; à sa poésie leur prose. Il les soulève un moment avec mille efforts et bientôt ils lui échappent, et, comme entraînés par leur propre poids, ils retombent. Il s'épuise à vouloir animer cette foule indifférente et distraite, et il se voit enfin réduit à l'impuissance, non qu'il soit vaincu, mais parce qu'il est seul²¹.» L'ouverture de *La Chartreuse de Parme* (roman paru un an avant le second volume de *De la démocratie en Amérique*, en 1839) raconte cet adieu au sublime, avec le moment de grâce et d'euphorie que représente l'entrée dans Milan de l'armée républicaine conduite par Bonaparte.

19 Respectivement *Madame Bovary*, p.61, et *L'Éducation sentimentale* (1869), p.150.

20 *Madame Bovary*, p.389.

21 *De la démocratie en Amérique*, t.II, p.315-316.

Le mythe napoléonien va fonctionner dans la mémoire collective comme mesure de l'actuelle médiocrité, dont pour Stendhal l'attitude du Directoire face au grand homme (face au sublime) fut l'avant-coureur: «Après ces deux années de folie et de bonheur, le Directoire de Paris, se donnant des airs de souverain bien établi, montra une haine nouvelle pour tout ce qui n'était pas médiocre²².» C'est aussi l'histoire de *Z. Marcas*. Tel est le paradoxe de la démocratie que l'on pourrait formuler en empruntant à Musset: on est toujours né trop tard, dans ce monde tout neuf et pourtant trop vieux.

De Flaubert au naturalisme, ce monde de médiocrité, le monde du petit bourgeois, devient objet de représentation. C'est peut-être une marque des réalistes français et russe (voyez Tchekhov) que cette représentation de l'homme ordinaire, du personnage médiocre comme héros et comme type. James était ainsi frappé de la différence entre la littérature française et la littérature anglaise sur ce point. Dans son étude sur *Guy de Maupassant* (1888), il relève que le roman anglais a pour cadre soit les manoirs, soit les bas-fonds explorés avec un regard de philanthrope comme chez Dickens, pendant que le roman français (Maupassant, Zola, Daudet) observe *la médiocrité sociale*²³, le monde des ni riches ni pauvres, ces classes moyennes qui sont l'assiette même de la démocratie, par exemple les employés et les boutiquiers chez Maupassant, les *petits bourgeois* (le mot est en français dans le texte). Durant la seconde moitié du XIXe siècle, le réalisme figure volontiers en bloc ce petit bourgeois. C'est le pronom *on*, qui incarne un courant d'opinion, qui désigne toujours plus qu'un groupe précis de personnes. Le *on* représente une foule virtuelle, avec le poids de ses idées reçues. Maupassant le fait surgir volontiers à l'*incipit* de ses nouvelles. Première phrase de *La Maison Tellier*: «On allait là, chaque soir, vers onze heures, comme au café, simplement.» Première phrase d'*Une partie de campagne*: «On avait projeté depuis cinq mois d'aller déjeuner aux environs de Paris.» Ou d'*Un lâche*: «On l'appelait dans le monde: le «beau Signoles».» Ou encore de *La Main*: «On faisait cercle autour de M. Bermutier.»²⁴ Dans le panthéon naturaliste, *L'Éducation sentimentale* représente le modèle du genre *roman des classes moyennes*. Plus de héros, «rien que des figures de passants se bousculant sur un trottoir», dira Zola²⁵; et Hippolyte Taine y avait reconnu la médiocrité démocratique pressentie par Tocqueville: «À mon sens, vos person-

22 *La Chartreuse de Parme*, p.31.

23 Henry James, *Sur Maupassant*, p.114.

24 Respectivement dans les recueils suivants: *La Maison Tellier*, p. 31 et 142; *Contes du jour et de la nuit*, p. 115 et 149.

25 Zola, *Les Romanciers naturalistes* (1881), in *Œuvres complètes*, t.XI, p.111.

nages sont des spécimens exacts de la moyenne humaine bourgeoise en France», «avec des vouloirs intermittents, rien de grand, de fort, ni d'arrêté...»²⁶

Face à cette voix de la médiocrité, le réaliste marque ses distances à l'égard de la société démocratique et se sent appartenir à une aristocratie de l'intelligence. Dans un coin de son œuvre se met en place un mécanisme de défense contre l'angoisse de l'indistinction. Ainsi pour ce que l'on peut nommer, à propos de Balzac et de Stendhal, le *réalisme romantique*. Balzac réintroduit du sublime dans son univers imaginaire, grâce à des personnages de la démesure, qui sont souvent les figures immorales (le premier public était frappé par ce sublime du mal, et troublé par sa séduction) ou encore les dandys (dans la langue anglaise, Balzac affectionnait particulièrement le mot *excentricity*). «Ses héros, si énergiquement conçus, tournent trop au géant», note un journaliste de *La Gazette de France*²⁷, pendant que les deux petits bourgeois, Bouvard et Pécuchet, lisant Balzac n'en reviendront pas: «(...) ses bourgeois ne sont pas des bourgeois, mais des colosses. Pourquoi gonfler ce qui est plat, et décrire tant de sottises?»²⁸ De façon analogue, Stendhal établit un clair partage dans son personnel fictif entre les êtres médiocres (les personnages secondaires, objets de caricature) et le *romanesque* des belles âmes: *sublime, singulier, folie* sont les mots-thèmes qui caractérisent le comportement de ces êtres d'*exception*, véritablement dans un autre monde, jusque dans leur rapport à l'argent, nullement matérialiste. Pensons à Fabrice, jamais à court de diamants ou de pièces d'or, fût-ce sur le champ de bataille de Waterloo ou en prison! En contrepoint de la tonalité réaliste, Stendhal tenait à déployer sa délicate science du cœur, héritière d'une littérature aristocratique, dans la lignée de l'adorée *Princesse de Clèves*.

La seconde moitié du XIXe siècle apporte une autre réponse esthétique à la médiocrité, celle du *réalisme artiste*. Puisque Flaubert ne peut plus représenter des bourgeois en colosses, la réplique lui sera fournie par le style, grâce auquel l'artiste résiste à l'indistinction et affirme sa singularité, se détache du monde de l'opinion, trouve un langage en dehors du discours social. Nestor Roqueplan en fut ébahi à la lecture de *Madame Bovary*: «La forme (...) ne laisse jamais altérer sa distinction par le contact du poncif²⁹.» Flaubert recherche le contresens de la forme. Il opte pour un style inapproprié, un registre *inconvenant*. Son *réalisme*

26 Taine, lettre à Flaubert du 19 au 26 novembre 1869, reproduite dans *Gustave Flaubert* (Didier Phippot éditeur), p.279.

27 Nettement, dans un article du 9 février 1836, cité par Bernard Weinberg, *French Realism: the Critical Reaction*, p.44.

28 Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881), p.191.

29 Dans son compte rendu paru dans *La Presse*, 16 mai 1857. Cité par René Dumesnil, *La Publication de «Madame Bovary»*, p.120.

artiste dit tout ensemble la médiocrité (dans les énoncés) et l'amour du Beau (à travers l'énonciation), se soustrayant de la sorte au médiocre, tout en le représentant: décollant son langage du monde où il est englué. Contemporain de Flaubert, le peintre Jean-François Millet serait lui aussi une figure du réalisme artiste, d'une façon différente cependant: par l'héroïsation, dans certaines de ses toiles, de ses paysans. Face à la *médiocratie* dont parle Balzac dans *Les Paysans* (1844) précisément, Millet idéalise l'exclu. Il est en sympathie avec lui. Un tableau comme *Le Semeur* (1850) en fournit une éloquente illustration. Avec son ample foulée, son geste aérien qui féconde la terre, le semeur apparaît en double de l'artiste, en créateur. Il est son *égal*. Il faudrait regarder les œuvres de Daumier et de Millet comme un diptyque: en regard du médiocre caricaturé par Daumier (les classes moyennes citadines prises dans la grisaille de la lithographie), il y a la grandeur des laissés-pour-compte de la démocratie bourgeoise. Par la figuration de ces derniers, le réalisme pose une troisième question à la démocratie: qu'en est-il de l'humain, du semblable, dans une société prétendument fondée sur l'égalité?

L'INDIVIDU ET LE SEMBLABLE

Tocqueville, dans son analyse assez déprimante de la démocratie, avait eu soudain son moment d'enthousiasme: la détestable médiocrité, la lamentable indistinction permettent à l'homme démocratique de percevoir l'autre comme son semblable, contrairement à la société aristocratique du *nec pluribus impar*. Le cloisonnement des castes empêchait la comparaison, l'égalité des citoyens facilite l'identification. Parce que nous sommes des égaux, tu es mon *alter ego*: «Quand les rangs sont presque égaux chez un peuple, tous les hommes ayant à peu près la même manière de penser et de sentir, chacun d'eux peut juger en un moment des sensations de tous les autres: il jette un coup d'œil rapide sur lui-même; cela lui suffit³⁰.» Par cette capacité de généreuse compréhension, ce sentiment de solidarité, le médiocre se transfigurait en sublime – et Tocqueville, en écho aux aspirations romantiques, se prenait à rêver d'une épopée du genre humain enfantée par la littérature démocratique du siècle. À la place, il y eut le roman réaliste. Autre vision.

Tocqueville n'était pas homme à rêver longtemps, d'ailleurs. Il voyait déjà que si l'égalité faisait découvrir le semblable, dans le même temps et contradictoirement, la liberté se pervertissait en individualisme, néologisme qui vaut symptôme³¹: «L'individualisme est une expression récente qu'une idée nouvelle a fait

30 *De la démocratie en Amérique*, t.II, p.208.

31 Datable de 1826, il entre dans le *Dictionnaire de l'Académie* en 1835.

naître. Nos pères ne connaissaient que l'égoïsme³².» Le mot désigne un mal démocratique – et son mal essentiel avec l'amour des biens matériels auquel il est lié. La société démocratique engendre un sentiment asocial: l'individu regarde son intérêt particulier avant l'intérêt général. L'individu est l'ennemi du semblable.

Au demeurant, un courant libéral ne tardera pas à faire sans état d'âme de l'individualisme le moteur de la démocratie. Ultralibéralisme, néo-libéralisme, pourrait-on dire, tant cela résonne fortement jusqu'à nous. De l'autre côté de la Manche, Herbert Spencer s'institue en chantre d'un darwinisme social qui dit malheur aux vaincus. L'individualisme, devenu valeur, récuse tout volontarisme politique. Nul besoin de réguler les rapports humains, de corriger les inégalités sociales. L'autre, s'il n'a pas su s'adapter, n'est pas un semblable, mais un parasite qu'il ne faut surtout pas assister: «On ne peut faire un plus triste cadeau à la postérité que de l'encombrer d'un nombre toujours croissant d'imbéciles, de paresseux et de criminels³³.» Spencer fulmine contre la charité, «la sottise philanthropie» et l'État Providence. Sa morale ignore tranquillement la pitié. De Tocqueville à Spencer, la démocratie libérale a changé de visage.

Le réalisme sera là pour porter le mot *humanité*. Les Goncourt en font la vocation du roman moderne, tout en y pressentant un archaïsme, à la différence de Tocqueville, une part perdue de l'héritage des Lumières: «(...) que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: *Humanité*; – il lui suffit de cette conscience: son droit est là³⁴.» Le roman européen proteste. Il peut le faire sur le mode du discours, devenant tribune, suivant le modèle hugolien. Ainsi Zé Fernandes, tout en ironisant sur la forme (sa faconde philosophique), ne l'envoie pas dire. Il montre à son Prince (Jacinto) le revers de la Civilisation. Du haut de la Butte Montmartre, il voit s'étaler deux villes, chronotope de la société libérale bourgeoise où la misère des uns produit le bien-être des autres: «E com este labor e este pranto dos pobres, meu Príncipe, se edifica a abundância da Cidade ! Ei-la agora coberta de moradas em que eles se não abrigam; armazenada de estofo, com que eles se não agasalham; abarrotada de alimentos, com que eles se não saciam³⁵ !» Cette éloquence tire également sa force de la scène en palimpseste qui la sous-tend. Au sommet de la même Butte Montmartre, Aristide Saccard avait eu en effet une

32 *De la démocratie en Amérique*, t.II, p.125.

33 Herbert Spencer, *Introduction à la science sociale* (= *Study of Sociology*, 1873), p.369.

34 C'est la dernière phrase de la préface à *Germinie Lacerteux* (1864), p.56.

35 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras* (posthume: 1901), p.88-89. Traduit en français sous le titre *202, Champs-Élysées*: «Et c'est sur le travail et sur les larmes des pauvres, mon Prince, que s'édifie la prospérité de la ville: l'autre ville, là, ornée de belles demeures où eux ne peuvent s'abriter; habillée de chaudes étoffes, dont eux ne peuvent s'emmitoufler; gavée de nourriture, dont eux n'ont pas droit d'assouvir leur faim.» (p.119)

autre vision, voyant en spéculateur, dans les lueurs étincelantes du nocturne, non les hommes, mais la plus-value: «Oh ! vois, dit Saccard, avec un rire d'enfant, il pleut des pièces de vingt francs dans Paris³⁶ !» Ailleurs dans son cycle, Zola obligera à entendre ceux que Saccard ne voit pas. Dans *L'Assommoir* (1877), dans *Germinal* (1885), il capte les voix populaires que l'âge classique avait ignorées ou traitées sur le mode comique. Les égaux putatifs ont la parole, peut-être d'autant plus bouleversante quand elle est soumise chez un Benito Pérez Galdós ou chez un Giovanni Verga. Benina, figure de la charité résignée, se console par la pureté de sa conscience, au milieu d'un monde individualiste: «(...) nous ne devons faire que ce que nous dicte notre conscience et laisser les uns se battre comme des chiens, les autres comme des enfants pour un joujou, et d'autres encore pour se mêler de ce qui ne les regarde pas comme les grands. Enfin, ne nous disputons avec personne, prenons comme les oiseaux ce que Dieu met devant nous... Allons à l'hôpital, et ne sois pas triste³⁷.» Les personnages des *Malavoglia* acceptent eux aussi leur situation, en l'expliquant toujours par des proverbes ancestraux: «À qui il veut du bien, Dieu envoie des chagrins» (le texte italien: «A chi vuol bene, Dio manda pene», par la paronomase *bene-pene*, avec ce *p* qui est un *b* à l'envers, dit le scandale du *mundus inversus*³⁸). Le langage figé des misérables consent pathétiquement à l'immobilité au milieu du «présent qui marche». Quand donc Job se lèverait-il de son tas de fumier?

Le pauvre souffle à peine mot. Les images les plus criantes sont les images muettes... La peinture possède ici un avantage naturel sur la littérature. Voyez Jean-François Millet, qui fut le peintre des paysans, oubliés de la démocratie. Philippe Burty ne s'y trompait pas dans l'hommage posthume qu'il rendit à l'artiste en 1875. Il reconnaissait dans les paysans de Millet les animaux farouches qu'avait évoqués La Bruyère, au temps de la monarchie absolue. Manière de dire qu'on n'en avait pas fini avec l'Ancien Régime, que de nouveaux privilégiés avaient surgi, au service desquels restaient les animaux farouches: «Millet a osé présenter à la bourgeoisie moderne cet être terrible d'enlaidissement, de fatigue et d'opiniâtreté que La Bruyère avait une fois déjà amené en pleine cour de Louis XIV, et dont aucun artiste autre que les frères Le Nain ne s'était jamais soucié, dont personne ne se soucie plus dans l'école française, «ces êtres qui épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas

36 Zola, *La Curée* (1872), in *Les Rougon-Macquart*, t.I, p.388.

37 Pérez Galdós, *Misericordia* (1897), p.258.

38 Giovanni Verga, *Les Malavoglia* (1881). Voir le récapitulatif des proverbes, pp.386-395.

manquer de ce pain qu'ils ont semé»³⁹.» De façon plus inattendue (mais après tout, un cantonnier est bien un paysan), le même texte de La Bruyère sera convoqué par Odilon Redon, commentant *Les Casseurs de pierres* de Gustave Courbet⁴⁰. Le nombre des animaux farouches n'a fait que s'accroître.

Et ce n'est pas encore là le constat le plus accablant porté par le réalisme sur «le présent qui marche». Dans le monde individualiste du darwinisme social, il apparaît qu'il n'y a que des inadaptés, des vaincus du *struggle for life*. Dans ce chacun pour soi, tout le monde est perdant, des plus humbles aux anciens privilégiés (cette aristocratie dont le roman français montre le déclin de Balzac à Proust). Giovanni Verga songeait à organiser son œuvre en un cycle significativement intitulé *Les Vaincus*, parcourant les cercles populaires, bourgeois et aristocratiques, finalement tous happés par un même destin: «Du plus humble au plus élevé, chacun a pris sa part dans la lutte pour l'existence»⁴¹.» Le progrès (mais que peut bien vouloir dire ce mot?) génère des vaincus et des vainqueurs qui sont les vaincus de demain: le romancier n'a plus à s'intéresser qu' «aux âmes lasses qui tombent au bord du chemin, à ceux qui, épuisés, se laissent submerger par la vague pour en finir plus vite, aux vaincus qui lèvent leurs bras désespérés et courbent la tête sous le pied brutal des nouveaux arrivants, des vainqueurs d'aujourd'hui, pressés d'arriver, avides eux aussi et bientôt engloutis»⁴².» Le réalisme dit la paupérisation des âmes. Maupassant, sans discourir, le suggère à travers ses récits: au sein de la démocratie, il ne subsiste que des *déclassés* (néologisme de sens, évidemment contemporain de la société bourgeoise: l'adjectif est mentionné pour la première fois en 1826 avec cette acception sociale et sous sa forme substantivée, en 1856, l'année où *Madame Bovary* paraît dans la *Revue de Paris*...). À l'intérieur des *Contes du jour et de la nuit*, on en relève trois occurrences, correspondant à trois milieux différents: à propos de M. de Varnetot, «un vieux noble déclassé»; à propos de Mme Loisel, petite bourgeoise «malheureuse comme une déclassée»; à propos d'un ouvrier: «l'idée fixe du déclassé qui se venge sur les bourgeois de tous les bourgeois»⁴³. Quelle que soit la classe, on est déclassé.

39 Philippe Burty, *Maîtres et petits maîtres*. Le texte de La Bruyère cité par Burty se trouve dans *Les Caractères*, section «De l'homme» (de sorte que le mot «animaux farouches» résonne comme le constat d'une dénaturación): p.263. À relire ce fragment, ne dirait-on pas que Zé Fernandes a traduit La Bruyère en termes modernes? *Sic stat miseria mundi*.

40 Dans son journal (notes de mai 1882), *À soi-même*, p.161: «Ces deux choses informes (deux paysans tels que les eût vus La Bruyère)».

41 Préface de 1881 aux *Malavoglia*, p.379.

42 *Ibid.*, p.378-379.

43 Respectivement dans *Histoire vraie, La Parure, Un parricide: Contes du jour et de la nuit*, p.202, 83 et 168.

Au-delà de l'inhumanité de la société libérale, il y a une déshumanisation, l'aliénation de tous. Balzac, avec son regard enveloppant, en avait eu d'emblée l'intuition, quand décrivant la population parisienne, avant même d'y distinguer cinq cercles sociaux, il avait reconnu en elle une commune défiguration des êtres. C'est la première phrase de *La Fille aux yeux d'or*: «Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné.»⁴⁴ Se promenant dans le Paris mondain, sur les Champs-Élysées et au Bois de Boulogne, lieux supposés de l'élégance et de l'insouciance, Louise de Chaulieu, fraîchement sortie de son couvent, avait reconnu les mêmes Parisiens torturés: «Je n'ai vu que des visages fatigués et durs, où il n'y a ni calme ni tranquillité; les lignes sont heurtées et les rides annoncent des ambitions trompées, des vanités malheureuses⁴⁵.» Malheur aux vainqueurs ! À rebours du thème, cher à Balzac, de l'énergie fascinante (qui du même coup revêt la valeur d'une exception ou d'une dénégation), on trouve dans *La Comédie humaine* une physiognomonie du corps social, enregistrant les ravages du *struggle for life*. En peinture, les corps portent pareillement les stigmates de la déshumanisation. Le corps populaire, cela ne surprendra pas. Odilon Redon rêve devant *Les Casseurs de pierres*. L'un des deux personnages nous tourne le dos; l'autre, le plus vieux, symboliquement agenouillé, porte un chapeau qui ombrage son profil: «Pas un visage humain, les regards sont cachés: c'est ici la torpeur inconsciente et automatique de la vie, c'est l'ankylose, l'abaissement profond et fatal de l'animal enchaîné.»⁴⁶ Mais c'est également vrai du corps bourgeois. Écoutons Champfleury commentant l'autre tableau envoyé par Courbet au Salon de 1850-1851, *Un enterrement à Ornans*: «Est-ce la faute du peintre si les intérêts matériels, si la vie de petite ville, si les égoïsmes sordides, si la mesquinerie de province impriment leurs griffes sur la figure, éteignent les yeux, plissent le front, hébètent la bouche? Beaucoup de bourgeois sont ainsi, M. Courbet a peint des bourgeois⁴⁷.» La démocratie défigure le corps social. Par cette physiognomonie fantasmatique, le réalisme réplique d'avance, ironiquement, au darwinisme social de Spencer qui croquera les paradigmes biologique et sociologique⁴⁸: dans cette déchéance généralisée, pas de robustes qui aient raison des faibles.

44 Balzac, *La Fille aux yeux d'or* (1834-1835), t.V, p.1039.

45 Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842), t.I, p.216.

46 Odilon Redon, *A soi-même*, p.161.

47 Champfleury, *Le Réalisme*, p.165-166.

48 Spencer a des phrases insupportables : «Outre qu'on néglige ordinairement ce fait, que la qualité d'une société baisse sous le rapport physique par la conservation artificielle de ses membres les plus faibles, on néglige habituellement cet autre fait, que la qualité d'une société baisse sous le rapport

L'inhumain triomphe absurdement, sans profit. Ceux qui emblématisèrent le plus radicalement l'individualisme sans fraternité ne furent-ils pas les impassibles: Flaubert et son disciple Maupassant? L'écriture impassible refuse au bourgeois la bonne conscience d'un message moral, comme chez un Dickens ou chez la George Sand de *La Ville noire* (1860). Saint-René Taillandier aura à sa manière raison de qualifier le roman flaubertien de misanthropique: il récuse l'apaisante facilité du discours philanthropique. Pas d'invention d'un personnage exceptionnel comme Mgr Myriel, pas de narrateur en tribun indigné. Le style impassible est une écriture désespérée et exaspérante qui refuse le trompe-l'œil de l'espérance. Comme dans l'enfer de Dante, l'impassible a banni ce mot de son vocabulaire. Rien qui fasse diversion devant la réalité présente: l'impassibilité signifie que l'humain n'a pas de place à l'intérieur du monde moderne (dans *L'Éducation sentimentale* succombe Dussardier qui, généreusement porté par l'amour du semblable, rêva en 1848 l'épopée de l'humain au sein d'une démocratie universelle). L'écriture imperturbable rend sensible l'inhumanité (rend sensible à l'inhumanité), elle en est l'allégorie. Sans émoi, à la Spencer, elle métaphorise l'indifférence de la démocratie libérale. Elle est la forme symbolique d'un monde sans compassion. Le style met en abyme l'idéologie qu'il entend dénoncer: plutôt que de la combattre, il l'assume cyniquement pour la rendre scandaleuse. Le style impassible constitue un discours ironique *in absentia*. Par où l'impassible est engagé – plus que lui-même sans doute ne l'imagine⁴⁹. L'impassibilité culpabilise le lecteur qui piteusement, dernière ressource de la mauvaise foi, s'en prend à un auteur dont la fiction ne console plus du réel: «Ce qui a fait scandale, c'est l'indifférence de sa pensée. On souffrait de voir une personne humaine, même la plus misérable et la plus vile, travaillée si curieusement par ce scalpel. On s'indignait de ne découvrir chez l'auteur aucun mouvement de l'âme, colère ou pitié, indignation ou sympathie, et cette froideur semblait un parti pris de blesser en nous l'humanité.»⁵⁰ Flaubert abandonne Emma, comme tout Yonville l'abandonna. Impassible comme Homais ou Lheureux, ou Rodolphe. De même, dans l'œuvre de Maupassant (qui connaissait lui aussi les théories de Spencer), l'impassibilité manifeste implacablement la brutalité d'un monde sans pitié, singulièrement dans les nouvelles où un sort se scelle

intellectuel et moral par la conservation artificielle des individus le moins capables de prendre soin d'eux-mêmes.» (*Introduction à la science sociale*, p.368)

49 Gustave Flaubert fait allusion à Spencer dans des lettres de 1878, en bonne part, mais vaguement. Le roman donne à penser autre chose que le point de vue déclaré de l'auteur. Flaubert vaut mieux que Gustave.

50 Saint-René Taillandier, faisant retour sur Madame Bovary, dans son article consacré à *L'Éducation sentimentale*, "Le roman misanthropique", p.989.

en quelques pages, une existence se résume en quelques phrases. Là encore, le genre informe la pensée: la nouvelle n'a pas le temps de s'attendrir, son rythme est *impitoyable*. À la clause du *Gueux*, lequel aura vainement quêté assistance, et aura même fini par être emprisonné, simplement cette phrase, où perce la voix du *on*, dérisoire: «Mais, quand on vint pour l'interroger, au petit matin, on le trouva mort, sur le sol. Quelle surprise⁵¹!» À l'occasion d'un récit de Maupassant un peu plus tardif, en 1887, intitulé *Le Vagabond*, on entendra le discours plein de reproches du mendiant. Mais ici, dans cette nouvelle d'une force esthétique supérieure, le vagabond est un protagoniste muet, n'ayant personne à qui parler, exclu du langage et de la communauté, proprement étranger: «Il ne prononça pas un mot, n'ayant rien à dire, car il ne comprenait plus rien⁵².» Et le narrateur du *Gueux* n'est pas celui de *Claude Gueux*. L'impassibilité met à nu la violence de l'ultralibéralisme. Dans la démocratie sans communauté, l'auteur renonce à parler de morale au lecteur et le confronte à l'inhumanité d'un grand silence.

Le réalisme défait l'optimisme timide et mesuré de Tocqueville. Ce dernier cherchait à définir la meilleure des sociétés démocratiques possible, en mettant en garde contre les travers et les dangers qui guettent ce système. Nullement naïf, sans illusion, il proposait des remèdes, des palliatifs. Sachant par exemple le peu de poids de l'intérêt général face aux intérêts particuliers, il en appelait, suivant une dialectique par le bas qui fût à la portée du médiocre, au compromis de l'intérêt bien entendu. Lucide, l'essai est un genre volontariste qui entend frayer l'avenir, malgré tout. Le roman réaliste, lui, regarde l'avenir à partir du «présent qui marche». Il capte les pesanteurs de l'Histoire, là où se fourvoie l'avenir. Le roman réaliste est un genre sceptique. L'essai analyse les causes et les effets. Il est le genre du *donc*. Il garde foi en la logique face à la déraison des hommes. Le roman et la nouvelle interviennent quand les causes et les effets se dérèglent. Ils sont les genres du *mais* (c'est l'échec des romans à thèse que de ne pas comprendre cette inclination du genre). Les longues chaînes de la raison idéologique se brisent devant un présent qui ne marche plus. *Doesn't go, doesn't work*.

51 *Le Gueux*, in *Contes du jour et de la nuit*, p.165.

52 *Ibid*.

RÉFÉRENCES

- BALZAC, Honoré de (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Gallimard, «La Pléiade», 12 vols.
- BURTY, Philippe (1877). *Maîtres et petits maîtres*. Paris: Charpentier.
- CHAMPFLEURY (1973). *Le Réalisme*. Paris: Hermann.
- DUMESNIL, René (1928). *La Publication de «Madame Bovary»*. Amiens: Edgar Malfère.
- FLAUBERT, Gustave (1999). *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Garnier-Flammarion.
- FLAUBERT, Gustave (1989). *L'Éducation sentimentale*. Paris: Garnier-Flammarion.
- FLAUBERT, Gustave (1999). *Madame Bovary*. Paris: Le Livre de Poche.
- GONCOURT, Edmond et Jules de (2000). *Germinie Lacerteux*. Paris: Garnier-Flammarion.
- JAMES, Henry (1987). *Sur Maupassant*. Bruxelles: Complexe.
- LA BRUYÈRE (1979). *Les Caractères*. Paris, Gallimard: «Folio».
- MAUPASSANT, Guy de (2008). *Chroniques*. Paris: Le Livre de Poche.
- MAUPASSANT, Guy de (2011). *En Famille*, in *La Maison Tellier*. Paris: Gallimard, «Folio».
- MAUPASSANT, Guy de (2011). *Contes du jour et de la nuit*. Paris: Gallimard, «Folio».
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1995). *Misericordia*. Paris: Joelle Losfeld.
- PHILIPPOT, Didier (éd.) (2006). *Gustave Flaubert*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, «Mémoire de la critique».
- QUEIROZ, Eça de (s.d.). *A Cidade e as Serras*. Lisbonne, Edição Livros do Brasil. [Traduit par Marie-Hélène Piwnik (2000) sous le titre *202, Champs-Élysées*. Paris, Gallimard, «Folio»].
- REDON, Odilon (1989). *À soi-même. Journal, 1867-1915*. Paris: José Corti.
- ROSANVALLON, Pierre (2011). *La Société des égaux*. Paris: Seuil.
- SPENCER, Herbert (1885). *Introduction à la science sociale [Study of Sociology, 1873]*. Paris: Alcan.
- STENDHAL (2000). *La Chartreuse de Parme*. Paris: Le Livre de Poche.
- STENDHAL (2007). *Le Rouge et le noir*. Paris: Le Livre de Poche.
- TAILLANDIER, Saint-René (1869). «Le roman misanthropique», *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (2003). *De la démocratie en Amérique* [t.II, 1840]. Paris: Garnier-Flammarion.
- VERGA, Giovanni (1997). *Les Malavoglia*. Paris: Gallimard, «Folio».
- WEINBERG, Bernard, (1937). *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*. New York et Londres: MLA of America/Oxford University Press.
- ZOLA, Émile (1968). *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*. Paris, Cercle du Livre Précieux.
- ZOLA, Émile (1998). *Les Rougon-Macquart*. Paris: Gallimard, «La Pléiade», 5 vols.

'REALISM' UNDER TWO GUISES: ANTHONY TROLLOPE'S *PHINEAS FINN* AND POLITICAL REALISM

Simon Dentith

University of Reading

I start with the synopsis of a novel. A young priest of humble origins, but backed by some aristocratic patronage, arrives to take up his clerical duties in a small provincial town dominated by the clergy gathered around the cathedral. He is befriended by an especially devout set of priests and ladies, and foolishly falls in love with the daughter of his landlady. She reciprocates his feelings, repudiates her longstanding suitor, there is a scandal, denunciations in the local paper, and the suitor is sacked from his job as a result. Readers of nineteenth-century Portuguese literature will recognise the beginning of the story of *O Crime do Padre Amaro* (1875); those more familiar with the English literature of the period might have assumed I was describing a novel by the English novelist Anthony Trollope, twenty years Eça de Queirós's senior, who in the 1850s and 1860s published a series of novels about the fictional provincial town of Barchester: equally clerically dominated as the town of Leiria, and equally concerned with the loves and intrigues, the scandals and difficulties, of its clerical caste and some of their secular neighbours. Both Trollope and do Queirós are realist writers – though the differences in their writing are notable, as we shall see in a moment. So this paper begins with a recognition of the differences and connections between different kinds of realism within the novel. But the paper's larger objective is to trace the differences and connections between different kinds of realism understood more generally, not confining the term to the literary field.

So the general aim in this paper is to suggest some persistent and significant connections between different understandings of 'realism' that have, for important social-historical and intellectual reasons become separated, which for practical intellectual reasons need to be kept separate also, but which nevertheless can

be connected in significant ways. Let us briefly describe three separate domains in which 'realism' features as a crucial term. First in this context there is the literary meaning of realism, where it may be a contested term, and one whose literary manifestations provoke different responses, and what indeed counts as realism is subject to dispute, but where broadly there is a sense of a tradition of writing, in the novel especially, from the nineteenth century onwards but with significant literary forebears, which it is fair to describe as 'realism'. A second domain: the philosophy of science, or indeed philosophy more generally. Here realism is taken to refer to those currents of thought which defend the capacity of human beings to refer to the world. An often noticed irony about this usage is that over the course of the centuries this meaning of the word 'realism' has turned on its head: in the medieval schools, 'realism' when counterpointed to 'nominalism' referred not to the reality of the external world and the truth, however provisional, of our allusions to it, but to the reality of the ideas or categories which we sought to bear on it.¹ At all events here is a philosophical meaning of the word which has an evident epistemological connection to the meaning of 'realism' in literary study, but which has a whole history and set of debates which are beyond our topic perhaps as literary historians and critics. But it is not these epistemological and properly philosophical connections that I wish to highlight, but a third domain where the word realism has become important, in the study of politics and particularly in the study of International Relations (IR for short), where realism has been perhaps the dominant paradigm since the Second World War.² Here 'realism' means the belief that the behaviour of states in their relations with each other is best understood in 'realist' terms; that is, states habitually act in their own self-interest, and the various international bodies, treaties, and public professions of the general good are in fact only more or less direct manifestations of their own national interest. This is of course a fiercely contested field, with perhaps the strongest axis of contention being between those who admit the force of this description but wish it were otherwise, and those who draw the conclusion that the only consideration in foreign policy should indeed be the calculation of national interest. This whole contested field of study, with its University departments, think-tanks, policy institutes, foreign ministries and state departments, has its own specific gravity and enjoys what Althusser used to call its 'relative autonomy'; but we can also see that it has its own wider intellectual history, and that its practitioners habitually point back to a substantial tradition of reflection about politics more generally, and not

1 This point is conveniently made by Raymond Williams (2010).

2 A useful survey of this tradition can be found in Jack Donnelly (2000).

just International Relations, as providing its intellectual roots. This is the tradition of Machiavelli and Hobbes, sceptical, disenchanting, always seeking to find the real roots of human behaviour in self-interest; a tradition corrosive of the pious claims made to justify human political actions. This is not necessarily a conservative tradition; there is for example a Gramscian version of realism in IR, and the insights of Hobbes and Machiavelli might legitimately be claimed by the left as exposing the real operations of political order beneath the pious fig-leaves that its operators bring forward to cover themselves. Nevertheless this is a tradition of thought that, in its fundamental scepticism about human motivation, has appealed to conservative thinkers keen to debunk what they see as the deluded pieties of liberalism and socialism. Realism in this third domain therefore makes a characteristically reductive gesture in relation to human behaviour, seeking to understand it above all in terms of the 'real' motivations that drive it, in which the pursuit of self-interest will habitually predominate.

I put that to the side for one moment and return to our brief comparison and contrast between Eça de Queirós and Anthony Trollope. Both it seems to me can fairly be described as realist novelists, but their works evince very different versions of realism: behind Eça de Queirós there is the figure of Flaubert; behind Trollope a more diffuse and less self-conscious version of realism, perhaps defined in terms of its commitment to a broadly secular understanding of the world in which human behaviour is understood in terms of its multiple this-worldly commitments. But perhaps a similar way of saying this in relation to Trollope, especially in the early Barchester novels whose plots most closely resemble *O Crime do Padre Amaro* (at least before that novel takes its tragic turn) is that Trollope is a comic novelist, while De Queirós's comedy, if such it is, is of a much harsher, sardonic and ironic kind. Both, nevertheless, are realist novelists; they represent different possibilities for realism in the mid nineteenth century, and both ultimately depend on the multiplicity and complexities of human motivation in the densely-realised social worlds they depict.

But it is not the realism of Trollope's *Barchester* novels that is most relevant to a discussion of the relations between literary realism and realism as it is understood in political science. Unsurprisingly, it is his later more explicitly political novels, often known as the 'Palliser' novels after one of the central characters in the series. It is not even the whole series which needs to be brought under review, but one novel in the series in particular, *Phineas Finn*, published between 1867 and 1869. The whole series of six novels is directly concerned with the political life of the British state in the 1860s and 1870s: the British state at the height of its imperial power and self-confidence. Trollope's novels depict a kind of alternative universe,

where, with only minor adjustments, his characters jostle for power and influence alongside recognisable versions of people from the real world such as Gladstone and Disraeli, in the parliament, salons, country houses and newspaper offices of a London and a Britain which is absolutely the one that surrounds the author and his readers. *Phineas Finn*, with which I am particularly concerned, concerns the personal and political progress of its hero, the Phineas Finn of the title, from the son of a country doctor in rural Ireland, through his membership of Parliament for several different constituencies, his courtship of several grand ladies, a duel, his being made a junior member of the Government, to his eventual return to rural Ireland to marry his sweetheart – honour and person more or less intact. In some senses it is a variation on the classic nineteenth-century realist story, that of Lucien de Rubempré in *Illusions Perdues* (1837-43) or Pip in *Great Expectations* (1860-61), propelled from province to capital and back again in a movement that maps the affective contours of the nineteenth-century state.

Especially relevant here are the parliamentary events with which Phineas Finn, and the British state in the 1860s, are caught up: the debates and issues surrounding the Second Reform Act of 1867. This is a pivotal moment in British nineteenth-century political history, and requires a brief exposition. But a brief account is also required about the strange convention which governs Trollope's novel: the novel is set in the actual world with which we are all familiar, but with some of its details altered to allow the presence of his fiction. In this case, Trollope was writing an extraordinarily contemporary novel: published in magazine instalments from October 1867 onwards, the parliamentary events with which it deals are the events leading up to the passage of the Second Reform Act in the summer of 1867, events which were actually occurring while Trollope was writing the novel.³ More than this: he began writing the novel before the Reform Act was passed, and attributes its successful passage to a Liberal government, in power when he began to write but no longer in power when he finished, meaning that the Act was actually passed by a Conservative government in which the prime mover was Benjamin Disraeli. So up-to-date was the novel, in fact, that it contains an effective prediction of forthcoming political events which had already been partly falsified by the time the novel was published. At all events much of the novel is concerned with the parliamentary manoeuvrings, local alliances, promises and broken promises, that surround the passage of a crucial piece of actually-occurring legislation.

³ Full details of the relation between the novel and its contemporary political events can be found in Trollope, 2011.

As for the passage of the Second Reform Act of 1867, this was one of the crucial pieces of legislation in the nineteenth century, which consolidated the legitimacy of the liberal state by extending the franchise from the very limited electorate in place since 1832, to a substantial portion of the urban working class. It provoked a sustained debate about the nature of the state, democracy, culture and education, of which the most famous memento is Matthew Arnold's *Culture and Anarchy*.⁴ It represents a moment of renewal for the British governing class, as it made its transition from complex networks of self-sustaining and self-appointed authority, to a more recognisably modern state which requires such networks of authority to be periodically legitimised by elections. Another way of putting this is to say that the moment of the Second Reform Act was one in which membership of the political nation was substantially extended; the debates around the Act were precisely concerned with how exactly to extend the political nation to include the respectable working class but not those beyond, those without a stake in the continuance of the existing order of things. And, as I have suggested, the most extraordinary aspect of this was that the Act was passed, not by a Liberal ministry but by a Conservative one; moreover, the Act that was eventually passed by these Conservatives was a great deal more radical than a similar act proposed by the Liberals in the previous year and defeated in the House of Commons by an alliance of Conservatives and the right wing of the Liberal Party. The explanation of this extraordinary turn of events has been the subject of controversy and historiographical debate ever since.

Which begins to take us back towards the question with which we started: what connection can there be between the realism of a novel like *Phineas Finn*, and a politically realist account of a major event in British political history like the passage of the Second Reform Act? A further excursus into the historiography of the Second Reform Act, and of the details of *Phineas Finn*, is required before we begin to get an answer to that question.

Here then is the historiographical conundrum: the Second Reform Act of 1867, which marks a watershed in the extension of the franchise and thus in the extension of the democratic credentials of the British state, was defeated when first proposed by the Liberals, but was passed soon after by the Conservatives. How did this come to pass? Here is one broadly liberal story, which can be told with differing inflections but in essence runs like this: the passage of the Second Reform Act by the Conservatives can be explained as the governing class as a whole responding to

4 Arnold (1971). Arnold's text is but one of the many considerations of politics, democracy and the state provoked by the passing of the Second reform Act. See also Thomas Carlyle's 'Shooting Niagara' (1867), and Walter Bagehot's *The English Constitution* (1865-7).

the evident will of the British people, expressed by popular demonstration as much as by sustained argument. The Conservatives were doing no more than bowing to the inevitable; more broadly, we can align this story to a liberal or progressive history of the nineteenth century which sees it witnessing the advance of popular and democratic forces. This story has the advantage of coinciding with a particular strategy adopted by the extra-parliamentary left during the 1860s, the strategy of 'pressure from without'. Large demonstrations were mounted in 1866 and 1867, which produced some minor scuffles with police, and some minor damage to property: windows were broken, and, most famously, some railings in Hyde Park were broken down. This established, among other things, the right to free speech in Hyde Park, a right and tradition that persists to this day (to use an idiom cognate with that liberal-progressive narrative, otherwise known as the Whig version of history). The logic behind these demonstrations and other actions in provincial cities was to mount constant pressure 'from without' on the parliamentary classes gathered together in their Westminster cocoon. In this account, the Conservatives were forced to adopt a much more radical measure than they themselves believed in because of the pressure of democratic opinion that acted as a constant force upon them.

But here is another, and contrary story. The Conservatives acted as they did, not because of any conversion to the fine-sounding phrases of Liberalism, and not because of the 'pressure from without' which was in truth little more than background noise from people whose persons and opinions they despised. No, they acted out of a calculation of their own political self-interest; they made the calculation that they could so manipulate the various boundary changes, extensions of franchise to particular sections of the working-class, and voting qualifications, that the hegemony of the British ruling class, especially in its rural-aristocratic strongholds, could be even strengthened by the passage of this apparently democratic Act of Parliament. This case has been made most strongly in a book which is now nearly fifty years old, first published indeed in 1967 to coincide with the centenary of the Second Reform Act: Maurice Cowling's *1867: Disraeli, Gladstone and Revolution*. This is a meticulously researched book, which came out of complete immersion in the parliamentary papers and correspondence of all the actors in the parliamentary drama of 1865-7; it is also a combatively and provocatively conservative book, precisely designed to debunk and destroy any illusions about a progressive story to be told about nineteenth-century politics, or any nonsense about 'pressure from without'. What drove the Conservative party, led in this respect by Disraeli, but which also explains the actions of the Liberal party, was calculation of political advantage, and behind that calculations of the long-term interests of

their order. High-sounding pieties about democracy, or illusions about the political weight of popular demonstrations, simply cannot withstand Cowling's forensic dissection of the actual motives of the actors involved.

The connection between 'realism' in literary terms, and 'realism' as it is understood in political science, now becomes more apparent. Cowling's account (it remains the dominant view in the field) can precisely be described as a 'realist' one in the sense that we find the term used in political science, especially in International Relations. While the passing of the Second Reform Act is absolutely not a matter of IR, Cowling's account of the matter is entirely within a general realist account of politics which looks back to Hobbes and Machiavelli. It falls within a distinctively British account of parliamentary politics with antecedents in the historiography of eighteenth-century parliamentary behaviour, given classic expression in Lewis Namier's *The Structure of Politics at the Accession of George III* (1929), in which the real interests of parliamentary actors are sought in local and detailed motivations rather than large ideological labels. This understanding of political life requires a corrosive and sceptical eye which is capable of seeing through the apparent and self-proclaimed motives of political actors to reveal the *real* motives which lie beneath them.

Hence there is an apparent contrast between realism as it is understood in literary studies, and the realism as it is understood in political science: the former, in one understanding at least, seeks to multiply the determinants of human action. But in fact literary realism has always had a double or ambivalent signification, summarised by Fredric Jameson in the following way:

Indeed, as any number of 'definitions' of realism assert, and as the totemic ancestor of the novel, *Don Quixote*, emblematically demonstrates, that processing operation variously called narrative mimesis or realistic representation has as its historic function the systematic undermining and demystification, the secular 'decoding', of those pre-existing inherited traditional or sacred narrative paradigms which are its initial givens. In this sense, the novel plays a significant role in what can be called a properly bourgeois cultural revolution – that immense process of transformation whereby populations whose life habits were formed by other, now archaic, modes of production are effectively reprogrammed for life and work in the new world of market capitalism. The 'objective' function of the novel is thereby also implied: to its subjective and critical, analytic, corrosive mission must now be added the task of producing as though for the first time that very life world, that very 'referent' – the newly quantifiable space of extension and market equivalence, the new rhythms of measurable time, the new secular and 'disenchanted' object world of the commodity system, with its post-traditional

daily life and its bewilderingly empirical, ‘meaningless’ and contingent *Umwelt* – of which this new narrative discourse will then claim to be the ‘realistic’ reflection (Jameson, 1981: 151).

Under the first of these emphases, literary realism appears to be closely analogous to realism in political science: both share the same debunking or demystificatory function. The second emphasis points to another role for realism, after the fall, as it were: to document as fully as possible the multiple details of the world as it presents itself to us. Balzac’s realism, the context of discussion for Jameson’s remarks, is pertinent here: this is no less than a theory of everything, in which the full range and complexity of human behaviour is brought under the realist eye. The full density of this specification must include personal and family history, people’s social context, their material environment down to the last thread of costume, curtain or carpet; their economic and financial circumstances caught up in the wider economic changes of the social order; their political situation; and the sexual desires by which people are driven. Realism thus characteristically has two opposing emphases or inclinations: the first a reductive thrust which looks beneath the surface of things to produce the ‘real’ explanation; the second an expansive and inclusive movement which multiplies determinants to gesture towards what George Eliot called ‘that tempting range of relevancies called the universe’. (Eliot, 1971: 170)

One way of writing the history of realism in the nineteenth century, starting perhaps from that second movement indicated by Jameson, has seen it as a battle to include more and more of the relevant determinants. Even if we follow Lukacs to say that this version of realism was blocked at mid-century, we must recognize a realism characterised by its capacity to organise and include an extraordinary multiplicity of determinants which act on human behaviour (Lukacs, 1972). By contrast, the realism that I have suggested to you is exemplified by Cowling’s account of the Second Reform Act is an essentially reductive mode, insistent on the narrowness of human motivation that can be exposed as operating behind the mystifications and the delusions. But this too, in another understanding of realism even within the literary field, is cognate with one of the characteristic gestures of the mode.

Let us now return to Trollope’s version of realism in *Phineas Finn*, which, it will be recalled, was written during the parliamentary debates and manoeuvres which surrounded the passing of the Second Reform Act, and which was published immediately after it. What sort of an account does Trollope provide of these events, in the light of the outline I have given of the different uses of the notion of realism? The novel is centred around the career of the eponymous hero, an Irish-

man who by a series of striking turns of fortune becomes a member of Parliament, first for an Irish and then for an English constituency, and is thus involved in the parliamentary debates that lead to the passage of a Reform Act; in this version of history the Act is passed by a Liberal and not by a Conservative government. In many ways the novel is infatuated with the British political process; Trollope delights in giving his reader a sense of the intricacies of debate in parliament itself, but also the parapolitical life that surrounds these debates in the salons and dining rooms of political London, with all their petty intrigues, love affairs, and familial intricacies. It should be said that in some ways writing the novel was a kind of preparation for Trollope's own political career; in 1868 he stood as the Liberal candidate for Beverley in Yorkshire, where he came bottom of the poll. The novel in all its complexity is what one could point to defend its characterisation as realist: the density of specification, the complexity of motive, the recognition that the patterns of behaviour that the novel so lovingly depicts are part of wider patterns of personal, political and social possibilities available in the actual world that the novel and its readers inhabit. Its realism is immediately recognizable as being of the expansive kind – every last detail of the novel's world, from the furniture in the London rooms visited by its characters, to the price of champagne or of horseflesh, contributes to the understanding of the people who inhabit the novel, and their political and social world.

But there is another and darker realisation at work in the novel also, which speaks of some disillusionment with the political process which Trollope is apparently so keen to specify so fully. In this darker vision political motives are not to be taken at face value; a number of characters are allowed to voice the opinion that what drives political behaviour is not people's professed motives but a less honourable pursuit of party and personal advantage. Parliamentary rhetoric, in particular, is prone to Trollope's scepticism; it can appear as the very epitome of bad faith, since parliamentary actors have to bury their true convictions in order to conform to party discipline. Phineas Finn himself is just about allowed to retain his integrity; but the whole trajectory of the novel is to embroil him in the urgencies and short-term enthusiasms of parliamentary and government intrigue only to pluck him out at the end of the novel as the only way of keeping his faith to his inner convictions – and to his Irish sweetheart. Trollope famously asserted in his *Autobiography* that 'I have always thought that to sit in the British Parliament should be highest object of ambition to every educated Englishman' (Trollope, 2008: 290). Such a view persists in the novel *Phineas Finn*; but alongside it, and potentially undermining it, is a sceptical view of politics as an arena of bad faith and low motives.

Phineas Finn is a notably polyphonic novel; it allows space for a great variety of voices, which it puts into dialogue with each other and none of which is allowed the final say. One of these voices is that of Mr Bunce, Phineas Finn's landlord, a man of democratic opinions who is allowed to voice some criticisms of Phineas, and who participates in one of the popular demonstrations in favour of reform. His voice is subject to some comic irony, but in general, in the polyphonic spirit of the novel, it is allowed to stand as one of the many voices that make up the cacophony of the novel's world – that is to say, in the realist spirit, of the world as Trollope sees it. His agency in the novel is nevertheless limited to this; there is no suggestion that the demonstration in which he participates has any real effect on the closed social world in which politics are conducted. The novel acknowledges, in other words, the presence of a lively extra-parliamentary political culture, but effectively discounts its importance. There is no 'pressure from without' – no underlying democratic agitation – forcing the effective agents in Trollope's parliamentary drama to act in the way that they do. In short, it is entirely possible to read Trollope's novel as reinforcing Cowling's realist account of the passage of the Second Reform Act as we found in the historiography.

Here is a brief example. The situation in parliament is this: the Liberals led by Mr Mildmay (roughly equivalent to the historical figure Lord John Russell) have introduced a Reform Bill which, for party reasons, does not include disenfranchising seven 'rotten' boroughs (i.e. boroughs undemocratically in the gift of local aristocrats). They are opposed by the left of the Liberal Party, and for equally partisan reasons by Mr Daubeny, the leading Conservative (a version of Disraeli). Daubeny then makes a speech on the topic:

Mr Daubeny made a beautiful speech about the seven boroughs;- the seven sins, and seven stars, and seven churches, and seven lamps. He would make no party question of this. Gentlemen [i.e. other MPs] who usually acted with him would vote as their own sense of right and wrong directed them;- from which expression of a special sanction it was considered that these gentlemen were not accustomed to exercise the privilege now accorded to them. But in regarding the question as one of right and wrong, and in looking at what he believed to be both the wish of the country and its interests, he, Mr Daubeny,- he, himself, being simply a humble member of that House, must support the clause of the honourable gentleman. Almost all of those to whom had been surrendered the privilege of using their own judgment for that occasion only, used it discreetly,- as their chief had used it himself, and Mr Turnbull carried his clause by a majority of fifteen (Trollope, 2011: 345-6).

This is a classic instance of what Bakhtin calls 'double-voiced discourse', in which two value-systems are simultaneously present: that of Mr Daubeny, and a second sceptical voice which is evidently certain that the professed motives of Mr Daubeny are quite distinct from his real motives – which the reader can instantly recognise as purely partisan. This second more judgemental voice is present in the interjected sardonic valuations which the passage contains. The passage turns, in other words, on the revelation of the real motives which underlie the parliamentary rhetoric.

You might think that there is no great revelation here: what is new about a novelist exposing the false claims of public political discourse? This is perhaps true, except to say that in conjunction with the multiple other instances in the novel, a subordinate but undoubtedly present strain of sceptical realism runs through the book and partially undoes the positive valuation of British politics which actually dominates it.

Is it possible, then, to draw a wider conclusion from this than these particular points about a mid-century English novelist, writing his own version of an unrepeatable and not-to-be-generalised event from nineteenth-century British politics? I think that it is. In the first instance it is possible to allude to the debates about 'realism' in the 1850s and 1860s in British literary culture.⁵ The most compelling and intellectually rigorous voice to be found in these debates is that of George Eliot, who, both in her own practice as a novelist and in her essays and other theoretical reflections, provides a worked-out theory of realism that links her artistic practice to wider social and philosophical themes in compelling ways. But this was by no means the dominant or even the best known voice in Britain; still less well-known was Flaubert, since it was only really in the 1880s and 1890s that French and Russian realism began to be influential in Britain. In fact, the dominant name to which the epithet 'realist' was habitually attached in the 1850s and 1860s was that of Trollope's master Thackeray; here realism was understood in opposition to 'idealism', and it meant something like a diminished, sceptical, even cynical appraisal of human motives. In *Vanity Fair* we should always recognise that human behaviour is governed by worldly motives. In this intellectual climate the connection between one understanding of realism in literature, as sceptical, debunking and demystificatory, clearly connects to the meaning of realism as it is understood in political science. That is to say, before the more specialised uses of the term had developed and separated in their more modern uses, it was more than

5 For a recent account of theories of the novel in English in the mid-nineteenth century, see Dames, 2012.

a mere family resemblance that linked together an understanding of realism as an artistic practice committed to a secular account of human action in the world we actually inhabit, to an ethically (and perhaps politically) sceptical notion of realism which distrusted ‘idealism’ and characteristically sought lower or baser motives than people’s professed motives expressed.

But I wish to conclude by suggesting that this sceptical possibility in the term ‘realism’ is in fact a permanent possibility in the form, and not just a special case deriving from this very particular and parochial-seeming instance of Anthony Trollope, *Phineas Finn* and the passing of the Second Reform Act. Let us return to one axis of distinction between literary realism and political realism as I have briefly sketched it. I suggested that the former can be seen as an expansive and inclusive mode, seeking to bring to bear the full panoply of context, motive and personal history as explanations for human actions, while realism in politics is reductive, seeking an explanation anterior to or behind the apparent or the immediate. It is always a possibility for the novel to oscillate between these two points on the axis, as the range of human behaviour is at times explained in large and expansive detail, and times brought into sharp and reductive focus. To revert to the example of *O crime do Padre Amaro*, a moment of the latter kind occurs when João Eduardo goes to visit Dr Gouvea for advice on how to behave now that his love affair appears to have been terminated by the intervention of Padre Amaro. What he receives is a lesson in philosophical reductionism: it turns out that the best explanation for the situation he is in is one based simply on sexual competition:

‘It is all very well to talk like this, senhor doctor, but when love is devouring one!’

‘Ah!’, said the doctor, what a beautiful and wonderful thing is love! Love is one of the greatest forces of civilization. Well directed it could lift up the whole world and be sufficient to cause a moral revolution.’ Then changing his tone: ‘But listen. Be well aware that sometimes this is not love, this is not in the heart. The heart is a term which usually serves us, for decency’s sake, to designate another organ. It is precisely this other organ which is the only one interested, in the majority of cases, in affairs of sentiment. In those cases the grief doesn’t last. Good-bye, I hope it is so with you!’ (Queirós, 2002: 162).

Dr Gouvea provides a sceptical, undeceived, realist perspective on the action of the novel – which briefly gets articulated here as a final explanatory voice. But one should perhaps note this as a possibility only, just as the cynical and anti-idealist perspective in Trollope’s novel was a possibility only. Ultimately one should perhaps place the emphasis, in discussing the realist novel, on the plurality or mul-

tiplicity of explanatory frames it provides, which – to strike again a Bakhtinian note – makes the novel always a provisional and unfinished form.

REFERENCES

- ARNOLD, Matthew (1971). *Culture and Anarchy*. Ed. J Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press [1867-68].
- COWLING, Maurice (1967). *1867: Disraeli, Gladstone and Revolution: The Passing of the Second Reform Bill*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAMES, Nicholas (2012). «Realism and Theories of the Novel», in John Kucich and Jenny Bourne Taylor (eds.). *Oxford History of the Novel in English: Volume 3: The Nineteenth-Century Novel 1820-1880*. Oxford: Oxford University Press.
- QUEIRÓS, Eça de (2002). *The Crime of Father Amaro*. Trans. Nan Flanagan. Manchester: Carcanet [1875].
- DONNELLY, Jack (2000). *Realism and International Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELIOT, George (1981). *Middlemarch*. Ed. W.J. Harvey. Harmondsworth: Penguin [1871-2].
- JAMESON, Fredric (1981). *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. London: Methuen.
- LUKACS, Georg (1972). *Studies in European Realism*. London: Merlin [1948].
- NAMIER, Lewis (1957). *The Structure of Politics at the Accession of George III*. London: Macmillan [1929].
- TROLLOPE, Anthony (2008). *An Autobiography*. Ed. Michael Sadleir and Frederick Page, with an Introduction and Notes by P.D. Edwards. Oxford: Oxford University Press [1883].
- TROLLOPE, Anthony (2011). *Phineas Finn*. Ed. Simon Dentith. Oxford: Oxford University Press [1867-8].
- WILLIAMS, Raymond (2010). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana [1984].

MIMESIS VS GRAPHE: LE COMMIS AUX ÉCRITURES, UNE FIGURE PROBLÉMATIQUE DU RÉCIT NATURALISTE

Hélène Campaignolle-Catel

CNRS – Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Γραφή:

- *L'art d'écrire, l'écriture*
- *L'action d'écrire.*
- *Manière dont on trace les caractères*
- *Un document écrit*

Le terme d'écrivain désigne, depuis le XII^e siècle, «celui qui compose des livres» et qui est donc le «scribe de sa propre production» (lat. pop. *Scribanem*) à la différence du «scribe, du copiste ou du greffier» (*scriba*) qui recopie des productions d'autres personnes¹. Ces identités bien différenciées de *l'écrivain* et du *greffier* semblent se troubler au XIX^e siècle alors que deux phénomènes émergent: d'une part, le «sacre de l'écrivain» que Paul Bénichou situe au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle et, d'autre part, l'instauration d'une société administrée par l'Etat et sa bureaucratie, qui génère une multitude de postes de rédacteurs, employés de bureau, secrétaires, greffiers, commis aux écritures. De ce deuxième phénomène, la littérature réaliste et naturaliste se fait d'autant mieux l'écho qu'il a permis à nombre de ses auteurs de survivre socialement. Afin de mieux comprendre l'enjeu d'une figure qui intéresse à la fois l'histoire littéraire et l'histoire sociale, on esquissera le tableau des relations qui unissent les écrivains et les employés de bureau au XIX^e siècle, en comparant notamment les trajectoires professionnelles de Maupassant et Huysmans. Puis, on soulignera la place correspondante de l'employé de bureau dans les récits réalistes et naturalistes du XIX^e siècle en se focalisant sur son renouvellement chez Maupassant et Huysmans. Enfin, on soulignera le statut ambigu du commis, ce personnage qui, a contrario de l'écrivain naturaliste, fétichise la *graphé* au détriment de la *mimesis* et s'impose à la fois comme l'anti-portrait de l'écrivain et son *alter ego* embarrassant.

1 ATILF, notice *écrivain*: ca 1269-78 «celui qui compose des livres» (J. DE MEUN, *Roman de la Rose*, éd. F. Lecoy, 16143). Pour *scriba*, le Gaffiot donne «scribe, greffier, secrétaire, copiste».

L'ÉCRIVAIN ET L'EMPLOYÉ DE BUREAU AU XIX^e SIÈCLE: PORTRAITS CROISÉS

Au XIX^e siècle, pour celui qui souhaite «vivre de sa plume», les possibilités de carrière se distribuent grosso modo en trois pôles: «écrivain», «journaliste» ou «employé aux écritures», c'est-à-dire «copiste» ou «rédacteur». Après 1850, l'expansion de la société des médias, l'augmentation du poids de l'Etat et la crise économique du livre, se conjuguent pour que les carrières de journaliste et d'employés aux écritures s'avèrent une meilleure voie que celle d'écrivain, plus risquée. Ainsi, de nombreux prétendants aux lettres ont-ils choisi la voie du journalisme tel Bel ami dans le roman de Maupassant (1885) ou, lorsqu'ils n'ont pu survivre grâce aux rentes des journaux, sont entrés dans le monde des «bureaux»: c'est le cas de Roman Caldas dans le roman de Gaboriau «Les gens de bureau» (1862).



Ecrivain et employé: une double carrière fréquente

La liste des écrivains du XIX^e siècle ayant travaillé dans des organisations administratives publiques est en effet longue. Après 1850, on citera le cas de Coppée (1842-1908), Verlaine (1844-1896), Huysmans (1848-1907), Maupassant (1850-1893), Henry Céard (1851-1924), Germain Nouveau (1850-1920), Courteline (1859-1929), Valéry (1871-1945) mais aussi d'écrivains moins connus tels que Léon Dierx (1838-1912), Alain Valade (1841-1884), Albert Mérat (1840-1909), Emile Goudeau (1849-1909), Léon Frappié (1863-1949), Charles-Louis Philippe (1874-1909). Tous n'y ont pas eu le même statut: certains ont conquis des grades supérieurs (Huysmans, sous-chef de bureau au Ministère de l'Intérieur; Céard, nommé sous-chef à la même époque), la majeure partie demeurant au grade d'employés aux écritures (copistes-expéditionnaires ou commis-rédacteurs). Parmi ces écrivains-employés figurent des parnassiens (Léon Dierx; François Coppée), des

zutistes (Verlaine, Germain Nouveau), des symbolistes (Valéry, Philippe) ou des écrivains de boulevard (Courtelaine). Mais les naturalistes sont particulièrement bien représentés: sur les six auteurs présents en 1879-1880 dans le recueil de Médan (Zola, Maupassant, J.-K. Huysmans, H. Céard, L. Hennique, et P. Alexis), quatre ont été commis, et non des moindres: Zola (bref passage en 1860 au Ministère des Douanes, commis chez Hachette, 1862-1866), Maupassant (Ministère de la Marine, 1870-1878), Céard (Ministère de la Guerre, 1873-1884), Huysmans (Ministère de l'Intérieur, 1866-1898). Plus largement, sur les quatorze écrivains que J. Dubois rattache au mouvement naturaliste, sept «vivent de leurs revenus d'employés de bureau» (1978: 85). On comprend alors qu'un chroniqueur de l'époque ait affirmé que «les Naturalistes étaient une bande d'employés de bureau grognons et dyspeptiques» (Fabre, 1952: 212 -213). Le cas de Huysmans et Maupassant, employés de ministère, nous permettra de préciser le phénomène.

Huysmans et Maupassant: deux écrivains de bureau aux profils différenciés. Bien qu'employés de ministère, Maupassant et Huysmans appartiennent à deux sous-catégories différentes. Alors que Huysmans ne quittera jamais son poste au ministère de l'Intérieur, devenant sous-chef en 1887, et cumulant finalement trente années de bons et loyaux services, Maupassant quittera sa place après 8 années en 1880 sans avoir nullement progressé. Pour autant, une même contradiction traverse ces deux écrivains à la fin des années 1870, au moment même où s'affirment les prémices du mouvement naturaliste: la correspondance de Huysmans en 1877 éclaire la vision négative de l'institution dans laquelle il travaille: «Comme c'est drôle, tout de même quand on songe que c'est moi qui manie cette langue sévère de l'Administration. Est-ce que j'ai une tête à ça, voyons ?» (Lettre à Théodore Hannon, 22 août 1877). Quant à Maupassant, il se plaint en 1878 auprès de Flaubert de l'impact négatif du ministère sur son talent d'écrivain: «Mon ministère me détruit peu à peu. Après mes sept heures de travaux administratifs, je ne puis plus me tendre assez pour rejeter toutes les lourdeurs qui m'accablent l'esprit. (...)». (lettre du 21 août 1878: *apud* Thuillier, 1980: 15). Ces relations conflictuelles entre le statut (souhaité) d'*écrivain* et celui (concret) d'employé, justifient d'interroger leurs choix de représentation du *commis aux écritures*. Leur connaissance pratique les amènent-elles à déplacer le type réaliste hérité?

L'EMPLOYÉ AUX ÉCRITURES AU XIX^E SIÈCLE: L'HÉRITAGE DE MAUPASSANT ET HUYSMANS

Un personnage typique du roman réaliste, naturaliste: dans le *Dictionnaire thématique du roman de mœurs 1850-1914* (Hamon, 2003), l'employé de bureau est

présenté comme un personnage typique du roman de l'époque: «Personnage gris avec ses petites routines, ses petites ambitions, ses petites habitudes et ses petits plaisirs» et souvent présentée de «façon négative». L'ouvrage ne mentionne pas certains textes qui éclairent en la diversifiant la place du commis aux écritures dans la littérature de l'époque: à côté de Balzac (*Les Employés*, 1837-1841), *Pot-Bouille* (1882) et le très connu *Messieurs les ronds de cuir* de Courteline (1891), il faudrait signaler les textes de Flaubert (*Physiologie naturelle, genre commis*, 1837; *Bouvard et Pécuchet*, 1880, posthume), les *Gens de Bureau* de Gaboriau (1862). Du côté de Maupassant et Huysmans, sont cités six contes de Maupassant (*Les dimanches d'un bourgeois de Paris*, 1880, «En famille», 1881, «Opinion publique», 1881, «A cheval», 1883, «L'héritage», 1884, «Le parapluie», 1884) et un seul texte de Huysmans (*À vau l'eau*, 1882): il faudrait y ajouter *En ménage* (1881) et *La Retraite de monsieur Bougran* (1888) et de nombreuses nouvelles de Maupassant. Mieux référencée, la figure du commis s'étend sur un pan significatif de la production en prose du XIX^e siècle. Le tableau suivant énumère les textes concernés, et précise, quand cela est possible, le nom des personnages commis ainsi que leur lieu de travail:

Date	Auteur	Titre et Recueil du texte	Personnages	n	Ministère
1835	MONNIER	<i>Scènes de la vie bureaucratique</i>	Galerie personnages	1	<i>l'un des plus importants ministères</i>
1836	MUSSET	<i>La Confession d'un enfant du siècle</i>	Mr Smith	2	<i>Dans un ministère</i>
1837	FLAUBERT	<i>Physiologie naturelle, genre commis</i>	Anonyme	1	—
1837	BALZAC	<i>Les Employés</i>	Mr. Rabourdin	1	<i>«l'un des plus importants ministères»</i>
1862	GABORIAU	<i>Gens de bureau</i>	Romain Caldas	1	<i>Ministère de l'Équilibre national</i>
1872	DAUDET	<i>«Un Teneur de livres»</i>	-		<i>Greffier de la Morgue</i>
1880	MAUPASSANT	<i>Les Dimanches d'un bourgeois de Paris</i>	Mr Patissot	1	<i>Employé dans un ministère</i>
1881	MAUPASSANT	«Les Epaves»	Mr Boutin	2	<i>Ministère des Travaux Publics</i>
		«Opinion publique»	Galerie personnages	1	<i>Un ministère</i>
		«Au Printemps»	(je)	1	<i>Ministère de la Marine</i>
		«En Famille»	Caravan	1	<i>Ministère de la Marine</i>
	HUYSMANS	<i>En Ménage</i>	Désableau	2	<i>Sous chef dans une Mairie</i>
	FLAUBERT	<i>Bouvard et Pécuchet</i>	Pécuchet	1	<i>Ministère de la Marine</i>

<i>Date</i>	<i>Auteur</i>	<i>Titre et Recueil du texte</i>	<i>Personnages</i>	<i>n</i>	<i>Ministère</i>
1882	MAUPASSANT	«Le Gâteau»	Mr et Mme Anserre	2	<i>Ministère de l'Agriculture</i>
		«Rouerie»	Léon	1	<i>Ministère affaires Etrangères</i>
		«Yveline Samoris»	-	2	-
	ZOLA	«Marroca» <i>Pot Bouille</i>	Pontabèze Vuillaume, Potin	2 2	<i>Employé de l'Etat.</i> <i>Ministère de l'instruction publique</i>
	HUYSMANS	<i>A vau l'eau</i>	Folantin	1	<i>Ministère quelconque</i>
1883	MAUPASSANT	«A Cheval»	Hector de Gribelin	1	<i>Ministère de la Marine</i>
		«Les Bijoux»	M. Lantin	1	<i>Ministère de l'Intérieur</i>
		«Le Petit»	Mr Duretour	2	<i>Sous-chef de bureau préfecture</i>
		«Le Père»	François Tessier	1	<i>Ministère Instruction publique</i>
1884	MAUPASSANT	«Promenade»	Mr Leras	1	<i>Teneur de livres dans magasin</i>
		«L'Héritage»	<i>Galerie personnages</i>	1	<i>Ministère de la Marine</i>
		«La Parure»	Mr et Mme Loisel	2	<i>Ministère Instruction publique</i>
		«Le Protecteur»	Jean Marin	1	<i>fonctionnaire</i>
		«Le Parapluie»	Mr et Mme Oreille	1	<i>Commis principal Min. Guerre</i>
1885	MAUPASSANT	«Le Père Mongilet»	le père Mongilet	1	<i>«dans un bureau»</i>
		«Souvenir»	(je)	1	<i>«Employé dans un ministère»</i>
1886	MAUPASSANT	«Mme Parisse»	Mr Parisse	1	<i>Fonctionnaire du gouvernement</i>
		«La Dot»	Mr Barral	2	<i>Ministère de la Marine</i>
1887	MAUPASSANT	«L'Assassin»	Mr Lougère	1	<i>Banque</i>
1888	HUYSMANS	«La Retraite de M. Bougran»	M. Bougran	1	<i>Ministère quelconque</i>
1890	MAUPASSANT	«Mouche souvenir d un canotier»	(je)	1	
1891	COURTELINE	<i>Messieurs les ronds de cuir</i>	Lahrier (+ <i>Galerie</i>)	1	<i>Direction générale Dons et Legs</i>
1893	MAUPASSANT	«Le Colporteur»	-	2	-
1901	A. FRANCE	<i>Monsieur Bergeret à Paris</i>	-	-	-
1906	C.-L. PHILIPPE	<i>Croquignole</i>	Croquignole	1	<i>Dans un ministère quelconque</i>

Comme on peut le voir, bien au-delà du stéréotype du «rond de cuir» popularisé par Courteline en 1891, le personnage est présent dans les récits d’auteurs aussi différents que Monnier, Balzac, Flaubert, Gaboriau, Daudet, Maupassant, Huysmans, Zola, ou d’auteurs plus tardifs comme Courteline, France et Philippe. Les occurrences révèlent par ailleurs la variété des sous-types disponibles: figures psychologiques stéréotypées mais plurielles (l’employé flâneur, le vieil employé zélé, le sous-fifre persécuté, le commis petit-bourgeois, le chef de bureau tyrannique, etc.); variations qui marquent l’historicité de la figure (évolution professionnelle, identifications socio-physiologiques, loisirs, rapports hiérarchiques). Il est vrai que la contexture du type reste globalement négative : les personnages d’employés de bureau dépeints dans la littérature du XIX^e siècle sont rarement de jeunes employés impétueux et ambitieux. Décrits en échec ou francs «imbéciles», ils sont «rassis» et sortent le moins possible de leur quartier. C’est sur ce fond qu’interviennent les réinterprétations de Maupassant et Huysmans à partir de 1880.

Le commis aux écritures chez Maupassant et Huysmans: convergences et divergences. Chez Maupassant, la figure de l’employé aux écritures a laissé quelques traces dans les romans (voir par exemple, *Notre coeur*, 1890: 138), mais de plus nombreuses occurrences parsèment les contes et les chroniques. Maupassant cite en priorité les ministères dans lesquels il a travaillé: la Marine (1881 «Au printemps»; «La Dot», 1884) et l’Instruction publique («Le Père», 1883; «La Parure» 1884) mais on trouve aussi mention d’autres ministères ou organismes privés: l’agriculture («Le Gâteau», 1882), la guerre («Le Parapluie», 1884), des maisons de commerce («L’Assassin», 1887). Selon G. Thuillier, «Maupassant abandonne les types de petits fonctionnaires après 1884» (Thuillier, 1980: 28) et il ajoute: «en fait, il n’y a que très peu de pages consacrées *réellement* aux employés, ils ne sont qu’un prétexte» (*ibid.*: 69). Ces remarques doivent être nuancées. Maupassant n’a jamais abandonné le thème de l’employé de bureau, mais il est vrai que le nombre de nouvelles concerné diminue après 1885. Le traitement du thème diffère aussi selon les occurrences: parfois, le personnage de l’employé est central (*Les dimanches d’un bourgeois de Paris*, 1880) parfois secondaire («La parure», 1884), voire simple effet de réel («Les épaves», 1881; «La Dot», 1884). Les types se différencient aussi en sous-types tandis que les textes déploient des tonalités différentes. Chez Huysmans, à part les types secondaires d’*En ménage* (1881) tel l’employé Désableau, deux textes concernent directement le type du *commis*: le récit *A vau l’eau*, publié en 1882, qui raconte l’histoire de l’employé Folantin; la nouvelle intitulée «La Retraite de M. Bougran», écrite en 1888. Maupassant et Huysmans accentuent-ils dans ces textes le caractère négatif du type dont ils héritent?

Des sous-types différenciés et renouvelés: Quand Maupassant et Huysmans parlent des employés aux écritures et autres «fonctionnaires» de l'écriture, ils pensent eux-aussi antihéros, médiocrité et banalité sociale, personnage petit-bourgeois et vaniteux. C'est d'ailleurs souvent une affaire de famille: c'est le cas chez Huysmans de «Monsieur Désableau» «promu sous-chef dans une mairie» doté d'«opinions simples» et qui «aggravait encore ces exorbitantes niaiseries par le ton sentencieux dont il les prononçait; sa femme restait coite, béait, extasiée, dès qu'il ouvrait la bouche.» (1881: 330), ou encore chez Maupassant qui décrit la rencontre du narrateur avec une «tranquille et grasse fonctionnaire du gouvernement» et son fils: «Un grand jeune homme entrain, correct, grave, poseur. Il embrassa sur le front sa mère qui me dit: «Tenez, monsieur, c'est mon fils, chef de bureau à la mairie ... vous savez ... c'est un futur sous-préfet.» «Je saluai dignement ce fonctionnaire, (...).» (1885: 176). Les filiations bourgeoises dénoncées par Verlaine dans le portrait de «Mr Prudhomme» (1863) se retrouvent dans les généalogies d'employés représentées par Zola dans *Pot-Bouille* (1882) (voir par exemple les familles Vuillaume et Pichon) et par Huysmans dans *En Ménage*: ainsi les Désableau «avaient toujours convoité un fils, ils eussent voulu fonder une génération d'employés, imiter ces familles dont tous les rejetons se succèdent interminablement sur la même chaise, vivent et meurent dans une misère crasse, sans même avoir tenté de gagner le large...» (1881: 330). Mais, au-delà de ce stéréotype petit-bourgeois, se dessine un profil plus varié. Chez Huysmans, on peut différencier au moins trois veines différentes: l'accent naturaliste d'*En Ménage*, l'atmosphère nihiliste d'*A vau l'eau*, la blague bouvardienne de *La Retraite*. En intégrant les variations proposées chez Zola et Maupassant, on distinguera au moins trois types de représentations du *commis aux écritures* sur la période 1880-1890 chez ces auteurs.

(1)) le type farcesque du récit-blague et l'employé petit-bourgeois.

Ce prototype comique, issu de Monnier et Flaubert, est soit un personnage petit-bourgeois et célibataire à la vie étriquée (Patissot in *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, Caravan in «En famille» ou Bougran dans *La Retraite*...) qui porte un amour grotesque à l'institution qui l'emploie soit un couple caricatural tels les couples «Désableau» d'*En ménage* (Huysmans, 1881), «Lantin» dans «Les bijoux» (Maupassant, 1884), «Oreille» dans «Le Parapluie» (1884) dont les relations sont un ressort comique de l'intrigue:

Son mari, à tout moment, se plaignait des privations qu'elle (Madame Oreille) lui faisait endurer. Il en était certaines qui lui devenaient particulièrement pénibles, parce qu'elles atteignaient sa vanité. Il était commis principal au ministère de la Guerre,

demeuré là uniquement pour obéir à sa femme, pour augmenter les rentes inutilisées de la maison. Or, pendant deux ans, il vint au bureau avec le même parapluie rapiécé qui donnait à rire à ses collègues.

Ces relations de persécution intérieures au couple dépeintes dans certaines nouvelles maupassantiennes sont présentes chez Zola à travers le couple Josserand (*Pot-Bouille*, 1882). Ce type farcesque continue l'inspiration physiologique issue de Monnier et Balzac en renouvelant ses traits sous l'influence du grotesque flaubertien. Objet d'un comique de réduction, le type acquiert parfois une dimension pathétique quand il connaît un sort funeste comme c'est le cas du personnage du «Manteau» de Gogol (1848), de Josserand dans *Pot-Bouille* ou de Bougran dans «La Retraite».

(2) le type pathétique du récit nihiliste et l'employé ordinaire. Dans ce type de récit, le commis se situe à mi-chemin de la petite bourgeoisie et du prolétariat: célibataire besogneux, il plie sous le joug d'une vie sans loisir et souffre d'une «existence désœuvrée». Il émerge, semble-t-il, avec le «Mr Smith» de Musset (*La Confession d'un enfant du siècle*, 1836) et se continue dans le «Bartleby le scribe» de Melville en 1853. Dans le dernier quart du siècle, dans le contexte nihiliste, il se développe avec «Folantin» de Huysmans, personnage qui agonise sous la répétition et l'ennui. Mais les nouvelles de Maupassant «A cheval» (1883) ou «Le Colporteur» (1893) ou d'autres passages de romans naturalistes mettent aussi scène cette petitesse contrainte du monde des employés qui souffrent à la fois d'un mal être existentiel et de conditions économiques difficiles: «Il y a fut une heure trop tôt, et il erra dans le grand jardin, que traversaient seulement des passants matineux, des bureaucrates en retard allant aux ministères de la rive gauche, des employés, des laborieux de toute race. Il savourait un plaisir réfléchi à regarder ces gens au pas hâtif que la nécessité du pain quotidien entraînait à des besognes abrutissantes» (Maupassant, 1890: 138). François Tessier (Maupassant, «Le père») ou Folantin (Huysmans, *A vau l'eau*) incarnent l'archétype du personnage-employé dont la vie se déroule de façon morne et répétitive, annonçant avec un siècle d'avance non pas tant le Roquentin de Sartre que le tragique burlesque des personnages beckettien qui n'attendent rien d'autre que leur fin: «Le père Grappe prit la parole, et demanda d'un ton lamentable: «Comment tout ça finira-t-il?». M. Rade l'interrompt: «Mais ça ne finira jamais, papa Grappe. C'est nous seuls qui finissons» (Maupassant, 21 mars 1881).

(3) le type naïf du récit pseudo-idyllique et l'employé heureux. Dans les nouvelles maupassantiennes telles que «Au printemps» (1881), «Souvenir»

(1884) et «Mouche (Souvenir d'un canotier)» (1890), un personnage plus guil-
leret raconte à la première personne l'univers de bureau et ses à-côtés: sa vie
quotidienne dans les transports publics, ses amours, le rythme répétitif des tâches
quotidiennes, mais aussi les loisirs bienheureux du dimanche (promenade, flâne-
ries, canotages, rencontres, etc.). La nouvelle «Au printemps» rappelle la situa-
tion personnelle de Maupassant, employé au ministère de la Marine de 1870 à
1879: «C'était l'an dernier, à pareille époque. (...) j'apercevais de mon bureau un
petit bout de ciel tout bleu où volaient des hirondelles; et il me venait des envies
de danser au milieu de mes cartons noirs.». La nouvelle «Mouche» (1890) raconte
l'histoire des canotiers d'Argenteuil: son sous-titre, «Souvenir d'un canotier»,
pointe vers une autre nouvelle (*Contes du jour et de la nuit*, 1885), intitulée *Sou-
venir* qui narre un fragment de vie d'un «employé sans le sou» d'un ton à la fois
gai et nostalgique:

J'avais alors vingt-cinq ans. Je venais d'arriver à Paris. J'étais employé dans un
ministère, et les dimanches m'apparaissaient comme des fêtes extraordinaires, plei-
nes d'un bonheur exubérant, bien qu'il ne se passât jamais rien d'étonnant. C'est tous
les jours dimanche aujourd'hui. Mais je regrette le temps où je n'en avais qu'un par
semaine. Qu'il était bon ! J'avais six francs à dépenser!

Ces nouvelles traduisent la complexité paradoxale des souvenirs de Maupas-
sant qui écrira en 1890: «Comme c'était simple, et bon, et difficile de vivre ainsi,
entre le bureau à Paris et la rivière à Argenteuil » (1890: 59). Mais cette veine
lyrique rejoint aussi la représentation fictionnelle offerte par Alphonse Daudet,
qui dans «Un teneur de livres», décrit les joies simples de l'employé qui se rend
au bureau:

Il y a si longtemps qu'il est fait aux brumes de la Seine ! puis il sait que là-bas,
en arrivant, il va trouver une bonne chancière bien fourrée, son poêle qui ronfle en
l'attendant, et la petite plaque chaude où il fait bon déjeuner tous les matins. Ce sont là
de ces bonheurs d'employé, de ces joies de prison que connaissent seulement ces pau-
vres êtres rapetissés dont la vie tient dans une encoignure. (...) Et il siffle, et il se dépê-
che. Vous n'avez jamais vu quelqu'un aller à son travail aussi gaiement. (1872: 164)

Cette veine narrative pseudo-naïve se continuera au tournant du siècle suivant
chez C.-L. Philippe ou dans les petits textes en prose de Satie, Ponge ou Wal-
ser. Citons seulement la représentation proposée dans «la Sonatine» de Satie qui
chante le bonheur «d'aller au bureau»: «Le voilà parti/ Il va gaiement à son bureau

en se «gavillant»/ Content il hoche la tête. Il aime une jolie dame très élégante. Il aime aussi son porte plume, ses manches en lustrine verte et sa calotte chinoise. Il fait de grandes enjambées; se précipite dans l'escalier qu'il monte sur son dos. Quel coup de vent!» (1921).

Il serait donc faux de réduire la représentation des types d'employés aux écritures à l'époque naturaliste à la seule continuation du type comique inventé par Monnier, Balzac et Flaubert. Les ingrédients comiques qui dominent la première moitié du siècle (les scénettes de Monnier et les physiologies des années quarante imitées par Flaubert) s'effacent, mais la veine de la blague que renouvelle *Bouvard et Pécuchet* en 1881 se continue chez Huysmans et Maupassant à travers Bougran («La Retraite») et Patisson («Les Dimanches d'un bourgeois de Paris»). Une autre veine s'affirme en parallèle chez ces deux auteurs, plus ordinaire et plus pessimiste, plus nihiliste et plus existentielle: les personnages inventés par Maupassant et Huysmans dans *A Vau l'eau*, des nouvelles comme «Un père», échappent au carcan de la physiologie réaliste/naturaliste et gagnent en étoffe tragique. Enfin, un type ingénu s'affirme timidement, dans des écrits plus obliques, que développe Maupassant à la suite d'Anatole France, et qui se perpétuera au tournant du siècle (Satie, Philippe). Cet employé aux écritures qui ne se résume plus à un type social médiocre interroge les choix esthétiques d'auteurs qui furent aussi écrivains de bureau, émaillant certains des présumés naturalistes, à commencer par la prédominance de la *mimesis* sur la *graphé*.

LE COMMIS AUX ÉCRITURES, FIGURE *GRAPHOMANE*: REFLET INVERSÉ DE L'ÉCRIVAIN NATURALISTE?

La question de la *mimesis* domine le discours des romanciers du XIX^e siècle depuis Stendhal («le roman est un miroir qui se promène sur une grande route», 1830) et Balzac pour qui l'écrivain doit «copier toute la Société» (1842) jusqu'aux textes théoriques de Zola (*Le roman expérimental*, 1880) et Maupassant (préface de *Pierre et Jean*, 1887). L'écriture naturaliste, en accord avec la filiation réaliste, se mesure à l'aune de la fidélité, de *l'observation des milieux*, de la *reproduction*, etc. perspective qui évacue la question de la *graphé* conçue comme l'art et l'action d'écrire et son effet matériel immédiat, la page. Or, le commis incarne une figure solipsiste recourbée sur l'écrit, comme le souligne l'illustration ci-dessus².

2 Courteline, *Messieurs les ronds de cuir* (1893), illustration par Poulbot, édition illustrée de 1908.

L'employé graphomane, une figure de repoussoir

Le rapport préférentiel à l'écriture qui caractérise la figure du commis aux écritures est théâtralisé dans de nombreux récits réalistes-naturalistes: c'est le cas chez Flaubert en 1837.

Il faut voir cet intéressant bipède au bureau, copiant des contrôles. (...) Il est penché sur son pupitre, la plume à l'oreille gauche: il écrit lentement en savourant l'odeur de l'encre qu'il voit avec plaisir s'étendre sur un immense papier: il chante entre ses dents ce qu'il écrit, et fait une musique perpétuelle avec son nez; mais lorsqu'il est pressé, il jette avec ardeur les points, les virgules, les barres, les *fions* et les paraphes. Ceci est le comble du talent. (Flaubert, 1837: 145)

A propos de ce texte, Yves Leclerc déclare que «le commis aux écritures est l'envers de l'auteur» et qu'il souffrirait de «graphomanie». On retrouve chez Huysmans la même figuration du commis posant de manière centrale la question de l'écriture: «il suait sur son papier, recommençant plusieurs fois ses minutes ou ses brouillons, les corrigeant dans la marge laissée blanche sur le papier, comme le faisait son chef, jadis, n'arrivant pas, malgré tout, à se satisfaire, mâchant son porte-plume, se tapant sur le front, étouffant, ouvrant la croisée pour humer de l'air.» (Huysmans, 1888: 219). Prenant l'esthétique naturaliste à rebours, la figure du copiste vénère le document écrit au lieu d'observer le réel, confond le texte avec le monde qu'il compile dans des documents abstraits (barre d'états, liste de chiffres, lettres-types, fiches, etc.). Alors que l'écrivain naturaliste comme André, s'ouvre au monde pour l'observer, et se lève par exemple de bon matin pour «voir l'effet d'un abattoir au petit jour» (*En ménage*, 1881: 298), le commis, lui se replie sur ses «fiches», les couvre de «bâtardes et de rondes», classe «dans des cartons d'inutiles paperasses» (Huysmans, 1881: 329). Son activité scripturale le fait appartenir au monde des gens «assis» ce qui le prive de cette capacité d'observation dont Zola et ses «carnets d'enquête» incarnent le modèle dynamique. Aliéné, le commis ne parvient plus à apprécier ni même à percevoir les composants du monde réel sans projeter son obsession de la *graphé*: «Enfin, la journée s'était terminée, et, sous le ciel bas, au milieu des rafales, M. Folantin avait dû piétiner dans des sorbets de neige, pour atteindre son logis, et son restaurant et voilà que, pour comble, le dîner était exécrable et que le vin sentait l'encre.» (Huysmans, *À vau l'eau*, 1882). Ainsi fondée, la figure du commis semble jouer le rôle de repoussoir de l'esthétique naturaliste; elle s'avère, pourtant, un *alter ego* embarrassant pour la figure de l'écrivain.

L'employé, double étrange de l'auteur

L'anti-figure du commis obscurcit les valeurs de la *mimesis* naturaliste par son obstination à valoriser la *graphé* mais, de plus, elle fausse les représentations de l'écrivain dans la fiction. Dans *En ménage* de Huysmans (1882), comme dans *Pot Bouille* de Zola (1882), les commis semblent a priori jouer le rôle de faire valoir commodes de l'écrivain-personnage: d'un côté, les figures pâles, médiocres, abruptes des commis tels que Désableau dans *En ménage*, de l'autre, la figure naturaliste et moderne d'André; dans *Pot Bouille*, l'opposition entre l'ensemble des familles locataires/ propriétaires de l'immeuble dont un certain nombre sont commis ou employés d'administrations et le «locateur anonyme du 3^e», cet écrivain qui écrit de «sales choses», autoportrait manifeste, et positif, de l'auteur. La comparaison «commis/ écrivain» s'avère pourtant problématique. Déjà, chez Huysmans un parallèle s'impose discrètement entre les portraits comparés d'André et de Désableau: face au jeune écrivain, et à la description «de sa manière furieuse de mâcher son porte-plume, de ses ratures de lignes entières, de ses surcharges encore biffées, de ses renvois barrés de lignes d'encre» (339), figure, dans «le crachement de la plume sur le papier», un double frappant en «Désableau en arrêt devant une phrase, hésitant pendant des heures entre un mot et entre un autre, se prenant le menton, mâchant son favori droit, grognant» (379). Chez Maupassant, comme dans les récits naturalistes de l'époque militante que sont *Pot Bouille* de Zola et *En Ménage* d'Huysmans, les commis sont a priori décrits d'un point de vue extérieur. Une scène du roman de Huysmans montre par exemple le romancier André qui regarde depuis sa terrasse l'immeuble où travaillent les commis de ministère: «Il avait en face de lui, juste, deux employés enfermés dans la même pièce, l'un dont on apercevait le profil jouflu, l'autre qui vouûtait un dos dont l'échine saillait» (*op. cit.*, 358). L'observation, distancée, instaure à première vue une frontière nette entre la figure de l'écrivain et celle des commis qu'il «surplombe». Bien différent pourtant est le point de vue for-clos qui prévaut dans les deux autres textes de Huysmans *A vau l'eau* et *La retraite de Monsieur Bougran*: vision de l'intérieur et dimension méta-réflexive s'associent pour aboutir à une situation proche du roman de *Bouvard et Pécuchet*; la figure du commis occupe en profondeur l'espace de la représentation, gommant les figures alternatives possibles de l'écrivain. Dans *Bouvard et Pécuchet*, la figure du commis semble avoir absorbé celle du romancier. A la fin du livre, il ne reste plus que «la vue des deux bonshommes penchés sur leur pupitre, et copiant.» (Flaubert 1880). L'homme-plume est devenu l'écrivain-greffier.

Quelles que soient les stratégies adoptées, le commis aux écritures apparaît chez Flaubert, Maupassant, Huysmans, et, dans une moindre mesure, chez Zola, comme un élément problématique de l'exercice de la représentation naturaliste.

Alors que le texte naturaliste doit «ouvrir» sur une représentation fidèle, véridique (Zola, 1885) et la plus justement «illusoire» du monde (Maupassant, 1888), le commis aux écritures incarne une vie d'écrivain dont l'acte d'écrire est la finalité et dont l'accès au monde se réduit à la lecture et la copie de «documents». Chez le copiste, la *mimesis* s'efface devant la *graphé*, et tous les éléments que l'écrivain naturaliste souhaiterait à priori masquer (le rédacteur écrivant, ses gestes, ses ratures, ses reprises, ses outils, ses documents) s'imposent au détriment de l'observation mimétique du réel. La figure du commis se replie sur son texte, l'employé s'abrite dans son bureau, il fétichise l'acte d'écrire et substitue à la métaphore prédominante du *miroir* ou de la *fenêtre*, l'écran opaque de la *page* et du *document papier*. Mais cette figure problématique du copiste a sans doute aussi une fonction réfléchissante: elle reflète la position socio-symbolique fragile de l'écrivain naturaliste dans la société de la fin du XIX^e siècle. Doté d'une identité manifeste dans l'institution des lettres, il est pourtant réduit, dans les faits, à ne rester, le plus souvent, que ce commis aux écritures que la société administrée maintient en état de sujétion ... Si Maupassant et Zola ont réussi à échapper à ce système inféodant, en gagnant leur autonomie par le biais du journalisme, d'autres aspirants naturalistes, tel Huysmans ou Céard, sont restés écrivains de bureau.

RÉFÉRENCES

- BARTHES, Roland (1960). «Écrivains et écrivains», in *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- COURTELINE (1908). *Messieurs les ronds de cuir*. Calmann Levy éditeur.
- DAUDET, Alphonse (1983). «Un teneur de livres» (1872), in *Contes du lundi*. Classiques de Poche.
- DELAISEMENT, Gérard (1956). *Maupassant, Journaliste et Chroniqueur*. Paris: Albin Michel.
- DUBOIS, Jacques (1978). «Emergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire», in Pierre Cogny (éd.), *Le Naturalisme, colloque de Cerisy*. Paris: Union Générale d'Éditions. 75-91.
- FABRE, F. E. (1952). «Le centenaire d'Henri Céard. Céard fonctionnaire», *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*. 24: 212-219.
- FLAUBERT (1837). «Une leçon d'histoire naturelle – Genre commis», introduction d'Yvan Leclerc, in *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*. GF Flammarion. 581. 1991.
- (1880). *Bouvard et Pécuchet, Dictionnaire des idées reçues*, éd. S. Dord-Crouslé. GF Flammarion. 1999.
- HAMON, Philippe (2003). *Dictionnaire thématique du roman de mœurs 1850-1914*. PU de la Sorbonne nouvelle.

- HUYSMANS: (1881). *En ménage*, in *Romans*. 1. Collection Bouquins, Robert Laffont. 2005.
- ___ (1882). «A vau l'eau», in *Nouvelles*, présentation de D. Grojnowski. GF Flammarion. 2007.
- ___ (1888). «La Retraite de Monsieur Bougran». *ibid.*
- MAUPASSANT:
- ___ (1890). *Notre cœur*, éd. Marie-Claire Bancquart. Paris: Gallimard. Folio: 2516. 1993.
- ___ *Contes et nouvelles*, texte établi et annoté par L. Forestier, 1979. Bibliothèque de la Pléiade. Nrf Gallimard:
- (1880). «Les dimanches d'un bourgeois de Paris», du 31 mai au 18 août 1880, *Gil Blas*;
- (1881).
- ___ «En famille», 15 fév. 1881, *La nouvelle Revue*;
- ___ «Opinion publique», 21 mars 1881, *Le Gaulois*;
- ___ «Au printemps», 1881, *La Maison Tellier*;
- ___ «Les Epaves», 9 déc. 1881, *Le Gaulois*;
- (1882).
- ___ «Le Gâteau», 19 janv. 1882, *Gil Blas*;
- ___ «Marroca», 2 mars 1882, *Gil Blas*;
- ___ «Rouerie», 12 déc. 1882, *Gil Blas*;
- ___ «Yveline Samoris», 20 déc. 1882, *Le Gaulois*;
- (1883).
- ___ «A cheval», 14 janv. 1883, *Le Gaulois*;
- ___ «Les bijoux», 27 mars 1883, *Gil Blas*;
- ___ «Le Père», 20 nov. 1883, *Gil Blas*;
- (1884).
- ___ «Le Protecteur», 5 fév. 1884, *Gil Blas*;
- ___ «Le Parapluie», 10 fév. 1884, *Le Gaulois*;
- ___ «La Parure», 17 fév. 1884, *Le Gaulois*;
- ___ «L'Héritage», 26 avril 1884, *La vie militaire illustrée*;
- ___ «Promenade», 27 mai 1884, *Gil Blas*;
- ___ «La Dot», 9 sept. 1884, *Gil Blas*;
- (1885).
- ___ «Le père Mongilet», 24 fév. 1885, *Gil Blas*;
- ___ «Souvenir», 20 mai 1884, *Le Gil Blas*;
- ___ «Le Petit», 19 août 1883, *Le Gaulois*;
- ___ «Ca ira», 10 nov. 1885, *Gil Blas*;
- (1886). «Mme Parisse», 16 mars 1886, *Gil Blas*;
- (1887). «L'Assassin», 1^{er} nov. 1887, *Gil Blas*;
- (1890). «Mouche (Souvenir d'un canotier)», 7 février 1890, *L'Echo de Paris*;

(1893). «Le Colporteur», 8 mars 1893, *Le Figaro*.

THULLIER, Guy (1980). *Bureaucratie et bureaucrates en France au XIXe siècle*. Genève: Droz.

ZOLA, *Pot-Bouille* (1882). Les classiques de Poche, 1998.

UPSTAIRS-DOWNSTAIRS: AS CRIADAS, O GÉNERO E A CLASSE NO REALISMO PORTUGUÊS

Maria Helena Santana

CLP – Universidade de Coimbra

Para a Mila

Inspirei-me no título de uma série televisiva britânica, que fez sucesso nos anos 1970, para uma breve reflexão acerca de uma figura social recorrente na ficção realista: a “criada de servir”. *Upstairs, downstairs*, recordar-se-ão muitos¹, reconstituía a organização doméstica de um palácio eduardiano, altamente ritualizada e hierarquizada, encenando as complexas relações entre patrões e empregados e destes entre si; o próprio título simbolizava a clivagem social – duas classes diferentes em espaços demarcados –, mas também as cumplicidades inevitáveis entre seres humanos habitando sob o mesmo teto. As imagens que retemos dos romances oitocentistas não divergem muito deste modelo clássico: dois mundos separados que por força se cruzam nos meandros da domesticidade. Apesar da hierarquia interna da classe, os subalternos (ou a “criadagem”, como então se designava) viam-se como um grupo social indiferenciado. Isso mesmo se verifica no enfoque narrativo habitual, já que raramente se observam de dentro, enquanto personagens individualizadas. Na vida e na ficção assumem um estatuto indefinido – morando com os “senhores” e vivendo à margem deles, sem se integrarem também no povo, de onde provêm.

Na segunda metade do século XIX a burguesia portuguesa começava a consolidar-se. Embora as mansões apalaçadas continuem a existir, as famílias de recursos médios vivem agora em casas relativamente pequenas e cultivam a privacidade do espaço doméstico. As relações com os criados eram então, como sempre, mais ou menos distantes (dependia de cada família), mas a sua presença não pas-

1 A série televisiva recebeu o título português “A Família Bellamy”.

sava despercebida. As crônicas de costumes e os manuais de pedagogia familiar reservam-lhes sempre particular atenção, tendo em vista a harmonia do lar.

Nos textos normativos domina uma atitude ambivalente em relação a estes “intrusos” – em geral oscilando entre a piedade e a suspeição. Por um lado reconhece-se a sua condição de párias e, em muitos casos, a perda dos laços rurais; lamenta-se a exploração laboral e, em relação às mulheres, o desamparo em que vivem. Porém todo este discurso virtuoso se reconverte perante o valor maior do interesse familiar. Sob este ponto de vista, o medo e a desconfiança constituem um tópico recorrente: assim, a intimidade com os criados deve evitar-se porque gera instinto de poder e insolência; convém impor-se disciplina firme mas sem excessiva austeridade, porque os torna hostis e portanto perigosos. Maria Amália Vaz de Carvalho, que muito escreveu sobre a vida doméstica burguesa, resume a questão de forma lapidar: «Provado está que os criados são os nossos inimigos necessários, e que é preciso que para com eles a nossa atitude seja, por enquanto, inteiramente defensiva» (Carvalho, 1938: 199)². Ramalho Ortigão aconselha as senhoras a não entregarem o *ménage* a «uma criadagem vilã, que retribui desprezo de que é objecto traindo, maldizendo e roubando.» (Ortigão, 1992: 203)³.

A questão é analisada com menos frieza num outro texto do autor⁴: segundo ele, o problema reside na família moderna que, sem a antiga estrutura patriarcal, proletarizou os criados e os desligou dos afetos domésticos. Ora, diz Ramalho, «estar separado é sentir-se inferior, e o sentimento da inferioridade é em todo o homem o princípio da revolta». Por outro lado, o mordomo aristocrático – «aquele ente humano, de casaca preta e gravata branca, que nós escolhemos como um cavalo», sempre pronto a «ajoelhar-se aos nossos pés e puxar-nos reverentemente as nossas botas» – está em vias de extinção, tal como a respetiva classe patronal; as senhoras do seu tempo recrutam sobretudo mulheres pobres, impreparadas, condenando-as a trabalhar e a viver em ambientes insalubres e indignos. A par da degradação do estatuto social, surge também a questão problemática do género: «Suportando dificilmente a sua posição [...] a criada portuguesa, do fundo da sua humilhação, revolta-se e conspira. [...] Namora, intriga, enreda, tem um amante, mente, furta, joga na lotaria.» Em conclusão: trata-se de uma instituição corrompida, um mal necessário que tende “felizmente” a acabar (Ortigão, 1991: 131, 135, 134).

2 *Mulheres e crianças* data de 1880. Um estudo interessante sobre esta temática em contexto brasileiro encontra-se em Sónia Roncador (2007).

3 O texto foi publicado n'As *Farpas IX*, em 1878.

4 Texto publicado n'As *Farpas VII*, em 1876, com o título “Os Criados” (cap. XVI).

Não acabaria tão cedo. Na época a que nos reportamos, as famílias burguesas dispunham de, pelo menos, três criados, como informa a recente *História da Vida Privada em Portugal*: uma cozinheira, uma criada de dentro e uma ama para as crianças; nas casas mais abonadas havia por vezes um porteiro; e para muitas tarefas pesadas recorria-se a serviços externos, como a lavadeira, a engomadeira, o aguadeiro, moços de estrebaria, moços de recados, etc. (Vaquinhas, 2011: 216).

Por conseguinte, as criadas – sobretudo elas – existiam em grande número, e a literatura coeva, de um século que se diz democrático, não as podia ignorar. Além do mais, a condição inferior sempre teve o seu potencial dramático; os autores românticos costumavam encenar o tema em registo sentimental, ao jeito de melodrama com final feliz (v.g. a criadinha órfã ou deserdada que recebe o resgate social num casamento de amor). Uma abordagem “realista” e complexa da empregada doméstica só viria a suceder, no romance europeu, em 1864, com a publicação de *Germinie Lacerteux*. Ao tratar a personagem sem ligeireza, longe dos clichés pitorescos reservados ao povo, a obra dos Irmãos Goncourt teve um impacto significativo no meio literário francês e marcou o devir do romance europeu. Para o sucesso do livro concorreu também o importante prefácio doutrinário, onde se reivindica a novidade de trazer ao universo romanesco a tragédia dos humildes:

Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandés si ce qu’on appelle «les basses classes» n’avaient pas droit au roman; [...] si [...] les misères des petits et des pauvres parleraient à l’intérêt, à l’émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches [...] (Goncourt, 1990: 27-28).

Erich Auerbach registou na sua monumental *Mimesis* a importância deste gesto inaugural, na medida em que abriu caminho ao realismo zoliano que, finalmente, permitiu «a ascensão ao estatuto de sujeitos de vastos grupos humanos socialmente inferiores». Acrescenta, no entanto, que Jules e Edmond de Goncourt não eram “progressistas”, nem tinham particular apreço pelas ditas classes baixas: movia-os sobretudo, enquanto artistas, o exotismo de um mundo desconhecido ou (ainda nas palavras de Auerbach) «a atração sensual do feio, do repugnante, do doentio». Com efeito, o proclamado interesse dos Goncourt pelo povo tem tanto de sentido estratégico como de sobrançeria social e não há neles qualquer intenção de o dissimular.

No caso particular de *Germinie*, a ideia de escrever o romance partiu da perplexidade dos autores perante a triste história duma criada, cuja vida dupla desconheciam. Rose servira-os devotadamente durante 25 anos, «como um cão de guarda»,

mas tinha conseguido esconder dos patrões todos os seus segredos: os amantes que a exploravam, as dívidas, os roubos, até mesmo dois filhos mortos. A descoberta do passado de Rose, depois de um fim de vida atroz, deixou-os abalados, um pouco escandalizados e, acima de tudo, estupefactos⁵. *Germinie Lacerteux* é a narrativa romanceada desta desventurada. Ora o interesse do livro não reside tanto na tragédia, como pretende o discurso moralista dos autores, mas na sondagem à vida íntima (imaginada) da mulher inculta. E também porque o fazem de forma moralmente ousada; aliás, sob este ponto de vista, ainda hoje se pode considerar um romance poderoso. No núcleo semântico da intriga está a duplicidade da personagem: enquanto serviçal, Germinie revela qualidades de trabalho e virtudes morais; no seu lado clandestino, a boa criada transfigura-se num ser de desejos indomados, capaz de afrontar todos os limites para perseguir a sua obsessão amorosa. Como diria Eça de Queirós, «A santa tornava-se Vénus».

O autor português pensou decerto na personagem goncourtiana ao construir a figura central do conto “No Moinho”. Maria da Piedade é casada e mãe de filhos, mas releva do mesmo estereótipo associado à mulher submissa. Também ela, um anjo de escravidão doméstica, sofre uma metamorfose completa quando conhece (ou antes, imagina conhecer) o amor; e também se condena a expiar pelo vício (a histeria erótica) a triste aventura da libertação. Esta imagem antitética não destoa, acrescente-se, da galeria naturalista de mulheres perdidas: a ideia de uma psique feminina bipolar, marcada pela instabilidade e pelo excesso afetivo, é um dos mitos que a literatura deste período “naturalizou”.

Mas voltemos às criadas, para observarmos, em *close reading*, alguns retratos que delas produziram Eça de Queirós e Fialho de Almeida, dois dos nossos principais autores do período realista e naturalista.

Importa referir, antes de mais, o espaço assimétrico que o povo ocupa na obra de ambos. Enquanto a contística de Fialho se polariza bastante nas margens do espectro social, descrevendo de forma pioneira o nascimento do proletariado urbano, é um facto consabido o desinteresse do grande romancista pelas classes inferiores. Por isso mesmo surpreendeu o destaque concedido à criada Juliana, em *O Primo Basílio* (1878). Machado de Assis – um dos primeiros a recensar a obra, de que globalmente não gostou – considerou a personagem «o carácter mais completo e verdadeiro do livro»⁶. E o mesmo se tem repetido em ulteriores estudos

5 No *Journal* dos Irmãos Goncourt pode ler-se: «Etonnement prodigieux, stupéfiant [...] Tout à coup, en quelques minutes, j'ai été mis face à face avec une existence inconnue, terrible, horrible de la pauvre fille» (*apud* Delaisement, 1990: 12-13).

6 O texto, publicado na revista *O Cruzeiro*, em abril de 1878, teve repercussão em Portugal.

críticos. Até certo ponto tinha razão, pois Juliana é em grande medida uma construção literária original, mas não reparou no quanto Eça se inspirou em *Germinie Lacerteux*. Atente-se, por exemplo, na descrição do quarto da criada francesa:

C'était une mansarde de quelques pieds carrés sans cheminée, où la tabatière à crémaillère laissait passer l'haleine des saisons, le chaud de l'été, le froid de l'hiver. Les débarras, de vieilles malles, des sacs de nuit, un panier de bain, le petit lit de fer où Germinie avait couché sa nièce, étaient entassés sous le pan coupé du mur. Le lit, une chaise et une petite toilette boiteuse avec une cuvette cassée, faisaient tout le mobilier. Au-dessus du lit était pendu, dans un cadre peint à la façon du palissandre, un daguer-réotype d'homme. (cap. LXIII: 207)

Eça decalca quase *ipsis verbis* a mansarda de Germinie, acrescentando-lhe alguns detalhes da sua lavra, na maioria sugestivos da patética vaidade de Juliana:

O quarto era baixo, muito estreito, com o tecto de madeira inclinado; o sol, aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requentado de tijolo escandecido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam os seus bentinhos e a rede enxovalhada que punha na cabeça; ao pé tinha preciosamente a sua grande arca de pau, pintada de azul, com uma grossa fechadura. Sobre a mesa de pinho estava o espelho de gaveta, a escova de cabelos enegrecida e despelada, um pente de osso, as garrafas de remédio, uma velha pregadeira de cetim amarelo, e, embrulhada num jornal, a cuia de retrós dos domingos. E o único adorno das paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos – era uma litografia de Nossa Senhora das Dores por cima da cama, e um daguerreótipo onde se percebia vagamente, no reflexo espelhado da lâmina, os bigodes encerados e as divisas de um sargento. (Queiroz, s.d.: 72)

Ao longo do romance a contaminação é mais difusa, mas muitas coincidências poderiam aduzir-se. Nada disto, aliás, retira mérito ao escritor português, apenas faz pensar no quanto há de estereótipo literário na tão proclamada “observação do real”.

Como sabemos, Juliana tem direito a um retrato completo e circunstanciado (no capítulo III). Descrevem-se os antecedentes familiares, a juventude infeliz, as casas em que trabalhou. A figura repulsiva e algo caricatural da solteirona feia equilibra-se com o estudo psicológico que se segue: ficamos a conhecer as humilhações, as frustrações, e também as ambições e as vaidades secretas da criada «que nunca se acostumara a servir». A técnica narrativa é apurada, combinando a cara-

terização direta e a visão “de dentro”, através do registo indireto livre. Este tipo de recursos – que em geral se reservam a personagens de certo relevo – confere sem dúvida consistência ao retrato, mas também permite salvaguardar o escritor em relação à crueza brutal do resultado. Pertencem à personagem expressões malévolas como *É patroa e basta!; Cabras!; «É agora!» pensava. «Morre!»; Tinha a cozinheira «na mão», não é verdade?* Vêm de vozes exteriores as alcunhas – *a Isca Seca, a Fava Torrada, o Sacarolhas*. Mas são inequivocamente do narrador os juízos de valor moral e o léxico disfemístico que os acompanha: *embeçerrada, assanhada, lambareira, roída de ambição...⁷*; e se é verdade que há uma explicação sociológica a enquadrar o azedume de Juliana e a justificar a revolta, até mesmo o «ódio irracional e pueril» às patroas⁸ – passara vinte anos a sofrer maus tratos, a calar desejos, a temer a fome e a doença (o terror dos pobres, como se diz) –, não deixa de ser notória a frieza afetiva do discurso. O que explicará, por exemplo, que o pouco dinheiro amealhado por ela ao longo dos anos seja fruto «de economias mesquinhas e de cálculos sôfregos»? Ou que, à força de comer restos, «ganhara o ar agudo» e cabelo «cor de rato»?

No discurso do narrador insinua-se uma atitude ambígua, ora de partilha dos preconceitos burgueses, ora de crítica implícita à injustiça social e até mesmo moral (que está bem patente na indiferença de todos à doença e à morte de Juliana). Insuficiente, em qualquer caso, para justificar a manifesta desumanização da criada. Juliana não é de resto caso único. Quando se descreve a cozinheira, a uma luz bastante mais favorável no que toca às qualidades afetivas, o disfemismo mantém-se: «Era uma rapariga muito forte, com peitos de ama [...] a testa curta de plebeia teimosa». Vemo-la por norma em posições impudicas, a coçar os sovacos ou deitada na cama, de pernas abertas. A sua sexualidade pauta-se pelo mesmo padrão de boçalidade: a cozinheira minhota tinha uma «paixão animal» por um moço de marceneiro «e aquela figura delgada de lisboeta anémico seduzia-a com uma violência abrasada»⁹.

Machado de Assis também foi sensível à propensão do colega para o grotesco, e atribuiu o facto ao gosto da escola naturalista pelo exagero do traço cru¹⁰. Mais uma vez tinha razão. A caracterização animalesca, que procede diretamente do

7 As citações pertencem ao capítulo III (itálicos meus).

8 «Tinha para isso muitas razões, dizia: dormia num cubículo abafado; ao jantar não lhe davam vinho, nem sobremesa; o serviço dos engomados era pesado; Jorge e Luísa tomavam banho todos os dias, e era um trabalhão encher, despejar, todos as manhãs as largas bacias de folha» (p. 82).

9 As citações referem-se à p. 60 e ss. Uma análise da caracterização das duas criadas encontra-se em Sónia Brown (2006).

10 Machado refere o exemplo da carvoeira, que ostentava uma «gravidez bestial».

modelo goncourtiano, torna-se recorrente em outros romances naturalistas, em particular quando se representam personagens populares. Deve no entanto ressaltar-se que também existe a face reversa desta figuração: não podemos esquecer, para nos cingirmos ao nosso tema, a extraordinária criada do conto *Un coeur simple*, de Flaubert (1877). Tão comovente quanto *naïve*, a devoção de Félicité à patroa pode ler-se como a imagem simbólica da submissão ou, se preferirmos, da alienação: «[elle] la chérit avec un dévouement bestial et une vénération religieuse» (Flaubert: 40)¹¹. No romance *A Divorciada*, de José Augusto Vieira (1881) encontra-se um retrato próximo deste tipo na criada Joaquina, que desenvolve uma «amizade animal» pela patroa, uma menina órfã de mãe. Na caracterização de Joaquina sobressaem os elementos positivos, humanizando-a; ainda assim, persistem alguns traços estereotipados, como a associação entre a frustração sexual e social¹².

Os retratos populares de Fialho de Almeida revelam uma forte influência da *écriture artiste* dos Goncourt. A demonstrá-lo bastaria referir as impressionantes descrições dos amores grosseiros da “canalha” urbana, na novela *A Ruiva*; ou ainda as imagens do hospital e da morgue (v.g. *Três Cadáveres*), onde as raparigas pobres se expõem, de forma obscena e hiper-realista, perante a crueldade social. Curiosamente, em relação às criadas, Fialho afasta-se do expressionismo estético da miséria e opta por representações de cariz mais ideológico.

Começarei por me referir a *Ave Migradora*, um texto concebido para integrar uma gorada novela de costumes, nos anos 80, mas que apenas se publicaria em 1890, na *Revista de Portugal*¹³. O título é sugestivo da história de desenraizamento da personagem principal, uma rapariguinha desamparada, recolhida por caridade numa família aristocrática alentejana, onde vai ganhando um estatuto ascendente: primeiro companheira de brincadeiras do menino da casa, depois criada de quarto e enfermeira-leitora da senhora. A caracterização obedece desde logo a um padrão recorrente nos contos de Fialho: mais bonita e delicada do que se espera duma rapariga pobre, com subtilezas psicológicas e «desejos inquietantes», a camareira está predestinada ao desencontro ou à voracidade masculina. No retrato determi-

11 A alienação é sublinhada pela sua reacção á morte da patroa: «Félicité la pleura, comme on ne pleure pas les maîtres. Que madame murût avant elle, cela troublait ses idées, lui semblait contraire à l'ordre des choses, inadmissible et monstueux.» (p. 50).

12 «...espapaçava-se agora naquela tranquilidade da família contente com a sua sorte, sem as revoltas instintivas do servo. A moleza apática do seu temperamento adormecera-lhe as imposições estimulantes da carne» (p. 78).

13 Cf. “Notícia bibliográfica” de A. J. Costa Pimpão a *Ave Migradora* (Almeida, 1968: 211-13).

nista de Luísa, a “ave migradora”, realça-se o contraste entre a «turbulência da criatura nascida em pleno campo, espojada nos fenos e rebelde no sangue» (p. 96) e a educação adquirida no ambiente sofisticado onde cresceu. As outras criadas invejam-lhe os privilégios; os rapazes da sua condição não a procuram, nem a atraem já; um colega lúbrico dá-lhe maus conselhos. Tudo isto a conduz a uma alienação afetiva, e também de classe, que se materializa na paixão obsessiva pelo jovem patrão. Desde criança adorava o pequeno déspota «com um amor de cadela agradecida». Num momento de fraqueza declara-lhe as suas angústias, na esperança de obter a desejada atenção. Acaba por sofrer o desprezo sexual dele (há uma sugestão discreta de homossexualidade) e o assédio ultrajante dos outros homens da casa.

Fialho, como disse, é um escritor com grande consciência da desigualdade social, e este texto não escamoteia a questão. O narrador faz duras críticas aos fidalgos que, como diz, disputam entre si o gosto de cravar os dentes na maçã proibida¹⁴; e denuncia a altivez que os leva a «encarar desprezivelmente o que eles chamavam classes subalternas» (p. 103). Ao longo do texto nunca deixa de referir a “falsa posição” da rapariga dentro de casa, censura aliás partilhada pela criada-gem, que não lhe perdoa (diríamos, em linguagem marxista) a traição de classe, mas em contrapartida, a criada merece a simpatia do narrador, que se demora a analisar as suas motivações, sem contudo ir ao ponto de a desculpar: fica bem clara, desde o início, a opinião negativa acerca dos amores equivocados de Luísa, «paixão de inferior que se deslumbra pelos filhos da raça cujas perfeições não pôde igualar» (p. 98). Moral da fábula: as histórias de Cinderela não se compaginam com a realidade social.

Um segundo retrato surge no volume *Lisboa Galante*, com o título “A Condessa” (Almeida, 1903: 127-148). A história de Laura, uma criada jovem vinda da província que se tornou prostituta de luxo, é um pequeno quadro da devassidão urbana. Narrada em forte tom satírico, tanto denuncia a sexualidade debochada dos lisboetas abonados como a perversão das mulheres fáceis. Não há qualquer sinal de paternalismo neste conto em relação à criada migrante que a cidade do vício corrompeu. Leia-se o seguinte passo:

Os *princípios* envergonhavam-na um pouco. Chegou a confessar-mo: debutara por criada, a grande escola da *cocotte* indígena; e talvez por essa razão se deu toda a vida os ridículos ares, que reputava de melhor sociedade [...]. A casa onde foi servir na

14 Sobre o assédio dos patrões a criadas, cf. Irene Vaquinhas, *op. cit.*: 330-1. Esta prática teria particular tradição entre os terratenentes alentejanos, a que alude o texto. Um estudo sobre esta questão encontra-se em J.A. David Morais (2003).

cidade, deu-lhe hábitos, uma galanteria de penteados, meias de cores e sabonetes caros. Aproveitava os banhos leitosos de perfumes donde saía a senhora. Reparou nas graças desaproveitadas que tinha, e fê-las valer. (p. 129)

Ao retrato-cliché segue-se o percurso deletério da criada bonita: assédio e casa posta pelo patrão, entrada na vida mundana da cidade, rameira galante, até alcançar enfim o estatuto de “independente” – «essa impudência tranquila de quem já não receia morrer de fome amanhã». O desenlace da história parece adivinhar-se: ou a perdição da mulher corrompida, ou o regresso ao campo regenerador. Fialho escolhe a segunda via mas, como já se distanciou do naturalismo, prefere a ironia à solução moral. Laura volta à sua aldeia e casa-se com o antigo namorado por uma razão muito prosaica – o relógio biológico despertou, e ela está cansada de amantes velhos que não lhe dão prazer:

Os homens aborrecem-me. Fazem de nós escravas, fazem-nos mal... Meu marido dará um rapaz encantador, tanto mais que nunca amou outra mulher. [...]

Mas não são felizes. Os filhos não chegam. Ela absorve longos dias a fumar, cismando nos esgotos que abandonou. (p. 144-148)

Que conclusões poderemos extrair desta incursão temática, necessariamente incompleta, quanto à verdade social da ficção realista? Em primeiro lugar o alargamento do horizonte de representação, num intuito democratizante e interclassista. O espaço concedido a personagens virtualmente irrelevantes, como as criadas, e a densidade humana que adquirem, constitui por si só uma faceta inovadora. Em segundo lugar, e não menos importante, a preocupação em analisar essas mesmas personagens à luz da malha sociológica que as enquadra – observando-as ora de fora (pelos padrões) ora de dentro, verbalizando as suas revoltas e aspirações. O novo método narrativo, que obriga o escritor realista a manter uma posição de distância afetiva, previne, por seu lado, a tentação do discurso paternalista. Mas a objetividade realista não significa neutralidade, e os textos que visitámos comprovam-no bem. No retrato de cada criada perpassa um subtexto marcado por estereótipos literários ou culturais (a ambição, o erotismo, a duplicidade...); e atrás de cada narrador há um homem burguês imaginando a seu modo gente do outro sexo e da outra classe – pessoas de um mundo diferente, intrigante, que conhece mal.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich (1968). *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard.
- ALMEIDA, Fialho de (1968). *Ave Migradora*. 3.^a ed. revista. Lisboa: Clássica Editora.
- _____, (1903). *Lisboa Galante (Episódios e Aspectos da Cidade)*. 2.^a ed. Porto: Livraria Char-dron, de Lello & Irmão, Editores.
- ASSIS, Machado de (1878). «Eça de Queirós: O Primo Basílio». *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro. 16 e 30 de abril.
- BROWN, Sónia Mara R. (2006). *Um olhar sobre as serviçais domésticas na literatura portuguesa* (Tese de Mestrado). São Paulo: USP [p. 53 e ss.], disponível em www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24082007-151843/en.php (consultado em Out. 2011).
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de (1938). *Mulheres e crianças*. 4.^a ed. Lisboa: Editora Educação Nacional [1880].
- DÉLAISEMENT, Gérard (1990). «Présentation» de E. et J. de Goncourt. *Germinie Lacerteux*. Paris: La Boîte à Documents.
- FLAUBERT, Gustave (1995). *Un coeur simple*, in *Trois Contes*. Paris: PML.
- GONCOURT, Edmond et Jules de (1990). *Germinie Lacerteux. Roman*. Paris: La Boîte à Documents.
- MORAIS, J.A. David de (2003). *Senhores e servas. Um estudo de antropologia social no Alentejo da 1.^a metade do século XIX*. Porto: Afrontamento.
- ORTIGÃO, Ramalho (1991). *As Farpas*, t. VII. Lisboa: Clássica Editora [A Capital, cap. 16: 129-37].
- ORTIGÃO, Ramalho (1992). *As Farpas*, t. IX. Lisboa: Clássica Editora [O movimento literário e artístico, cap. 19].
- QUEIROZ, Eça de (s.d.). *O Primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil [1878].
- RONCADOR, Sónia (2007). «As criadas de Júlia», *The Other Nineteenth Century. Portuguese Literary & Cultural Studies*, 12. Univ. of Massachusetts Dartmouth: 249-262.
- VAQUINHAS, Irene (coord.) (2011). *História da Vida Privada em Portugal*. Vol. III. Lisboa: Temas e Debates.
- VIEIRA, José Augusto (1881). *A Divorciada*. Porto: Editor Joaquim Antunes Leitão.

REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA GREVE GERAL E DA MULTIDÃO OPERÁRIA NO PORTO EM 1903

Eduardo Cintra Torres

Universidade Católica Portuguesa

A representação ficcional da greve geral no Porto em 1903 e da «questão social» do operariado no romance *Os Famintos*, de João Grave (1903), permite concretizar duas das principais vias de investigação da sociologia da literatura: «restituir o universo social apresentado» pela obra literária, aproximação particularmente adequada ao romance realista e naturalista que «faz da obra um documento significativo do ponto de vista sociológico»; e «tentar responder à questão principal (...) das relações entre as realidades sociais (...) e as expressões literárias» (Ansart, 1999: 309). Analisamos o romance numa perspetiva sociológica, destacando as representações dos operários e em especial da greve e da multidão, verificando onde se cruza a recriação literária do acontecido no Porto com a ideologia expressa no romance.

A GREVE GERAL

No princípio de maio de 1903, a fábrica de Júlio Pereira do Amaral, no Porto, pretendeu baixar os salários dos tecelões, os mais baixos do operariado, levando-os à greve. Depois de negociações, o industrial «chegou a uma *entente*, apresentando uma solução com que os grevistas se conformaram», mas logo paralisaram de novo por não aceitar o patrão várias exigências (DT, 14.05). O episódio precipitou a greve geral de tecelões: «informados do que ocorria», operários de outros estabelecimentos fabris solidarizaram-se, «com o espírito de obter vantagens imediatas para a sua precária situação», mantendo-se em greve por solidariedade «à custa de imensas e horrorosas privações» (DT, 23.06). A greve deixou os operários na «mais tremenda das misérias sem pão para os filhos» (OT, 24.05). Os «tumultos» começam a 14, «tendo a polícia de intervir várias vezes» (DT, 14.05). A 17 de maio,

«foi votada a greve geral dos operários das artes têxteis» e a 1 de junho todas as fábricas estavam paralisadas (DT, 18.05. e 01.06). A paralisação teve intuítos de reivindicação económica e de condição social; os socialistas consideravam a greve precipitada; ela terá sido dirigida pelo crescente movimento anarquista na região do Porto.

A greve alastrou a outros setores operários da cidade, sendo efetivamente uma greve geral (cf. Tengarrinha, 1981: 579). Em junho, haveria 42 mil grevistas, número extraordinário considerando que, em 1900, o Porto tinha 166 mil habitantes e os cinco concelhos limítrofes outros 165 mil. Tecelões, fiandeiros e «classes anexas» representaram 59,5% dos grevistas; os restantes eram chapeleiros, sapateiros, metalúrgicos, manipuladores de tabaco, tanoeiros, moageiros e outros (OM, 02.06). Patrões, governo e operariado nunca haviam vivido uma greve tão ampla e longa. A dimensão da «maior greve a que o país jamais assistira» (Mónica, 1986: 177) repercutiu-se na cidade, não só por grande parte das fábricas se situar no tecido urbano como pelas consequências económicas, pela diminuição do comércio que sustentava as famílias operárias (em especial as tabernas) e do comércio burguês, afetado pela agitação. Parou «quase toda a actividade nos diferentes ramos de trabalho» (DT, 25.06) durante dois meses, com paralisações parciais durante mais de três. A inflexibilidade nas negociações prolongou o conflito (OM, 16.05). A inesperada resistência do operariado originou miséria, fome e mendicidade. O êxito da greve passou pela coação dos piquetes sobre os potenciais fura-greves.

Um aspeto inovador desta luta foi a exibição na cidade – à cidade – da miséria e da fome numa vasta parte da sua população – operários e famílias, totalizando 80 mil pessoas, segundo a imprensa. Os grevistas ocuparam o espaço urbano como forma de divulgação e pressão sobre a opinião pública e as autoridades, em especial aquando do impasse nas negociações. A dissuasão e repressão pela tropa e pela polícia, com presença contínua junto das fábricas, nas ilhas operárias e no centro urbano, distinguiu-se apenas por uma contenção que não ocorrera em greves anteriores (Palácios, 2011). Quando os operários vieram para as praças e ruas centrais do Porto, «a polícia, além de proibir ajuntamentos, impedia que os ranchos viessem para o centro da cidade» (DT, 02.06). «No Porto continua a chover tropa»,

1 Para os anarquistas, todavia, a «greve geral» era uma manifestação superior da luta de classes, «a ruptura material entre o proletariado e a burguesia, precedida da ruptura moral e ideológica» (RODRIGUES, 1980: 141). Para o anarquista Campos Lima em 1904, pela greve do Porto «um facto ficou definido e assente: está lançada entre os nossos operários a ideia da greve geral» (LIMA, 1972: 92). A luta pela greve geral revolucionária opunha os anarquistas aos socialistas reformistas desde finais do século XIX. Neste artigo usamos a expressão greve geral para indicar que se generalizou a vários ramos industriais e a toda a cidade.

escrevia *O Mundo* (19.06) e *O Conimbricense* falava dum «quase completo estado de sítio» (20.06). Houve chuvas de pedras sobre fábricas, cenas de tiros, ataques da cavalaria, correrias e pranchadas, muitas manifestações dispersadas a tiro ou à espadeirada, proibição de ajuntamentos, etc. Muitos destes eventos ocorreram no coração do Porto. As prisões ascenderam a 209 homens e 15 mulheres (OM, 19.06). O envio do cruzador *D. Amélia* para o Porto, onde chegou a 4 de junho «para intimidar os desgraçados» (DT, 05.06), proporcionou momentos de confraternização entre operários e marinheiros e «cenas muito comoventes» com mulheres e crianças dos operários presos que se juntavam no cais «chorando» (DT, 16.06). O apoio da população aos grevistas marcou o conflito. Foi-se verificando crescente solidariedade da imprensa, dos estudantes e da população em geral, entre a qual se notava «um movimento de piedade pela miséria dos grevistas» (OM, 04.06). Pode dizer-se dos jornais em geral o que se escreveu sobre os republicanos *O Norte* e *O Mundo*: «transformaram a luta num acontecimento nacional» (Mónica, 1986: 184).

OS FAMINTOS E SUA TRAMA

João Grave (Vagos, 1872 – Porto, 1934), formado em Farmácia na Escola Médica do Porto, fez vida como jornalista. A sua primeira colaboração no *Diário da Tarde*, de que foi Secretário da Redação entre abril de 1907 e dezembro de 1910, reporta-se a 31 de março de 1900. No começo da greve, tema diário desde 13 de maio, o jornal fazia relatos equilibrados, mas parecendo refletir mais as posições dos industriais. A 29, surge o primeiro desacordo com o tratamento da greve pelas autoridades e em 3 de junho, aquando da primeira manifestação operária no coração urbano, os relatos começam a apiedar-se da situação dos grevistas. O jornal fez uma cobertura equilibrada: «nunca, em verdade, a nossa orientação foi atizar as iras dos operários em greve contra os direitos mais ou menos legítimos ou contra os interesses mais ou menos pecuniosos dos Srs. industriais, nem tão pouco arvorar-nos nos defensores graciosos ou oficiosos desses cavalheiros»; todavia, não entrou na «dominante da opinião [a favor dos operários], sem se preocupar donde ela vem nem para onde vai, contanto que nela vá o maior número», não se intimidando com «os alaridos tumultuários das multidões açuladas nas ruas» (DT, 15.06).

Terá João Grave escrito essas palavras? Acompanhando os acontecimentos, foi decerto por causa deles que o seu primeiro romance, *Os Famintos*, tratou da

2 Informações gentilmente prestadas por Júlio M. R. Costa, Chefe de Divisão do Departamento Municipal de Bibliotecas da Divisão Municipal de Coleções e Desenvolvimento da Biblioteca Municipal do Porto, Setembro de 2006.

realidade social do proletariado industrial algodoeiro. É o primeiro em Portugal a utilizar uma greve operária como motor do enredo. Pelo tema, pela proximidade narrativa à realidade, apresentada através dum certo apagamento do autor, *Os Famintos* inscreve-se na corrente naturalista (Simões, 1978: 92). Como Zola em *Germinal* (1885), mas contrariamente a Botelho em *Amanhã* (1901), *Os Famintos* não identifica a trama com acontecimentos verídicos. O romance representa literariamente a «vida popular» do subtítulo. Na mudança do século (1899-1904), a literatura portuguesa foi «prolífica na ficcionalização do miserabilismo operário nos meios urbanos», no quadro da «industrialização e do desenvolvimento das relações capitalistas no último quartel do século XIX, ou na hiperbolização de um catastrofismo social, cultural e simbólico» (Viçoso, 2002: 134). O primeiro romance de Grave junta-se a *Filho das Ervas* (1900), de Malheiro Dias, *Amanhã* (1901), de Botelho, *Caridade em Lisboa* (1901), de Teixeira de Queirós, *A Taberna* (1903), de Alfredo Gallis. Ao contrário dos outros romances portugueses do subgénero «naturalismo da miséria», na definição de Óscar Lopes, os únicos protagonistas de *Os Famintos* são operários pobres, prescindindo de personagens burguesas para ilustrar a «questão social»: um médico benévolo, trabalhando para o sindicato, e o desprezível «comendador» que abusa de Luísa, são personagens secundárias, sem voz ativa. O abusador permite ao autor insurgir-se contra a hipocrisia duma sociedade em que criminosos são respeitados e operários cumpridores são desprezados.

Manuel, Ana e os três filhos vivem num pardieiro alugado numa ilha. São católicos, sérios, honestos, respeitadores da ordem e hierarquia social: «não havia pobreza mais contente e resignada» (Grave, 1903: 11, 16). Luísa, a filha mais velha, foi educada «no respeito a todas as pessoas de mais elevada posição social ou de casta, pelo dinheiro ou pela aristocracia». «É preciso tratá-los sempre com muito respeito a esses senhores – ensinara-lhe o pai noutros tempos. Eles podem tudo e não são da nossa igualha» (130). Manuel e a adolescente Luísa trazem da fábrica o sustento da família até anunciar-se a tuberculose mortal do pai. O fardo da sobrevivência familiar passa para Luísa. O difícil equilíbrio quotidiano esboroa-se quando começa a greve na fábrica. Sem fêria semanal, a tragédia espreita quando uma proxeneta a entrega, com engodo, a um «comendador». Luísa cai na prostituição por um ano. Se, para a operária Carolina, *A Ruiva*, de Fialho de Almeida, a fábrica «aparece como espaço de encontros venais, encaminhando-a para a prostituição» (Santana, 2007: 216), também aqui uma colega de Luísa na fábrica, «Clara,

3 Convém referir a datação do romance. Grave datou-o de «Porto, 2 de Março de 1903». Esta data merece verificação, pois a situação e episódios a que o romance sem dúvida alude ocorreram de abril a julho: greve, incidentes na fábrica, fome, mendicidade.

uma ruiva» (93), proletária livre de espartilhos que se diverte quanto pode, acaba na prostituição, tal como depois a protagonista. No naturalismo, a fábrica aparece como símbolo do descaminho para a mulher, imagem comum na imprensa operária: «o povo, na sua linguagem rude, querendo designar as mulheres que trabalham nas fábricas como mulheres sem educação diz: são mulheres de fábrica!» (OF, 03.07.1909). A *Ruiva* parece inspirar *Os Famintos* noutros aspetos: não inclui personagens burguesas e o namorado da protagonista é mais forte do que o seu meio social. António, operário puro de sentimentos e de comportamento como ela, resgata Luísa e vive com ela como irmão, num bairro fora da cidade, isto é, fora do mundo corrupto de burgueses e operários. Na cena final, a mãe, alcoólica, vem morrer a casa do casal; num momento que mistura morte e a atração entre António e Luísa, dão um «primeiro beijo d'amor (...) confundidos na mesma dor e comungando na mesma esperança, junto desse cadáver ainda morno!» (289).

Concentremo-nos na articulação do drama familiar operário com a representação da greve e da multidão associada. Grave empenha-se mais na ação do que na descrição, parecendo pressupor-se que o leitor já conhece a realidade do meio. As cenas de maior interesse etnográfico e sociológico são a da morte de Manuel na ilha, vivida em público (68), e a do arranque da greve com uma manifestação operária e imediata repressão violenta pelo Exército e pela polícia.

O distanciamento do concreto afasta Grave da prosa naturalista desejosa de tudo descrever, como a de Botelho ou Teixeira de Queirós, nisso mais próximas de Zola. Atento à situação operária, Grave não a ancora numa realidade muito concretizada: o Porto só é nomeado quando o romance entra no segundo terço (84). As nove referências ao Porto são mais circunstanciais e resultantes do discurso das personagens do que mergulhos na sua realidade. À parte referências a lugares concretos como Matosinhos, Carvalhos, Bolhão e Sé (95, 96, 174, 177), o romancista prefere falar da «cidade», palavra usada 34 vezes, para universalizar a narrativa ao operariado em geral. A ilha, referenciada 16 vezes, as fábricas em que trabalham os protagonistas ou os outros bairros e lugares não são identificados. O romancista concentra-se na narrativa moralizadora acerca dos novos pobres, os operários, a quem a felicidade está vedada e cuja sede de revolta resulta apenas da pobreza, origem do mal que possam ter em si, e, por isso, justificada (77, 73 e 281). Se há operários descrentes, é porque, como noutra literatura naturalista, «Deus nem se

4 A facilidade com que Grave recorre a narrativas anteriores levou Gaspar Simões a escrever sobre a falta de originalidade do seu segundo romance, *A Eterna Mentira* (1904) ser ele «aplicado, correcto, por pouco plagiário» (Simões, 1978: 93).

lembra de nós» (135), esquece-se «das suas agonias» (133), sendo, em consequência, um «figurão» (75) e os padres uns «estafermos» (94).

O romance faz jus ao título ao fazer da fome uma obsessão das personagens. A palavra surge 25 vezes e a situação mais vezes ainda. Os operários vivem no limite da subsistência, esmolam quando grevistas ou desempregados, as crianças passam fome, pede-se fiado, penhoram-se raros haveres. O relato do romancista é nisso claramente jornalístico ou etnográfico, espelhando os dolorosos relatos da imprensa. Grave deixa clara a injustiça desta situação social, bem como ao espelhar a ideologia católica sobre a exploração das mulheres. Aborda outros temas do naturalismo: multidão, alcoolismo, taberna (uma dezena de vezes), situação das crianças (três), suicídio (tema diário na imprensa da época) e a «dor» (uma).

Qual a tese subjacente ao romance? Há injustiça social, resultante do trabalho nas fábricas, um «inferno», um «monstro», Moloch implacável cuja «goela» fazia a «sua colossal digestão» desta «carnificina trágica» com «muitas criaturas lançando sangue às golfadas» (90-2). O autor segue o *Amanhã* de Botelho nesta descrição da fábrica «através de imagens disfêmicas, qual monstro antropófago» (Santana, 2007: 228). Não admira que alguns operários do romance tivessem «olhos firmes e duros como lâminas, criaturas que as humilhações, as perversidades e as injustiças foram envenenando de mal, gargantas que uma sede secular de equidade quase estrangulava» (73). Quem se revolta não é verdadeiramente mau: «se as almas humildes eram más, só a miséria as impelia à injustiça» (281). A esses, o meio impôs-se, como ditava o credo naturalista: «O meio domina o indivíduo; o indivíduo, em certos momentos, reage contra o meio, porém, como mais fraco, é afinal vencido» (Teixeira de Queirós, no «Prólogo» de *Os Noivos*, 1879, *apud* Santana, 2007: 111).

O despolitizado António não compreendia razões para revolta, «só o que sabia claramente é que havia na terra uma injustiça implacável que era preciso extinguir, minar nas suas bases e aluir em tremendas derrocadas» (260). António, operário exemplar, nunca se revolta. Luísa também não, tem até dúvidas sobre como resolver conflitos e os direitos dos patrões: «Ouvira dizer vagamente que os patrões dariam menos dinheiro pelo trabalho; mas não estavam eles no seu direito? Não era a fábrica deles? Não podiam mandar para suas casas todos os operários? Pois revoltavam-se eles contra a mão generosa e boa que lhes dava o pão de todos os dias?» (129). Fazendo greve, os tecelões, paradoxalmente, ajudariam os patrões: «como os operários teimavam em não ceder, os patrões pareciam até contentes com essa solução», pois tinham os armazéns ‘completamente cheios’ por não haver escoamento das fazendas (163). Esta linha de argumentação espelha o que a imprensa relatava e era usado pelos socialistas contra a precipitação da greve (OM, 04.06).

Será a greve correta? Nenhuma das personagens principais ou secundárias do romance a apoia; são arrastadas e, conseqüentemente, passam dificuldades e fome, o que leva alguns a oporem-se (147-155). Grave aborda o tema da insolência, atitude social que entrara na consciência da sociedade com a presença do proletariado nas cidades, através do seu oposto, a obediência (Torres, 2002). O romance propõe a obediência como necessária, pois a greve provocaria o desemprego: devido «à falta de trabalho no Porto», «muitos operários aconselhavam obediência aos proprietários da fábrica, queriam já o trabalho extenuante, mesmo mal pago, para fugirem ao padecimento das horas ásperas» (152). Noutra local, Ana diz a António: «não perdes nada em seres obediente» (197). A liderança operária coloca o destino contra a inocente Luísa: tudo conspira contra ela, tragicamente. O romance sugere uma oposição entre dirigentes e dirigidos: os chefes são teimosos, querem prolongar a greve contra a vontade de muitos. De facto, a coação dos grevistas foi abundantemente referida pela imprensa nas primeiras semanas de greve, mas, quando esta se generalizou, os jornais acentuaram a determinação coletiva. Se a greve não resolve, antes agrava a miséria, como viver sob o «despotismo social» (74)? No final, quando Luísa e António se beijam junto do cadáver de Ana, a quem ajudaram nos últimos dias, Grave responde num comentário de António: «Como faz bem ter piedade das criaturas! (...) Todos precisamos da pena uns dos outros, para nos auxiliarmos!...» O romance termina dizendo que «estas palavras eram o Evangelho com que ele e Luísa partiam para as incertezas do futuro!» (289) Assim, só a «pena uns dos outros», a piedade e a caridade cristãs, longe da multidão, permitiam aos pobres a sobrevivência e alguma felicidade, solução diferente da solidariedade efetiva verificada na realidade.

Ao contrário de outros romances naturalistas, neste não intervêm burgueses com «todo um discurso de humanitarismo virtuoso, puritano (...), que retrata a miséria para lhe deplorar as conseqüências morais, apelando à clarividência das classes dirigentes» (Santana, 2007: 218). N' *Os Famintos*, são os operários despolitizados e vítimas do meio – António e Luísa – quem tem a clarividência das classes dirigentes, são eles quem se liberta, não pela luta, mas pelos sentimentos de piedade, amor pela pureza moral (Luísa caíra na prostituição sem se lhe entregar, podendo assim ser resgatada). Em suma, contrariando princípios do naturalismo, o indivíduo pode vencer sobre o meio – não por se inscrever num coletivo em ação, mas assumindo valores morais da religião.

Romance moralizador que bebe na ideologia social da Igreja pós *Rerum Novarum*, *Os Famintos* compreende a revolta, não a defende. O ponto de vista de Grave coincide nisso em grande parte com o do *Jornal da Tarde*, em que colaborava. Simpatiza com a situação operária, não com a ação.

A MULTIDÃO NO ROMANCE

Neste quadro ideológico, a multidão não constitui ferramenta política para os problemas sociais. A palavra *multidão* surge sete vezes, sem se desprender do sentido literal: ajuntamento de pessoas visitando Manuel doente em casa na ilha e no seu enterro, almoçando à porta da fábrica, na manifestação grevista (9, 64, 72, 73, 91, 123, 129). Usada uma vez no plural, *multidões* retrata os privilegiados, esses «outros», «multidões sorridentes e satisfeitas, gozando os dias com prazer» (261). Não sendo a ação coletiva solução, a atenção centra-se nos indivíduos concretos. A multidão não protagoniza o romance, como em *Germinal* ou *Lourdes*, de Zola, e *Amanhã*, de Botelho. A exceção encontra-se no capítulo dedicado à greve. A descrição da multidão à porta da fábrica assemelha-se aos relatos na imprensa de episódios da greve dos tecelões, mantendo Grave aí o registo de fidelidade jornalística ou etnográfica do naturalismo.

Tal como sucedeu nas fábricas do Porto, nesta ficção a greve é justificada pela tentativa dos patrões em «reduzir um vintém na mão de obra». Tomada a decisão pelos homens, uma «operária com muita autoridade na oficina» transmite-a às restantes operárias. As mulheres aderem imediatamente e logo se tornam violentas, como sucedia em *Germinal*, em *Amanhã* ou nas teorias da multidão contemporâneas (porque isso efetivamente sucedia amiúde nas fábricas): as mulheres «apoiaram» a decisão, «saindo de roldão e partindo tudo quanto encontravam no caminho». Apesar de a chefe operária lhes dizer «nada de causar danos, companheiras, para eles não terem que dizer», a violência *luddita* manifesta-se adiante. Tal como defendiam os teóricos, a presença em multidão faz surgir a bestialidade nos indivíduos: «nas suas faces lívidas, os malares rompiam agressivamente, e os dentes branquejavam na cor escura dos lábios». O anonimato da multidão é perigoso: «alguém» lembra: «apedreje-se a fábrica, largue-se o fogo às oficinas», ao que «milhares de operários» «uivam» em resposta «Ao incêndio!». A violência regressa com pedras estilhaçando vidros, «como uma avalanche». E «as mulheres incitavam os homens à revolta e à violência, com exclamações obscenas; e, de

5 Os enterros eram manifestações muito concorridas, prática social transversal à sociedade de alto. O *Fiandeiro* menciona discursos de chefes operários em enterros de dirigentes e familiares, como junto da campa dum «inocente criancinha», filha dum «companheiro». Refere também a proibição de discursos junto à sepultura dum operário (nº2, 08.08.1897).

6 Um levantamento das teorias da multidão em Torres, 2013.

7 A participação da mulher na ação política operária é referida pela maioria dos autores que escreveram na época sobre a multidão. Tal se deve à posição de classe desses observadores, dado que a presença e eventual ação da mulher burguesa no espaço público excluía o tipo de atividades em que as mulheres do meio operário participavam. Começamos a encontrar essa viva impressão em descrições de episódios da Revolução Francesa.

saias apanhadas nas mãos trémulas, com enormes abadas de calhaus, alvejavam as vidraças». A multidão está sem dirigentes, pois se encontram reunidos com os patrões; um operário «que parecia dominar a rebelião» pede para os aguardarem mas é ignorado pelo «coro» que grita «ao fogo, ao fogo, ao fogo!». Na fábrica, «os directores empalideciam de pavor», aguardando a tropa. Saindo da reunião, os delegados dizem que os directores afirmam não poder pagar mais e perguntam à multidão que fazer – revelando uma interacção entre dirigentes e dirigidos –, respondendo esta: «A greve!», «Abaixo o capital!», «viva o operariado!», «Morrão os exploradores do povo!», «Peguemos fogo às oficinas, camaradas!» (119-123).

A multidão, porém, divide-se, «falavam todos juntos, com gestos sacudidos». Dois velhos «declararam que queriam trabalhar» mas os outros ameaçam os «traidores» «com bofetadas» e de morte, e quase são esfacelados por centenas de operários. Apiedado, o narrador menciona que um deles, um «desgraçado», rejeita ser «traidor» e quer trabalhar por causa da miséria em casa. Como Luísa, este operário gostaria de não fazer parte do coletivo, espiral trágica: «tomara eu que me deixassem em descanso, que me esquecessem!...». O «montão humano», depois de despedaçar as portas da fábrica, «como uma invasão inesperada e bárbara», recua ao chegar a guarda. Um dos «instigadores da greve» ordena à multidão que permaneça, mas «uma pedra jogada do meio do povo» desencadeia a carga da tropa (123-5). Os

operários refugiavam-se por cima dos muros, pelas ruas estreitas, por toda a parte onde não pudessem ser acutilados. Muitos, na pressa da fuga, caíam desamparadamente e eram esmagados, amassados, amachucados pelas ferraduras ou varejados pelas espadadeiras. Depois, tudo serenou, e os soldados ocuparam os pontos estratégicos principais, protegendo a fábrica ameaçada.

Com esta atitude «agora pacífica», a narrativa faz uma pausa para comentar que «uma grande piedade vinha desses corpos mutilados e transfigurados pelo sofrimento que a dor de todos os instantes encheu de revoltas e reanimou num rápido instante para as heróicas resistências da luta, para a conquista do bem e da igualdade tão ardentemente sonhada e tão distante ainda». As vítimas da violência, não a multidão, despertam a piedade do narrador. Grave aproveita para explicar o «veemente ideal de emancipação» das «vastas hordas dos explorados» através do desrespeito por Deus e pelos «exploradores». A insolência operária era consequência do «terror dum Deus quimérico» e do «terror das baionetas»: o «pensamento humano (...) escalou o céu e sem respeito nem temor esgarçou os deuses venerandos».

O autor trata o tema contemporâneo dos *meneurs*. Um dirigente diz «retiremo-nos. Vamos para a Associação pensar no que temos a fazer», mas «milhares de bocas esfaimadas» respondem: «Não, não, não!» Outro dirigente diz: «É preciso obedecer, camaradas, é preciso que todos se sujeitem a uma direcção para que nos entendamos!» Perante a ordem reafirmada, alguém afirma: «Se os dirigentes aconselham a retirada, retiremos...». Grave retoma assim os acontecimentos reais, reconhecendo a eficácia da liderança operária. Começa «a debandada geral», «um melancólico êxodo de desgraçados, emigrando em massa para paragens mais férteis, onde o trabalho honesto lhes garantisse o pão de cada dia». Iam «taciturnos», mas «muitos daqueles corações confiavam ainda e tinham esperança» numa «força desconhecida» que há «longos anos» «vem abrindo as entranhas da terra, que enche de dinamite. Amanhã rebentará», «o edifício que a tirania vem construindo desde tempos imemoriais desabarará com estrondo!». Esses sonhos contrastam com as «ilusões naufragadas» que «naquela retirada trágica» a multidão carrega. «O ruído da multidão ia morrendo ao longe» (126-9).

Desaparece a multidão querendo violência no momento, que não resolveria qualquer problema, vencendo a posição dos *meneurs*, pretendendo continuar a luta por outros meios e levando os operários a dispersar e a desesperar. Grave sugere que a imposição da greve contrariava os operários, esfomeados e desempregados: contra os «muitos operários» aconselhando «obediência aos proprietários da fábrica», «os chefes, os que dirigiam o movimento, persistiam sempre na resistência». Um é tratado de «teimoso» por um operário, mas, «enquanto a miséria alastrava», «nenhum dos tecelões queria trair os camaradas», sofrendo «com resignação» (152, 165).

Como na imprensa, no romance dirigentes operários e patrões partilham a responsabilidade do sofrimento: «a greve continuava pela teimosia dos patrões que não cediam e pela intransigência dos operários» (151). A narrativa aproxima-se aqui dos factos reais, se bem que Grave evitasse retratar a greve geral, limitando-a a uma fábrica. Mas, no final, a ficção inverte a realidade: «A fábrica continuava fechada. Os da greve teimaram até certa altura e, depois, quando quiseram voltar ao trabalho, os patrões deram-lhes com as portas na cara» (223). Na realidade, todas as fábricas reabriram, incluindo a de Júlio Pereira do Amaral, que parece ter servido de inspiração a Grave. Este industrial decidiu despedir sete grevistas mais ativos, mas, depois da intervenção do governador civil, readmitiu-os (DT, 30.06). O romance não faz qualquer referência às vitórias dos operários, ao regresso ao trabalho da esmagadora maioria dos grevistas. A greve é motor de tragédia, a pureza individual é a única salvação; a multidão só gera radicalismo e violência – o que, todavia, fora desmentido pelos acontecimentos no Porto. A narrativa sugere

que a solução para os conflitos não é a greve teimosa, a multidão ou a inflexibilidade do patronato, mas a obediência e a conciliação das classes, defendida por socialistas reformistas e pela Igreja.

Como outros autores, Grave descreve uma multidão descontrolada, violenta, emotiva, destruidora. Os operários obedecem aos *meneurs*, mas não ficam melhores, dada a «teimosia» contrária aos seus interesses vitais: comer com um salário rebaixado seria melhor que passar fome em greve. Não vendo solução para os conflitos em 1903, Grave refugia a ficção nos preceitos cristãos da humildade («não era revolta, era humildade», 87), da piedade e da caridade.

CONCLUSÃO

A comparação com relatos da imprensa mostra como Grave deixou de lado importantes elementos factuais da greve geral de 1903 e limitou ao extremo o que foi a presença da multidão no espaço público. O romancista simpatizou com a condição operária, mas negou validade à ação coletiva. Desaproveitou cenas reais de comícios, bandos precatórios, confraternização com marinheiros e lances dramáticos no centro do Porto. Evitou o que entendia ser estratégia política, nas palavras do *Diário da Tarde*, «a espectacular ostentação da miséria do operariado nas ruas mais centrais do Porto, o recurso à esmola para comover os corações sensíveis». Omitiu a multidão grevista, vital para conquistar a opinião pública e neutralizar a repressão, mas também a eficaz mediação entre operários e industriais. Não há luta de classes; há injustiças. *Os Famintos* descreve a terrível situação dos operários, a repressão armada policial (justificável pela violência dos operários), o descalbro provocado pela greve e acentua consequências negativas sem indicar vitórias dos grevistas de 1903. Grave confina a multidão ao episódio que justifica a tragédia da protagonista. Tal dever-se-á, sobretudo, ao que Grave, em nota de 1913 à segunda edição, apelidou «nobre influxo moralizador», isto é, a orientação ideológica que imprimiu ao romance (Grave, 1932).

As importantes manifestações de multidão no centro do Porto, omitidas no romance, prejudicariam a trama da vertigem da protagonista na espiral da ação coletiva. Todavia, a realidade mostrava como essa ação determinou a mudança da atitude da opinião pública e da imprensa burguesas, o freio da repressão e a mediação do conflito pelo governo civil. Incorporando realidades da vida e da luta

8 Sem espaço, não analisamos o folhetim *Episódios da Greve de 1093*, do dirigente operário socialista Manuel da Silva Guimarães, publicado em 1909-10 n' *O Fiandeiro*, «Órgão da Classe dos Operários Fiandeiros do Porto em particular e do Operariado em geral». Ficou incompleto. Guimarães parece seguir de perto a mesma concepção moralizadora do romance de Grave.

operárias, bem como a da fome grassando no Porto (e é inovador ao fazê-lo), *Os Famintos* deixa de lado a permanente luta que se verificou entre maio e julho de 1903 pela ocupação do espaço público central do Porto. Grave não poderia usar as cenas lancinantes de mães levantando os filhos ao céu sob ameaça de carga a cavalo – «episódios da vida popular» em 1903 – porque essa tática multitudinária não servia a opção ideológica de salvação individual pelo trabalho, obediência e correção moral. Sim, havia injustiças. Mas a greve e a multidão não solucionavam a questão social.

REFERÊNCIAS

Periódicos

DT – *Diário da Tarde*
 JN – *Jornal de Notícias*
 OC – *O Conimbricense*
 OF – *O Fiandeiro*
 OM – *O Mundo*

Livros e artigos

ANSART, Pierre (1999). «Sociologie de la littérature», in In André Akoun e Pierre Ansart (eds), *Dictionnaire de Sociologie*. Paris: Seuil: 309.

ALMEIDA, Fialho de (1881). *Contos*, Porto e Braga: Chardron.

GRAVE, João (1903). *Os Famintos (Episódios da Vida Popular)*. Porto: Chardron de Lello & Irmão.

GRAVE, João (1932). *Os Famintos. Episódios da Vida Popular*. Porto: Chardron, de Lello & Irmão: 4ª ed., emendada.

LIMA, Campos (1972) *O Movimento Operário em Portugal*. Porto: Afrontamento.

MÓNICA, Maria Filomena (1986). *Artesãos e Operários, I*. Lisboa: ICS.

PALACIOS CEREZALES, Diego (2011). *Portugal à Coronhada*. Lisboa: Tinta da China.

RODRIGUES, Edgar (1980). *O Despertar Operário em Portugal. 1834-1911*. Lisboa: Sementeira.

SANTANA, Maria Helena Jacinto (2007). *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX*. Lisboa: INCM.

SIMÕES, João Gaspar (1978). *História do Romance Português*, Vol. III. Lisboa: Estúdios Cor.

TENGARRINHA, José (1981). «As Greves em Portugal: Uma Perspectiva Histórica do Século XVIII a 1920». *Análise Social*. Vol. XVII (67-68), -3.º-4.º: 573-601.

- TORRES, Eduardo Cintra (2002). «Da Insolência à Obediência: Alterações nas Atitudes dos Despossuídos (1900-1945)». *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 38: 117-136.
- TORRES, Eduardo Cintra (2013). *A Multidão e a Televisão. Representações Contemporâneas da Efervescência Colectiva*. Lisboa: UCE.
- VIÇOSO, Vítor (2002). «A Literatura Portuguesa (1890-1910) e a Crise Finissecular», in Sérgio Campos Matos (coord.), *Crises em Portugal nos Séculos XIX e XX* Lisboa. Centro de História da Universidade de Lisboa: 117-138.

II – MIMESE REALISTA: A PERSONAGEM

FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM REALISTA: OS BIGODES E OS RASGOS DE TOMÁS DE ALENCAR

Carlos Reis

CLP – Universidade de Coimbra

1. Sempre constituiu para mim um desafio quase perverso aquilo que se passa (e também o que *não* se passa) num episódio bem localizado d' *Os Maias*. Tal episódio não nos é *dado a ver*, no sentido figurado em que o narrador do romance o não relata em primeira instância; em vez disso, é uma personagem que conta a outra o que se passou. Recordo: Pedro da Maia sai para uma caçada, organizada para obsequiar um italiano exilado, que exhibe a aura romântica de ter sido condenado à morte por conspirar contra os Bourbons. Pois bem, as coisas quase acabam mal (melhor: vão mesmo acabar mal, mas ainda é cedo para o saber). Cito:

Nessa tarde, Maria jantava só no seu quarto, quando sentiu carruagens parando à porta, um grande rumor encher a escada; quase imediatamente Pedro aparecia-lhe trémulo e enfiado:

- Uma grande desgraça, Maria!
- Jesus!
- Feri o rapaz, feriu o napolitano!...
- Como?

Um desastre estúpido!... Ao saltar um barranco, a espingarda disparara-se-lhe, e a carga, zás, vai cravar-se no napolitano! Não era possível fazer curativos na *Tojeira*, e voltaram logo a Lisboa. Ele naturalmente não consentira que o homem que tinha ferido recolhesse ao hotel: trouxera-o para Arroios, para o quarto verde por cima, mandara chamar o médico, duas enfermeiras para o velar, e ele mesmo lá ia passar a noite...

– E ele?

– Um herói!... Sorri, diz que não é nada, mas eu vejo-o pálido como um morto. Um rapaz adorável! Isto só a mim, Senhor! E então o Alencar, que ia mesmo ao pé dele...

Podia antes ter ferido o Alencar, um rapaz íntimo, de confiança! Até a gente se ria. Mas não, zás, logo o outro, o de cerimónia.¹

Sabe-se o que acontece a seguir: o italiano é levado para Arroios, passa a frequentar a família e um dia, como era de esperar, foge com Maria Monforte. Depois, é o que se sabe: a separação dos irmãos, o suicídio de Pedro e, muito mais tarde, a tragédia do incesto.

As minhas questões são estas: como se desenrolaria a história d’*Os Maias* se o tiro tivesse acertado, como Pedro deseja, no Alencar, amigo disponível que para isso bem serviria? Iria Alencar para Arroios? Haveria adultério e fuga de Maria Monforte? Com Tomás de Alencar? Haveria incesto? Em resumo: existiriam *Os Maias*? Talvez, mas certamente não como os conhecemos.

Não pretendo reescrever o romance, como é evidente. Mas parto desta hipótese (desta *não história*) para o que se segue. E centro-me nas figurações da personagem, tendo em atenção o que elas implicam num determinado quadro periodológico, que é o do realismo. É esse quadro periodológico que de certa forma determina, constrange e rege a figuração da personagem, traçando-lhe limites e demarcando comportamentos que fazem dela uma entidade pouco menos do que previsível. Noutros termos: mesmo que levasse um tiro, Alencar não se atreveria por certo a levantar olhos gulosos para a bela Monforte. É certo que o poeta da *Flor de Martírio* nutre pela mulher do amigo uma paixão, mas, diferentemente de outras que então afloram, é essa uma paixão inocente, expressa através de uma retórica em princípio inofensiva: «E nada havia mais extraordinário que o tom langoroso e plangente, o olho turvo, fatal, com que ele pronunciava este nome – MARIA!»².

A virilidade do poeta de Alenquer não está aqui em causa. O que digo é que, no cenário ficcional em que existe como personagem, Alencar não pode ir além de arroubos líricos que os seus bigodes e os seus rasgos pré-determinam. De certa forma, os bigodes, os rasgos e o olho turvo são as marcas emblemáticas de uma personagem que se configura como Alencar e não de outro modo, porque uma certa lógica de figuração ficcional isso mesmo impõe. Outra questão será sabermos se aquela lógica e aquele retrato em esboço consentem extensões endereçadas a entidades outras, que não comparecem formal e expressamente na ficção. E ainda outra coisa: de que modo essas extensões se processam, em clave realista e num século que afirmamos ser o do romance. Dizendo-o interrogativamente: até onde

1 *Obras de Eça de Queirós. Os Maias*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1958, II, p. 31. Todas as citações do romance referir-se-ão a esta edição.

2 *Os Maias*, p. 29.

podem chegar os rasgos e os bigodes de Tomás de Alencar? Mais: quem é, por fim, Tomás de Alencar?

2. Parto para o que se segue de uma reflexão acerca daquilo a que chamo a precariedade inelutável da imagem, num sentido amplo que cobre também a imagem das personagens configuradas nas ficções narrativas. Diz Jean Burgos, num livro conhecido sobre a poética do imaginário: «Para ser a melhor figuração possível, a imagem nunca é senão aproximação, na medida em que a realidade que ela chama permanece para sempre ausente, secreta e esquiva; e a ponderação da sua função simbólica ensina-nos, deste modo, que a imagem é essencialmente inadequada e remete, por esse facto, para uma multiplicidade de qualidades não figuráveis»³. E avanço desde já para o seguinte: provavelmente são essas *qualidades não figuráveis* que explicam perguntas e equívocos muitas vezes patentes na leitura que fazemos das personagens ficcionais. Numa carta de 1870 a Mme. Hortense Cornu, Flaubert aludiu a isso mesmo:

Quando compus *Madame Bovary*, perguntaram-me várias vezes: ‘Foi Madame xxx que quis retratar?’ E recebi várias cartas de autênticos estranhos, entre outras a de um cavalheiro de Reims, que me felicitava por tê-lo *vingado!* (de uma mulher infiel).

Todos os farmacêuticos do baixo-Sena reconheceram-se em Homais e quiseram vir esbofetear-me.⁴

Equívocos e interrogações como estas são especialmente dramáticos (e, de outro ponto de vista, impertinentes) quando a precariedade da imagem envolve a linguagem verbal em que são plasmadas as ficções narrativas verbais. E ao contrário do que à primeira vista seria de pensar, são as narrativas ditas realistas que suscitam com mais frequência aqueles mal-entendidos e aquelas perguntas. Voltarei a isto, mas antes devo notar o seguinte: se associamos, como parece aceitável, a questão da imagem à da representação, então podemos falar verdadeiramente em paradoxos como aquele a que Félix Martínez Bonati se referiu: «A representação ou imagem funciona adequada e eficientemente só quando é confundida com o seu objeto.» E depois: «A representação é uma entidade cuja eficiente atualidade, paradoxalmente, coincide com o seu colapso. Quando uma representação funcionar como representação, ela não é entendida como representação, mas como o

3 J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982, p. 81.

4 *Apud* M. Allott (ed.), *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1966, pp. 349-350.

próprio objeto representado»⁵. Não estamos aqui longe, como parece evidente, de uma perspetiva fenomenológica de matriz ingardiana, segundo a qual dizemos: «O representante ‘imita’ o representado, oculta-se a si mesmo como representante para se mostrar ao mesmo tempo como o pretensamente representado e assim trazer, por assim dizer, da distância o outro que de facto apenas representa e deixá-lo a ele mesmo falar na sua própria figura»⁶.

Além de outras já formuladas e que a estas conduzem, as questões que me interessam são, portanto, as seguintes: o que nos é dado a conhecer quando lemos a representação, tanto quanto possível *realista*, de uma personagem ou de um cenário de ficção? Para que *ausência* remete essa representação? Temos legitimidade, numa tal busca do ausente, para reconhecer entidades empiricamente existentes, sem derrogação da lógica da ficção? De forma mais clara: em *La Regenta*, Vetusta é mesmo Oviedo? Tomás de Alencar é mesmo Bulhão Pato? Perguntas diferentes, estas últimas, de outras, porventura mais frequentes e menos melindrosas, tais como: D. João V do *Memorial do Convento* é o mesmo D. João V da História de Portugal? O Rio de Janeiro de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é o mesmo Rio de Janeiro de um cidadão chamado Machado de Assis?

Aquelas primeiras interrogações conduzir-me-ão em tempo próprio a um outro paradoxo, o da *transparência* dos discursos a que chamamos *realistas*. Antes, porém, sublinho uma proposta de novo sugerida por Burgos: trata-se de ler a ficção realista com base em procedimentos de alusão que fazem da leitura um ponto de partida e não de chegada⁷; ou, se se preferir, um ponto de passagem. Voltando ao meu título, indagarei, com a ajuda de Eça doutrinário, onde nos levam os bigodes de Tomás de Alencar, se quisermos saber para quem eles apontam.

Chegado a este ponto, é inevitável trazer aqui uma metáfora tão sugestiva como enganadora: *fronteiras da ficção*, expressão que é, por assim dizer, a especialização de uma outra mais abrangente e igualmente *territorial*, a das *fronteiras da literatura*, esta última em direta correlação com a noção, também metafórica, de *campo literário*⁸. O que aquela metáfora insinua, porventura com excessiva desenvoltura, é

5 F. Martínez Bonati, «Representation and fiction», *Dispositio*, V, 13-14, 1980, p. 20.

6 R. Ingarden, *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1973, p. 267.

7 Escreve Jean Burgos: «Se, então, a imagem parece sempre fazer alusão a outra coisa que não a linguagem que ela sustenta, virando as costas a todos os referentes de que procede, é efetivamente porque ela é essencialmente lugar de eclosão, ponto de partida» (*Pour une poétique de l'imaginaire*, ed. cit. p. 79).

8 Como sugere Laurence Lerner, importa ter em conta que «a literatura invade e imbrica-se com os territórios contíguos»; sendo certo que «as fronteiras são efectivas», também é certo que «essas sobreposições não são nada de assustador, mas antes enriquecedoras» (L. Lerner, *The frontiers of literature*. London: Basil Blackwell, 1988, p. 3). Note-se que a imagem do *campo literário* assume

que os universos ficcionais constituem espaços demarcados, onde não se entra e de onde se não sai sem visível subversão ontológica. Este é, aliás, um aspeto que os narradores realistas mais formais e mais sisudos muitas vezes cuidaram, eximindo-se, por exemplo, de interpelações ao *leitor* que ficava disciplinadamente *do lado de fora* da ficção, atento e venerador, mas no seu lugar.

A metáfora é excessiva, bem entendido. Gérard Genette, conjugando a argúcia do ensaísta com o rigor do teorizador, recuperou uma figura de retórica relativamente obscura, a metalepse, para mostrar que as mudanças de nível nas narrativas ficcionais são mais correntes do que se julga. Mais frequentes até do que poderiam pensar os tais sisudos narradores realistas (alguns não o foram tanto), narradores que certamente não leram *Jacques le fataliste* e que não viram *A Rosa Púrpura do Cairo*, esse extraordinário exercício metaficcional que consente a Tom Baxter, «adventurer, explorer, of the Chicago Baxters», a transgressão da fronteira física que o separa da espetadora embevecida⁹.

Quando Henry James um dia disse que «a casa da ficção tem um milhão de janelas», estava claramente a indiciar uma permeabilidade e um potencial de passagens transficcionais que desmentem a rigidez formal das tais fronteiras. Não é menos elucidativa, ainda que de uma outra ordem (a da contratualidade da leitura em função de molduras editoriais próprias), a paródica ambivalência d'*O Mistério da Estrada de Sintra*: o relato epistolar de incidentes anunciados como verídicos que o jovem Eça e o amigo Ramalho Ortigão publicaram no espaço usualmente «literário» do folhetim, no *Diário de Notícias*, parece mudar de estatuto (para o leitor desprevenido muda mesmo), quando o próprio jornal, no fim da história, desfaz a divertida mistificação. O que mais tarde vem a ser confirmado quando as cartas são reunidas num volume como romance epistolar em regime ficcional. Que é como quem diz: ontologia e fenomenologia da ficção, enfim harmonizadas¹⁰.

4. Antes de chegar a um caso-personagem exemplar para a problematização da estética do realismo, lembrarei aspetos importantes da representação da personagem de ficção ou, como prefiro dizer, da *figuração ficcional*¹¹. Coloco-me, assim, num estádio de partida, que é o da semântica formal, tal como ela se projeta no

pertinência própria em análises de índole sociológica como as subscritas por Pierre Bourdieu (cf. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992).

9 Cf. G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004, *passim*.

10 Veja-se a este propósito o ensaio de Ofélia Paiva Monteiro, «Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca: 'O Mistério da Estrada de Sintra'», *Colóquio/Letras*, 97 e 98, 1987, pp. 5-18 e 38-51.

11 Cf. o meu texto «Narratologia(s) e teoria da personagem», in C. Reis (coord.), *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006, pp. 9-23.

âmbito dos estudos narrativos. Desenvolve-se a partir daí uma teoria semântica da personagem que faz dela uma categoria nuclear na construção do que chamamos mundos possíveis ficcionais; sendo o que são, os mundos possíveis ficcionais não devem ser entendidos, todavia, nos termos de uma sua plena autonomia em relação ao mundo real e ao conhecimento empírico que dele temos. A radicalização da autonomia que eles reclamam – mesmo quando parecem apontar nesse sentido – traduzir-se-ia numa absurda conceção dos textos ficcionais como textos autotélicos e desligados do mundo.

O erro de um tal desligamento acentua-se quando falamos do realismo e quando nos seus romances observamos, como que em jeito de ponderação meta-ficcional, reações e comportamentos diretamente decorrentes de modos culturais de existência das personagens como leitoras de romances e espectadoras de teatro. Emma Bovary e Luísa, sua descendente em linha direta, não leem impunemente Walter Scott: aquele cavaleiro com uma pluma branca que galopa sobre um cavalo negro e que Emma deseja¹², tende a tornar-se real e (literalmente) palpável, mas sem a pluma nem o cavalo, quando a personagem amadurece, num cenário provinciano pouco propício a tais adereços. E em *La Regenta*, o *Don Juan Tenorio* de Zorrilla não é, para Ana Ozores, presença inócua; percebe-o bem o astuto Magistral, atento aos sentidos (à sensualidade) da confessada, quando se faz porta-voz nem mais nem menos do que da palavra de Deus pai: «Hija, pues para acordarte de mí no debes necesitar que a Zorrilla se le haya ocurrido pintar los amores de una monja y un libertino; ven a mi templo, y allí encontrarán los sentidos incentivo del alma para la oración, para la meditación y para esos actos de fe, esperanza y caridad que son todo mi culto en resumen...»¹³.

O que estes comportamentos e decorrentes desafios mostram é que a semântica das figuras ficcionais (e antes de mais, as que são «lidas» por personagens que o realismo europeu consagrou) desenvolve-se e aprofunda-se numa pragmática da ficção que aos propósitos ideológicos do realismo muito convém. A personagem Don Juan não chega a passar fisicamente para o lado da espectadora Ana Ozores; e Luísa não é levada por Armand (*hélas!*) a passear no Bosque de Bolonha, cujos

12 Um passo do cap. VI de *Madame Bovary*: «Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir.» (G. Flaubert, *Madame Bovary. Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1964, t. I, pp. 586-587). No respeitante a Eça e à questão da leitura enquanto condicionamento do imaginário (e em particular do imaginário feminino), deve ser mencionado o estudo de Maria do Rosário Cunha, *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 2004.

13 Leopoldo Alas, "Clarín", *La Regenta*. 17ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 375.

fascínios a estreiteza lisboeta do Passeio Público mais realçava. Mas o impulso metaléptico existe e é ele que, também por causa da desatenção de amigos e de maridos, contribui para traçar a *sorte funesta* daquelas mulheres – como diria o conde de Monte Redondo, do drama *Honra e Paixão*. Não é Ernestinho Ledesma, autor do drama, é o provinciano Artur Corvelo, nos «começos duma carreira» de escritor, quem se vê compelido a alterar, no seu drama *Amores de Poeta*, o nome de uma personagem, a Duquesa de S. Remualdo, porque uma embaraçosa semelhança onomástica ameaçava a respeitabilidade da Senhora Condessa de S. Remualdo:

Artur, atarantado, balbuciou:

– É duquesa.

– Duquesa, ou condessa. É um título da casa, é um título antiquíssimo. Sou relação da família, pessoas da primeira sociedade...¹⁴

O escritor neófito está, então, avisado: há componentes da personagem (o nome é um deles, mas há outros talvez mais traiçoeiros) que induzem procedimentos de identificação potencialmente ofensivos. Do mesmo modo, as Emmas, as Luíças e as Anas Ozores de carne e osso que leram *Madame Bovary*, *O Primo Basílio* e *La Regenta* ficam a saber que a permeabilidade entre mundos ficcionais e vidas reais gera movimentos de vaivém que podem ter consequências (de novo) funestas.

Esboçam-se assim dispositivos narrativos que articulam uma verdadeira *retórica da personagem*, uma retórica cuja componente perlocutória é óbvia. Não forço a nota se disser que essa *retórica da personagem* contribui decisivamente para a concretização de figuras ficcionais com especial significado funcional no tempo do realismo: o tipo e o retrato, sendo este segundo um efeito da homologação da literatura com a pintura¹⁵. De facto, as cumplicidades entre realismo pictórico e realismo literário estão bem evidenciadas na frequência com que, em discursos doutrinários, o segundo adotou expressões e imagens provindas do primeiro: o retrato, o quadro, a caricatura, o traço, a pintura, etc. (voltarei a esta questão, a propósito de Tomás de Alencar e dos retratos a que ele deu lugar).

Ao mesmo tempo, convém lembrar que a retórica da personagem, em tempo e em contexto realistas, determina a configuração de entidades com a nitidez e com a capacidade de diferenciação que as circunstâncias requerem: a personagem

14 Eça de Queirós, *A Capital! (Começos duma carreira)*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 237.

15 Veja-se sobre esta matéria M. Guillou e É. Thoizet, *Galerie de portraits dans le récit*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1998.

é, então, normalmente bem caracterizada, insere-se numa hierarquia estruturada, revela uma coerência e uma previsibilidade que a lógica do romance vigente impõe, deixando pouca margem para o inusitado. A não ser, é claro, que esse inusitado esteja desde logo implícito (e, portanto, previsto) no código genético da figura em desenvolvimento. O que não quer dizer que da personagem seja dito *tudo*: fazê-lo seria tornar a narrativa interminável, ao mesmo tempo que se neutralizaria aquela concretização de que há pouco falei e não sem intenção. Disso mesmo apercebeu-se Eça de Queirós, como que antecipando críticas que Machado de Assis haveria de fazer ao livro a que, acerca desta questão, ele se referiu, *O Primo Basílio*; diz Eça na conhecida carta a Teófilo Braga, de março de 1878: «Eu acho no *Primo Basílio* uma superabundância de detalhes, que obstruem e abafam um pouco a ação»; e acrescenta: «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»¹⁶.

5. Repito: não foi por acaso que usei o termo concretização. Usado na aceção fenomenológica que Ingarden estabeleceu e Wolfgang Iser aprofundou, o conceito de concretização desloca-me para um terreno que me interessa, agora que me vou acercando dos bigodes e dos rasgos de Tomás de Alencar. Esse terreno é o da leitura, enquanto processo de preenchimento de pontos de indeterminação que levam à constituição de uma imagem em que o leitor incute, por sua conta e risco mas não de forma aleatória, algumas das qualidades não figuráveis de que antes falei. Algo semelhante a um *casting* (encontrar um ator de carne e osso para uma personagem inevitavelmente lacunar) e algo que, ao mesmo tempo, há de ajudar a responder à pergunta que a alguns embaraçou: é Tomás de Alencar um erro ou um acerto de *casting*?

Chego, assim, ao domínio daquilo a que Vincent Jouve, conjugando psicanálise, narratologia e fenomenologia, chamou *imagem-personagem*. A natureza e o modo de existência da imagem-personagem (uma imagem induzida pelo ato de leitura) assenta no reconhecimento de uma espécie de escassez descritiva que acaba por se revelar bem fecunda, do ponto de vista da configuração do universo ficcional e dos seres que o povoam. «Aquela pobreza visual da imagem mental», diz Jouve, «não é necessariamente negativa. É, com efeito, a indeterminação relativa da representação que cria essa intimidade excecional (...) entre o sujeito que lê e a personagem»¹⁷.

16 Eça de Queirós, *Correspondência*. Recolha, coord., prefácio e notas de G. de Castilho. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1983, 1º vol., p. 135.

17 V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: P.U.F., 1992, p. 41.

Confesso que não me agrada a expressão *intimidade excepcional*, uma vez que ela desvela uma feição psicologista que me causa algum desconforto. Mas não deixo de acentuar o significado de dois componentes importantes da construção da personagem: a sua dimensão extra-textual, que remete para a memória de experiências empíricas do leitor, e a sua dimensão intertextual, apelando à enciclopédia de leituras (como diria Umberto Eco) de quem lê¹⁸. E isto embora se saiba que a personagem realista está muitas vezes espartilhada por elementos de caracterização que podem limitar aquela indeterminação relativa. Exemplifico: se sabemos do conselheiro Acácio, entre outras coisas, que era alto e magro, que vestia de preto e que tinha um rosto aguçado no queixo, terminando numa «calva, vasta e polida, um pouco amolgada no alto», então parece que temos pouca margem de manobra para, no plano da apreensão do que significa esta figura da ficção, irmos além do que está no texto e em metatextos a que ele deu lugar. Refiro-me em especial à tal carta de Eça a Teófilo Braga, em que o escritor explicou bem explicado o que significavam as personagens d’*O Primo Basílio*¹⁹. Exagerando um pouco: no quadro de referência do realismo que enforma *O Primo Basílio*, não podemos esperar que o respeitável conselheiro seduza Luísa e lhe ensine, como Basílio, numa bafienta alcova em Arroios, «uma sensação nova»²⁰ – coisa que seria estranha, mas não impossível, do ponto de vista da pura lógica da ficção, desde que nos deslocássemos para um outro âmbito periodológico, por exemplo, para o de uma paródia pós-modernista, lá onde as competências do conselheiro poderiam aparecer renovadas.

Mas a verdade é que, mesmo sendo as coisas o que são, aqueles traços físicos e sobretudo aquela calva não se esgotam (nem esgotam a personagem, bem entendido) na descrição feita: para a fogosa Dona Felicidade, ainda antes de o conselheiro entrar em cena, a calva do conselheiro é «larga, redonda, polida, brilhante às luzes» e sobretudo provoca na boa senhora transpirações nas costas e desejos mal contidos: «Tinha uma vontade absurda, ávida de lhe deitar as mãos, palpá-

18 Cf. V. Jouve, *op. cit.*, pp. 45 ss.

19 Um passo dessa carta bem conhecida: «*O Primo Basílio* apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque, Cristianismo, já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isso é) arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc. – enfim, a *burguesinha da Baixa*. Por outro lado, 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.» (cf. Eça de Queirós, *Correspondência*, ed. cit., 1º vol., p. 134).

20 Refiro-me, evidentemente, ao famoso (e escandaloso, na época) episódio do *cunnilingus* que ocorre no capítulo VII d’*O Primo Basílio*.

-la, sentir-lhe as formas, amassá-la, penetrar-se dela!»²¹. Ou seja: mesmo que a personagem pareça aperreada pelas suas características físicas (mesmo que pareça, dizia o velho Forster, um *flat character*), há mais vida para além daqueles atributos, como o sugerem Dona Felicidade e, com ela, as Donas Felicidades da vida e das leituras que nela se fazem. Deste modo, até a personagem realista pode revelar uma capacidade de projeção extra-ficcional que me leva a notar no conselheiro Acácio dois movimentos complementares: aquele que convida a indagar, em sintonia com as lógicas do romance realista oitocentista, de *onde vem* o conselheiro Acácio²² (não necessariamente *de quem vem*, porque não gosto de leituras *à clef*), e o movimento mais difuso, que transcende a personagem e que, por via idiomática, gerou um vocábulo vivo e ativo entre nós: o adjetivo *acaciano*, mais sugestivo do que o *conselheiral* que Eça chegou a usar. Um tal vocábulo tem tudo a ver com deslocamentos metalépticos que a mais insuspeita narrativa ficcional permite, deslocamentos que, vou já alertando, não são necessariamente da ordem da transposição, digamos, física das chamadas fronteiras da ficção.

Já que estou em registo de referências à conformação da cabeça e da calvície, trago aqui uma outra personagem queirosiana, para continuar a rebater a imagem de estabilidade que nem sequer a personagem-tipo (como diria a doutrina do realismo) acaba por conseguir. Carlos Fradique Mendes, que é quem descreve e caracteriza essa outra personagem, não gostaria por certo de se ver citado a propósito do realismo – e isso dava até para outras considerações²³; mas o seu Pacheco é, a vários títulos, tentador. Como se sabe, desde jovem que Pacheco escondia o seu «imenso talento» por detrás da testa: «A testa de Pacheco oferecia uma superfície escanteada, larga e lustrosa. E muitas vezes, junto dele, conselheiros e diretores gerais balbuciavam maravilhados: «Nem é necessário mais! Basta ver aquela testa!»²⁴ Pois bem: com o decorrer dos anos, Pacheco vai emudecendo e a testa vai crescendo, como imagem visível do processo que culmina onde era de esperar: «A sua velhice ofereceu um caráter augusto. Perdera o cabelo radicalmente. Todo ele era testa.» Nem de propósito: o mausoléu em que repousa Pacheco, no Alto de S. João, ostenta uma escultura, «Portugal chorando o Génio», «por sugestão do senhor conselheiro Acácio (em carta ao «Diário de Notícias»)»²⁵. Não basta isto

21 *Obras de Eça de Queirós. O Primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1958, I, pp. 862 e 863.

22 Eça ajudou a responder a isto na carta a Teófilo Braga: Acácio provém de uma atitude mental e social que o escritor designa como formalismo oficial.

23 Cf. C. Reis, «Sobre o último Eça ou o realismo como problema», *Estudos Queirosianos*. Lisboa: Presença, 1999, pp. 156-163.

24 *Obras de Eça de Queirós. A Correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1958, II, pp. 1065-1066.

25 *A Correspondência de Fradique Mendes*, ed. cit., pp. 1067-1068.

para assimilarmos Pacheco a Acácio; mas é suficiente para lermos as personagens realistas como ponto de passagem para outra coisa, que não necessariamente as pessoas que elas permitem evocar, com ou sem razão (normalmente sem razão). E isto mesmo tendo-se em atenção que este último retrato de personagem se esboça num contexto que está aquém dos dispositivos convencionais do *façon*: trata-se de uma carta contaminada pelos protocolos da biografia e do panegírico, tudo em clave de irrisão, naturalmente.

É de outra ordem, dramática, que não caricatural, uma mudança que surpreendemos em Afonso da Maia, mudança do que é a sua imagem, proposta e depois reelaborada, em dois momentos distintos e muito breves, que estão longe de inculcar um retrato sobrecarregado de pormenores. Sublinho, antes de lá chegar, que os mais refinados escritores realistas também souberam cultivar, na caracterização das suas personagens, uma contenção de meios diretamente proporcional ao potencial de refiguração que uma visão fenomenológica do realismo valoriza. Foi assim com Flaubert e com Eça, com Clarín e mesmo com o Machado de Assis que acabou por deixar um genial retrato dos costumes, dos tipos e das mentalidades da sociedade fluminense do século XIX. Pois bem: quando lemos Afonso da Maia, no momento estratégico da sua apresentação, que é aquele em que a personagem se instala no presente da ficção (de 1875 a 1877), a imagem que dele configuramos é a de alguém «um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes»²⁶. Note-se: «um pouco baixo», o que não impede que Carlos «leia» (e provavelmente nós com ele) em Afonso referências extra-textuais a D. Duarte de Meneses e a Afonso de Albuquerque (que, confesso, não sei se eram baixos). A ação do romance desenrola-se como a conhecemos e, na sua última aparição em vida, no capítulo XVII, o avô de Carlos surge «lívido, mudo, grande, espectral.» Assim mesmo: «grande». Pergunto: terá Afonso crescido? Esqueceu-se Eça de que, dois anos e muitos capítulos antes, a personagem era baixa? O grande romancista terá cometido um ou outro deslize no tratamento da coerência interna dos seus romances, mas não este. Afonso é, evidentemente, grande, mas só do ponto de vista moral, como o são outros Afonsos guardados, como se viu, na memória cultural de Carlos (D. Duarte de Meneses está ali para amenizar a conotação, digamos, afonsina do passo, que dispensa até D. Afonso Henriques, não explicitado, mas facilmente induzido); é Carlos quem vê aquele Afonso refigurado, com olhos e com medos que explicam uma tal grandeza, num derradeiro e silencioso encontro descrito num breve parágrafo carregado de

26 *Os Maias*, pp. 11-12.

tensão e de remorso. Um parágrafo que tem tanto de melodramático (talvez parodicamente melodramático) como de cinematográfico *avant la lettre*²⁷.

6. Importa recordar brevemente que o realismo foi para Eça, com frequência, um tema de reflexão doutrinária, até se transformar, sob o signo de Carlos Fradique Mendes, numa *vexata quaestio*. Um projeto (aliás falhado, coisa sintomática) designado «Cenas Portuguesas» ou «Cenas da Vida Portuguesa» concentra muito dos propósitos e também das vacilações do grande escritor em torno do realismo; é esta uma matéria mais do que estudada e que se ilustra com indagações queirosianas sobre a relevância e a funcionalidade da personagem, sobre o potencial de transcendência que nela deveria ser valorizado, sobre a importância operativa da observação, sobre as cumplidades entre pintura e literatura e assim por diante. A isto acrescento que, quando aqui falo de realismo queirosiano, não trato de des-trinçar o que nesse realismo (assim chamado pelo próprio escritor, de forma não isenta de equívocos) se aprofunda no cumprimento do programa ideológico e literário do naturalismo, em ligação com a fisiologia experimental²⁸.

Prefiro notar que o realismo que Eça perseguiu corresponde àquilo a que Darío Villanueva designou como *realismo genético*, ou seja, aquele que, fundando-se na crença e na elaboração de uma linguagem supostamente «transparente», privilegia um referente que lhe é pré-existente²⁹. O caráter falacioso da representação de um real que emerge sem deformação, mediado por uma linguagem «translúcida», foi várias vezes intuído por Eça e lamentosamente confidenciado em cartas (sobretudo a Ramalho Ortigão), nos anos mais árduos de escrita realista; foi preciso, todavia, que Carlos Fradique Mendes fosse confrontado com a sugestão de narrar uma via-

27 Eis o que pode ler-se nesse admirável passo d'*Os Maias*: «Defronte do *Ramalhete* os candeeiros ainda ardião. Abriu de leve a porta. Pé ante pé, subiu as escadas ensurdecidas pelo veludo cor de cereja. No patamar tacteava, procurava a vela – quando, através do reposteiro entreaberto, avistou uma claridade que se movia no fundo do quarto. Nervoso, recuou, parou no recanto. O clarão chegava, crescendo: passos lentos, pesados, pisavam surdamente o tapete: a luz surgiu – e com ela o avô em mangas de camisa, lívido, mudo, grande, espectral. Carlos não se moveu, sufocado; e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de horror, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até às profundidades da alma, lendo lá o seu segredo. Depois, sem uma palavra, com a cabeça branca a tremer, Afonso atravessou o patamar, onde a luz sobre o veludo espalhava um tom de sangue: – e os seus passos perderam-se no interior da casa, lentos, abafados, cada vez mais sumidos, como se fossem os derradeiros que devesse dar na vida!» (pp. 461-462).

28 É isso que está esboçado no texto que até agora conhecíamos como «Idealismo e realismo», texto recentemente retomado em edição diplomática por Irene Fialho, no volume *Almanaque e outros dispersos* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011, pp. 340-358), da série Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós.

29 Cf. D. Villanueva, *Theories of Literary Realism*. New York: State University of New York, 1997, pp. 15 ss.

gem a África e de descrever o que lá vira, para que aquela falácia se declarasse, sob a forma de impossibilidade da representação através da palavra: «Porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma dum arbusto...», declara Fradique, antes de postular uma linguagem por inventar e «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...»³⁰.

Repare-se: Fradique não chega a pôr em causa a condição heterónoma e supostamente exterior do objeto a representar; basta-lhe afirmar a falência da linguagem como semiose do mundo empírico para que a sua doutrina implícita da representação o coloque na linha do que Flaubert chegou a desejar: «um livro sem referência, que se sustentaria por si mesmo, pela força interior do seu estilo»³¹. No limiar, então, do realismo formal, segundo Villanueva. Mais: antes mesmo de chegar a este ponto, Fradique Mendes desqualifica o que fora um crucial instrumento de análise do realismo mais vigorosamente genético: a observação. «Não vi nada na África, que os outros não tivessem já visto», confessa, naquele mesmo passo.

Só para amenizar: muito antes do Fradique antirrealista, o Eça que escreveu (mas não completou) *O Conde d'Abranhos* encena um serão em que o jovem Alípio declama um poema, *Ciúmes do Céu*, «do nosso chorado Gomes Guiães», um confrade de Alencar. Pois bem: esse poema, *malgré lui* demasiado «realista», causa escândalo por aquilo que *dá a ver* através da linguagem; logo depois da descrição dos ardores de Elvira derrubada pelo poeta amante na areia de uma praia, o desastreado Alípio procura ajuda junto do venerável padre Augusto, amigo da família que recebe. O digno sacerdote não atende a razões estéticas e verbera a nitidez do quadro:

– Mas é que realmente está a gente a vê-los! É que se me não tira diante dos olhos o quadro, a mulher toda desapertada... Foi um desgosto para a Sra. D. Laura. E vê V. Exa., com que cuidado, com que recato, tem sido educada a Virgininha. É a primeira que ela ouve... É a primeira ... E é de mão cheia.³²

30 *A Correspondência de Fradique Mendes*, ed. cit., p. 1036.

31 Carta (de Janeiro de 1852) a Louise Colet. Acrescenta Flaubert: «As obras mais belas são aquelas em que há menos assunto; quanto mais a expressão se acerca do pensamento, mais a palavra adere a ele e desaparece e mais bela se faz a obra. Creio que o futuro da arte segue esta via» (*Correspondance*. Paris: Gallimard, 1980, II, p. 31).

32 A citação é feita a partir do manuscrito d'*O Conde d'Abranhos* (BN E1/285, fl. 66 r(osto)), em leitura de Irene Fialho, a quem agradeço. Em breve será publicado este texto queiroso, em edição preparada por aquela estudiosa e inserida na série Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós.

Ver é, então, um risco moral, mas não deixa de ser uma tentação: o mesmo padre pede a Alípio que só para ele declame outras estrofes do poema, estas prudentemente omitidas na recitação pública. E de novo reage, agora mais tolerante: «– Hum, é o que eu disse, é estar a vê-los. É que os estou a ver! Pois é uma bela poesia... E lá o que é a D. Laura, tudo se acomoda, com a graça de Deus!»³³.

O cruzamento (ou a confusão) de critérios morais com tendências estéticas não foi raro, como se sabe, em tempos de realismo naturalista e Eça bem se queixou disso mesmo³⁴, pouco antes do episódio Alencar, marcado também por esse cruzamento. Um episódio que constitui uma etapa mais importante do que parece no trajeto queirosiano em torno das hipóteses, das falácias e dos riscos do realismo; ou, se se preferir, tendendo a propostas que visam uma fenomenologia da personagem realista, como superação daquelas falácias.

7. Trago aqui de novo Tomás de Alencar, agora a partir de um texto de Eça de Queirós sobre a sua personagem, texto em que surge a expressão que no meu título se encontra e que é, em toda a linha, uma sagaz, hábil e bem argumentada reflexão sobre semântica da ficção e, em conjugação com ela, sobre o realismo literário. Ou melhor: sobre as hipóteses do realismo literário. Falo, evidentemente, de «'Os Maias'». Tomás de Alencar – Uma explicação», carta pública inserta no jornal *Tempo*, postumamente recolhida no bizarro volume *Notas Contemporâneas* e agora integrada na já citada coletânea epistolar *Cartas Públicas*.

Lembro o que é conhecido: em 1889, Eça viu-se obrigado a escrever aquela carta, no sentido de contrariar uma acusação veementemente formulada por Pinheiro Chagas, «sempre este homem fatal!»³⁵: «A minha injúria», diz Eça, «consistira em caricaturar Bulhão Pato n'Os Maias', sob os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar, e a desforra de Bulhão Pato fora correr à sua grande lira, e lançar contra mim uma grande sátira! Tais se me apresentaram os factos»³⁶. Perante os factos, pergunto, de forma bem singela: como existe e como se nos apresenta Tomás de Alencar n'Os Maias? Faço notar que, no contexto de uma representação realista, são «as personagens e os lugares que formam os referentes primários da

33 BN E1/285, fl. 67 v(erso).

34 Veja-se a carta-prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso (E. de Queirós, *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009).

35 O texto de Chagas encontra-se inserto em A. Apolinário Lourenço, *O Grande Maia. A receção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*. Braga: Angelus Novus, 2000.

36 Eça de Queirós, *Cartas Públicas*, ed. cit., p. 224. O texto de Eça intitula-se «Tomás de Alencar (Uma Explicação)».

narrativa literária»³⁷; no caso de Alencar, a sua presença no universo d' *Os Maias* é, como se sabe, aparentemente secundária, mas regular e mesmo constante. Para todos os efeitos, ele é a personagem que quase tudo vive e que a todos sobrevive, desde a juventude de Pedro da Maia, lá pelos anos 40 do século XIX, até 1887, quando Carlos regressa a Lisboa. Quase meio século, em suma.

Pois bem, ao ostentar uma tal resiliência (como agora se diz), Alencar é uma figura que, aparecendo e reaparecendo n' *Os Maias*, solicita, em várias dessas aparições, atos de reconhecimento que dão que pensar. Esses reconhecimentos são normalmente apoiados em redundantes traços fisionómicos, em poses e em indumentárias, às vezes sob o olhar de outras personagens, que assim ensaiam uma fenomenologia da personagem realista. «Quem é este?», pode perguntar o leitor implicado, sempre que Alencar surge na cena da ficção, nos termos que vou recordar, com a ajuda de ainda úteis ferramentas da narratologia. E assim, é em regime de focalização externa que, logo no primeiro capítulo, se nos revela «um rapaz alto, macilento, de bigodes negros, vestido de negro, que fumava encostado à outra ombreira, numa pose de tédio». É ele quem murmura ao ouvido de Pedro da Maia, «na sua voz grossa e lenta»; e é ele (não o narrador) quem a si mesmo se identifica como o «amigo Alencar»³⁸. Segunda aparição, cerca de um quarto de século depois, no jantar do hotel Central:

E apareceu um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos: já todo calvo na frente, os anéis fofos de uma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola: e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre.³⁹

Note-se: é Carlos da Maia quem, com algum espanto, isto vê e é a Ega que cabe a apresentação («Tomás de Alencar, o nosso poeta...»), ao que se segue o reconhecimento: «Era ele! o ilustre cantor das *Vozes de Aurora*, o estilista de *Elvira*, o dramaturgo do *Segredo do Comendador*». Algum tempo depois, em Sintra, Carlos ergue-se para ver uma caleche que se aproxima, na crença de que nela chegava Maria Eduarda. Engano perverso, não isento de significados que não aprofundo:

37 Uri Margolin, «Reference», D. Herman, M. Jahn e M.-L. Ryan (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005, p. 493.

38 *Os Maias*, p. 19.

39 *Os Maias*, p. 112.

quem lá vem é uma matrona inglesa. Passa a caleche e é como se se abrisse uma cortina:

E logo atrás, quase no pó que as rodas tinham erguido, apareceu, caminhando pensativamente, de mãos atrás das costas, um homem alto todo de preto, com um grande chapéu panamá sobre os olhos. Foi Cruges que reconheceu os longos bigodes românticos, que gritou:

– Olha o Alencar! Oh! grande Alencar!..⁴⁰

Por fim, no regresso de Carlos a Lisboa, em 1887, de novo irrompe Tomás de Alencar, sempre teatral:

A porta abriu-se, um brado cavo ressoou:

– Até que enfim, meu rapaz!

– Oh, Alencar! – gritou Carlos, atirando o charuto.⁴¹

Neste momento da história não são necessárias, evidentemente, mais apresentações e Alencar é agora reconhecido de imediato. Mas Carlos não resiste, ainda assim, a um momento de contemplação: «E parecia-lhe mais bonito, mais poético, com a sua grenha inspirada e toda branca, e aquelas rugas fundas na face morena, cavadas como sulcos de carros pela tumultuosa passagem das emoções...»⁴².

Não me ocuparei do que significa, n' *Os Maias*, a capacidade de sobrevivência de Alencar, epítome do romantismo; e nem preciso de sublinhar a persistência de elementos fisionómicos que o tempo vai degradando, com destaque para aqueles bigodes e para aquela grenha, primeiro negros, depois grisalhos, por fim brancos. Detenho-me, isso sim, nas explicações dadas por Eça, no tal texto em que desmonta as frementes acusações de Chagas. E noto desde já que afloram aqui, mais uma vez, termos como «caricaturar» (que Chagas também usara) e «retrato». É neste último que Eça insiste, para sublinhar já não a importância do retrato como procedimento realista (isso ficara para trás, nos tempos da querela com Machado de Assis), mas o seu poder simbólico, como legitimação de uma personalidade: «Em literatura», declara o escritor, «o retrato torna-se assim a investidura oficial da glória»⁴³.

40 *Os Maias*, p. 164.

41 *Os Maias*, p. 479.

42 *Os Maias*, p. 479.

43 *Cartas Públicas*, ed. cit., p. 225.

O que é interessante notar é que Bulhão Pato fora já, por essa altura, objeto de outra legitimação, ou seja, de retratos propriamente ditos: o de Miguel Ângelo Lupi, seguramente anterior a 1883, e um primeiro por Columbano, exatamente de 1883⁴⁴, já para não falar em gravuras conhecidas e certamente divulgadas em publicações da época. Não sei se Eça conhecia esses retratos *de visu* (as gravuras provavelmente sim), o que é uma questão secundária, até porque não lhe era estranho escrever sobre telas que não vira, mas de que tinha informação em segunda mão: assim o terá feito na conferência de 1871, quando descreveu obras de Courbet em que nunca pusera os olhos. O que importa é que, insistindo embora na importância do conhecimento direto como critério operativo para o retrato realista, Eça defende um procedimento de figuração («figurar num romance»⁴⁵, palavras do texto que estou a comentar) que, partindo de uma conceção *genética* do realismo, abre caminho a um realismo de índole fenomenológica, que evidentemente está para além daquilo que Pinheiro Chagas podia alcançar.

É nesse sentido que argumenta a resposta queirosiana a Chagas. Reconhecendo embora que a sua personagem provém de um modelo exterior (pouco importa se este Pato ou outro Pato qualquer), Eça observa que o referido modelo deve ser superado: leia-se em Alencar, propõe Eça, mais do que um retrato *à clef*. O que n' *Os Maias* temos, afirma, «é um retrato», mas «um retrato desenvolvido, completado com traços surpreendidos aqui e além na velha geração romântica»⁴⁶. Recuperando a análise de Vincent Jouve: a imagem-personagem pode evidenciar, ao mesmo tempo, uma dimensão extra-textual (aqui um tanto subalternizada), a par de uma assumida densidade intertextual. Em Alencar não está exatamente Bulhão Pato (vá lá: até pode estar, por metonímia, alguma coisa dele; afinal de contas Eça conhecia-o e talvez aos seus retratos ...); o que nele podemos «ler» é a poesia romântica, a sua retórica e as suas poses vividas pela tal «velha geração», que intertextualmente comparece também n' *O Crime do Padre Amaro*. É isso que Eça observa, ao lembrar o poeta Carlos Alcoforado, «muito fatal, muito olhado», origem remota de Alencar.

Fazer personagem realista é então, para este Eça, proceder a atos de modelização ficcional, de acordo com os quais o retrato deriva para a alegoria e pressupõe leituras a vir, uma vez que aquela modelização constitui um duplo processo: primeiro, ela transforma o modelo, ou seja, liberta Alcoforado do seu xale-manta e do seu cão, «porque estes dois atributos não se coadunam com os costumes da

44 Ambos estão no Museu Nacional de Arte Contemporânea.

45 *Cartas Públicas*, ed. cit., p. 225.

46 *Cartas Públicas*, ed. cit., p. 227.

capital»⁴⁷ (e também: elimina a pera de Bulhão Pato, coisa que Chagas não viu: «onde Pato tem pêra, Alencar só tem queixo!»⁴⁸, retorquiu Eça); depois, aquela modelização ficcional postula a necessidade de uma leitura (uma concretização) que preencha vazios da personagem, mas não à procura de semelhanças físicas com o tal suposto modelo. E é aqui precisamente que se opera a mudança qualitativa do realismo queirosiano, certamente indiciada ou tentada já noutros romances, mas agora programaticamente afirmada pelo escritor.

Reaparece assim a questão do reconhecimento, desde logo insinuada, como mostrei, em vários dos momentos em que Tomás de Alencar irrompe na história; e ela reaparece com a plena noção, por parte de quem a coloca, de que se trata, mais do que nunca, de um desafio enfrentado pela linguagem verbal como mediadora de uma representação cada vez mais consciente da falácia da sua transparência. Como dizia Fradique, recusando-se a descrever um arbusto: «eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever!»⁴⁹. Mas isto não significa que da cena retórica da leitura ficcional seja rasurado o reconhecimento, ou melhor, o reconhecimento em segundo grau, que aprofunda aquele que se opera no romance, sempre que Alencar aparece: se na ficção ele é identificado pelos bigodes, pela grenha, pelas vestimentas sombrias e pelos rasgos, no ato da leitura o princípio da recognoscibilidade deve operar de modo mais sofisticado e mais denso. É isso que Eça explica a Chagas. Noutros termos: se Luísa há de ser lida como a burguesinha da baixa, n' *Os Maias* solicita-se um movimento que aponta para mais longe. Uma vez, diz Eça, que os «traços de superfície (...) não individualizam ninguém», sendo que «um poeta romântico é sempre parecido com outro poeta romântico»⁵⁰, o que deve ser lido em Alencar é algo que, antes de mais, vem do tal poeta da província, agora ficcionalmente modelizado (os bigodes, os rasgos e «a voz cavernosa e lenta»), para logo os transcender a ambos: «a lealdade, a honestidade impecável, a bondade, a generosidade, a alta cortesia de maneiras»⁵¹. Estes atributos não tangíveis caucionam a inequívoca identificação de Bulhão Pato? Não forçosamente; eles inserem-se naquilo a que costumamos chamar *mundos epistémicos*, quando aludimos ao facto de, no universo da ficção como no da nossa experiência empírica, se manifestarem crenças, atitudes éticas, valores, juízos e ideias, do domínio das axiologias e das ideologias. Do ponto de vista de uma leitura fenomenológica, capaz de ler para além das feições contingentes da personagem, são aqueles sentidos que permitem

47 *Cartas Públicas*, ed. cit., p. 228.

48 *Cartas Públicas*, ed. cit., p. 229.

49 *A Correspondência de Fradique Mendes*, ed. cit., p. 1036.

50 *Cartas Públicas*, ed. cit., p. 230.

51 *Cartas Públicas*, ed. cit., p. 228.

falar na transitividade mediata dos mundos ficcionais; e são eles que potenciam, Genette *dixit*, a dimensão de transcendência das grandes personagens de ficção. Ou, no dizer de Rainer Warning: «O discurso ficcional não é um discurso de consumo, mas isso não quer dizer que ele seja inútil. A oposição aqui não é entre consumo e não-utilização, mas sim entre consumo e re-utilização»⁵².

8. Posto isto, só me resta pedir a Eça que me ajude a concluir:

E visto que nada agora pode justificar a permanência do Sr. Bulhão Pato no interior do sr. Tomás de Alencar, causando-lhe manifesto desconforto e empanturramento – o meu intuito final com esta carta é apelar para a conhecida cortesia do autor da «Sátira», e rogar-lhe o obséquio extremo de se retirar de dentro do meu personagem.⁵³

Não sei se Pato saiu de dentro de Alencar. Mas suspeito que este incidente não ficou por aqui, apesar da terminante resposta de Eça. De facto, Bulhão Pato prosseguiu, para além de Eça e de Alencar, o seu trajeto de figura venerável que o retrato continuou a dignificar. Em 1908, Columbano Bordalo Pinheiro voltou a pintá-lo, numa pose de pompa e de consagração final (Pato morreu em 1912, com vetustos 84 anos); mas já antes disso, em abril de 1902, o outro Bordalo Pinheiro, Rafael, caricaturara o poeta da *Paqueta*, numa das derradeiras gravuras do *Álbum das Glórias*. A acompanhar a caricatura lá vem, como sempre, um texto, neste caso assinado por um tal Rufo, que não é outro senão Júlio Dantas. E como é descrito Bulhão Pato? Como poeta prestigiado, português de raça, «reliquia solene do velho espírito lusitano», e também caçador e cultor de uma «cozinha declamatória e grandiosa». Mais: diz-se do poeta que ele exhibe uma «juba leonina de prata oleosa»⁵⁴. A imagem dá que pensar, quando nos recordamos de Alencar: no hotel Central, respondendo a um desafio de Eça, o poeta «teve um movimento de leão que sacode a juba»; e no final, no reencontro com Carlos, Alencar «acabou por abancar, ruidosamente, sacudindo para trás a juba branca»⁵⁵.

Repito: não sei se Bulhão Pato obedeceu a Eça e saiu de dentro de Alencar. Mas quero crer que, por fim, depois d'*Os Maias*, Alencar jamais saiu de dentro de Bulhão Pato. Assim são as grandes personagens: sobrevivem para além dos romances em que se revelam e ficam conosco para sempre.

52 R. Warning, «Pour une pragmatique du discours fictionnel», *Poétique*, 39, 1979, p. 335.

53 *Cartas Públicas*, ed. cit., p. 230.

54 Citada da edição digitalizada da Biblioteca Nacional: <http://purl.pt/14828/2/>

55 *Os Maias*, pp. 119 e 479.

REFERÊNCIAS

- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo (1985). *La Regenta*. 17ª ed. Madrid: Alianza Editorial.
- ALLOTT, Miriam (ed.) (1966). *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BURGOS, Jean (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil.
- CUNHA, Maria do Rosário (2004). *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina.
- FLAUBERT, Gustave (1964). *Oeuvres Complètes*. t. I Paris: Seuil.
- FLAUBERT, Gustave (1980) *Correspondance*. II. Paris: Gallimard.
- GUILLOU, Marlene e Evelyne THOIZET. (1998). *Galerie de portraits dans le récit*. Paris: Bertrand-Lacoste.
- INGARDEN, Roman (1973). *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- JOUBE, Vincent (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: P.U.F.
- LERNER, Laurence (1988). *The frontiers of literature*. London: Basil Blackwell.
- LOURENÇO, A. Apolinário (2000). *O Grande Maia. A receção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*. Braga: Angelus Novus.
- MARGOLIN, Uri (2005). «Reference», in D. Herman, M. Jahn e M.-L. Ryan (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge: 493-494.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1980). «Representation and fiction», *Dispositio*, V, 13-14: 19-33.
- QUEIRÓS, Eça de (1958) *Obras*. 3 vols. Porto: Lello & Irmão Editores.
- QUEIRÓS, Eça de (1983). *Correspondência*. 1º vol. Recolha, coord., prefácio e notas de G. de Castilho. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1992). *A Capital! (Começos duma carreira)*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Cartas Públicas*. Edição crítica de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2011). *Almanaque e outros dispersos*. Edição crítica de Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (1999). «Sobre o último Eça ou o realismo como problema», in *Estudos Queirosianos*. Lisboa: Presença. 156-163.
- VILLANUEVA, Darío (1997). *Theories of Literary Realism*. New York: State University of New York.

PERSONAJE Y FICCIÓN REALISTA

Darío Villanueva

Universidade de Santiago de Compostela/Real Academia Española

En julio de 2005 aproveché mi participación en el coloquio de Coimbra titulado «Figuras de Ficção» para exponer, como el vendedor de un nuevo producto o electrodoméstico en cuyas ventajas sinceramente cree, mi teoría del *realismo intencional*, ilustrándola con algunos casos prácticos tomados sobre todo de la novela del XIX para incrementar en lo posible la fuerza de convicción de mis planteamientos. El resultado de aquel intento está ya publicado en la compilación del coloquio internacional por parte de Carlos Reis (2006), pero la presente conferencia no es otra cosa que la continuación de aquella, lógicamente limitada en sus páginas al espacio que el simposio pudo concederme. No pediré, pues, disculpas por alguna reiteración que haya podido deslizarse en este nuevo texto si lo comparamos con el de 2005: no solo será natural, sino también hasta cierto punto obligada. Mis ideas a propósito del realismo intencional no han cambiado; tan solo trato ahora de profundizar un poco más en el gran tema del personaje, en aquella misma clave y a cuenta de la novela del XIX que nos ofrece a este respecto un campo de experimentación y contraste realmente inigualable.

Desde que entré en la Universidad, en el curso del más famoso mayo del pasado siglo, hasta que cerré mi currículum con un Doctorado nueve años después, arrastré el peso de una notable disonancia entre mi condición de infatigable lector y la de estudioso de la Literatura, y particularmente de la novela, que no creo llegase hasta la esquizofrenia y de la que, en todo caso, me considero ya por completo curado.

Me refiero a que en mis lecturas novelísticas el personaje había sido el gran protagonista de mi experiencia lectora. Las novelas estaban repletas de ellos, e incluso se identificaban hasta tal punto con uno en especial, el héroe, que toma-

ban su nombre como título: *Lazarillo de Tormes*, *El Quijote*, *Candide*, *Tristan Shandy*, *Madame Bovary*, *Robinson Crusoe*, *La Regenta*, *O Primo Bazilio*. Años más tarde Leo H. Hoek (1982) dedicaría todo un extenso estudio semiótico, *La marque du titre*, a algo por lo demás evidente: que el título de una novela es su primera frase. Y que precisamente por ello *la marca* de forma singular. Mi experiencia de lector partía, pues, de ese reclamo inicial que luego el texto de la novela completaba con un mundo más o menos abigarrado, pero siempre poblado de personajes.

Pido disculpas por hablar de mí mismo, pero soy el lector que tengo más a mano, y pese a que es la nuestra una reunión de investigadores literarios, siempre he considerado que no se puede obtener ningún resultado positivo de aquella investigación —o de la propia crítica literaria— si no se parte de una experiencia de la lectura similar a la de los otros receptores de la obra a los que podríamos calificar de «lectores desinteresados». En este sentido, mis problemas comenzaron cuando, hombre al fin de mi época, participé de las tendencias teórico-críticas en boga por aquellos entonces: el estructuralismo de base formalista, sin olvidar el marxismo.

Para ellos el personaje no contaba ni con mucho lo que mi propia experiencia de lector me había enseñado. Así por ejemplo, para Boris Tomachevskij (1982: 206), en su *Teoría de la literatura* de 1928, el héroe o personaje se convierte en mero soporte del componente temático de la obra: «El héroe no es un elemento necesario de la fábula, que, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización. El héroe nace de la organización material en una trama, y es por una parte un medio para enlazar los motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso del nexo entre los motivos».

Los formalistas rusos reaccionaban, como vanguardistas que eran, contra la herencia decimonónica, y en sus fundamentos teóricos ocupaba ya un lugar destacado la fenomenología de Husserl, radicalmente antisicologista, explicada en la Universidad de Moscú por su discípulo Gustav Špet. No dejaban, sin embargo, de amputar la unicidad de la obra literaria al sobrevalorar hasta tal punto los factores puramente formales, como un disidente de entre ellos, Mijail Bajtín (1982: 32), denunció desde muy pronto (1924): «Mi actitud frente al formalismo: la diferente comprensión de la especificidad; el menosprecio del contenido lleva a una “estética material”».

De aquellos polvos vinieron los lodos de las gramáticas narrativas o esquemas actanciales de los estructuralistas que en los años sesenta y primeros setenta no hicieron sino continuar la línea iniciada por Vladimir Propp, quien identificó en los cuentos de hadas rusos la reiteración continua de siete roles o «esferas de acción». Su heredero estructuralista Algirdas J. Greimas propone, así, «la réinterprétation linguistique des *dramatis personae*» (C. Chabrol, compilador, 1973: 161), a la sombra

de la sintaxis de L. Tesnière y sobre el supuesto de que la estructura del relato y la sintaxis de las lenguas serían manifestaciones de un modelo único.

Surge así un concepto teórico diferente del de personaje pero sobre todo en España por completo identificado —mejor, confundido— con él: el de actante (¿o mejor actuante?). ¡Dios mío —pensaba yo entonces—, Emma Bovary no era el gran personaje que me había fascinado, sino, por mor del estructuralismo transpirenaico, un actante!

Esto sucedía, claro es, a causa de un error de lectura por parte de nuestros mentores de aquellos años, que en nada empaña el valor inapreciable de la aportación formalista y estructuralista a la Teoría de la literatura. El modelo actancial de Greimas comprende, en concreto, seis actantes básicos, articulables en las tres parejas siguientes: sujeto/objeto, destinador/destinatario y adyuvante/oponente. El *sujeto* es la fuerza fundamental generadora de acción en la sintaxis narrativa y el *objeto* es aquello que el sujeto pretende, desea alcanzar. El *destinador*, o emisor, es la instancia que promueve la acción del sujeto y sanciona su actuación, mientras que el *destinatario* es la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto. Finalmente, el *adyuvante*, o auxiliar, es el papel actancial ocupado por todos los actores que ayudan al sujeto, y el *oponente*, el de los que adoptan la actitud contraria.

Quiere ello decir que no siempre un personaje se identifica con un actante, ya que a veces la función sintáctica fundamental que cada uno de estos representa es desempeñada por dos o más de aquellos en calidad de actores, o por fuerzas abstractas no encarnables en protagonistas propiamente dichos.

Tal sucede, precisamente, en *Madame Bovary*. En la historia de la joven esposa de un practicante rural que, imbuida de lecturas galantes y descontenta de la vulgaridad de su medio, se entrega a sucesivas aventuras amorosas que acaban por destruirla, se producen yuxtaposiciones entre los papeles de las dos primeras parejas greimasianas. Emma es sujeto y destinatario; el objeto es la felicidad; el destinador, la literatura sentimental y romántica; adyuvantes, los amantes de la protagonista, Léon y Rodolphe; y oponentes, el marido Charles, el pueblo Yonville, y otros personajes como Homais, Lhereux e incluso el propio Rodolphe.

Estas teorías no lo son, en puridad, del personaje literario, sino de la estructura de la acción, del argumento, de la historia, independientemente de cómo haya sido contada. Nos conducen hasta una estructura superficial, nunca del discurso, y eso no siempre. El método fue concebido para el estudio de formas elementales del relato. Cabe dudar de que algún día aparezca el estudio que contenga el modelo actancial, y que explicita exhaustivamente la sintaxis de una novela sofisticada como por ejemplo *À la recherche du temps perdu*.

Desde otra perspectiva estructuralista, el personaje adquiere auténtico valor cuando se convierte en visión o en voz configuradora del discurso, al margen de los valores que aporte desde el punto de vista psicológico, filosófico o desnudamente humano. Con la primera persona, visión, voz y personaje se funden coherentemente. Lo mismo ocurre con las funciones del narrador y del llamado *autor implícito*, que se identifican con el que habla en el texto, ya sea desde la periferia de su condición de testigo o desde el meollo del protagonismo central. Por otra parte, la tan jaleada renovación técnica de la novela del siglo XX, frente a la decimonónica, no consistió en otra cosa que en el método de Henry James —que está en otros novelistas, también españoles y portugueses, mucho antes de la publicación de *The Embassadors*—: el construir una novela en tercera persona otorgando a uno o varios personajes la condición, como dice James, de *reflectors*. El narrador limitará su omnisciencia contando solo lo que esos protagonistas seleccionados hayan visto, y desde su propia forma de ver las cosas, programa para el que resulta inestimable la ayuda del estilo indirecto libre, esa forma de discurso que cabe calificar de neutral porque permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje sin prescindir de la tercera persona del narrador.

No menor desilusión, y de índole muy similar a la de las teorías reductoras y devaluadoras del personaje que fueron las «actanciales», me produjo por aquel mismo entonces la teoría marxista de la literatura. Desde la famosa carta en la que Engels critica a Margaret Harkness su novela *Mister Grant* (1887) por no ser «suficientemente realista» ya que no proporciona «la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas», hasta la *Estética* de Lukács pasando por esa caricatura del personaje literario apasionante que es el «héroe positivo» del realismo socialista. De nuevo la experiencia del lector «ingenuo» que uno había sido y sigue siendo, entraba en conflicto con las aportaciones, también intelectualmente fascinantes, de la teoría literaria, pues yo siempre había considerado como un verdadero «salto cualitativo» en literatura *el* paso del *tipo*, siempre igual a sí mismo y a lo que el público espera de él, al *personaje* propiamente dicho, pleno de hondura psicológica, contradictorio, inescrutable a veces, sorprendente siempre.

Pero hay algo más, si cabe más influyente en la concepción de la novela que un estudiante de literatura podía tener en el periodo antes señalado. Me refiero al hecho evidente de que, así como Tomachevski y los formalistas, junto a Mayakovsky y los vanguardistas de principios de siglo reaccionaban contra las concepciones literarias inmediatamente anteriores, a las que consideraban caducas, en la nueva fisonomía de la novela postnaturalista se produce una clarísima desintegración del personaje clásico, «la despedida del héroe» en palabras de Paul Conrad Kurz.

Muchas de las más importantes obras novelísticas del nuevo estilo adoptan un revolucionario «protagonismo colectivo» en vez de la rígida perspectiva que aportaba el protagonista individual en las novelas decimonónicas por él centradas. Lucien Goldmann atribuía esa sustitución al reflejo superestructural del tránsito de una economía de libre concurrencia a otra de monopolios, proceso que da por concluido hacia 1910, y produce lo que denomina «roman de l'absence du sujet».

No soplan hoy los vientos por ese cuadrante. José Carlos Mainer, en su libro *Historia, Literatura, Sociedad*, dedica unas páginas preliminares a trazar –como yo lo estoy en cierto modo haciendo ahora– «una historia personal» y se define, mirando hacia atrás, como alguien «que creyó en la fecundidad de una “sociología de la literatura” que había conocido, en tempranas lecturas de Lucien Goldmann, pero que hoy huye como de la peste de tal troquelación» (Mainer, 1988: 14). La verdad es que cuesta mucho digerir actualmente los apurados paralelismos establecidos por el autor de *Le Dieu caché*, pero no cabe negar que nuestro mundo está dominado por estructuras colectivas, no por grandes individualidades como en el pasado, algo que Ramón del Valle-Inclán no se cansaba de adelantar en toda cuanta entrevista se le hacía allá por los años veinte, cuando *Tirano Banderas* y *El Ruedo Ibérico*: “Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y de comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes” (Valle-Inclán, 1994: 396).

Esa evidencia ha trascendido novelísticamente en movimientos como el *unanimismo* de Jules Romains, desarrollado en poesía, teatro y sobre todo, la serie novelística de *Les Hommes de Bonne Volonté* publicada entre 1932 y 1936. En su prefacio general el autor declara como uno de sus objetivos estéticos «chercher un mode de composition qui nous permit d'échapper à nos habitudes de vision centrée sur l'individu». Así, su saga se caracteriza por la ausencia de protagonistas individuales; aquellos que centran la acción en algún momento, simulando erigirse en personajes capitales, acaban por ocupar su puesto de elementos mínimos en la estructura social de que forman parte; quizás el único protagonista propiamente dicho sea un *unanime* – que viene de *unité* y *âme* –: París, ya que varias obras de la serie son acabados modelos de lo que se ha dado en llamar «novela de ciudad».

Incluso en aquellas novelas renovadoras del pasado siglo que parecen conservar un protagonista individual advertimos una equivalente disgregación del héroe. En *Der Prozess* (1925) y *Das Schloss* (1926), obras póstumas de Franz Kafka, no tiene carácter ni verdadero nombre: se llama K y es una nulidad, un cualquiera, imagen anticipada del hombre masa orteguiano, el «hombre sin atributos» de la novela de

Robert Musil (1930-1952); el Nadie cuya locura y muerte protagoniza una novela de Benjamín Jarnés publicada en 1929. Incluso en las novelas policíacas la estirpe de los detectives sensacionales, como Sherlock Holmes, dió paso a otros casi insignificantes, como los de Hammett. Finalmente, el «monólogo interior» o «stream of consciousness», al mismo tiempo que nos hurta su exterioridad, destruye su coherencia psicológica y escudriña en los entresijos de su subconsciente, terminando con el clásico «decoro» que se les exigía y no era otra cosa que verosimilitud racional. La novela conductista, desde Skinner hasta ciertos autores del «nouveau roman» como Robbe-Grillet o Claude Mauriac, consigue el mismo efecto de irrelevancia del personaje por la vía contraria: negándoles cualquier dimensión interior, lo que era fundamental en el modelo predominante con anterioridad, desde el *Lazarillo de Tormes* hasta el S. XIX.

Hay un libro de los sesenta meritorio a estos efectos. Me refiero al titulado *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950* de Michel Zeraffa (1969: 470) cuya tesis de partida es impecable: si la concepción de la persona cambia, la forma en que esta se representa en la novela —esto es, el personaje— experimentará parejas modificaciones, pues «le héros de roman est une personne dans la mesure même où il est le signe d'une certaine vision de la personne». Su trabajo integra dos líneas de investigación: la propiamente estético-novelística y otra que el autor califica de «psico-sociológica». Pero sorprendentemente no aparece por ningún lado el pensamiento de Jacques Lacan, rigurosamente coetáneo, y que tanto ha aportado a la representación literaria de la identidad del yo, que ya no es, para el discípulo de Freud, una referencia que se pueda captar con mayor o menor fidelidad, sino una pura construcción significante. Lacan (1985: 779), que no deja de recordar la etimología de persona como máscara, afirma en otro de sus textos fundamentales, *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*, datado en 1960, «la definición estrictamente lingüística del Yo (Je) como significante: en la que no es nada sino el *shifter* o indicativo que en el sujeto del enunciado designa el sujeto en cuanto que habla actualmente.

Es decir que designa al sujeto de la enunciación, pero que no lo significa»

Aristóteles fundamentaba, como es sabido, el principio de todas las artes en la mimesis, que algunos comentaristas de la *Poética* prefieren traducir por *representación* para indicar con ello que la mimesis es una actividad creadora y no meramente reproductora de lo dado. La literatura, para la que el Estagirita aún no tiene una palabra específica, imita mediante la palabra y lo hace sobre un objeto preciso: «hombres que actúan».

Es decir, su objeto son personajes. A la literatura épica y dramática de las que se trata en la *Poética* les es, por tanto, consustancial el personaje, y los intentos de

una novelística sin ellos no han dado lugar a su definitiva erradicación del universo narrativo. Aristóteles fundamentaba el principio de la mimesis al que sirve el arte en una actitud «connatural al hombre desde la niñez». Algo similar ocurre con el acto de habla de la narración, que es en última instancia el germen de la novela como género. Posmodernamente se está, de hecho, enfocando este complejo asunto de los géneros literarios desde una actitud más radical incluso que la de los que veían, por el ejemplo, el nacimiento de la novela en la amplificación y el perfeccionamiento de formas simples o manifestaciones subliterarias. ¿Por qué no remontarnos en la búsqueda de ese principio genético hasta los propios actos de habla, o modalidades de la conducta verbal que tras el cansancio estructuralista orienta la nueva singladura pragmática de la Lingüística?

Y si la novela no es más que un desarrollo de la pura narración, al que cabe admitir aditamentos de todo tipo, comenzando por la descripción, tal acto de habla tiene su objeto preferente en lo que nos ocurre a nosotros mismos y a los demás. Es decir, en los personajes.

Creo, no obstante, que estamos a salvo del psicologismo genético del personaje en que incurrieron los exégetas de la gran novela realista. Me refiero a aquel principio de «los modelos vivos» y su imitación fiel en la que se basaba el buen logro de la obra. No son muchos los novelistas que han desarrollado su teoría del personaje. Sí lo hizo, de forma prácticamente irrelevante, François Mauriac en una conferencia de 1955 titulada precisamente *El novelista y sus personajes*. Edward Morgan Forster lanzó, en *Aspects of the novel* (1927), aquella distinción entre personajes planos (*flat*) y esféricos (*round*) que viene a corresponderse fielmente con la dicotomía unamuniana de *rectilíneos* y *agónicos*. Por su funcionalidad sintáctica Henry James distinguía entre los personajes *ficelle* —ese era su término— que sirven al desarrollo de la historia actuando como enlace de figuras, espacios y momentos, y los que son servidos por los demás elementos de la obra, como ocurre con los protagonistas de la novela psicológica.

Hay, no obstante, un «Esbozo de una teoría del personaje literario» casi desconocida de un gran novelista y perspicaz teórico, bien conocido en Portugal, Gonzalo Torrente Ballester. Lo publicó como artículo en Buenos Aires en 1965, pero lo que más me interesa ahora del mismo es la actitud que el autor manifiesta en el sentido de que al personaje lo construye, a la par que el autor, cada uno de los lectores. Viene con ello a coincidir con ese principio de la fenomenología de Roman Ingarden, actualizado por la estética de la recepción de Wolfgang Iser en *El acto de leer*, de que la obra de arte literaria es un puro esquema, donde junto a ciertos cuasi-juicios, o afirmaciones no verificables, el discurso está lleno —valga la paradoja— de constantes vacíos, lagunas, «lugares de indeterminación».

Cuando Torrente (1965: 69) escribe a propósito de don Quijote que «los datos que Cervantes nos suministra se organizan en nuestro interior formando una estructura paralela a la humana», va implícita aquella función cooperativa del lector que llega incluso a poner de suyo lo que falta al texto. He ahí la explicación de que siempre nos decepcione el actor o la actriz que encarnen a nuestros personajes literarios preferidos en versiones cinematográficas. Y que haya tantas Emma Bovary como lectores. Bien es cierto que los márgenes para aquella cooperación son disímiles, pues hay novelistas de una estomagante minuciosidad en la construcción de sus personajes, que no dejarán por ello de ser sin embargo también esquemas, frente a los que practican a este respecto la alusión y la elusión sistemáticas.

Cientos de los personajes, por ejemplo, del Nobel de Literatura Camilo José Cela no son sino un nombre más o menos expresivo, y una frase puesta en su boca o en la voz del narrador. Para calibrar en su justo punto lo que este esquematismo del que hablamos significa piénsese simplemente el despilfarro de signos con que el teatro nos presenta a sus personajes —que no quedan, con todo, agotados por ello— y la austeridad relativa de la novela más decididamente descriptiva en el mismo empeño. Y con esa afirmación tan arriesgada de que el personaje lo construye también el lector no hago sino introducir lo que podría ser motivo para otra ponencia con la que no les amenazaré. Me refiero a la teoría —Eco la calificaría acaso de posmoderna— de un realismo intencional, que como conjetura —en el sentido popperiano de la palabra— significaría que la decodificación intencionalmente realista de los textos narrativos —para la que la credibilidad en los personajes es inexcusable— no solo es la más espontánea y natural, y por ello más frecuente, sino que también indica una mayor competencia estética —en el sentido de la fenomenología de Ingarden— que el escepticismo formalista que los considera puros constructos, funciones, actantes.

Quiere decirse, por supuesto, que ese realismo producido lo es como vivencia intencional del que lee, no por esa otra identificación ingenua —o incluso patológica— de la ficción con el mundo que supuestamente está detrás del texto, fenómeno del que conservamos numerosos testimonios históricos, sobre todo a partir de la popularización de las novelas de caballerías. Así, por ejemplo, don Francisco de Portugal cuenta cómo todas las mujeres de la casa de un caballero lo recibieron un día desconsoladas porque había muerto el caballero Amadís de Gaula.

Se trata, por supuesto, de otra cosa. El narrador de *Ana Karenina* afirma en cierto pasaje que lo esencial de la lectura de una novela es interesarse en sensaciones o emociones reales a partir de imaginarias vidas ajenas. Eso es realismo intencional, como también aquella cualidad que en una breve nota Flaubert alaba de Sir Walter

Scott refiriéndose a sus lectores: que «sans connaître les modèles, ils trouvaient ces peintures ressemblantes, et l'illusion était complète».

Otro ejemplo de sumo interés a este respecto lo recordaba yo en mi ponencia de Coimbra en 2005. Me refiero a *La voluntad de vivir*, novela de Blasco Ibáñez publicada en 1967, que estaba impresa sesenta años antes pero el autor destruyó la edición porque habiendo dado a leer las galeradas a un grupo de familiares y amigos, entre ellos Benlliure, Sorolla y Canalejas, todos coincidieron en que se trataba de un «roman à clé» en el que a través del protagonista, el médico Enrique Valdivia, se ridiculizaba la figura eminente del doctor don Luis Simarro Lacabra, al que Blasco quería y admiraba.

A la pregunta “¿El problema del realismo literario es un pseudo-problema?”, formulada, no sin cierto propósito de provocación, por Morse Peckham (1970) hace ya treinta años respondía yo negativamente en mi libro de 1992 *Teorías del realismo literario*, ya reeditado (2004) y traducido al inglés en 1997. Muy al contrario, el realismo constituye una de las cuestiones centrales de toda teoría literaria, pues por mucho que nos interese conocer el funcionamiento de la literatura en sí misma, con la ayuda de los instrumentos analíticos que nos permitan la máxima fiabilidad para la comprensión de sus formas, de su literariedad, nos resistimos a ignorar la evidencia de que esos textos eminentes inciden sobre la realidad, sobre nuestra realidad.

No se trata, pues, de un asunto baladí, sino que en él se asienta uno de los fundamentos capitales de nuestra cultura. Lo que sí resulta cierto, convenimos con Peckham, es que no se puede admitir un realismo de esencias, entendido como la reproducción fiel y transparente, por medios artísticos, de una realidad única y plena a la que el poeta mira y desde la que engendra su obra, versión estética del «realismo ingenuo» o «realismo genético» como yo lo denomino. Es, en suma, un hecho fundamentalmente ligado a la recepción, más que a la creación o al texto producido en sí, como tantos otros asuntos – lo patético, lo sublime, la ironía – encuadrables en la órbita de lo literario; y como tal, es un hecho obligadamente esclarecible por la fenomenología y la pragmática de la literatura desde el momento en que, como nos confirma Marshal Brown (1981: 232) en un trabajo de inspiración hegeliana, la palabra realismo no describe nada que esté exclusivamente en la obra, sino, sobre todo, el efecto que ésta produce en sus lectores. Acaso la única perspectiva que, al menos hoy por hoy, no parece fecunda ya para la comprensión del realismo es la genética, pero la fenomenología asume asimismo, como algo imprescindible, el factor inmanente textual.

Ello no quiere decir, como nos advertía el maestro de la moderna Teoría literaria en España Fernando Lázaro Carreter (1969), que haya un lenguaje realista,

como tampoco hay una «realidad realista». Pero lo que sí existe, a lo que creo, es un lector o una lectura intencionalmente realista.

Todo esto lo confirma asimismo Benjamin Harshaw (Hrushovski) en un importante artículo de 1984 en *Poetics Today*. Allí este autor entiende por Internal Field of Reference (IFR) ese conjunto o red de elementos —personajes, sucesos, situaciones, espacios, ideas, diálogos, etc.— de muy variada índole, relacionados entre sí, que el lenguaje del texto instituye desde su primera frase al mismo tiempo que se refiere a él. Este campo de referencia interno está modelado sobre aspectos de la realidad física, social y humana, en especial de la cotidianidad, con la decisiva intervención de lo que Siegfried J. Schmidt (1980; 1984) enunciaba como «Ortho-world-model» (OWM, o bien WMO), modelos de mundo socializados, lo que determina que, mediante la actualización del lector, se pueda traducir —por sí decirlo— el IFR intensional y autónomo en términos de ese otro campo de referencia externo (EFR), extensional, que es la realidad cotidiana.

La aplicación de todo esto a una concepción del realismo literario alejada tanto de la falacia genética como de la formal es clara. Durante la lectura intencionalmente realista de un texto cualquiera el campo de referencia interno es proyectado como paralelo a un campo de referencia externo. «But parallel planes never meet» (Harshaw, 1984: 248); salvo, añadiríamos nosotros, en la consciencia intencional del lector.

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología que no concibe una obra de arte literario en plenitud ontológica si no es actualizada, y una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y el referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva, y representa una de las manifestaciones más conspicuas del «principio de cooperación» formulado por H. P. Grice (1975: 41-48).

El pacto de ficción, la voluntaria suspensión del descreimiento instaurada por la *epojé* literaria responde a ese principio cooperativo, como también la proyección del EFR sobre el IFR textual. Por ese mismo impulso de cooperación, el lector tiende acercar el mundo intensional del texto al suyo propio, al referente puramente extensional, proceso en el que la categoría de la cotidianidad desempeña un papel determinante. Grice añade que en la comunicación lingüística estándar todos los agentes esperan los unos de los otros una conducta racional, seria y cooperante. Traducido a nuestro argumento, esto equivaldría a una asunción espontánea y natural por parte del lector de la obra de la seriedad de lo escrito, que aunque ficticio —o incluso fantástico— en su origen se prestaría a una decodificación realista.

Volviendo la vista seis años atrás, a aquella ponencia aquí mismo leída de la que presente quisiera fuese complementaria, me extendía entonces en el comentario de un texto de la novela española del S. XIX que objetiva óptimamente el funcionamiento efectivo del sistema productor de realismo que acabo de describir desde el punto de vista teórico. Es el prólogo de José María de Pereda a la primera edición de su novela *Sotileza* (1885), titulado «A mis contemporáneos de Santander que aún vivan». En contramos allí un testimonio intuitivo —y claramente *avant la lettre*— del funcionamiento pragmático del realismo literario como resultado de la creación, a partir de las experiencias de un autor, de un mundo intensional, o campo de referencia interno, que solo cobrará pleno sentido cuando se proyecte intencionalmente sobre él un interpretante —mejor que referente— extensional del lector lo más cercano posible al del propio novelista. Pero en ello alienta una utopía. Cada santanderino nacido como Pereda en 1833, de su misma trayectoria, extracción social, cultura y actitud ideológica, proyectaría sobre el IFR (campo de referencia interno) de *Sotileza* un EFP (campo de referencia externo) diferente, al menos de modo parcial. Las obras de arte literarias son como «bellos frutos caídos del árbol», pues no traen consigo, a través del tiempo, más que un recuerdo velado y borroso de la realidad que estaba en sus orígenes. A esta expresiva imagen del Hegel en la *Phänomenologie des Geistes* presta su eco Gadamer (1965: 471): «La lectura comprensiva no es repetición del algo pasado, sino participación en un sentido presente».

Estamos ante la faceta fenomenológica más claramente relacionada con la pragmática, y fundamental para esta última teoría de un realismo en acto o realismo intencional a la que hemos llegado: en él la responsabilidad y decisión finales parecen corresponder a los lectores, incluso al margen de la intencionalidad del autor. Porque la obra, según la acertada frase de Roland Barthes, «est toujours en situation prophétique».

Esa apertura del texto a la proyección sobre él de los contextos de sus sucesivos lectores lleva en la mayoría de los casos a resultados identificables con el que estamos denominando «realismo intencional». Claramente: la cuestión de la referencia no apunta tanto a la combinación del texto con la realidad, sino más bien a cómo los lectores se sirven de los textos para hacer enunciados sobre su propia realidad. He ahí una ajustada caracterización del «realismo intencional».

Son muy numerosos los testimonios que podríamos aducir a favor de este realismo intencional. Así, Balzac en el prólogo de *Le Père Goriot* se dirige a su lector en los términos siguientes: «Vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez un moelleux fauteuil en vous disant: Peut-être ceci va-t-il m'amuser (...) Ah! sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true, il est si

véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être».

El narrador de *Ana Karenina*, por su parte, afirma en un momento que lo esencial en la lectura de una novela es interesarse en sensaciones o emociones reales a partir de imaginarias vidas ajenas, lo que un crítico contemporáneo de Tolstoi, E. Hennequin, racionalizaba en 1888 de la siguiente manera: «Le roman sera goûté, non à cause de la vérité objective qu'il exprime, mais en raison du nombre de gens dont il réalisera la vérité subjective, dont il rend les idées, dont il ne contredit pas l'imagination». También Charles Grivel (1973: 251), de quien he tomado esa cita, nos da otro ejemplo de lo mismo: aquella nota de Flaubert que alababa a Walter Scott porque, refiriéndose a sus lectores, «sans connaître les modèles, ils trouvaient ces peintures ressemblantes, et l'illusion était complète». Esto prueba el potencial realista de la cotidianidad, constituida en una especie de categoría abstracta basada en un amplio repertorio de detalles concretos representados desde una experiencia del mundo que el autor tuvo que no es necesario coincida con la que posee el lector.

Esa «illusion référentielle» —que los críticos confunden al situarla en el texto cuando, según M. Riffaterre (R. Barthes *et al.*, 1982: 93), está en el lector, «dans l'oeil de qui regarde —quand elle n'est pas la rationalisation [yo preferiría hablar aquí de intencionalidad] du texte opérée par le lecteur— es, como antes proponíamos, connatural a todo fenómeno comunicativo, y viene inducida por la fuerza más que *ilocutiva*, *perlocutiva* de la enunciación. Y en dicha ilusión, el factor de la cotidianidad y de la credibilidad de los personajes es decisivo, bien cuando se tratan de fenómenos cointencionales, por ser comunes al autor y al lector, bien —lo que es más frecuente— cuando resultan, por el contrario, cotidianidad y familiaridad ficcionalizadas, convertidas en una categoría textual y receptiva, al margen de su vigencia genética.

Cotidianeidad y personaje convincente: ¿quizá por ello en 1878 Eça de Queiroz titulaba como *Episódio doméstico* su famosa novela como *O Primo Basílio*?

Si antes, en ilustración de mis teorías, traíamos a cuento el prólogo de Pereda a *Sotileza*, permítanme ahora la osadía de esgrimir con pareja intención precisamente en la Universidad de Coimbra la carta que el padre de Eça de Queiroz le envió el 26 de febrero de 1878 a poco que le llegara aquella novela publicada por la Livraria de Ernesto Chardron. El Doutor don José Maria Teixeira de Queirós está orgulloso de su hijo pero no abandona del todo su talante de juez del Supremo Tribunal de Justiça; elude hacer juicios de valor, pues «não ando na roda dos que se ocupam da crítica literaria», pero deja traslucir lo que con certeza era su propia respuesta a la lectura de *O Primo Basílio*: “Consta-me apenas que o romance tem tido grande venda, que o acham muito bom como obra d'arte, mas d'um realismo exagerado”.

Pero no tardará en bajar la guardia y entrar en materia propiamente literaria. La novela le parece magnífica, superior «como obra d'arte» al *Padre Amaro*, a lo que contribuye que «os tipos estão bem tratados. O do conselheiro por si só vale um romance». Pero el de la criada Juliana, «protagonista do romance», le parece «talvez um pouco exagerado no ódio contra os amos». En Portugal los fámulos no son sometidos, como en otros países, a la abyección del servilismo y los amos les dan cierto acomodo como «uma espécie de membros da familia». Por ello, para don José María, «o ódio de Juliana contra a ama, que nunca a ofendera, sai fora das paixões comuns, e portanto da vida real».

Dado que este lector privilegiado reconoce enseguida en su carta paternal dirigida al propio autor que «no ponto de vista porém em que a comprehendeste o tipo está admiravelmente desenvolvido», sus objeciones tiene que ver con la proyección intencional de su propio campo externo de experiencia, y su «modelo de mundo socializado» (el «Ortho-world-model» de Schmidt) sobre la configuración del personaje de Juliana en el texto.

Tampoco se afirma o sugiere de tal modo que la criada sea una figura inverosímil. Se insiste en que «no ponto de vista da escola realista que te domina, o romance é uma obra d'arte perfeita». Pero dentro de sus postulados debería incluirse hasta qué punto se puede llegar y qué barreras no convendría traspasar. Algo así como lo que el magistrado resume en esta frase: «Pode mostrar-se a chaga, e o realismo está nisso; mostrar porém toda a podridão não da máis carácter à escola realista, e leva ao exagero, que é um defeito em todo o género de composição». Esto redundante en un exceso que se resume en un calificativo rotundo: «Hás-de concordar em que é um realismo cru!».

O Primo Baçilio no incurre en tal crudeza en todos sus elementos y menos en todas sus páginas. Muy al contrario, es una gran novela realista, la mejor del autor hasta entonces, gracias sobre todo a lo que el lector cuyo testimonio nos llega a través de esta carta considera su mayor logro: el tratamiento y confección de los personajes.

Así, el tipo del protagonista «é magnífico, e é o que são os Lovelaces de hoje», en alusión al personaje de Richardson que seduce a la protagonista en *Clarissa: Or the History of a Young Lady* (1747-1748), rápidamente traducida al francés y otras lenguas europeas como el portugués o el español. «O tipo de Luiza está superiormente descrito, e a culpa que cometeu resgatada afinal p. um modo sublimemente trágico», continúa el padre del escritor, y añade una consideración profundamente aristotélica por catártica: «Ainda não li nada que tanto me comovesse». Pero en cuanto receptor y coautor de la obra por ser quien la actualiza mediante esa operación de donación de sentido que la fenomenología de Roman Ingarden definió

incomparablemente, no se recata en hacer algunas precisiones. Le parece un tanto sorprendente la conducta de Bazilio, trabajador como tantos emigrantes ultramarinos, gracias a lo que consigue restablecer su honra y fortuna en Brasil, «porque um homem que assim procede não deve vir lançar depois a desonra nas famílias». Y algo de índole semejante le achaca a la evolución hasta el adulterio de Luiza, esposa feliz y convenientemente educada para ello. El juez da su dictamen a modo de consejo: «Talvez devesse preparar para isso o leitor dando áquela muller os vícios, ou erros de educação, como no *Padre Amaro* fizeste ao carácter de Amélia». Mas la sentencia final es sumamente favorable: «Todos os outros tipos os acho magníficos», como Sebastião, Leopoldina, don Felicidade.

El propio discípulo polaco de Husserl al que acabo de citar formula como sigue una de las aseveraciones centrales de su teoría, y trascendente en grado sumo para la cuestión del realismo: toda obra literaria está, en esencia, inacabada en lo que se refiere a las objetividades representadas en ella, y exige una complementación cooperativa intensa y en la práctica inagotable. El receptor, durante el proceso de la lectura, trasciende el texto, solventando las carencias de esas representaciones mediante la eliminación de un número mayor o menor de aquellas lagunas o puntos indefinidos, según su competencia, actitud e interés. En algunos casos el hacerlo es obligado para que el éxito acompañe a la lectura, pero también hay «lugares de indeterminación» – *unbestimmtheitsstellen* – de “rellenado” potestativo, por así decirlo. A la luz de este planteamiento teórico quiero leer la última cita de don José Maria Teixeira de Queirós a propósito de los personajes creados por su hijo en *O Primo Bazilio*: «E ainda que alguns deles estejam só no fundo do quadro, destelhes em poucos traços uma luz cintilante de verdade».

Este tipo de lectura calificada también de «quasi pragmática» por Karlheinz Stienle (1975: 301) es la propia del que yo llamo “realismo intencional”. Todo comienza por la *epojé* del pacto de ficción, con la «voluntaria suspensión del descreimiento» de Coleridge. Luego viene un proceso de creciente intensidad por el que el mundo representado nos interesa, nos identificamos con los personajes y la cotidianidad en que aparecen envueltos, al mismo tiempo que dejamos de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión, aun experimentándola tal y como lo hacemos gracias a él (si el discurso no es, como diría Gadamer, «eminente», todo fracasa). Y por último, no regresamos a la actitud epistemológica anterior a nuestra voluntaria *epojé*. La virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. Realista, en una palabra por virtud de esa suspensión del descreimiento que da paso, sin solución de continuidad, al entusiasmo de la epifanía.

Llegados a este punto, reiteraré también mi oposición a quienes han tratado de contraponer la teoría formalista de la literatura y la «Estética de la recepción» pues olvidan que el fundamento fenomenológico de esta última fue compartido por los formalistas rusos, fervientes alumnos de un discípulo de Husserl. El realismo no se fundamenta necesariamente en propiedades formales pero estoy convencido a la vez de que hay formas que, sin reproducir, por supuesto, la realidad mejor que otras, estimulan sin embargo más intensamente una actualización realista del texto al que pertenecen. Y la configuración lograda de los personajes resulta en mi opinión determinante para ello. Sin más demora: muchos de los grandes personajes de la novela del XIX y, en general, la atención que a su configuración precisa les prestaron los grandes novelistas de aquella época dorada de la novela dan sentido pleno al concepto, acuñado por Itamar Even-Zohar (1985), de *realemas*. Para el investigador de Tel-Aviv se trata del conjunto de elementos, tanto de forma como de contenido, susceptibles de ser clasificados en repertorios específicos para cada cultura, que efectivamente producen realismo literario. Producen «l'effet de réel», acuñación que se difundiera en su día Roland Barthes (1968), pero que procede del conocido ensayo de Champfleury *Le Réalisme*, de 1857.

Cabe, por lo tanto, elaborar repertorios de formas «realistas» como se suele hacer ya desde antiguo, porque estas no lo son porque reproduzcan fielmente la realidad en cuanto conectan directamente el discurso con el referente, sino por cómo configuran un «lector implícito» que lleva al lector empírico hacia el «realismo intencional». Tal modelo se encuentra ya en la Retórica, y no muy lejos de nuestros presupuestos, pues como Grivel (1973: 29) recuerda, «toute Rhétorique est Rhétorique de l'effet». La intención mimética era, para los retóricos, fundamental para la adscripción de un *opus* a la poesía (a la literatura, diríamos nosotros), pues falta en el discurso forense y en el deliberativo. El objeto de la imitación es la realidad de la vida, que se condensa en el *opus* como auténtico *mimema*, gracias al principio de la totalidad instantánea y esencial o *kazolou* (sería muy interesante relacionar viejos principios como éste con concepciones modernas como la marxista de lo típico, lo particular —«das Besondere»— donde coinciden lo individual y lo general, que hacen surgir la esencia —«das Wesen»— total de la realidad representada).

Implícitamente, uno de aquellos repertorios de procedimientos nos lo da Clara Reeve (1785: I, 111) en *The Progress of Romance* cuando define en contraposición «romance» y «novel» sin que falte en su argumento la consideración del efecto y la respuesta, y una muy clara identificación del realismo propio de la novela con su reflejo de la cotidianidad. Ya de forma explícita, por el contrario, George J. Becker (1963: 23-32) comienza su utilísima antología de documentos sobre el realismo

literario moderno enunciando sus reglas primordiales: la elección de asuntos contemporáneos y comunes, cotidianos, atribuibles a una observación minuciosa de la realidad, sin selección aparente, lo que permite la inclusión en la obra de todo tipo de materiales, incluso los no solo vulgares sino también degradantes y obscenos, pues se estima que la sinceridad y el respeto a los hechos es fundamental para el logro artístico del realismo. Y en el terreno ya específico de las formas, apunta Becker la técnica de la «tranche de vie – «slice-of-life» –, con la consiguiente desmitificación de la concepción tradicional del héroe o protagonista y «the method of authorial self-effacement» a favor de la documentación y la observación antes citadas como fuente de certeza para lo narrado. De aportaciones como las mencionadas se puede concluir, pues, lo que podríamos formular a modo de tesis de esta manera: la cotidianidad y la familiaridad de los personajes constituyen dos de los relemas más destacados.

Para Phillipe Hamon (1973: 426), la presencia de nombres propios, históricos o geográficos, así como la «motivation systématique» de estos últimos y los de los personajes, actúa a modo de las citas del discurso pedagógico, es decir, como argumentos de autoridad que anclan la ficción en la objetividad externa a ella y aseguran un efecto de realidad con frecuencia acentuado. Ian Watt (1957: 18) ha relacionado la precisión designativa de los antropónimos y patronímicos novelísticos con un nuevo horizonte filosófico que actúa a partir de Descartes y se intensifica con Locke, Berkeley, Hume y otros, por el cual la definición de la persona individual, de su identidad, cobra una importancia hasta entonces no conocida.

Ese particularismo, muy ligado a la cotidianidad, se refuerza con el enraizamiento del individuo – en la novela, del personaje – en un determinado lugar, asimismo denominado con precisión, y sobre todo en un tiempo concreto. «The principle of individuation – continúa Watt (1957: 21) – accepted by Locke was that of existence at the particular locus in space and time», y la novela moderna no dejó de acusar esta nueva actitud epistemológica. En ello insiste Grivel, cuando afirma que el relato, para inaugurarse, mantenerse, desarrollarse como un mundo cerrado, suficiente y consistente, exige de consuno localización y temporalidad. «Il doit dire quand, il doit dire où (qui, quoi). L'événement narratif ne se propose qui muni de toutes ses cordonnées» (1973: 102), coordenadas espaciales y temporales que producen «efecto de realidad» al arropar las identidades ficticias y a la vez familiares de los protagonistas. La poética novelística del XIX, tan poderosa que ha sobrevivido a su deconstrucción por parte de la antinovela modernista y que ahora renace *light* – devaluada, castrada– en la actual novela que yo llamo post-literaria, hizo del personaje el fundamento inexcusable para el feliz logro de su realismo intencional.

REFERENCIAS

- BALZAC, Honoré de (1978). *Le Père Goriot*. Paris: Gallimard.
- BAJTÍN, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI [1982].
- BARTHES, Roland (1968). «L'effet de réel». *Communications*. 11: 84-89.
- BARTHES, Roland et al. (1982). *Littérature et Réalité*. Paris: Du Seuil.
- BECKER, George J. (1963). *Documents Of Modern Literary Realism*. Princeton: Princeton University Press.
- BROWN, Marshal (1961). «The Logic of Realism: A Hegelian Approach». *PMLA*. 96: 224-241.
- CHABROL, C. (compilador). 1973. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1985). «Les règles d'insertion des réales dans la narration». *Littérature*. 57: 109-118.
- GADAMER, Hans Georg (1965). *Warheit und Methode*, Tubinga. J. E. Mohr. Citado por la traducción española: *Verdad y Método*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- GRICE, H. P. (1975). «Logic and Conversation», en P. Cole y J. L. Morgan (compiladores), *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*. New York/London: Academic Press.
- GRIVEL, Charles (1973). *Production de l'intérêt Romanesque*. The Hague/Paris: Mouton.
- HAMON, Philippe (1973). «Un discours contraint». *Poétique*. 16: 411-445.
- HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- HARSHAW, Benjamin (1984). «Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework». *Poetics Today*. 5, 2: 227-251.
- HOEK, Leo H. (1982). *La marque du titre*. La Haya: Mouton.
- ISER, Wolfgang (1976). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. Munich: Fink.
- KURZ, Paul Conrad (comp.). (1968). *La nueva novela europea*. Madrid: Guadarrama.
- LACAN, Jacques (1985). *Escritos II*. México: Siglo XXI.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1969). «El realismo como concepto crítico literario». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 238-240: 128-151.
- MAINER, José Carlos (1988). *Historia, Literatura, Sociedad*. Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe.
- MAURIAC, François (1955). *El novelista y sus personajes*. Buenos Aires: Emecé.
- MUKAROVSKY, J. (1936). «El arte como hecho semiológico». *Escritos de Estética y Semiología*. Barcelona: Península.
- PECKHAN, Morse (1970). «Is the Problem of Literary Realism a Pseudoproblem?». *Critique. Studies in Modern Fiction*. XII: 95-112.
- QUEIROZ, J. M. Eça de (s. d). *O Primo Baçílio*. Lisboa: Edição "Livros do Brasil".
- REEVE, Clara (1785). *The Progress of Romance and the History of Charoba, Queen of Aegypt*. New York: The Facsimile Text Society [1930].
- REIS, Carlos (comp.) (2006). *Figuras de Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

- SCHMIDT, Sigfried (1980). «Receptional Problems with Contemporary Narrative Texts of their Reasons». *Poetics*. 9: 557-568.
- SCHMIDT, Sigfried (1984). «The Fiction is That Reality Exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature». *Poetics Today*. 5, 2: 254-274.
- STIERLE, Karlheinz (1975). «Réception et Fiction». *Poétique*. 39: 299-320.
- TOMACHEVSKJ, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal. [1928]
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1965). «Esbozo de una teoría del personaje literario». *Cuadernos del idioma*. 1, 3: 67-86.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1994). *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-Textos.
- VILLANUEVA, Darío (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: Biblioteca Nueva (2004).
- WATT, Ian (1957). *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto & Windus.
- ZERAFFA, Michel (1969). *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris: Klincksieck.

ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: UM OLHAR HISTÓRICO SOBRE AS PERSONAGENS QUEIROZIANAS

Elisabete Correia Campos Francisco

Doutoranda, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – CEHR

*Na ironia de Eça de Queiroz sente-se a dor por Portugal.
Ouve-se o soluço sob a gargalhada...*

MIGUEL DE UNAMUNO

Fonte inesgotável de interpretações e olhares, as obras de Eça de Queiroz são intemporais. A perenidade das suas personagens ultrapassa, também, os limites do Tempo.

No entanto, entender uma obra é inseri-la no seu contexto histórico.

Quando na década de 70 do século XIX abriram as Conferências do Casino, Eça e os da sua geração eram jovens que, imbuídos do ideal positivista, cheios da leitura de Renan e Proudhon e crentes num cientismo que foi a religião do século, ousaram a revolução, revestida de propósitos redentores.

Esta revolução, que pretendia ser também a do Realismo – daí o tema de Eça nas Conferências –, era, ou pretendia ser, acima de tudo, a revolução dos costumes.

Por esta época, Portugal era um país onde abundavam ainda resquícios de romantismo, um país em que a modernização tardia da Regeneração se fazia sentir já sob o peso, ou a ameaça de uma dívida externa. Estava-se no reinado de D. Luís. Os meandros da política denunciavam os vícios de um rotativismo partidário que o sistema constitucionalista originara.

Vinte anos depois, parte desse grupo de jovens idealistas da Geração de 70 assumia-se como os Vencidos da Vida. Para lá de toda a polémica se estes homens, onde se contam Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão, Eça de Queiroz ou Carlos Lobo de Ávila, eram realmente vencidos, o facto é que fruto da sua visão sobre uma pátria finissecular, surgem obras de uma amargurada densidade como *Portugal Contemporâneo*, de Oliveira Martins, *Finis Patriae*, de Jun-

queiro ou *Os Maias*, de Eça. E em 1890, Portugal era um país em busca de identidade, em ontológicas interrogações sobre a sua viabilidade como pátria¹.

É nessa busca permanente e messiânica de estabilidade² ou viabilidade existencial que toda uma elite intelectual traria à luz, através da arte da poética, da pintura, da literatura, do jornalismo, o mais belo e, contudo, o mais amargurado sabor da desilusão de um século. De Rafael Bordalo Pinheiro a José Malhoa, de Antero de Quental a Soares dos Reis, de Guerra Junqueiro a António Nobre, todo o séc. XIX desemboca nessas «cassandras» (Medina, 1974 : 35) ora irónicas ora messiânicas de uma pátria à beira de um fim, num fim de século³. Fim de pátria, fim de século, fim de regime, mas também fim de um mundo, tomando as palavras de Gomes Leal.

Todas as reacções que, na expressão de João Medina, se resumiam à «miséria portuguesa», passaram pelas camadas intelectuais de uma forma intensa, no final do século XIX, através dessa ideia de decadência nacional e pessimismo histórico.

Com a ideia de fim que percorria a cultura ocidental, associada à ideia de crise e bancarrota, à insegurança do seu papel na civilização europeia, Portugal debatia-se com a humilhação do Ultimato, gota de água no sentir nacional. É por isso que «depois de referir a falta de patriotismo, a mania de copiar literária e politicamente a França, de um modo servil e indiscreto, de notar que só os portugueses são capazes de escarnecer de si próprios com os nomes mais ridículos e o desdém mais burlesco» (Medina, 1972: 147), Oliveira Martins questionou a continuação de uma decadência de há três séculos.

Daí, também, as palavras de Antero, aquando das comemorações do tricentenário de Camões: «há nações para as quais a Epopeia é ao mesmo tempo o epítá-

1 Segundo Guerra Junqueiro: «...na opinião do mundo já Portugal não existe. Dura, mas não existe. Dura geograficamente, mas não existe moralmente». Acrescenta ainda a sua opinião sobre o povo português: «(...) um povo messiânico mas que não gera o Messias. Não o pariu ainda. Em vez de traduzir o ideal em carne, vai-o dissolvendo em lágrimas. Sonha a quimera, não a realiza». (*apud* Medina, 1974: 38).

2 «Se lermos o *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins, ficamos com a impressão de que, para além dos exageros dramatizantes (mas sagazes) e das intuições do seu autor, o livro documenta uma marcha precipitada de acontecimentos, de vultos protagonizando golpes, de oportunidades falhadas, de uma busca permanente e messiânica de estabilidade». (Pires, 2007: 14).

3 Sobre a pátria, escreveu pouco antes de suicidar, Manuel Laranjeira ao poeta espanhol Miguel de Unamuno: «Desgraçada – é a palavra certa. O pessimismo suicida de Antero de Quental, de Soares dos Reis, de Camilo, até do próprio Herculano (que se suicidou pelo isolamento – como os monges), não são flores negras e artificiais de decadentismo literário. Essas estranhas figuras de trágico desespero irrompem espontaneamente, como árvores envenenadas, do seio da terra portuguesa. São nossas, são portuguesas; pagaram por todos, expiaram a desgraça de todos nós. Dir-se-ia que foi toda uma raça que se suicidou. (...) Desgraça de todos nós, porque todos a sentimos pesar sobre nós (...)». (Unamuno, 2009: 71).

«pátria para sempre passada, memória quase perdida.» (Queiroz, 2008: 505).

De Paris, Eça escreveria, em 28 de Janeiro de 1890, a Oliveira Martins, acerca do Ultimato: «esta carta é quase sobretudo para que me digas o que eu devo pensar, e, em três ou quatro traços me dê a real realidade das coisas como diz o nosso Fradique». E continua: «o Carlos Valbom, que me escreveu há dias, afirma que isso aí está medonho e perigoso. A mim, não sei porquê, afigura-se-me que, além disso, deve estar cómico (...) de um cómico frio e fúnebre». (Queiroz, 2001: 161).

Longe da pátria mas através do monóculo da verdade, reduto do realismo que preconizava, Eça fará derivar a crítica jornalística em criações romanescas como *O crime do Padre Amaro*, *A relíquia*, *A capital*, *O conde de Abranhos*, *O primo Basílio*, entre tantas outras, de notória crítica social.

A campanha d' *As Farpas* que se inicia em Maio de 1871 com Ramalho e cujo pórtico foi «vamos rir pois. O riso é um castigo, o riso é uma filosofia», daria origem a criaturas tão reais quanto fictícias, como Abranhos, Gouvarinhos, Luíças, Dâmasos, Amaros, Carlos ou Egas.

De facto, as suas personagens, em maior ou menor grau, todas elas são símbolos sociológicos e políticos de uma época.

Na *Correspondência de Fradique Mendes*, Eça escreveu:

Amo a natureza, (...) na graça e na fealdade de cada uma das formas inumeráveis que a enchem: e amo-a ainda como manifestação tangível e múltipla da suprema unidade da realidade intangível, a que cada religião e cada filosofia deram um nome diverso e a que eu presto culto sob o nome de vida.

Cada personagem que pinta sob as cores do realismo, foram inspiradas na vida. As obras de Eça revestem-se de um profundo e, por vezes, amargurado, apesar de cómico, sentido patriótico.

De tal forma exagerou, ou caricaturou o real que lhe valeram críticas de anti-patriota⁴.

4 Sobre este assunto, veja-se a famosa polémica entre Pinheiro Chagas e Eça, sobre *Os Maias*. Por outro lado, leia-se a opinião de Unamuno sobre o escritor: «Enquanto o seu nome e as suas obras vão conquistando prestígio e fama fora de Portugal, sua pátria, é frequente encontrarem-se portugueses ilustrados e cultos que o rejeitam e o renegam, considerando-o um afrancesado, que desdenhava o seu país. E, no entanto, por baixo da roupagem à francesa, quão profundamente português é Eça de Queiroz! O seu desespero e o seu talento são bem portugueses, e portuguesa é também a sua ironia. Mas, na verdade, é bem natural que os seus compatriotas tenham dificuldade em lhe perdoar o seu desdém e os seus sarcasmos». (Unamuno, 2009: 12).

De uma forma única, de uma forma que só a perenidade da arte permite, as suas personagens e romances são, contudo, a forma mais brilhante que conseguiu para ousar revolucionar os costumes de uma sociedade, sonho de uma geração vencida.

E por isso, de uma forma magistral, encontramos situações únicas, em exemplos como estes: a biografia apanágio e ao mesmo tempo destrutiva do conde de Abranhos pelo seu secretário Zagalo, que põe a descoberto o ridículo do Conde; a solução de Abranhos para melhorar o país que consistia em «isolar os pobres», sendo que «só aqueles pobres que provassem ter qualidades elevadas» teriam direito a ajuda; a D. Josefa, personagem *d'O crime do Padre Amaro* que tinha visões de S. Francisco Xavier nu, tendo-se as visões alargado a toda uma lista de santos; Teodósio Raposo, o ardiloso Raposo enganar-se e em vez da relíquia da Terra Santa, trazer a camisola da amante, símbolo do pecado, para a sua beata Titi; a curiosa constatação de que as personagens femininas que têm conduta mais deplorável são exactamente as que nunca «pecaram» (como a Juliana, D. Josefa ou a Tia Patrocínio das Neves); ou a observação de Dâmaso, sobre uma possível invasão estrangeira:

Se as coisas chegassem a esse ponto, se se pusessem assim feias, eu cá, à cautela, ia-me raspando para Paris. Eis ali, no lábio sintético de Dâmaso, o grito espontâneo e genuíno do brio português! Raspar-se, pirar-se!... Era assim que de alto a baixo pensava a sociedade de Lisboa, a malta constitucional, desde el-rei nosso senhor até aos cretinos de secretarial (Queiroz, 2006:173).

Ao que Ega exultou com a genial exclamação: «Meninos, ao primeiro soldado espanhol que apareça à fronteira, o país em massa foge como uma lebre! Vai ser uma debandada única na História!» (Queiroz, 2006: 173).

E é assim, que entre a realidade e a ficção, Eça se sente no dever de atacar com a verdade, as falsas bases da sociedade⁵ e eis que surgem figuras marco de uma época.

Repare-se na afirmação da personagem:

5 «Uma sociedade sobre estas falsas bases não está na verdade: ataca-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». (Queiroz, 2001: 35).

Eu que sou governo, fraco mas hábil, dou aparentemente a soberania ao povo, que é forte e simples. Mas como a falta de educação o mantém na imbecilidade, e o adormecimento da consciência o amolece na indiferença, faço-o exercer essa soberania em meu proveito... E quanto ao seu proveito... adeus ó compadre! (Queiroz, 2006: 54).

Abranhos, o homem do *poleiro* e que punha os amigos no *poleiro*, representava, assim, a falta de moral e a ignorância das classes dirigentes. Flagrante é o episódio em que Abranhos revela desconhecer, como ministro, a localização de Timor, bem como de Moçambique:

– Moçambique é na costa oriental, Sr. Ministro da Marinha!

A réplica do Conde é genial: – Que fique na costa ocidental ou na costa oriental, nada tira a que seja verdadeira a doutrina que estabeleço. Os regulamentos não mudam com as latitudes! (Queiroz, 2006: 190-191).

Também num rol de personagens femininas como Juliana d’*O primo Basílio*, a «isca seca» que vai «cardar» a jovem e fútil patroa, ou a D. Patrocínio das Neves, d’*A relíquia*, Eça retrata o outro lado da sociedade, a do cansaço moral, a de uma vida sexual frustrada, da velhice, da fealdade, da inveja. Mas é a família lisboeta como instituição que Eça pretende atingir, pondo em choque duas concepções de vida: a da burguesa devassa, vítima de uma educação errada e a da criada, ressentida pelas humilhações do patronato burguês. De um outro lado, está a figura de Basílio, um falso dândi, falso civilizado, caricatura do português que imita França⁶...

Já a figura de Raposo, d’*A relíquia*, (o próprio nome indica a astúcia e o carácter do personagem), cujo lema de vida se resumia a «fartar o bandulho», será um outro tipo dessa sociedade retratada. Sonhando a desforra e a morte da ascorosa «titi», o personagem diria:

Sim, todo eu, Raposo e liberal, necessitava a desforra de me ter prostrado diante das suas figuras pintadas (...). Eu servira os santos para servir a titi. Mas agora, infável deleite, ela na sua cova apodrecia: naqueles olhos onde nunca escorrera uma lágrima caridosa (...) os seus velhos dentes furados que jamais tinha sorrido (...) os

6 Em carta a Teófilo Braga, Eça acrescentava outros elementos à sociedade lisboeta: «o formalismo oficial (acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturazinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Juliana) e, às vezes, quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião). Um grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes». (Queiroz, 2001: 34-35).

contos de G. Godinho era meus; e libertado da ascorosa senhora eu já não devia aos seus santos, nem rezas nem rosas! Depois (...) corria a Paris, às mulherinhas! (Queiroz, 2007: 225-226)

Repare-se no termo *liberal*. Para Eça, esse liberalismo constitucional criaria figuras como Amaro Vieira, o sacerdote não vocacionado para a sua missão, enchendo o seu caminho de erros morais.

Apesar de obra de ficção, *A catástrofe* denunciava uma outra realidade: quando Eça ousou escrever que a possibilidade de uma invasão estrangeira reabilitaria e daria forças a um país inerte, frouxo, sem alma, estaria ainda longe de sonhar que nem o Ultimato o conseguiu e que a maior reacção do país seria o ódio ao estrangeiro. De facto, é na própria obra que Eça expressa a sua visão sobre a alma desnacionalizada do ser português:

Ainda hoje me soam aos ouvidos as acusações tantas vezes repetidas (...): não tínhamos exército, nem esquadra, nem artilharia, nem defesas, nem armas!...Qual! O que não tínhamos era almas...Era isso que estava morto, apagado, adormecido, desnacionalizado, inerte... E quando num Estado as almas estão envelhecidas e gastas – o que resta pouco vale...(Queiroz, 2006: 199)

Da mesma forma, Eça coloca um Gonçalo Ramires a pensar: «Oh, Avós, de que me servem as vossas armas, se me falta a vossa alma?» (Queiroz, s.d: 280).

Num tom amargurado de uma realidade que se sobrepunha ao romance, Eça escreveu em 1891, no contexto da revolta do 31 de Janeiro, em carta ao Conde de Arnoso, o seguinte: «E com o triunfo da revolução eu creio que Portugal acabou. Só o escrever isto faz vir lágrimas aos olhos».

A grandeza de um passado glorioso transformara-se na decadência de um país que Eça pintava sob figuras romanceadas, com a tinta do realismo⁷.

N’*A ilustre casa de Ramires*, Eça fez um retrato dessa grandeza dos Ramires, símbolo da nobreza heróica que fizera Portugal:

7 O paralelismo com a realidade, nas obras de Eça, encontramos-lo, também – e segundo Ary dos Santos – nas obras de Rafael Bordalo Pinheiro: «Nos *Maias*, no *Conde de Abranhos* e em *Uma campanha alegre (As Farpas)*, encontramos o grande “cão da finança” e a “galinha choca da economia”, desenhados nos números 2 e 4 da Paródia. (...) O “Grande papagaio da retórica parlamentar”, desenhado por Bordalo Pinheiro, descreve-o Eça de Queirós nas pessoas do já citado e famigerado Alípio Severo Abranhos e do Conde de Gouvarinho». (Santos, 1956: 10). Por outro lado, Ary dos Santos alude ainda ao paralelismo da figura do Zé Povinho com Gonçalo Mendes Ramires.

Por essa História de Portugal fora, vocês são uma enfiada de Ramires de toda a beleza. Mesmo o desembargador, o que comeu numa ceia de Natal dois leitões!... É apenas uma barriga. Mas que barriga! Há nela uma pujança heróica que prova raça, a raça mais forte do que promete a força humana, como diz Camões. Dois leitões, caramba! (Queiroz, s.d: 15).

O paralelismo com a realidade seria uma constante e figuras reais aproximam-se das figuras ficcionais de Eça. Polêmica interessante a de Bulhão Pato com Eça, sobre a figura de Tomás de Alencar, em que Pato insiste em declarar que era a sua imagem ou inspiração. Também em polêmica com Fialho, Eça chegará a responder o seguinte:

Em Portugal há um só homem – que é sempre o mesmo (...). É o homem que eu pinto – sob os seus costumes diversos, casaca ou batina. E é o português verdadeiro. E é o português que tem feito esse Portugal que vemos. (Queiroz, s.d: 316).

Por outro lado, a amizade entre Jacinto e Zé Fernandes, ou entre Carlos e Ega, retrataria bem a amizade de uma vida, entre Eça e Ramalho, Oliveira Martins ou mesmo Carlos Lima Mayer. Talvez tenha sido mesmo este, o amigo culto e viajado que nunca deixou um livro escrito, o modelo que Eça encontrou para compor Carlos da Maia, bem como Eduardo Prado, o amigo brasileiro rodeado de civilização, para compor o Jacinto⁸. Também o casarão do Conde de Sabugosa, frequentado por Eça, terá servido de inspiração para o Ramalhete.

Já Fradique Mendes, esse «tourista da inteligência», diletante da vida, não seria senão a sùmula de todos os vencidos da vida e dos seus sonhos, vencidos ou não. Sobre Fradique, diria Eça:

De sorte que dele bem se pode dizer que foi o devoto de todas as religiões, o partidário de todos os partidos, o discípulo de todas as filosofias – cometa errando através das ideias, embebendo-se convictamente nelas, de cada uma recebendo um acréscimo de substância, mas em cada uma deixando alguma coisa do calor e da energia do seu movimento pensante. (Queiroz, 2002: 68).

Com uma «percepção extraordinária da realidade» (Queiroz, 2002: 69), Fradique foi a recriação literária da sensibilidade do artista, do belo, «de tudo aquilo

8 Leia-se, a este propósito Santos Wernck, *As ideias de Eça*, Rio de Janeiro, 1946.

que ele e os outros vencidos quiseram e pensaram ser, mas que a vida, na sua torpe autoridade, não deixou que fossem, afinal». (Sequeira, 1942: 14).

De Junqueiro a Oliveira Martins, ao Hotel Bragança – símbolo dos Vencidos e presente nos banquetes dos romances queirosianos –, da instituição da família à religião, toda a realidade, dramática, cômica ou amargurada, esteve nas obras de Eça e nas suas personagens. Relevante será a afirmação do escritor: «Não sei, às vezes, como me resta coragem para entender os desgostos das minhas personagens quando tenho de as observar através da espessura dos meus». (*apud* Matos, 1998: 148).

Mas o paralelismo com a realidade do autor vai mais longe. A própria peregrinação de Teodósio à Terra Santa, inspira-se na viagem que Eça fez ao Oriente. Por outro lado, essa peregrinação espiritual em vida até chegar à Verdade, ao encontro com a própria consciência, por parte do personagem, não seria senão a própria reflexão de Eça: que existe uma consciência capaz de mostrar o bem e o mal, consciência que está dentro de cada indivíduo, o único Deus, esse «deus absoluto» a que Eça se refere já n' *O crime do Padre Amaro*.

É assim que os romances de Eça traduzem de uma forma muito particular um olhar sobre o tempo em que viveu. E numa pátria em risco de fim de regime e em fim de século, ouvia-se, por detrás do riso, as angústias e as esperanças de uma geração vencida.

Quando n' *O crime do Padre Amaro*, Eça acrescenta a imagem de Camões, que aparece carregada de simbologia, pretende imprimir a ironia de que a pátria portuguesa morreu com Camões, poeta «solitário» que «cantou numa língua morta um povo agora morto». A figura de Camões (cuja simbologia Eça aproveitou nesta década do tricentenário do poeta), volta a aparecer no final d' *Os Maias*, quando Carlos e Ega se passeiam por uma Lisboa parada, onde nada mudou. A decadência permanecia, passados dez anos:

Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões. (...) E Carlos reconhecia, encostados às mesmas portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, já assim encostados, já assim melancólicos. Tinham rugas, tinham brancas. Mas lá estacionavam ainda, apagados e murchos, rente das mesmas ombreiras... (Queiroz, 2006: 706)

Os Maias estão repletos de imagens sobre o declínio de Portugal, patente, antes de mais, no próprio declínio da família, que assentava no bastião que era o velho Afonso da Maia, figura cheia de grandeza moral, «um varão esforçado das idades

heróicas, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque». (Queiroz, 2006: 14). O seu próprio nome é dotado de uma carga histórica simbólica.

É uma obra carregada de valores simbólicos, em que a ruína será o aspecto principal: o Ramalhete é Portugal, Os Maias são um povo em desgraça, vítima da fatalidade⁹.

A morte de Afonso, no final da obra, coincide, simbolicamente, com a decadência do país, à beira da morte: «vejam vocês, filhos, se se encontra ainda uma gente como estes Maias, almas de leões, generosos, valentes!...Tudo parece ir mudando neste desgraçado país!» (Queiroz, 2006: 684). Nas palavras de Alencar, está o desalento do próprio autor.

Por outro lado, na visita final de Ega e Carlos ao velho casarão abandonado, dez anos passados, «Carlos descobriu um desastre na cornija, nos dois faunos que entre troféus agrícolas tocam ao desafio. Um partira o seu pé de cabra, outro perdera a sua frauta bucólica» (Queiroz, 2006: 717). O metistofélico Ega perdera a sua agressividade e Carlos perdera os seus amores bucólicos na Toca, nos Olivais... (Pires, 1980: 278).

Numa evocação de saudade, restam as memórias de dois amigos que falharam a vida!

O esperançoso Carlos da década de 1870, era o vencido do final do romance. Tal como Eça.

A lúgubre profecia d' *As Farpas* de 1871, parecia agora cumprir-se: «Portugal não era uma existência, era uma expiação». (Queiroz, 2004: 17)

Eça acaba por confessar por que desistira de se vingar da sociedade, pelas palavras de Ega, acerca da comédia *O Lodaçal*: «Abandonei-a. Era feroz de mais... E além disso, fazia-me remexer na podridão lisboeta, mergulhar outra vez na sarjeta humana... Afligia-me...» (Queiroz, 2006: 389).

É sob o desencanto da vida urbana, a civilização, o francesismo e o positivismo que a sua geração tomara como religião, mas também perante uma sociedade que não mudara, que Eça consagra as últimas obras a valores intemporais como a bondade, os santos, as crianças, Jesus, o campo... E surgem contos e obras como *A aia*, *Suave milagre*, *S. Cristóvão*, *A cidade e as serras*, com personagens tão reais quanto eternas.

Diante da conversa de Carlos com Ega sobre o plantar couves como a única coisa que resta aos portugueses, Afonso da Maia, representante de um velho Portugal, da acção e da força, responde, com uma certa melancolia: «pois então façam

9 – No início da obra, prenuncia-se a desgraça, através da alusão a uma lenda, a qual dizia que as paredes do Ramalhete eram sempre fatais aos Maias.

vocês essa revolução. Mas pelo amor de Deus, façam qualquer coisa!» (Queiroz, 2006: 391)

As personagens de Carlos e Eça representaram toda uma geração falhada, a geração de Eça. E será o próprio Eça a denunciar a falha dessa geração:

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. Ah, geração covarde, foste bem castigada!... (Queiroz, 2006: 210).

As personagens de Eça fazem o auto-retrato de uma época, e o realismo, para o escritor, não terá sido apenas uma escola, mas toda uma perspectiva de vida.

De facto, para Eça: «para gozar da vida de uma sociedade, é necessário fazer parte dela e ser um actor no seu drama: de outro modo, uma sociedade não é mais do que uma sucessão de figuras sem significação que nos passa diante dos olhos».

Foi pela arte, como «artista vingador» (Queiroz, s.d: 35), que Eça nos deixou todo um rol de personagens como Luíças, Amélias, Titis, Egas, conselheiros Acácios, entre a comédia e a tragédia, sob o riso que serviu como expiação a um pano de fundo de um clima suicidário, de um Portugal decadente, de um liberalismo que não triunfara.

Tão ficcionais quanto reais, tão irónicas quanto a morte do seu amigo Antero, que se suicidou diante da inscrição «esperança», as personagens dos romances de Eça representam uma visão muito particular de um país em fim de século. E para lá do manto diáfano da fantasia, a nudez forte da verdade...

REFERÊNCIAS

- CIDADE, Hernâni (1985). *Século XIX: a revolução cultural em Portugal e alguns dos seus mestres*. Lisboa: Presença.
- MATOS, A. Campos (1998). *Diálogo com Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho.
- MEDINA, João (1974). *Eça político*. Lisboa: Seara Nova.
- MEDINA, João (1972). *Eça de Queiroz e o seu tempo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- PIRES, António Machado (2007). *Luç e sombras no século XIX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIRES, António Machado (1980). *A ideia de decadência na geração de 70*. Ponta Delgada: Instituto Universitário dos Açores.

- QUEIROZ, Eça de (2008). *O crime do Padre Amaro*. Lisboa Livros do Brasil.
- QUEIROZ, Eça de (2001). *Correspondência*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIROZ, Eça de (2006). *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIROZ, Eça de (2008). *O crime do Padre Amaro*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIROZ, Eça de (2007). *A relíquia*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIROZ, Eça de (s.d.) CONFIRMAR. *A ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIROZ, Eça de (2002). *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIROZ, Eça de (2004). *As Farpas*. Cascais: Principia.
- SANTOS, Ary dos (1956). *Rafael Bordalo Pinheiro e Eça de Queiroz*. Lisboa: s.n.
- WERNECK, Francisco José dos Santos (1946). *As ideias de Eça de Queirós*. S. Paulo/Belo Horizonte: Agir.
- UNAMUNO, Miguel de (2009). *Por terras de Portugal e de Espanha*. Lisboa: Nova Vega.

III – O(S) DISCURSO(S) DO REALISMO

DR JEKYLL'S AND MR HYDE'S LONDON AND THE PORTUGUESE

Teresa Pinto Coelho

Universidade Nova de Lisboa

On 3 December 1880 José Maria Eça de Queirós wrote for the *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro:

And yet winter in London is by no means agreeable, heaven knows! One wakes in the morning to find a thick, grey, chilling shadow enshrouding everything outside the window; one must shave by gas-light and take breakfast with all the candles of the candelabra alight; and the carriage which transports us is preceded by a torch. By midday this scene changes; the shadow loses some of its greyness and by slow odious stages changes to ochre yellow and begins to exude a malodorous vapour. Breathing becomes difficult, one's clothes feel clammy against the skin; the buildings that surround us have the vague, ghostly lines of the cursed cities of the Apocalypse, and the thunder of London's streets, that tumultuous din which must disturb the court of Heaven, becomes a low rumble like a noise echoing from under the ground. [...]

The gas-light acquires a bloody hue; as everyone drinks heavily and incessantly to combat this freezing, fatal fog, there is a vague smell of alcohol in the streets, which is exuded upon the breath: this excites and urges on the rabble to vicious practices. The intolerable noise of the streets, the bustle of the violent crowds, the brightness of the shop-windows, make the blood race and the nerves vibrate almost painfully; one's desires are felt intensely; the human beast becomes inflamed: it wants something strong, animal-like – fighting, excess, greed, the flush brandy gives, passion. London exhales violence and crime on a winter's night. And one can be sure that in every one of the carriages which rush by in their thousands, each one with a ruddy glow of its lanterns, some citizen, male or female, sits committing or preparing to commit, with the exception of sloth, one of the Seven Deadly Sins ('Winter in London', in Eça de Queirós, 2000: 55-56).

Eça's text conveys traditional apocalyptic images of London. He mentions 'the cursed cities of the Apocalypse' bringing to the reader's mind cities such as Babylon and its zoomorphic imagery ('animal like'; 'human beast'). He also depicts London as a violent city where crime and all sorts of vices prevail. Eça's is also Dickens's foggy London which influenced other Victorian novelists such as Stevenson, Conan Doyle or Gissing (Bodenheimer, 2011: 142-159).

In fact, Eça might have read Dickens, namely *David Copperfield*. The book is to be found in what remains of his library in "Tormes" and he often refers to Dickens in his writings. He could also have read Thackeray's *The History of Pendennis*, also to be found in 'Tormes' – chapter XXVIII of the book is precisely entitled 'Babylon'.

In fact, as recent research has shown he knew English literature better than is usually acknowledged by critics (Coelho, 2010: 18-68). Also, in 1880 he had already been living in Newcastle for six years and writing chronicles on English life for the press for three, firstly for the Oporto newspaper *A Actualidade* (1877-78) and from 1880 for the Brazilian newspaper *Gazeta de Notícias*. His articles became a model for others, namely his friends Jaime Batalha Reis and Oliveira Martins.

The aim of this paper is to compare the images of *fin-de-siècle* London in three texts: Robert Louis Stevenson's novella *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Jaime Batalha Reis' article published in *O Repórter* on 17 January 1888 and Oliveira Martins's *A Inglaterra de Hoje* (1893). The comparison will be based on text analysis.

—

In *Dr Jekyll and Mr Hyde* the following descriptions of London can be read:

It was a fine dry night; frost in the air; the streets as clean as a ballroom floor; the lamps, unshaken by any wind, drawing a regular pattern of light and shadow. By ten o'clock, when the shops were closed, the by-street was very solitary and, in spite of the low growl of London from all round, very silent. (...). Mr Utterson had been some minutes at his post, when he was aware of an odd, light footstep drawing near. In the course of his nightly patrols, he had long grown accustomed to the quaint effect with which the footfalls of a single person, while he is still a great way off, suddenly spring out distinct from the vast hum and clatter of the city (Stevenson, 2008:14).

It was by this time about nine in the morning, and the first fog of the season. A great chocolate-coloured pall lowered over heaven, but the wind was continually

charging and routing these embattled vapours; so that as the cab crawled from street to street, Mr Utterson beheld a marvellous number of degrees and hues of twilight; for here it would be dark like the back-end of evening; and there would be a glow of a rich, lurid brown, like the light of some strange conflagration; and here, for a moment, the fog would be quite broken up, and a haggard shaft of daylight would glance in between the swirling wreaths. The dismal quarter of Soho seen under these changing glimpses, with its muddy ways, and slatternly passengers, and its lamps, which had never been extinguished or had been kindled afresh to combat this mournful reinvasion of darkness, seemed, in the lawyer's eyes, like a district of some city in a nightmare. (...)

As the cab drew up before the address indicated, the fog lifted a little and showed him a dingy street, a gin palace, a low French eating house, a shop for the retail of penny numbers and twopenny salads, many ragged children huddled in the doorways, and many women of many different nationalities passing out, key in hand, to have a morning glass; and the next moment the fog settled down again upon that part, as brown as umber, and cut him off from his blackguardly surroundings. This was the home of Henry Jekyll's favourite; of a man who was heir to a quarter of a million sterling (Stevenson, 2008: 21-22).

The fog still slept on the wing above the drowned city, where the lamps glimmered like carbuncles; and through the muffle and smother of these fallen clouds, the procession of the town's life was still rolling in through the great arteries with a sound as of a mighty wind (Stevenson, 2008: 26).

As Jekyll and Hyde, London is a character, a living body. The text refers to the city's 'arteries' and its noises: its 'hum and clatter', its heart beat. London is also portrayed as a huge beast that 'howls'. It's a city of the underworld, foggy, dark, nightmarish. Apocalyptic London is the abode of Hyde:

Two doors from one corner, on the left hand going east, the line was broken by the entry of a court; and just at that point, a certain sinister block of building thrust forward its gable on the street. It was two storeys high; showed no window, nothing but a door on the lower storey and a blind forehead of discoloured wall on the upper; and bore in every feature, the marks of prolonged and sordid negligence. The door, which was equipped with neither bell nor knocker, was blistered and distained. Tramps slouched into the recess and struck matches on the panels; children kept shop upon the steps; the schoolboy had tried his knife on the mouldings; and for close on a generation, no one had appeared to drive away these random visitors or to repair their ravages (Stevenson, 2008: 6).

Hyde's house (and London) contrasts with Jekyll's (apparently) respectable one with its 'large, low-roofed, comfortable hall, paved with flags, warmed (after the fashion of a country house) by a bright, open fire, and furnished with costly cabinets of oak' (20).

Unlike Hyde's, Jekyll's place is in a clean, bright neighbourhood. The text shows us two Londons: East and West. The former was poor, dingy, decadent London; the latter was prosperous middle-class London with its theatres, parks, fashionable shops. In the 1880s and 90s the contrast between the two was appalling. It was then that the term 'East London' was coined meaning a different world inside the city. Some of the differences were topographic – the chaotic, dirty, dark East End contrasted with the order of West End streets: the alley against the square, the barren backyard against the garden, light as opposed to darkness.

Stevenson's London is imagined like this. As Jekyll and Hyde, the city is also envisaged as a living monster, hissing and howling, a depraved and degenerated being, a criminal. This image shows nineteenth-century scientific concerns with degeneration as postulated by some theoretical works of the time. It is the case of Benedict Morel's in France and Cesare Lombroso's in Italy. In 1857 Morel published *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales*, a book in which he coined the concept of degeneracy. According to Morel, there were signs – which he called *stigmata* – displayed on the body of the degenerate subject which could be read as a text. They included unusually deformed lips, ears or hands. They were also emotional, intellectual or moral abnormalities (Arata, 1996: 19-23).

In 1876 Cesare Lombroso published *L'uomo delinquente*, a key text in the inauguration of criminal anthropology. Lombroso was a criminologist who tried to establish criminology as a medical science that could identify the physical features of the atavistic process – such as the form of the skeleton or of the ears – whereby the criminal reverted to primitive forms. Hyde easily fits into this category. So does Stevenson's animal-like monstrous London.

Stevenson's *novella* displays 1880s preoccupations with class and sexual issues. About six months before the publication of *Dr Jekyll and Mr Hyde*, between 6 and 10 June 1885, the polemical editor and journalist W. T. Stead published in the *Pall Mall Gazette*, a fashionable London evening paper, a sensational article on child prostitution. To prove how easy it was to become a child prostitute, Stead hired Rebecca Jarrett, a former brothel keeper, and with her help bought Eliza Armstrong, a 13 year old girl from a poor London neighbourhood, and sent her to a brothel. However, he forgot to obtain her father's consent and believed in Jarrett who assured him that the girl's mother knew the real purpose of the transaction. Stead was accused of abduction and imprisoned for three months (Fisher, 1995: 64-66).

Stead's aim was to force Parliament to raise the age of sexual consent from 13 to 16. He got what he wanted. The Criminal Law Amendment Act, officially entitled 'An Act to make provision for the Protection of Women and Girls, the suppression of brothels, and other purposes', was passed in August 1885.

Stead's article was entitled 'The Maiden Tribute of Modern Babylon' (Stead, 1885b). Again London's East End is seen as the doomed decadent city of the Book of Revelation. Stead's newspaper (1865-1921) represented one of the types of Victorian New Journalism, the journalism of social campaigns which developed in the 1880s. Stead was a daring and idealistic man who used the press to denounce social causes. In his opinion, newspapers should be tribunes at the service of those who did not have voice and denounce social injustice.

As he wrote in an article published in the *Contemporary Review* in 1886 entitled 'The Future of Journalism':

Newspapers will never really justify their claims to be the tribunes of the people until every victim of injustice – whether it be a harlot run in by a policeman greedy for blackmail, or a ticket-of-leave man hunted down by shadowy detectives, or paupers baulked of their legal allowance of silky – sends in to the editorial sanctum their complaint of the injustice which they suffer. (Stead, 1886: 326)

Living in Bristol at the time, Eça wrote about Stead's scandal to the Count of Ficalho on 15 June 1885: 'Por aqui, nada de novo ou picante – a não ser o tremendo escândalo da *Pall-Mall Gazette*, de que V. naturalmente já tem notícia pelas tubas da fama. Perdeu a Inglaterra a única pena de pavão que lhe restava – e que ela usava altivamente sobre o ponto mais alto do seu velho crânio – a moralidade' (Eça de Queiroz, 2008, I: 270).

'The Maiden Tribute of Modern Babylon' was immediately translated into French, German and also into Portuguese as 'Os Escândalos de Londres. O Tributo das Virgens da Moderna Babilónia' (Stead, 1885a).

Before Stead's another article on London's poverty had appeared in *The Morning Chronicle*. In 1883 the paper published a small pamphlet entitled 'The Bitter Cry of Outcast London: An Enquiry into the Condition of the Abject Poor' by Andrew Mearns. A congregationalist priest, Mearns described the degrading living conditions in some of London's slums. His pamphlet caused horror and surprise and led to a series of studies, enquiries and reports on the lives of the poor and inspired Stead's own investigation (Harrison, 1990: 184-85).

Mearns describes the homes of the poor as 'pestilential human rookeries (...) where tens of thousands are crowded together'. And he goes on:

To get into them you have to penetrate courts reeking with poisonous and malodorous gases arising from accumulations of sewage and refuse scattered in all directions and often flowing beneath your feet; courts, many of which the sun never penetrates, which are never visited by a breath of fresh air, and which rarely know the virtues of a drop of cleansing water. You have to ascend rotten staircases, which threaten to give way beneath every step, and which in some places, have already broken down, leaving gaps that imperil the limbs and lives of the unwary. You have to grope your way along dark and filthy passages swarming with vermin (Mearns, 1883: 28).

The Portuguese knew about decadent late nineteenth-century London and wrote about it. On 17 January 1888 Jaime Batalha Reis, then consul in Newcastle, published in *O Repórter* a description of London's fog which reminds the reader of Stevenson's (and Dickens's) London:

É no meio do nevoeiro de Londres que se compreende o carácter dos ingleses, as formas do seu viver, todas as suas manifestações sentimentais. A névoa espessa, gelada, suja, uniforme, penetrante, implacável e como que mansa, numa imobilização atmosférica quase absoluta, retrai as expressões, estupefica os movimentos, apaga os ruídos, difusa as luzes, aleita os olhares, fluxa as cabeças, nasaliza as vozes, adormece as fisionomias, e dá-lhe um vago aspecto ictiológico. (...)

Vesti-me, saí, quase encostado às paredes, comecei, incerto, vagaroso, a divagar pelas ruas.

Não se viam as casas e era impossível distinguir a gente, os veículos cujo ruído se sentia. Não se via a rua, nem as próprias pedras que se pisavam, e os meus pés indefiniam-se refractados na lama, e esbatidos no vapor da água, penetrado numa luz difusa que se condensava junto ao chão. Bastava estender o braço para perder de vista a mão, diluída, dilatada fantasticamente na névoa. (...)

À distância dum metro entrevia eu, apenas, passar figuras obscuras, sombras fantásticas, cambaleantes, incertas, temendo sem dúvida ir de encontro a quaisquer outros vultos mais fortes ou ainda mais cegos, a uma carruagem rápida, ou a um desses poderosos cavalos *Clydesdales*, esmagadores como elefantes, que arrastam vagões tremendos e maciços, como montanhas tenebrosas que a cada momento tapam completamente, nas ruas de Londres, as vagas claridades e se esfumam, ilimitados, na nevoaça. (...)

Nas ruas laterais, mais solitárias, passava gente, exclamando, desvairada; mulheres fazendo gestos aflitivos, e, logo, desaparecendo, desfeitas, diluídas, incorporadas na espessa neblina; alguém se perdera que essas gentes buscavam ansiosas, ou alguém se encontrara, esmagado pelas rodas dos veículos, ou asfíxiado nos bairros miseráveis

pela espessura da atmosfera que o último fôlego de dez gerações de esfomeados não pudera, enfim, vencer (Batalha Reis, 1988: 47-48).

A few years later, after having travelled to London in 1892, Oliveira Martins wrote a series of articles for the *Jornal do Comércio* of Rio de Janeiro. In 1893 they were republished in book form as *A Inglaterra de Hoje*. I quote from the chapter significantly entitled 'Aspecto de Babilónia':

É uma babel de tijolo. É um formigueiro infinito. As casas, pequenas, negras, amontoam-se em ruas irregulares, dando ao mesmo tempo uma impressão grandiosa e mesquinha: grandiosa pelas proporções do conjunto, mesquinha pelo carácter dos elementos. Londres é uma cidade que se estende por justaposição, um pólipó gigantesco de casaria. Aperta-se o coração à gente ao sentir que se entra no ventre do grande monstro do mundo.

[...] O sol desapiedadamente põe a nu a miséria destes bairros pobres, com as suas casas denegridas pelo fumo, ensebadas pelos nevoeiros viscosos, com pátios, becos, destroços, lixo, e um mar imenso de pequeninas chaminés erguendo-se dos telhados de ardósia, como dedos minúsculos de pigmeus, apontando caricaturalmente para o céu. [...]

Eu dava costas à grande Babilónia de hoje, e, por cima dos ombros, chegava-me aos ouvidos o sussurro gigantesco dos milhões de seres humanos que além se agitam na faina pesadíssima de viver uma vida por nós mesmos feita de torturas e trabalhos, quando a natureza, meiga e simples, no-la proporciona fácil e sossegada (Oliveira Martins, 1951: 27-29).

Oliveira Martins already refers to Jack the Ripper's murders which occurred between 31 August and 9 November 1888:

Não era nosso intuito visitar, um por um, os lugares dos assassinatos do feroz estripador. Seguimos. A cada passo topámos com mulheres incompletamente vestidas que, desgrenhadas, andavam pelas ruas à caça (225).

He also refers to the two Londons – East and West:

Estávamos no último abismo da degeneração da espécie humana. Nos dois polos, de oeste e de leste, tem Londres o zenite e o nadir da vida: falta-lhe para equador o instinto racional, estético e caridoso, que em outros povos humaniza a sociedade, apa-

gando os contrastes monstruosos. A embriaguez e a prostituição apresentam-se neste polo abjectas; no polo oposto, são douradas (225).

His dark, infernal London is also very similar to that of Stevenson and Mearns:

O *detective* levava-nos através dos labirintos tenebrosos. Formigueiros de crianças apareciam a cada canto, botões de rosa já murchos, semi-nus, imundos com ares de espanto selvagem, ao observar-nos, à luz intensa do *gin palace*, onde entrámos. Lá dentro via-se pior. A luz do gás embaciava com o ar pesado e sufocante, impregnado de exalações alcoólicas, de fumo de tabaco e gente suja, cheirando mal.

A um canto, curvada sobre o estômago, uma velha, de cabelos grisalhos soltos em mechas, fumava o seu cachimbo de gesso. Lembrou-me um esquimó. De pernas abertas, mãos nos bolsos, tinha ares simiescos um homemzinho magro de pera quase branca, nariz agudo e olhar estupidamente petulante (225-226).

Oliveira Martins plays with well-known symbols and metaphors. Interestingly enough, he does not portray West London. Neither do Batalha Reis or Eça. It is Stevenson's apocalyptic city that interests them and their readers.

Some critics say, however, that Stevenson's London is his own Edinburgh (Luckhurst, 2008: XX). In fact, all the above mentioned authors share the image of the infernal diseased *fin-de-siècle* metropolis: Edinburgh, London, Paris or even Eça's Lisbon (and Paris, for that matter). They all fit into late nineteenth-century images of degeneration, by-products of the scientific and cultural debate concerning the future of civilization and of the human race itself, of atavistic regression instead of Darwinian evolution.

REFERENCES

- ARATA, Stephen (1996). *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle. Identity and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BATALHA REIS, Jaime (1998). *Revista Inglesa. Crónicas*. Organização, introdução e notas de Maria José Marinho. Lisboa: Publicações D. Quixote/Biblioteca Nacional.
- BODENHEIMER, Rosemarie (2011). 'London in the Victorian Novel', in Lawrence Manley (ed.). *The Cambridge Companion to the Literature of London*. Cambridge: Cambridge University Press. 142-159.
- COELHO, Maria Teresa Pinto (2010). *Londres em Paris. Eça de Queirós e a Imprensa Inglesa*. Lisboa: Colibri.

- COELHO, Maria Teresa Pinto, (1997). 'Oliveira Martins e a Literatura de Viagens da Geração de 70: Imagens da Inglaterra Vitoriana em *A Inglaterra de Hoje*', in *Literatura de Viagem. Narrativa, História, Mito*. Organização de Ana Maria Falcão, Maria Teresa Nascimento e Maria Luísa Leal. Lisboa: Cosmos. 107-120.
- QUEIRÓS, Eça de (2000). 'Winter in London', in *Eça's English Letters*. Transl. Alison Aiken and Ann Stevens. Introduction by Jonathan Keates. Manchester: Carcanet Press. 50-56.
- QUEIROZ, Eça de (2008). *Correspondência*. Organização & Notas de A. Campos Matos. 2 vols., Lisboa: Caminho.
- FISHER, Trevor (1995). *Scandal. The Sexual Politics of Late Victorian Britain*. Phoenix Mill/Stroud/Gloucestershire: Alan Sutton Publishing.
- HARRISON, J.F.C. (1990). *Late Victorian Britain 1875-1901*. London: Fontana Press.
- LUCKHURST, Roger (ed.) (2008). 'Introduction', in Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*. Oxford: Oxford University Press. VI-XXII.
- MEARNS, Andrew and others (1883). 'The Bitter Cry of Outcast London: An Enquiry into the Condition of the Abject Poor', in Sally Ledger and Rodger Luckhurst (eds.) (2000). *The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History c. 1880-1900*, Oxford: Oxford University Press. 27-32.
- OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro (1951). *A Inglaterra de Hoje (Cartas de Um Viajante)*. Lisboa: Guimarães & Ca. Editores [1893].
- STEAD, William (1885a). *Os Escândalos de Londres. O Tributo das Virgens da Moderna Babilónia, tradução literal e "in-extenso" dos artigos da Pall Mall Gazette*. Porto: Typographia de Artur de Sousa e Irmão.
- STEAD, W. T. (1885b). 'The Maiden Tribute of Modern Babylon', in Sally Ledger and Rodger Luckhurst (eds.) (2000). *The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History c. 1880-1900*. Oxford: Oxford University Press. 32-38.
- STEAD, W.T. (1886). 'The Future of Journalism'. *Contemporary Review*. 50: 663-679, in Andrew King and John Plunket (eds.) (2005). *Victorian Print Media. A Reader*. Oxford: Oxford University Press. 323-239.
- STEVENSON, Robert Louis (2008). *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*. Edited with an Introduction and Notes by Roger Luckhurst. Oxford: Oxford University Press [1886].

DAS ESTRATÉGIAS REALISTAS AO JOGO PARÓDICO

Maria João Simões

CLP – Universidade de Coimbra

1. A questão do realismo na arte é uma questão à qual recorrentemente se regressa e, quando ela se coloca, podemos escolher ponderar ou não os seus fundamentos filosóficos. Escolhe-se aqui a primeira opção, porém sem a pretensão de fazer uma revisão da discussão sobre o realismo filosófico. Para tal propósito, atentar-se-á apenas em algumas tomadas de posição diferentes (ou mesmo antagónicas) em termos filosóficos como ponto de partida para uma abordagem prática de textos queirosianos.

Tal escolha inicial implica aflorar a oposição entre o realismo e relativismo, passível de ser desdobrada em outras oposições (por exemplo, essencialismo *vs* pragmatismo, neopositivismo *vs* pós-estruturalismo, etc.) ou desmultiplicada em matizes de vários posicionamentos teóricos e epistemológicos contemporâneos diferenciados.

Por um lado, atente-se no relativismo de Nelson Goodman. Na sua reflexão sobre a representação em *Linguagens da Arte*¹, Nelson Goodman (2006: 63) levanta o problema de «saber o que constitui o realismo na representação», e a este propósito afirma: «Sem dúvida não será, qualquer género de semelhança com a realidade». Rejeita quer uma perspectiva ilusionista (aquela que pressupõe que o mais realista seja o processo que mais dá a ilusão do real), quer uma perspectiva quantitativa e adequacionista (respeitante à pertinência da informação veiculada pela representação), quer ainda uma perspectiva de fidelidade ao real. Para Goodman, a forma de conceber a fidelidade ao real é determinada historicamente. Daí que o filósofo conclua: «O realismo é relativo, determinado pelo sistema de represen-

1 Note-se que a primeira edição de *Linguagens da Arte* é de 1968 e a edição reformulada é de 1978.

tação canónico de uma dada cultura ou pessoa num dado momento» (Goodman, 2006: 66).

Por outro lado, em oposição ao pensamento relativista encontra-se, por exemplo, a conceção do realismo científico e sistemista de Mário Bunge² que não se confunde com o realismo «ingénuo», mas que pressupõe a consideração de que as coisas têm existência independentemente dos sujeitos cognoscentes. Segundo este pensador, não é a possibilidade de perceber ou manipular os objetos que nos rodeiam que nos oferece argumentos convincentes contra o antirrealismo, mas sim o erro. Segundo M. Bunge, talvez seja o ‘erro’, enquanto ‘indicador’ da existência de um mundo independente, o mais importante elemento de conhecimento da realidade. Ligadas a este questionamento, destacam-se as noções de «meia-verdade» e de «graus de verdade» com aplicabilidade na semântica moderna, tendo em conta, porém, a advertência do filósofo quando afirma que «uma verdade parcial» não é uma «verdade provável» (*apud* Dima, 2010: 33)

No campo mais especificamente literário, Raymond Tallis pode servir como exemplo de um posicionamento crítico face ao relativismo e ao nominalismo. Este autor advoga precisamente uma conceção ilusionista da ficção e da representação, quando afirma: «Verosimilitude, fidelity to a world outside the text, is an illusion; to use Barthes’s phrase, a mere *effet de réel*» (Tallis, 1988: 21).

As discussões das últimas décadas têm salientado as múltiplas diferenças entre as várias perspetivas filosóficas e teóricas relativamente à relação entre linguagem e realidade e relativamente à ainda mais complexa relação entre representação literária e realidade, mostrando como são subtis os matizes de certos posicionamentos demasiado depressa rotulados com idênticas designações.

Já antes do debate desencadeado, em 1996, pela conhecida provocação do físico Alan Sokal, o próprio Richard Rorty chamava a atenção, em 1985, para o facto de «quer os filósofos ‘Analíticos’ quer os ‘Continentais’ terem vindo a sugerir que se se avançar mais uns passos para além do holismo³ comum a Quine e a Gadamer» não se poderá ficar «confinado a só um dos lados seja ele o dos textos, seja ele o

2 Mario Bunge fala também em hilorealismo (do grego ‘hyle’: material), explicando a sua conceção racioempirista como uma epistemologia que se caracteriza pelo seu «realismo, naturalismo, evolucionismo, socialismo epistémico e historicismo; es moderadamente racionalista tanto como moderadamente empirista; subraya la naturaleza constructiva de los conceptos y las proposiciones; admite convenciones pero acentúa la condición que las teorías fácticas representen a sus referentes con la mayor exactitud posible; requiere la justificación de toda a afirmación, pero es falibilista e meliorista; finalmente, es también científicista e sistémica. (Bunge, 1999: 290, *apud* Marone, 2000: 159)

3 Recorde-se que *holismo* é uma conceção que parte da ideia de que as propriedades de um sistema, quer se trate de seres humanos ou outros organismos, não podem ser explicadas apenas pela soma de seus componentes.

das coisas» – *grosso modo* a divisão entre «as coisas feitas e as coisas encontradas» (Rorty, 2008: 60). Ultrapassado o binarismo, será possível

atingir um ponto onde os filósofos franceses e alemães possam parar de usar o ‘positivismo’ como papão para assustar os seus estudantes e os filósofos ingleses e americanos possam parar as risadinhas nervosas à simples menção da palavra ‘hermenêutica’ (Rorty, 2008: 66).

Porém, na visão pragmaticista deste texto de 1985, Rorty ainda faz depender a verdade da sua adequação coerente à melhor teorização que inclua o pensamento científico e a hermenêutica crítico-filosófica, adotando uma perspectiva «adequacionista» no entendimento das relações entre verdade e realidade.

Uma perspectiva diferente é apresentada por Hilary Putnam nas suas obras *Realismo de Rosto Humano*, de 1990 e *Renovar da Filosofia* de 1992. Para este filósofo, o facto de ser necessário considerar a complexidade da relação entre a expressão e a realidade exterior não implica a negação dessa relação, nem um extremismo de negação do próprio mundo exterior, como esclarece quando diz:

Mas o colapso de uma certa visão do mundo, e das concepções de representação e verdade que acompanhavam essa visão do Mundo, está muito longe de ser um colapso das noções de representação e verdade. É uma atitude pura e simplesmente absurda identificar o colapso de uma visão filosófica de representação com o colapso da ideia que representamos coisas que não criámos (Putnam, 1998: 178).

2. Considerados estes exemplos, é possível perceber como é difícil superar as divergências e libertarmo-nos dos antagonismos filosóficos neste intrincado questionamento da relação da verdade com a realidade e mesmo no questionamento da ideia de realidade.

Devemos, pois, procurar os filósofos que saíram para além deste laço dicotómico e dos seus viciantes radicalismos e os pensadores que estudam os próprios conceitos afins do da ‘verdade’ e da ‘referencialidade’. Neste sentido, vale a pena atentar na instigante reflexão filosófica sobre a ‘evidência’ e a ‘convicção’ desenvolvida por Fernando Gil nas obras *Tratado da Evidência* e *A Convicção*, onde o filósofo procede a uma dilucidação ou mesmo um escalpelo das noções de convicção, crença, evidência e das suas relações com a verdade e a realidade.

As potencialidades heurísticas da sua reflexão filosófica foram claramente percebidas em primeiro lugar pelo próprio filósofo – como o demonstra a sua própria aplicação à interpretação de *Os Lusíadas*, por exemplo. Embora talvez demasiado

lentamente, essa capacidade heurística tem sido progressivamente reconhecida, tendo sido também percebida por críticos estrangeiros – como, por exemplo, Michael Sheringham, que faz uma aplicação das destrinças gilianas na análise do surrealismo concretizada na sua obra *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, de 2006.

Sem a intenção de fazer uma discussão ou uma aplicação exaustivas dos conceitos de Fernando Gil, pretende-se chamar a atenção para alguns aspetos da sua teorização que revelam claramente a complexidade da *evidência* e das suas relações com a percepção da realidade.

No *Tratado da Evidência*, Fernando Gil questiona diretamente o estatuto e o funcionamento da evidência e da «apodicticidade», esclarecendo o filósofo, que «Apodíctico é o que não pode ser senão o que é» (Gil, 1996: § 5).

Partindo do equacionamento husserliano da relação entre adequação e apodicticidade, constituintes estruturais da evidência, Fernando Gil salienta que a primeira acentua «a presença preenchedora da *entidade* intencionada, ao passo que a apodicticidade é como que o outro nome do *conhecimento* evidente». E avança: «A apodicticidade (...) designa a vertente epistemológica da evidência, a adequação antes revela o seu enraizamento ontológico» (Gil, 1996: § 5). Preferir uma por sobre a elisão da outra é reduzir a sua «coalescência».

Esta desmontagem genealógica e operativa da evidência revela a sua relação com a verdade⁴ e como ela se nos impõe, e como ela se diz pelo signo:

A evidência tal como ela se manifesta – como imposição e sinal da verdade, apodicticidade, adequação, satisfação do espírito – institui-se sobre estas estruturas. O sistema percepção-linguagem e a esfera antepredicativa encerram uma intencionalidade preconstituída, arcaica, por detrás da protodoxa, que seria a condição de possibilidade transcendental das intencionalidades constituídas pelo sujeito. A protodoxa exprime o sentir da vida e do mundo (...). (Gil, 1996: § 9).

A sua análise mostra que a evidência se estrutura de uma forma complexa⁵. Ora depois dos alertas realizados por Edgar Morin (entre outros pensadores), sabemos

4 F. Gil (1996: § 138) afirma: «O enunciado da verdade desenvolve-se no tempo, mas o seu teor não está no tempo». Segundo Marc Richir, entende-se melhor esta afirmação se se pensar que no eixo desta análise está a ideia, expressa no § 10 do *Tratado*: «a evidência reconstrói um sensível que permanece a sua referência constitutiva; ela situa-se a montante das grandes clivagens do pensamento filosófico» (Gil, 1996: § 138).

5 Como acentua Marc Richir no seu comentário do *Tratado*, a evidência «no seu enigma estrutura-se – é (...) uma das suas articulações cruciais –, pela sua relação com a verdade»; mas o «fraccionamento analítico» a que procede Fernando Gil mostra que «tudo o que a problemática da evidência de facto

como o reconhecimento da própria noção de complexidade⁶ é crucial para se questionar a relação entre o sujeito no seu existir ancorado no mundo e a forma de o dizer. Eis mais uma razão pela qual se deve atentar na complexidade da evidência.

Para Fernando Gil, «a evidência enraíza-se no sistema percepção-linguagem» e tem um «vocabulário filosófico» que «confirma esta dependência»; os «seus grandes conceitos – atenção, ostensão, intuição, uma injunção do verdadeiro de que a obediência constitui contrapartida – elaboram todos a experiência dos sentidos» (Gil, 1996: § 30). Por sua vez, a estes conceitos fundamentais, a estes «pilares da inteligibilidade própria da evidência», correspondem as metáforas da evidência «igualmente sensoriais»: Abertura, Captura e Contacto, Luz, Voz, Acordo e Resonância (cf. Tunhas, 2007: 19).

Como o Fernando Gil esclarece, a evidência «é da família de vidência, visão, vista (...) *ex video* é uma evidência que vem de dentro. (...) A língua diz-nos, portanto, que a evidência se constitui entre o ouvido e a vista. A PERCEPÇÃO é a sua matriz» (1998: 84).

3. Propõe-se agora uma aproximação entre de alguns destes conceitos que constituem a sintaxe da evidência⁷ (mais as suas correspondentes metáforas) com os princípios de observação e de análise norteadores da estética realista, tendo em conta a pregnância do ver e do ouvir na ficção realista.

É possível então pensar como a observação – princípio básico da estética realista – recobre a percepção do «que se estende na frente (*ob+tendere*) ou para o qual eu tendo (*ad+tendere*)» (Gil, 1996: § 30) que se reconhece no processamento da evidência. Por seu turno, à observação segue-se, no caso da ficção realista, o processo de *dar a ler/ver* ao leitor também ele tornado sujeito observante.

Será necessário, porém, demorar um pouco neste processo de «dar a ver». Na verdade, até há bem pouco tempo, a forma realista de «dar a ver» era interpretada

mobiliza» é de facto «muito complexo, muito mais complexo do que imaginávamos» (Gil, 1998: 361-3). Para o filósofo português, «o discurso da verdade» revela esta complexidade, pois, de acordo com a teoria categorial de Peirce, o seu estatuto combina a «dualidade do mandamento com a Tercidade peirciana, de que o 'símbolo' constitui o domínio de aplicação». Assim, «conservando embora a primidade do ícone e a secundidade do índice, a evidência enuncia-se como tercidade» (§ 138).

6 Como se chamou já a atenção em trabalhos anteriores (Simões, 2009: 82), a multidimensionalidade e a interação, como princípios basilares do pensamento complexo, permitem abordar essa relação do sujeito com o real e as formas como essa relação é dita. Recorde-se que Charles Maccio aponta, como princípios axiais do pensamento complexo, o de anel, o dialógico, o da multidimensionalidade e o autorregenerador (1998: 133-4).

7 Como chama a atenção Paulo Tunhas, a esta sintaxe da evidência se encontra ligada a percepção considerada por Fernando Gil como «estrutura natural da evidência» (Tunhas, 2007: 19).

como uma vontade de reproduzir, na expressão artística, a realidade percebida por mera imitação ou decalque.

Porém, a partir da teorização da representação ficcional enquanto *make-believe* tal como é concebida por Kendall Walton, é possível entender a ficção realista como um jogo de *façon crer* que implica uma instauração intencional do «dar a ver», sobretudo se se tiver em conta um conceito crucial na teorização de Kendall Walton⁸: o conceito de *prescrição*, o qual pressupõe uma condução ou orientação para imaginar.

Este entendimento do jogo ficcional foi aplicado por Lilian Furst à ficção realista, na sua obra *All is True. Claims and Strategies of Realistic Fiction*, onde a autora mostrou como, para colocarem de pé este jogo, os realistas se serviram de várias estratégias compositivas. Entre as estratégias diagnosticadas pela autora (para o objetivo de «dar a ver» perseguido pelos realistas), salientam-se quer a do «jogo do nome», quer a da «contemporaneidade», quer ainda a do jogo de ocultação do ficcional como forma específica de figurar o ficcional. Com efeito, embora pretendessem ser fiéis ao real, os escritores realistas não podiam deixar de saber que estavam criando ficções, porque o criador artístico percebe que consciência e comunicação são duas fontes independentes de gerar significação (Pires, 2001: 20). Deste modo os escritores realistas (mais ou menos conscientemente) vão procurar estratégias que *deem a ver*.

4. No conjunto das estratégias utilizadas pelos realistas, sobressai a utilização reiterada dos nomes próprios, nomes reconhecíveis pelo leitor e, por isso mesmo, para eles evidentes, como os topónimos, os nomes de instituições, de estabelecimentos comerciais, de jornais. Esta estratégia concorre e liga-se à estratégia da contemporaneidade⁹ que permite ao leitor reconhecer eventos, políticas, situações e problemas contemporâneos.

8 Um elemento caracterizador e basilar da teoria waltoniana é precisamente o conceito de prescrição – conceito-chave para se chegar à «verdade ficcional»: «Imaginations are constrained also; some are proper, appropriate in certain contexts, and others are not. Herein lies the key to the notion of fictional truth. Briefly, a fictional truth consists in there being a prescription or mandate in some context to imagine something. Fictional propositions are propositions that are *to be* imagined – whether or not they are in fact imagined. (...) Anyone who refuses to imagine what was agreed on refuses to “play the game” or plays it improperly. He breaks a rule» (Walton, 1990: 39). Assim, para K. Walton, «Fictionality is not *defined* by principles of generation; it consists rather in prescriptions to imagine. The variety lies in the means by which such prescriptions are established» (1990: 185).

9 É, em certa medida, como uma resposta a este problema que se pode ler a iluminante proposta de M.-L. Ryan (1998: 813), onde se reconhecem diferentes padrões e diversas formas de estabelecer as diferentes relações da ficção com a verdade e validade históricas, verificadas em diferentes tipos de textos. Trata-se de uma taxonomia desses modos de concetualização, balizada nos seus extremos

Outra estratégia é conseguida pelo privilégio dada pelos realistas à descrição como uma forma de «dar a ver» – extensivamente e intensivamente, pela enumeração e pelo pormenor de acordo com as destrições teóricas de Philippe Hamon (1993: 60-62).

Para além destas formas de «dar a ver», propõe-se aqui considerar como um «dar a ver» específico dos realistas: a figuração mimética de uma linguagem popular ou de discursos específicos – discursos que, no jogo da plurivocalidade romanesca, concretizam a refração de sentidos paródicos identificada por Mikail Bakhtine (1978: 180-182) dentro do hibridismo discursivo.

Mesmo que estas considerações impliquem retomar a noção de semelhança rechaçada por N. Goodman, é possível identificar esta estratégica figuração discursiva em escritores como Flaubert (e.g., a gíria médica em *Madame Bovary*), Thacheray (e.g., em *Vanity Fair*, o discurso do ‘bailiff’ Mr. Moss, o oficial de justiça que intima Mr. Crawley), Elizabeth Gaskell (e.g., a utilização do calão dos operários em *North and South*), G. Eliot (e.g., os discursos políticos em *Middlemarch*), Zola (e.g., a utilização, por exemplo, de ‘gros mots’ pelas personagens de classes baixas em *L’Assomoir*), ou Thomas Mann (e.g. as falas mais contabilístico-comerciais em *Buddenbrooks*).

No caso de Eça de Queirós, esta estratégia é reconhecível na sua utilização da linguagem familiar polifonicamente representada e na refiguração de discursos específicos¹⁰.

Podemos imaginar ouvir, neste sentido, diversas expressões reiteradamente usadas nos romances de Eça: «Que seca!», «Que ferro!». Ou podemos lembrar expressões mais duras como aquela com que Adélia mimoseia Teodorico Raposo quando o vê «derreado, mono e mole ao canto do sofá» e lhe atira «murros pelos ombros», gritando furiosa: «– Esperta, morcão!».

Ainda a um nível microestrutural podemos também relembra certos discursos, muitas vezes estilisticamente apresentados através da alternância do discurso

pelo mito e pela ciência. Ai, a ficção ocupa um lugar especial, hipostasiada no estatuto diferenciado do *fazer-crer*, cuja raiz se encontra num desabrochar específico do imaginar, para o qual o leitor é convidado – tal como K. Walton revela na sua teorização. Para a autora, K. Walton é a grande referência para se compreender a verdade na ficção.

10 É reconhecida a diferença que o escritor instituiu na linguagem literária portuguesa ao aproximá-la da linguagem falada – que se defende aqui ser reconhecível como uma evidência pelo leitor. Reconhecer este elemento é diferente de regressar à ideia preconceituosa da suposta «penúria», ou «restrição do vocabulário» em Eça de Queirós que Ernesto Guerra Da Cal (1981: 88-89) já, em certa medida, desmistificara atribuindo-lhe fins estéticos lógicos. Hoje, esta tese é considerada ultrapassada, pois as pesquisas informáticas da lexicografia permitem mostrar que o léxico queirosiano é mais alargado do que o de Camilo Castelo Branco – autor que frequentemente servia de termo de comparação para sustentar a preconceituosa tese acima referida.

direto e do discurso indireto livre, como os discursos dos padres n' *O Crime do Padre Amaro*, o discurso de Rufino n' *Os Maias*, ou o discurso do Conselheiro Acácio n' *O Primo Basílio* quando oferece aos «rapazes» um jantar em sua casa, cujo final apresenta um «politicamente correto» elogio à realeza, elemento máximo do poder representado pelo Governo que o agraciara com o grau de Cavaleiro da Ordem de Sant'Iago:

E terminou dizendo: – Não esqueçamos, meus amigos, como portugueses, de fazer votos pelo ilustre monarca, que deu às neves da minha frente, antes de descerem ao túmulo, a consolação de se poderem revestir com o honroso hábito de Sant'Iago! Meus amigos, à família real! – E ergueu o copo. – A família-modelo que, sentada ao leme do Estado, dirige, cercada dos grandes vultos da nossa política, dirige... – procurou o fecho; havia um silêncio ansioso – dirige... – através das lunetas negras, os seus olhos cravavam-se, à busca de inspiração, na travessa da aletria – dirige... – coçou a calva, aflito; mas um sorriso clareou-lhe o aspecto, encontrara a frase; e estendendo o braço: – dirige a barca da governação pública com inveja das nações vizinhas! À família real! (Queirós [1878], s.d.: 339-340).

5. Advoga-se aqui que, para além deste nível microestrutural, Eça levou a simulação figurada dos discursos a um nível macroestrutural que não encontramos de forma assim tão trabalhada e recorrente em outros escritores realistas. Na verdade, para além da curta imitação discursiva, Eça cria longos *pastiches* discursivos nos seus romances. Ora, convém salientar que o *pastiche*, enquanto procedimento técnico-estilístico, assenta na semelhança ostentada pela recriação de elementos artísticos previamente existentes. De acordo com a conceção teórica de Linda Hutcheon (1989: 55), a semelhança é o traço distintivo fundamental entre *pastiche* e paródia. Na sua operativa definição, «a paródia procura de facto a diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo; [ao passo que] o *pastiche* é imitativo».

A proposta teórica de Linda Hutcheon difere do entendimento de Gérard Genette, que, na obra *Palimpsestes*, estuda vários processos de transtextualidade¹¹ e de hipertextualidade. Para Gérard Genette (1982: 32), o *pastiche* diz respeito à imitação dum estilo enquanto a paródia implica o refazer de um texto. Contudo, as distinções genettianas não só contrariam a ideia vulgarizada da paródia de teor

11 A transtextualidade é uma designação-conceito que abarca diversas relações entre textos entre as quais se encontra a que aqui nos interessa – a relação de hipertextualidade, que como se sabe, diz respeito à relação entre um certo texto (B), designado por hipertexto, com um texto que lhe é anterior (A) – o hipotexto. De entre as várias distinções que Genette estabelece dentro da hipertextualidade (como a de *travestissement* ou a de *charge*) salientam-se a do *pastiche* e a da paródia.

cômico-satírico como também (precisamente por eliminar o satírico) impossibilita pensar na paródia enquanto procedimento com capacidade subversora das convenções genológicas ou compositivas de um texto ou de um outro objeto artístico. Ora o jogo da paródia pressupõe que o público conheça quer os procedimentos (desencadeadores de sentidos) do objeto artístico primeiro, quer a diferença dos novos procedimentos adotados e seus consequentes sentidos e, mais ainda, a relação analógico-diferencial entre uns e outros. Mais ou menos conscientemente, o público reconhece as fibras com que se constroem as teias das convenções gêneros literários.

Defende-se aqui que Eça demonstra, nas suas últimas obras, uma aguda consciencialização dos processos compositivos permitindo-se jogar ficcionalmente com eles. Neste sentido, para além da paródia também o *pastiche* é incorporado nos romances queirosianos e enquanto procedimento concorre de forma crucial para o jogo compositivo das ficções realistas do escritor. Na verdade, o curioso jogo imitativo-recreativo de certas convenções temáticas e técnico-compositivas rastreáveis nos vários *pastiches* com que Eça recheou os seus romances enriquece esteticamente as suas ficções, revelando-se bastante invulgar. De facto, uma releitura, dedicada à procura especificamente deste aspeto, não encontrará n' *A Educação Sentimental*, nem em *L'Assomoir* nem em *Buddenbrooks* este procedimento com estas características e com esta extensão. Nestas obras, apenas são visíveis recriações discursivas que não implicam a consideração de elementos compositivos de textos a um nível macroestrutural.

Em Eça, pelo contrário, já a partir d' *O Crime do Padre Amaro* encontramos extratos de canções românticas (como por exemplo, «a área inglesa de Haydn, que diz tão firmemente as melancolias da separação», cantada em casa da Condessa de Ribamar) e referências explícitas a textos poéticos como «O Noivado do Sepulcro» e «O descrido» (cf. cap. IV). Porém, neste romance apenas se incorpora um verso cantado por Artur num serão em casa da S. Joaneira pertencente a uma canção que o narrador explica ser «uma canção dos tempos românticos de 1851, o “Adeus!”». Ao leitor são narrados os seus motivos principais desta canção, mas não se reproduz diretamente ou recria esta canção.

Já n' *A Capital* o romancista leva este jogo muito mais longe, pois não só nos dá várias composições e versos da obra poética *Esmaltes e Jóias de Artur*, como expõe outros textos que evidenciam as convenções estéticas que o próprio narrador situa histórico-literariamente. Tal é o caso, por exemplo, da poesia escrita para Tia Sabina, cujas marcas convencionais criaram o terreno fértil para a compreensão da veia poética do sobrinho, já que, como o narrador se apresta a mostrar, elas cavaram o horizonte de leitura e a expectativa imaginativa de sabor romântico:

Só na tia Sabina encontrava simpatia. Essa, desde a descoberta do caderno dos *Esmaltes e Jóias*, parecia estimá-lo mais, como se a habilidade poética fosse uma evidência da ternura da alma. Um dia, mesmo, quando ela estava arranjando o seu gavetão, a doce velha tirou de entre um livro de orações um papel amarelado, de dobras muito gastas e com mistério pediu-lhe que o lesse: mas baixinho! Eram versos, versos à tia Sabina, versos datados do Porto, de 1841!

Eis chegado o momento de partir,
Dor e luto se apossam do meu ser;
Longe de ti, ó anjo feiticeiro,
A vida é treva, não posso viver.

E havia doze quadras neste estilo, trabalhadas ao gosto do tempo, misturando fanatismos de amor e palpites de morte às melancolias do Outono e às tristezas da separação. Artur disse, sorrindo, numa complacência de mestre amável:

– São bonitos, tia Sabina, estão bem feitos...

A velha dobrou silenciosamente o papel:

E eram verdade nesse tempo, filho – murmurou por fim. – Quando a gente é nova!
(Queirós, 1992: 135)

Um cómico exemplo da utilização do *pastiche* neste romance surge durante a analepse da passagem de Artur por Coimbra quando o leitor se depara com a solução encontrada por Damião para ultrapassar a baixeza dos queixumes lúbricos do Pote-sem-Alma, parente do Taveira. Para substituir a sua brejeirice, Damião determinou que o Taveira lhe construísse uma forma decente de expressar a sua dolorosa perda de amor, sendo logo explicada ao leitor a maneira imitativa como o Taveira se desembaraçou de tal encomenda:

Você, como homem e como pote, é livre, e não podemos proibir-lhe o queixume. Mas temos direito ao menos a que dê à sua saudade uma expressão literária e nobre. E já que Deus, para usar este termo obsoleto e convencional, lhe deu em gordura o que lhe recusou em ideia, aqui o amigo Taveira encarrega-se de lhe formular, em duas ou três estrofes correctas, um grito de desespero decente. E o Pote há-de ter a bondade de usar, de ora em diante, esta fórmula, sempre que o dilacere a dor dessa paixão infeliz.

A «fórmula», composta por Taveira, era uma imitação de algumas estrofes de Loksley Hall, a patética elegia de Tennyson, em que o poeta, revisitando os prados e os areais, onde outrora, com sua prima Amy, dera os passeios sentimentais do amor harmónico, solta o grito tão célebre na tradição romântica:

Oh, my cousin shallow hearted! Oh my Amy, mine no more
Oh, the dreary, dreary moorland! Oh! the barren, barren shore!

E a composição de Taveira, depois de falar com amargura dos prados e areais de Bragança, onde Felícia e Pote se tinham amado, na humidade da relva junto às espumas do mar, terminava com a mesma apóstrofe dilacerante:

Oh! minha prima Felícia! Nem minha, nem nunca mais!

Desertos, desertos prados! Tristes, tristes areais!

Agora todas as noites, o Pote-sem-Alma, depois de ter arranjado a cama, com o gabão aos pés, a capa por cima, deitava-se, entalava a roupa nos ombros, dava um ah! regalado de gozo e com o nariz fora dos lençóis, soltando toda a voz, bramava no silêncio:

Oh! minha prima Felícia! Nem minha, nem nunca mais!

Desertos, desertos prados! Tristes, tristes areais! (Queirós, 1992: 108)

Este procedimento pode encontrar-se também nos excertos da «Ode à Liberdade» que Artur lê a Rabecaz no botequim da Corcovada (final do Cap. I) e a Melchior no Hotel Espanhol (cap. III) – que, de certa forma, fazem desta poesia do protagonista desta obra o *pendant* da ode «Democracia» recitada por Alencar n’*Os Maias*.

Mas, tal como acontece n’*O Primo Basílio* com *Honra e Paixão* de Ernestinho Ledesma, é sobretudo com a transcrição de presumíveis excertos do drama *Amores de Poeta* de Artur Corvelo que encontramos posto em relevo o *pastiche* enquanto procedimento estético. Os excertos são imitações de textos de cariz romântico e ao leitor cabe reconhecer o registo sentimentalista, o estilo empolado com grandes tiradas utópicas, o gosto das oposições à moda romântica: as classes ricas e a tradição em contraste com o pobre poeta inovador e de ideias pretensamente revolucionárias.

Obviamente que a intenção aqui é «dar a ver», dir-se-ia mesmo, ostentar, a semelhança com esses outros textos e desta forma corresponder a um dos objetos da estética realista: o de destronar a estética romântica pondo em evidência os seus pontos fracos.

6. Por fim, acrescenta-se ainda que, tal como se defendeu em trabalhos anteriores, é possível observar nas últimas obras de Eça que a este procedimento técnico-estilístico do *pastiche* se vai juntar esse outro que é o da paródia. Este é um jogo através do qual se estabelecem relações textuais com textos anteriores mas onde, embora persista uma relação de semelhança e de imitação, o objetivo é instituir uma diferença marcante. Consequentemente mais complexas se tornam as últimas obras do autor que contêm este jogo.

É isso que acontece n' *A Relíquia* no diálogo intertextual que é estabelecido entre a narração do sonho de um Teodorico espaço-temporalmente transportado para a Galileia e o hipotexto bíblico. Este diálogo é feito também pelo intermédio da releitura feita por Renan da história de Cristo, na sua obra *Vie de Jésus*. No texto queirosiano ecoam claramente os capítulos XXIV e XXV da obra de Renan intitulados «Arrestation et procès de Jésus» e «Mort de Jésus». Embora não deixe de ter aspetos críticos, trata-se, neste caso, de uma paródia séria, marcando-se a diferença relativamente aos hipotextos sobretudo através da efabulação romanesca, tornada de certa forma rocambolesca pela presença de Teodorico. Porém, há um outro registo paródico n' *A Relíquia* que afeta a sua composição ficcional e que tem a ver com as relações que a histórica de Teodorico estabelece com as narrativas picarescas, como primeiro chamou a atenção Ernesto Guerra da Cal, o qual passa pela apropriação transformada dos motivos e convenções da narrativa picaresca.

A força subversiva da paródia é bem evidente também no imbricar do *pastiche* do discurso historiográfico pretensamente científico com a apropriação ridicularizada das convenções da caracterização realista da personagem, onde se salienta o fator hereditário – como é visível na configuração satírica do doutíssimo doutor Topsius:

A sabedoria neste moço era dom hereditário. Seu avô materno, o naturalista Shlock, escreveu um famoso tratado em oito volumes sobre a Expressão fisionómica dos Lagartos, que assombrou a Alemanha. E seu tio, o decrépito Topsius, o memorável egiptólogo, aos setenta e sete anos, ditou da poltrona, onde o prendia a gota, esse livro genial e fácil a Síntese Monoteísta da Teogonia Egípcia, considerada nas relações do Deus Ftá e do Deus Imhotep com as Tríades dos Nomos. (Queirós [1887], s.d.: 70)

Através desta figura insinua-se uma crítica à absolutização das certezas científicas que caracterizou a época cientista, revelando como a «interacção de paródia e sátira na arte moderna é universal» (Hutcheon, 1989:62). O paroxismo desta crítica encontra-se na certificação da própria «relíquia» que Raposo quer trazer à Titi – a coroa de espinhos colhida perto de Jericó:

Então este sagaz filósofo compreendeu que há razões de família como há razões de Estado, e foi sublime. Estendeu a mão por cima da árvore, cobrindo-a assim largamente com a garantia da sua ciência, e disse estas palavras memoráveis:

– D. Raposo, nós temos sido bons amigos... Pode pois apanhar à senhora sua tia, da parte de um homem que a Alemanha escuta em questões de crítica arqueológica, que o galho que lhe levar daqui, arranjado em coroa, foi (...) o mesmo que ensanguentou

a frente do Rabi Jeschoua Natzarieh, a quem os latinos chamam Jesus de Nazaré, e outros também chamam o Cristo!...

Falara o alto saber germânico! (Queirós [1887], s.d.: 170)

Mas onde o entrelaçamento do *pastiche* e da paródia se torna flagrante é no romance *A Ilustre Casa de Ramires* (obra já da década de 90), dada a complexidade compositiva da obra. De acordo com o pacto ficcional acionado, prescreve-se que o leitor acredite que Gonçalo está escrevendo uma novela. Ora essa novela é feita segundo o estilo da novela romântica, ou seja privilegia-se a semelhança: a novela que Gonçalo (pretensamente) escreve é pois um *pastiche* das ficções românticas. E assim tem sido lido pelos mais diversos críticos da obra. Para agradar ao público-alvo e ao Castanheiro o *pastiche* tem uma tonalidade positiva (Dyer, 2007: 168) e só assim Gonçalo poderia ganhar fama e alcançar a posição socioeconómica pretendida.

Porém, inserida no todo do romance a sua novela ganha uma ressonância e uma dimensão paródicas. Com efeito, se por um lado, Gonçalo quer imprimir alguma diferença relativamente ao estilo do poemeto do Tio Duarte que lhe serve de texto-base dando ao texto um tom mais «terso e másculo», por outro lado, Gonçalo nada mais faz que um plágio do texto de onde parte. A ideia de plágio é acentuada pela ocultação premeditada da fonte. Um dos elementos temáticos da imitação é a heroicidade das personagens representadas que, à maneira romântica, deveriam ser pedagogicamente exemplares – função que é desejada pelo protagonista:

Assim, ajudado pelo tio Duarte, por Walter Scott, por notícias do *Panorama*, compusera Gonçalo a mal-aventurada lide de Canta Pedra. E (...) fechou o Capítulo II, sobre que labutara três dias (...). E como ainda restava meia hora farta antes de jantar, o Fidalgo (...), desceu à estrada, tomou pelo caminho que se estreita entre o muro da Torre e as terras de centeio onde assentavam no século XII as barbacãs da Honra de Santa Ireneia. Pela silenciosa vereda (...), pensava nos seus avós formidáveis. Como eles ressurgiam, na sua novela, sólidos e ressoantes! E realmente uma compreensão tão segura daquelas almas Afonsinas mostrava que a sua alma conservava o mesmo quilate e saíra do mesmo rico bloco de ouro. Porque um coração mole, ou degenerado, não saberia narrar corações tão fortes (Queirós [1900], s.d.: 125-126).

Porém, na intriga principal o que o episódio seguinte vem mostrar situa-se no lado oposto destas suposições uma vez que, ao encontrar-se com o Casco enfurecido pela quebra de palavra do Figalço, Gonçalo fica aterrorizado, e foge cobardemente, inventando depois uma história de valentia para encobrir o seu medo.

Encaixado na intriga primeira, a prescrição de leitura do *pastiche* é modificada. De facto, um novo sentido subversivo próprio da paródia emerge pelo jogo, mais amplo, de inserção do *pastiche* na ação envolvente da intriga principal que o desmistifica.

Embora coloque Gonçalo a imitar o estilo romântico, o autor não resiste a uma identificação crítica das convenções do romance histórico enquanto género e compõe a sua personagem levando-a a proceder por estilização e seleção de características, privilegiando aspetos como o carácter bélico em detrimento de um possível misticismo, ou a heroicidade em detrimento do sentimentalismo.

Em conclusão, poder-se-á afirmar que a personagem faz apenas um plágio, uma transposição da poesia para a prosa pela imitação; este pretense *pastiche* é, com efeito, subvertido pelo autor que põe em causa as convenções da estética romântica e a sua desejada funcionalidade. Assim, sobre o sentido pedagógico da recriação recai uma ambiguidade propositada: se por um lado, a inteireza de carácter dos seus antepassados pode ser útil a Gonçalo, por outro lado, que lhe servirá a sua rudeza e a sua brutalidade na sociedade burguesa do último quartel do século XIX?

O jogo imitativo do *pastiche*, largamente presente das obras da década de 70, complexifica-se, nas últimas obras de Eça de Queirós, pelo intensificar da sua estilização e pela adição do jogo paródico, fazendo passar de um «fazer crer» na representação proposta a um «fazer descobrir» as alusões e conexões de sentido apresentadas ao leitor.

REFERÊNCIAS

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). «Du discours romanesque» [1937-38], in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard 122-233 (engl. tr. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin/Texas: University of Texas Press, 1987).
- BUNGE, Mário (1999). «Linguistics and Philosophy», in H. E. Wiegand, *Sprache Und Sprachen in Den Wissenschaften: Geschichte Und Gegenwart*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KD. 269-293.
- DIMA, Teodor (2010). «Probable truth versus partial truth», in *Logos & Episteme*, V. I, Issue 1. 31-38 (consultado em 02/08/2011, disponível em <http://logos-and-episteme.projectsbc.ro/sites/default/files/PROBABLE%20TRUTH%20VERSUS%20PARTIAL%20TRUTH.pdf>).
- DYER, Richard (2007). *Pastiche*. London/New York: Routledge.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GIL, Fernando (1996). *Tratado da Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda [orig. fr. 1993].

- GIL, Fernando (1998). *Modos da Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GOODMAN, Nelson (2006). *Linguagens da Arte*. Lisboa: Gradiva [1976].
- HAMON, Philippe (1993). *Du Descriptif*. Paris: Hachette.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70.
- MARONE, Luis y R. GONZÁLEZ DEL SOLAR (2000). «Homenaje a Mario Bunge, o por qué las preguntas en ecología deberían comenzar con ‘por qué’», in G. Denegri y G. E. Martínez (eds.), *Tópicos actuales en filosofía de la ciencia. Homenaje a Mario Bunge en su 80.º aniversario*. Mar del Plata: Martín. 152-178 (consultado em 02/09/2011, disponível em <http://www.ege.fcen.uba.ar/ecodes/Publicaciones/articulo18.pdf>).
- QUEIRÓS, Eça de (1992). *A Capital!*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d). *A Relíquia*. Lisboa: Livros do Brasil [1887].
- QUEIRÓS, Eça de (s.d). *O Primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil [1878].
- QUEIRÓS, Eça de (s.d). *A Ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Livros do Brasil [1900].
- RORTY, Richard (2008). «Text and Lumps». *New Literary History*. 39/1. 53-68.
- SIMÕES, Maria João (2009). «Imagology and relational complexity: the group stereotype», in Eduardo F. Coutinho (ed.). *Beyond Binarisms. Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora. 81-90.
- TUNHAS, Paulo (2007). *O Essencial sobre Fernando Gil*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

THE SPECIFIC IDEOLOGY OF REALIST DISCOURSE, AND THE CONSTRUCTION OF THE NOVELISTIC WORLD

Iskra Tasevska Hadji Boshkova

Faculty of Philology “Blazhe Koneski”

Ss. Cyril and Methodius University, Skopje, Republic of Macedonia

Realism as a specific stylistic formation upgraded and developed the dominant concepts of romanticism, one of which is the novel as a «form of the world in a constant spiritual crisis.» (*apud* Žmegač, 1987: 164-165) Romantic strive for historicism, and mythological/transcendental preoccupations, in the epoch of realism were noted as pointing back to the fields of playful, and unserious manner of representation, so the novel cultivated this aspiration through its manifestation. What was meant to be an ideal was Stendhal’s investment in explaining the rule of representation: «The novel is a mirror» (*apud* Žmegač, 1987: 168), carried as one walks and perceives things around him. This metaphor does not bring about the obvious, since it is not only the historic, and private life that are represented, but also their manifestation through re-presentation. This statement opens up the wide argument, concerning mirror as a symbol of reflection, which is at the same time deep change, and distortion. The mirror is again something which points out to the forms of artistic creation as well.

If we observe the characteristic elements of realism belonging to various European traditions, we can note huge discrepancies among them. This can be fully seen through Auerbach’s description of mimesis as a form of representation. This notion also concerns reality, so what is held to be true in this analysis should lead us closer to our preoccupation with realistic ideology. In order to understand Auerbach’s statements, it is helpful to underline Said’s explanation of the central Auerbach’s concepts – the figure, and the mixture of styles. Comparing the figuration of the Old into the New Testament, Said says: «The first event or figure is “real and historical announcing something else that is also real and historical”.» (Said, 2003: xxi) This leads us to the definition of figure as some kind of middle

ground, term which highlights the historical, and the truthful. Auerbach's goal is to perceive reality in the texts as more than a simple imitation; it is the event of figuration, and peaceful mingling of different accents. According to this, the differentiation of various concepts of realism in European literatures can be seen vividly.

In his description of Stendhal's novel *Le rouge et le noir*, Auerbach points up Stendhal's realism as a true example of conveying detailed description of political and social situations in France just before the July revolution, and this is interwoven with the actual events in his life (first as a clerk in the Napoleonic administration, then as a consul in Civit  Vecchia). That is why Auerbach affirms the time perspective, and the arbitrariness of the material as central to Stendhal's artistic creation:

Finally, he sees the individual man far less as the product of his historical situation and as taking part in it, than as an atom within it; a man seems to have been thrown almost by chance into the milieu in which he lives; it is a resistance with which he can deal more or less successfully, not really a culture medium with which he is organically connected. (Auerbach, 2003: 464-465)

This kind of turn leads his analysis to Balzac, who is (together with Stendhal) one of the creators of «modern French realism». The connection between the moral and the physical atmosphere in the given time forces Auerbach to call this realism «atmospheric» as well. The way the tragic and the existential are being combined evidently marks the realistic ideology as a serious representation of contemporary events:

In comparison of this type of presentation [of Flaubert] with those of Stendhal and Balzac, it is to be observed by way of introduction that here too the two distinguishing characteristics of modern realism are to be found; here too real everyday occurrences in a low social stratum, the provincial petty bourgeoisie, are taken very seriously (...); here too everyday occurrences are accurately and profoundly set in a definite period of contemporary history (the period of the bourgeois monarchy) – less obvious than in Stendhal or Balzac, but unmistakably. (Auerbach, 2003: 485)

It is undoubtedly true that the society as a specific subject (especially its low stratum) led to Goncourt's obsession with the pathological, the ugly and the morbid. This was also manifested in the constant writer's need to upset, and undermine reader's frivolous appraisal.

Depicting the transformation of the realism through the second half of the 19th century, Auerbach turns to cultures that did not have such influence on the realism's beginning, but which determined its continuous results. The way Russian tradition and Christianity are perplexed with the ordinary life define in the novel «patriarchal concept of the creatural dignity of every human individual regardless of social rank and position (...).» (Auerbach, 2003: 521) That is why enlightened bourgeoisie, as well as the patriarchal, higher aristocracy are the two things that cannot be found together as unity in the Russian realistic novels. Their coexistence is merely an ornament of a certain milieu (as in Tolstoy). The result of this ambiguity is the well-perceived nationalistic chronotope (kind of uniformity), and the transformation of characters: «The most essential characteristic of the inner movement documented in Russian realism is the unqualified, unlimited, and passionate intensity of experience in the characters portrayed.» (Auerbach, 2003: 522-523) This is actually Christian realism, a mixture of realism and tragedy. Although Auerbach considers character's evolution in the Russian novel under the influence of the European ideas, and ways of thinking (his unique perception of dialogue as a form of juxtaposition of unsettling differences), he still perceives the ultimate questions of the ethical, religious, and social living in this novel as an expelled Western notion, questions that found their ground in this polyvalent literature and culture. In our opinion, this is the most profound reckoning ever made in terms of Russian realism. The fact that Dostoevsky's novels are dialogical can also be found in Vittorio Strada's accounts and his labeling of these novels «hermeneutical» (*apud* Žmegač, 1987: 197-198).

The point Auerbach made concerning realism as a mixture of styles is something that have become common knowledge in the history of literary criticism, but its application on various texts is still circumscribed on his examples. However, describing Auerbach's notion of realism, F. R. Ankersmit developed an interesting analysis, based on Leibniz's monadology. This monadism is a kind of break, and a point through which subjective idealism came into being, but it is also a good explanation for reality in the artistic world. Ankersmit goes through several notions of Auerbach; one of them is figure as an interrelation between two poles, although they are temporally separated. Ankersmit concludes: «(...) one cannot fail to be struck by the similarity of *figura* to what Louis O. Mink referred to as «configurational comprehension». Mink had in mind here an aspect of historical writing that he considered to be the essence of all historical understanding.» (Ankersmit, 2001: 203) Having this in mind, it is not hard to make difference between these two terms according to the ontological status of figure. This also means that there is not a necessary requirement for historical phenomena in the essence of this mixture of styles, since it is the internal confrontation between voices, points of view, and plot

structures that define this conflation. The third problem Ankersmit stumbles upon is the Hegel's notion of «“concrete universal”, in which the categories of the individual and the universal are transcended.» (Ankersmit, 2001: 206) This is the kind of similarity also observed through the political implications Auerbach gave to the term realism as a style proper to democracy. These philosophical correlations raise the fourth concept in Ankersmit's analysis that is similar to figure – «Kantian sublime» as a reenactment between reason and understanding. The four elements are then summarized into a fifth component, concerning Leibniz's monadology, where God versus monads is the observer (not the creator) of the objective reality. This idea is made strikingly obvious through the statement of God's equation (as non-monadic subject) with the reader, and the author:

On the basis of this analysis, the writer or reader of the modernist novel is on a par with God rather than with the monad, since both of them do not participate in the world within the novel. (...) Reality does not *precede* from but *derives* from the point of view, without becoming an «idealist» construction of the point of view. (Ankersmit, 2001: 214-215)

It is undoubtedly true that the most insignificant event in the novel can often be a carrier of significant character's point of view, which can define the whole novelistic universe.

The complexity of the task connected with the depiction of the novelistic discourse, and its specific world can be made visible through an analysis of a concrete text, namely *The Brothers Karamazov* as a perfect example of the realistic and stylistic heterogeneity. Again, this account cannot overcome the inspiring monadic universe (and does not aspire to do so), that explain the nature of novelistic (and discursive) reality as a properly demarked subject. That is why we feel it is totally justified firstly to raise the question of narrative sequence, and the narrator as a part of the monadic point of view.

Dostoevsky begins his novel with a certain paratext (according to Genette's formulation), titled «author's note» that complicates the position of the author as an alleged narrator, and as a possible reader as well:

Starting out this biography of this hero of mine, Aleksey Fyodorovitch Karamazov, I am found in a sort of doubt. Namely, although I consider Aleksey Fyodorovitch my hero, I know that he is not a great man, and therefore I anticipate the inevitable questions, such as: What is the importance of yours Aleksey Fyodorovitch, when he impels you to choose him as your hero? What did he do? For what reason is he

famous? Why should I, the reader, waste so much time in getting to know with the facts of his life? (...) The thing is that he is, if you will, an activist, but an undetermined, unexplained activist. After all, it would be most awkward to require in this time of ours from people to be visible. Still, one thing is certain: he is an extraordinary man, an eccentric. (Достоевски, 1971: 5)

This excerpt demonstrates the way the alleged author passed the boundary between him and the narrator, and then again affirmed itself as a character, whose point of view is of a great importance for the following story (he is actually present at the court in the final scenes). The signified time of the story (the one in the first novel is situated thirty years before the one in the second, and by this fact we can observe the phrases «the present time», «present moment») yields the penetration of the so-called reality into the novel, rendered insignificant (as well as the whole novel). The question of the narrator also points out to the simulated transcendence/omnipresence, which is constantly being betrayed by his assumed dialogue with the reader. Again, this is underlined by the fact that what is being written is a biography, but one which is more a kind of novel. Generic qualification of this text is a problem of its own, since the alleged omnipresent narrator is part of the story, and plays with his own position.

Yet again, before making any kind of judgments for the question of genre, the monadic universe should be properly investigated. As an example we take the popular episode in the monastery, and the meeting of Father Zossima with Madame Hohlakov. The old Russian custom – asceticism is described as «relatively new» (existing approximately 100 years), but this national stigma attached to novelistic reality characterize it as mythological, ancient, religiously idle, more a scene where actions take place, ornament (as opposite to vivid and changeable reality). Here the discursive heterogeneity can also be observed, and its existence, highlighted by the mixture of the Western and the Eastern wisdom, which gives to this reality a character of quasi-determination. It is the conflict between the present and the past, and the eternal being of «the truth» that renders this reality immobile:

Be aware of your lies, and gaze upon them every hour, every minute. Also, avoid disgust – for the others, and yourself: the thing that you observe in you as odious cleans itself by the fact that you have noticed it. Be aware of fear, although fear is just a consequence of each lie. Never be afraid of your faint-heartedness in achieving love, or of your bad deeds. I am sorry that I cannot tell you anything more comforting, because active love compared with the fancy one, appears as cruel and frightening. (Достоевски, 1971: 77)

This episode brings about the intense experience of the characters, but also the way reality represents itself as a product of that experience, and the determinations of this quasi-historic moment lose their temporal significance. The act of internal quest begins when one loses itself, and in the same way reality renews itself by diminishing its own characterizations. This statement also underscores the factual dialogic nature of Dostoevsky's realism.

Mikhail Bakhtin through his inspiring aesthetic and poetic works examines the sociological, and the philosophical frames of genre theory, especially when it comes to the novel as such. It is the novel that gives new spirit and active transformation to the old genres, more specifically to the tragedy and the epic, which are most antiquated:

All these genres, or in any case their defining features, are considerably older than written language and the book, and to the present day they retain their ancient oral and auditory characteristics. Of all the major genres only the novel is younger than writing and the book: it alone is organically receptive to new forms of mute perception, that is, to reading. (Bakhtin, 2010: 70)

This statement can also be affirmed by the fact that novel is the only genre that avoids its own systematization into a well-defined generic order, and is always accepting new genres into its structure, thus gaining constant attention. By the same token, we think it is not incidentally that Dostoevsky chose this form for Aleksey's biography, since the novel is the most vivid genre receptive to all other genres, especially to the ones that revert the question of existing/non-existing subjectivity (fictional games), and the way of its description. *The Brothers Karamazov* is a mixture of biographical, autobiographical, and detective story elements, combined with character raising (effects of the so-called «Bildungsroman»), and medieval miracle play. The way narrator retells the story of Father Zossima and the Christian quests of Aleksey for his identity effectuate hagiographical and apocryphal elements.

The hybrid nature of the novel results into a specific dialogization, again terminologically coined by M. M. Bakhtin. It is the plurality of styles, and accents that is accepted as an argument for this notion, but this concept refers to the characters as well:

That particular gift of Dostoevsky to hear and understand the voices all together and at the same time, equal to the one Dante had, was actually the thing that provided him with the creation of polyphonic novel. (Bahtin, 2000: 32); Dostoevsky categori-

cally refuse the statement that he is a psychologist (...) because he always depicts the man *on the threshold* of a fateful decision, in the moment of *crisis* and unfinished – and *unpredictable* – twist of his soul. (Bahtin, 2000: 60)

Bakhtin understands the specific ideology of characters as a system of ideas, polyvalent in its own nature, undetermined, which is also explained by the fact that (similarly to Hegel) Bakhtin sees the truth as a manifestation of the contact between the two consciousness, rendering it active. The unique, monologic consciousness is unequivocally determined by the uniqueness of the represented world, so, in accordance with it, the dialogic one exist in a hybrid world and lives in a perfect relation with the idea. The narrative turn, when Alyosha meets Ivan in the tavern, and they get to know each other for the first time, is followed by the poem «The Grand Inquisitor», a sort of menippean satire founded on biblical ground. As in the episode where Ivan speaks with the devil, here again we have polyvalence of voices and ideologies, since what we hear are the four different consciousnesses (not two) – on the one hand the deeply religious, orthodox, but also human nature of Alyosha, and on the other the cynical, but conciliatory voice of Ivan. That is the moment when reality disintegrates into several elements: the level of the Christian point of view is perplexed with the critical, reporter's voice, and then they are fused into a dialogue of universal significance. What also characterizes this dialogue is the mixture of generic elements that duplicate the voice of authority (of God or man) as wanted and unwanted, miracle as an affirmation and contradiction, and the secret as a sacral taboo and misused knowledge:

We corrected your achievement, and we founded it on *the miracle, the secret, and the authority*. And people were happy to be driven again as a herd, and their hearts were relieved from the terrible gift that brought them so much pain. Were we right, teaching and doing that? Didn't we love humanity when we calmly acknowledged their weakness, when we lightened their burden with love, and when we let their powerless nature to make mistakes only with our permission? And why have you come to bother us? (...) Get angry, I do not want your love, because I do not love you either. (Достоевски, 1971: 132)

Equally important question in this investigation is the way realism is bond with its truthfulness, but also the kind of truth novelistic reality reveals. Michael Riffaterre stumbles upon the aspect of verisimilitude as liberation from the chains of fictionality, and fictional truth that is totally depended on semiosis:

Whatever the text represents, whatever its mimesis reflects, will, by the agency of cumulative semiosis, be changed into a series of similarly modified representations. Thus mimesis – based on verisimilitude, differences, and successivity – gives way to representation, based on repetition and equivalences adhering to one single rule. (Riffaterre, 1990: 13-14)

Riffaterre mainly reckons the repetitive, tautological nature of spatio-temporal and nominal signifiers, which allude to fictionality in respective verisimilitude. The verisimilar description (for example the history of the Karamazov family) magnifies diegesis, but it also points out to fictionality as a common ground. Riffaterre also investigates the signs of fictionality in the text (author's/narrator's commentary, humor, parody, sub/metatext, emblematic names, description which is unimportant or too realistic, etc.), and these are the signals through which fictionality can be noted in Dostoevsky's novel. His anti-psychologist stance is observed through the detective story incorporated in the novel, where the present administrative and objective accent is being undermined by the constant irony – the prosecutor's speech affirms the actual status of metaphorically announced «Karamazovshchina», it is the need to outlive the father, to diminish the progressive yearning, and to destroy everything that comes on its way. The defender's speech is also trivialized, and this again underscores the subversive power of Dostoevsky's narration, which demonstrates the meaningless court, and psychological analysis (understood as a kind of argument). These effects of irony show the meta-critical attribute of this discourse, and its requirement to throw away any interpretation mainly grounded on psychological and author's reports. It is a criticism turned upside down, transformed and dissolved into its own existence. This aspect of the novel underline the dialogical nature of almost all Dostoevsky's novels (and short stories), but it is a kind of dialogue where nobody has the ultimate word, not even the author. That is why discourse presents itself as continually active and new. The urge for an endless dialogue is the reason why this novel looks unfinished, without firm plot structure or outcome.

It seems that writing about Russian realism and expecting stable scientific results is an unavailing attempt (especially if we take into account the novels of the so-called high Russian realism, such as Tolstoy's and Dostoevsky's). However, the constant stimulus for rewriting and reexamining this period is actually of a different kind. Critics feel obliged to give judgments through which the socially analytic function of this literature can be observed, but it is actually the possibility to neglect it that gives new light to these one-sided analyses. Dostoevsky as an author is most individual, inserting into his work his specifics, and «deconstruc-

ting constantly the realistic literary models.» (Flaker, 1975: 323) If there is any kind of ideology that Dostoevsky can be «accused» of, it is only the indomitable one, always confronting stereotypes, schematized ways of reading, writing and interpretation, stigmatized analyses of peoples and societies, unchanging cultures, that only highlight their most discernible elements, which should be seen under a different scope.

REFERENCES

- ANKERSMIT, F. R. (2001). *Historical Representation*. Stanford, California: Stanford University Press.
- AUERBACH, Erich (2003). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- БАКХТИН, Mikhail (2010). «Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel», in David Duff (ed.), *Modern Genre Theory*. Great Britain: Longman. 68-81.
- БАКХТИН, Mihail (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. Milica Nikolić. Beograd: Nolit.
- ДОСТОЕВСКИ, Ф. М. (1971). *Браќата Карамазови (4 тома)*. Прев. Димче Билјановски. Скопје: Мисла.
- FLAKER, Aleksandar, prir. (1975). *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Mladost.
- RIFFATERRE, Michael (1990). *Fictional Truth*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- SAID, Edward W. (2003). «Introduction to the Fiftieth-Anniversary Edition», in: Erich Auerbach. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- ŽMEGAČ, Viktor (1987). *Povijesna potika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

SOBRE LOS CONCEPTOS DE ESTILO Y PLAN EN LA ESTÉTICA DE LA NOVELA ESPAÑOLA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Santiago Díaz Lage

Universidade de Vigo

En no pocos textos publicados en España durante la segunda mitad del siglo XIX se establecieron, a veces por vía implícita, criterios estéticos para hacer existir la novela *artística, moderna* o incluso *literaria*, desgajándola de un referente histórico anterior, casi un hipotexto, que Benito Pérez Galdós llamó «novela de impresión y movimientos» y José Ortega Munilla «literatura de acción» (Pérez Galdós, 1999 [1870]: 126; Ortega Munilla, 1884). Muchos escritores se afanaron en contribuir al «renacimiento» de la novela española en el siglo XIX, asumido como tarea colectiva de una generación literaria; de sus esfuerzos por especificar la referencia de un sustantivo deriva el concepto de la novela, sin más, que se ha impuesto en historia literaria, en detrimento de las novelas por entregas y las novelas de folletín, o novelas populares. La restricción referencial del concepto se fundaba sin duda en criterios textuales, estéticos e ideológicos, pero también en criterios de tipo editorial o bibliográfico: «antes la novela era un libro», lamentaban los redactores de *La Censura* en 1844, ante el auge de los folletines y las novelas por entregas, muchas veces publicadas en bibliotecas y colecciones diseñadas por los editores (*La Censura*, 1844: 266).

Es interesante que ese proceso, con todo lo que implica, se presente muchas veces como síntoma de la superación histórica del romanticismo, y que la especificidad de las nuevas formas de novela se vaya a cifrar en los conceptos de estilo y de plan. En un paso crucial de su ensayo sobre “El Realismo y la literatura contemporánea”, Rafael Altamira cita el artículo antes mencionado de Ortega Munilla, y contrapone la que llama «novela de la verdad» no a una novela de «la mentira», ni aun de «la ficción», sino a la «novela del diario» (446), escrita sin designio previo, al hilo de las exigencias de la publicación periódica. Querría analizar aquí, sin espe-

cial ambición teórica, las consecuencias y las limitaciones estéticas e ideológicas de esa conceptualización, según se perfila en un número no desdeñable de textos escritos en España entre 1878 y 1886.

Entreveradas en los *Apuntes autobiográficos*, Emilia Pardo Bazán dejó algunas reflexiones sobre el estado de la novela española en el siglo XIX, que pretendían ser, también, declaraciones heurísticas: a su generación literaria le tocaba, dice, «restaurar» el «habla castellana», «maltratada así por los libros krausistas como por los zarzueleros bufos, novelistas por entregas, traductores de folletín, periodistas noticieros, y el chaparrón de literatura y prensa política del período revolucionario» (Pardo Bazán, 1999 [1886]: 35). El hipérbaton cronológico implícito en la propia idea de «restauración» pretendía conciliar la práctica literaria contemporánea con la «tradición realista» de la prosa de los siglos XVI y XVII, que por diversos motivos se aparecía como modelo de lo que debían ser la prosa y la novela en castellano. Escribía Pardo Bazán a finales de 1882:

No sólo los escritores primorosos y un tanto amanerados, como Valera, sino los que escriben libremente, *ex toto corde*, como Galdós, desempolvan, limpian de orín y dan curso a frases añejas, pero adecuadas, significativas y hermosas. Y no es únicamente la forma, el estilo, lo que va haciéndose cada vez más nacional en los escritores de nota; es el fondo y la índole de sus producciones. Galdós con los admirables *Episodios* y las *Novelas Contemporáneas*, Valera con sus elegantes novelas andaluzas, Pereda con sus frescas narraciones montañosas, llevan a cabo una restauración; retratan nuestra vida histórica, psicológica, regional; escriben el poema de la moderna España. Hasta Alarcón, el novelista que más conserva las tradiciones románticas, luce entre sus obras un precioso capricho de Goya, un cuento español por los cuatro costados, *El Sombrero de Tres Picos*. La patria va reconciliándose consigo misma por medio de las letras. (Pardo Bazán, 1989 [1883]: 174)

Otros autores habían notado tendencias similares en las primeras novelas de Pardo Bazán (cf. Díaz Lage, 2009), y era común que se censurase el purismo y el arcaísmo porque privaban a la prosa de flexibilidad expresiva. Luis Carreras fue quizá quien más lejos llevó la crítica de la «obsesión fraseológica» de aquellos a quienes llamaba «los académicos puristas», que habían reducido el estilo a «un encadenamiento de frases martilleadas, bien encajadas, bien eslabonadas, que atestiguan la erudición lingüística y la heroica paciencia de sus autores» (1884: 106). Sus juicios son severos, pero precisos: señala, por ejemplo, que la gran innovación de José María de Pereda consiste en haber adoptado «el sistema clausular de Cervantes», «sólo que, por desapego al lenguaje de los puristas, ha tomado la elocu-

ción de la lengua castellana corriente, enriqueciéndola con gran número de modismos santanderinos» (1884: 106). Pero en la obra de Pereda no siempre resulta fácil distinguir los dialectalismos montañeses de los usos léxicos arcaizantes (Rodríguez Marín, 2005: 54-79), que unas veces procederían de la lectura directa y la imitación de los textos castellanos de los siglos XVI y XVII, y otras de la consulta asidua de diccionarios; si no me engaño, la rica documentación recogida en las entradas del *Diccionario de Autoridades* puede haber sido la fuente de algunos de ellos. No se considere un demérito del autor, espejo de prosistas en su tiempo: al analizar el aspecto más específicamente lingüístico del estilo, Leopoldo Alas *Clarín* le exigía al novelista, ante todo, que fuese «buen gramático, no en el sentido de respetar hasta lo excesivo las meticulosidades de los desocupados académicos, sino en el de conocer bien el genio del lenguaje nacional y los tesoros de su diccionario» (Alas, 2004 [1882]: 87). El problema era que esa rigurosa ambición lexicográfica podía conducir al defecto que Altamira llamó, con un lenguaje suntuario muy extendido entonces, «lujo de palabras»:

En medio de ese afán de mejora, se tropieza repetidas veces con lo que es escollo natural en este punto: la afectación, la bambolla, el lujo de palabras, o la copia servil de modelos antiguos, tan solo por el prurito de seguir la tradición. (...) El afán de la novedad, la intención justísima de huir el prosaísmo, o de manifestar con todo calor las impresiones recibidas, mueven repetidas veces al empleo de voces no siempre derivadas según las reglas de la Gramática, de giros que caen en anfibologías, uniones extravagantes o no muy propias de palabras, uso revuelto de tecnicismo y habla vulgar. (Altamira, 1886: 619)

Los criterios estéticos que defienden Altamira, Alas y Carreras siguen ahorrados por las viejas *virtutes elocutionis*, y en sus disquisiciones sobre el estilo latén tensiones semejantes a las que podían latir en los conceptos de *antiquitas* y *latinitas*, *adaequatio* y *proprietas* (cf. Lausberg, 1966-1968: 11-391; §§ 458-1077). Pero en la crítica de la segunda mitad del siglo XIX los juicios sobre la dimensión sintáctica y discursiva del estilo solían ser más vagos que los referidos a la *elocutio in verbis singulis*, y esa tendencia parece haberse mantenido hasta nuestros días (cf. todavía Gullón, 1973: 266-272; y López, 1993: 95-127). La principal dificultad estética y retórica del estilo, según entonces se concebía, estribaba en imbricar los distintos materiales discursivos que conforman el texto:

No todos los novelistas notables que ahora escriben en España procuran vencer las dificultades que, para la expresión de las nuevas formas artísticas, ofrece el lenguaje

trillado de nuestra literatura. Mientras alguno de ellos ha comprendido que es preciso, si se quiere hacer algo nuevo y digno del tiempo, romper con muchas preocupaciones retóricas, y algunas gramaticales, y trabajar sin descanso por crear un estilo nuevo sin que deje de ser castizo, otros hacen alarde de amor y veneración a las formas vetustas, y desdeñan la flexibilidad y el tono familiar, y los giros atrevidos pero gráficos, que van siendo cada día más necesarios. (Alas, 2004 [1882]: 166)

El estilo opera en los intersticios que ligan las *voces* y las frases, los *giros*, las cláusulas y el texto, y quizá un análisis sistemático de las solidaridades léxicas y las *colocaciones* recurrentes de la prosa del siglo XIX permitiría entender mejor su alcance. Pero el intento de aproximar el discurso a las «maneras de hablar», según lo explica Galdós en el prólogo a *El sabor de la tierruca*, no consistía tanto en incorporar vocabulario o fraseología coloquiales a la lengua literaria, como en incorporar al texto formas de apelación e implicatura propias del coloquio, «tallando la imagen del lenguaje a partir del empirismo bruto de la vida verbal» (Bajtín: 174). La imagen de Bajtín es muy parecida a la que utiliza Altamira para explicar cómo opera sobre el material diegético «el estilete del deseo»:

El literato, lucha con la frase, laminándola, torciéndola, probando a darle todas las formas para que exprese lo que él siente y ha de hacer sentir a los otros, retratando en tal modo gramatical, en tal palabra, en esta repetición, en aquel giro y fuerza sintáctica, el ser de las cosas, el color, la forma, la intención, el carácter, la realidad, la realidad plena, que alienta el soplo inefable y misterioso de la belleza. (Altamira, 1886: 278)

El estilo aspira a superar, mediante la escritura, la disgregación de la lengua en discursos no siempre transparentes entre sí, como si la propia textura de la novela pudiera representar, o refractar, las turbulencias y las contradicciones de la totalidad del discurso social contemporáneo. El límite del estilo es la escritura, y sólo ella lo hace existir: queriendo explicar la aparente sencillez y la desenvoltura de la prosa de Honoré de Balzac, decía *Clarín* que en sus novelas «el estilo no es más que la forma indispensable para comunicar el pensamiento por medio de la palabra escrita» (Alas, 2004 [1882]: 66).

También en el prólogo a *El sabor de la tierruca*, Galdós describe a Pereda como «el emancipador literario por excelencia», que en sus novelas introduce una reforma que ni la prensa ni la oratoria ni acaso el pueblo —depositario del lenguaje corriente y las maneras de hablar— habían sabido realizar. La idea de que la novela actuaba como mediación entre esferas desgajadas del discurso social no era nueva; pero cabe preguntar quiénes serían las «raras excepciones» que, al decir

de Galdós, se esforzaban por darle «al lenguaje corriente la acentuación literaria»: tal vez aquellos periodistas de *El Imparcial* y *El Liberal* que, según Carerras, iniciaron o desarrollaron «una nueva forma» de prosa, que él define como «la unión del chiste conciso y de la frase breve y común» (1884: 147). Tocamos así un aspecto especialmente rico del problema: Alas empezaba los artículos “Del estilo en la novela” reflexionando, al hilo de Gustave Flaubert y Émile Zola, sobre la «*igualdad ante el idioma* a que contribuyen los periódicos serios y acaso más los *soi-disant* humorísticos, la política con su tecnicismo, especialmente el Parlamento, como en otro tiempo la curia, y otros muchos elementos de cultura no empleados con la necesaria habilidad para que no sean origen más que de bienes» (Alas, 2004 [1882]: 64). Aquí la prensa vuelve a aparecer como espacio para la elaboración discursiva y como mediación entre las maneras de hablar y las maneras de escribir, y Alas, hilando muy fino, deslinda varios estratos de influencia. La alusión a la prensa jocosera, tan abundante en España desde la década de 1860, no es un simple guiño autobiográfico: la «retórica de la *intención*» elaborada, entre otros lugares, en periódicos como *Gil Blas*, *El Cohete*, *El Cascabel* o *La Risa* dejó una honda impronta en el discurso social (Díaz Lage, 2010: 181-197), que con la pretensión de prolongar la tradición satírica y festiva barroca, ya muy presente en la prosa costumbrista, venía a legitimar el «renacimiento de la novela nacional».

A pesar de lo que su nombre pueda sugerir, en el planteamiento de Alas la «*igualdad ante el idioma*» no es unívocamente buena, porque supone que en el acervo común queda fijado un gran número de frases hechas: tal ocurría, según dice, en el francés de su tiempo, plagado de «giros y palabras que son en Francia patrimonio del público que usa del derecho de manejar la pluma, como puede usar del no menos indiscutible de recorrer las plazas y los paseos» (Alas, 2004 [1882]: 64). En sus textos, y en los de muchos de sus contemporáneos, se reconoce una acuciante pulsión de separar el estilo del lenguaje hecho, trabajado o fijado por la tradición literaria, pero también por el uso colectivo común y cotidiano; la voluntad de estilo era también un gesto de rechazo, y hasta de cierta repugnancia, hacia las maneras corrientes de decir el mundo, que podían carecer del poder de evocación, introspección y resonancia estética que conviene a la prosa de la novela.

Es cierto que la fascinación de Galdós por los lenguajes *coloquiales* y *populares* pudo marcar la caracterización de muchos de sus personajes, y llegó a impregnar las voces de sus narradores, a menudo casi tan pródigos en ecos literarios como en retazos de los discursos *comunes* (cf. Schraibman; Gullón, 1973: 256-306; y Rodríguez Marín, 1996). Pero, en contra de lo que pudiera creerse, no siempre es fácil aquilatar y evaluar la presencia de estos en los textos de las novelas, porque seguimos sin conocer bien la totalidad del discurso social de aquel tiempo. El famoso

«fijarse bien» que aparece en *El doctor Centeno* (tomo I, capítulo II), *La Desheredada* (parte I, capítulo IV, sección III), *Lo prohibido* (parte I, capítulo XI sección III), *Fortunata y Jacinta* (por ejemplo, parte II, capítulo I, sección I), *Misericordia* (capítulo III) y otras novelas de Galdós, incluidos varios *Episodios Nacionales*, se deja asimilar inmediatamente a un uso muy extendido, todavía hoy, en la lengua cotidiana oral y escrita (Academia, 2009: 3135); pero los lectores contemporáneos lo verían más bien como una lasca de discurso referido, porque era fórmula común en el lenguaje publicitario, y especialmente en los anuncios de los grandes almacenes de Ibo Esparza que poblaban las planas de los principales periódicos madrileños desde finales de la década de 1870.

Ni siempre es el estilo cuestión de selección y riqueza léxica. Cuando al final del capítulo XIV de *Montes de Oca*, publicado en 1900, Galdós sustituye en las galeradas «Lea y Eufrasia tienen de su padre una idea *muy alta*» por «Eufrasia y Lea tienen de su padre una idea *que ya ya*», atenuando deliberadamente la precisión semántica de la cláusula, no sólo adecua el tono al discurso verosímil de un personaje, sino que opta por una forma de implicatura que, en el fondo, dice mucho más que un adjetivo; de hecho, esa frase aparecía ya, con el mismo sentido enfático, en el capítulo III de *La Desheredada*, cuando la Sanguijuelera le dice a Isidora: «no sé sino que sois [Mariano y ella] dos perchas que ya, ya»¹. Podrían aducirse más ejemplos: el desencadenante del crimen de Mariano, en la misma novela (primera parte, capítulo VI, sección III), es que uno de los niños del bando de Zarapicos le dice «tu madre es una *acá* y una *allá*», y esa frase se repite, siempre en el discurso de personajes, en al menos otras dos obras de Galdós: en *Lo prohibido*, referida a la Marquesa de Cícero y al propio narrador (primera parte, capítulo II, sección II; segunda parte, capítulo XVIII, sección II); y en *Ángel Guerra*, referida a la Virgen (segunda parte, capítulo VI). Además de reproducir formas de interpelación propias del coloquio, la indefinición léxica de los deícticos marca una distancia que los lectores no salvarán gracias a la información contenida en el texto, sino mediante su propia experiencia lingüística; el texto de la novela se presenta como discurso referido procedente de una situación, con un trasfondo propio de implicaciones y sobreentendidos que explican el devenir de la acción y los comportamientos de los personajes (cf. Bajtín: 97-112).

Alas alabó a Galdós, entre otros conceptos, por haber sabido captar y formular el mundo «invisible del espíritu que se revela en palabras», cuando la mayor

1 Las galeradas de *Montes de Oca* se conservan en la Biblioteca de la Casa Museo Benito Pérez Galdós, caja XVI, signatura G 40. Le debo la copia de algunas páginas a la generosidad de la profesora María Ángeles Ayala Aracil.

parte de los novelistas tendían a quedarse en la corteza de los personajes y los acontecimientos: «es punto menos que imposible», dice en uno de los artículos “Del estilo en la novela”, «escribir de ciertas recónditas materias con el idioma esquinado, duro, de relumbrón que nos dan hecho como sagrado inviolable» (Alas, 2004 [1882]: 216 y 117). No sé si no será un abuso identificar el mundo «invisible del espíritu que se revela en palabras» con las «recónditas materias» que el «idioma hecho» no alcanza a captar y revelar, y con los «interiores ahumados» que Alas siempre quiso explorar: «interiores de almas, interiores de hogares, interiores de clases, de instituciones», escribe en 1884 a propósito de *Tormento*; «en nuestro altisonante idioma se ha trabajado muy poco en este arte del buzo literario; suele faltar malicia (santa malicia) en los autores, perspicacia en el público» (Alas, 2003 [1884]: 518). Es decir, que el público era un elemento fundamental en la problemática histórica del estilo, y tan difícil como fundir los lenguajes sociales que en la vida están separados era imbricar en el texto el confuso marasmo verbal de la ideología cotidiana (Voloshinov: 126-130).

Volvemos así a un problema que preocupaba a los críticos más perspicaces de aquel tiempo, afanados en entender cómo podía el discurso suscitar, o evocar, el destello de la emoción estética. Para responder a ese interrogante habrá que analizar la incorporación de distintos lenguajes sociales al texto de la novela: a mediados de la década de 1930, Mijaíl M. Bajtín dejó escrito que si en la vida cada palabra tiende a proyectarse sobre la intuición de su réplica, y sobre el horizonte ideológico compartido por quienes hablan, en la prosa artística la tendencia a la dialogización interna «recorre desde el interior, con la palabra de su objeto y su expresión, la concepción misma, transformando la semántica y la estructura sintáctica del discurso» (Bajtín: 101). Es decir, que en la prosa artística la palabra cobra una dimensión dialógica propia, que traslada al acto silencioso de la escritura, ya en la «conciencia del artista», la tensión que en la vida se amalgama en la palabra propia, las réplicas posibles que anticipa y las palabras ajenas efectivas. A esa tensión del discurso latente se refiere Alas en un pasaje especialmente enigmático del artículo “Sobre motivos de una novela de Galdós”, donde plantea problemas estéticos fundamentales:

Es más fácil que vuelva la idea periódicamente al conjuro de la voluntad (pues tiene con esta más íntima relación, y la idea, además, se está trabajando casi todo el día, y aun en el sueño), que evocar eficazmente la misteriosa habilidad de traducir con expresión gramatical, precisa, las vaporosas creaciones de la fantasía y las vagas nieblas de reflexiones profundas, agudas y de indeterminadas visiones ideales. Cierto es que el autor que trabaja como un jornalero, lucha antes de escribir, y no aprovecha todo lo

que escribe; pero ¿quién me negará que el que se ha propuesto como regla de conducta aquello de *nulla dies sine linea*, o algo parecido, cederá muchas veces a la tentación de no borrar ni rasgar, y a la más poderosa de escribir sin falta algo todos los días y dar por pasadero lo que no debiera dar, y engañarse a sí propio, llegando a creer que su pluma va traduciendo fielmente su idea? (Alas, 2003 [1889]: 1256-1257).

Son palabras de alguien que vivía agitado por las ansiedades de la escritura periódica: *la idea*, como realidad de la consciencia estética, precede a la concepción del texto y decide el plan, pero también el estilo, que está aún más allá del propio deseo de *traducir* la idea a «expresión gramatical, precisa»². La idea es una realidad secundaria, derivada de la experiencia, que no «refleja» la realidad ni la vida, sino que trata de aprehender las impresiones de su devenir y fijarlas en una forma sensible e inteligible, para evocarlas o hacerlas existir en otros: «las novelas», escribe Alas a propósito de *La familia de León Roch*, «deben ser copia de la vida real, pero no fragmentaria, sino de lo orgánico que hay en ella» (Alas, 2003 [1881]: 274). Ni la idea ni la vivencia que la precede son mudas, y para apresar «lo orgánico» que hay en «la vida real» habrá que reconocer vetas de lo común-verbal que puedan incorporarse a la prosa, a la escritura; así se logra que la novela sea «copia artística de la realidad, es decir, copia hecha con reflexión, no de pedazos inconexos, sino de relaciones que abarcan una finalidad» (*ibid.*).

En aquellas novelas en que «todo es ingenio, pensamiento, ciencia, estilo», como escribió Ortega Munilla (1884), el propio discurrir del texto ha de realizar el plan y la idea, sin que el narrador intervenga a cada paso para hacer ver que es «la causa del movimiento» (Altamira, 1886: 550). A diferencia de «aquellos estupendos libros, en que cada página cuenta un asesinato, un robo, una violación» (Ortega Munilla, 1884), la novela sujeta a un plan «desecha la extensión y enredo para buscar la intensidad y simplicidad de la trama» (Altamira: 279). Porque la emoción estética no se consigue «con la acumulacion de acciones, de hechos que se suceden tan sin preparación y con tamaña rapidez que se antojan golpes de aparato telegráfico al transmitir un despacho urgente» (Altamira: 550); suele provocarla más intensa «un detalle de esos que caracterizan a un individuo, que son casi siempre automáticos y hasta cierto punto desligados de la acción principal, pero que de un modo u otro, retratan y pintan bien el personaje o hecho que se traslada a la frase» (Altamira: 550).

2 Cf. las palabras del propio Alas, en 1893, a propósito de la publicación de cuentos en la prensa: «pocas veces son buenos siendo tan breves, aunque es claro que los hay excelentes y brevísimos. Mas por lo general, cuando pluma que no sea maestra en tal arte, aspira a esa telegráfica concisión de la idea y el estilo, resulta el asunto oscuro, frío, sin interés suficiente, y el estilo tirante, falso, desabrido, algebraico. El arte huye de estas desmañadas abreviaturas» (Alas, 2005 [1893]: 473).

Creo que al reconocer la mediación de *la idea*, que no se plasma en ningún aspecto visible del texto, se comprende mejor el alcance del concepto de plan: no es la trama, ni el argumento, ni la historia, sino un designio sobre lo que ha de entrar en la ficción y sobre el modo en que se habrá de organizar el material diegético³. Designio y diseño, el plan es también el principio estructurante que hace de la novela una totalidad y un libro, y no una proliferación de lances inconexos: escribía Altamira en 1886:

Hasta hace poco, la novela era narrativa, y aún hoy, de las últimas filas literarias, salen composiciones en que todo es hecho, predominando el nudo, la aglomeración y complejidad de argumento, hasta producir obras como «Mendigos y ladrones», de Nombela o muchas de las de Ortega y Frías. Pero la parte sensata del mundo artístico, propende a otra cosa; no se ocupa tanto de la acción, y mira un poco más las *decoraciones*; desecha la extensión y enredo para buscar la intensidad y simplicidad de la trama, que sobre ser más natural, se presta mayormente a la exacta definición y pintura de los caracteres, que puestos en movimiento han de dar la *idea* de la obra. (Altamira 1886: 279)

En algunas partes de la exposición de Altamira, el plan viene a ser como un «principio de causalidad de la acción novelesca», marcado por «las opiniones filosóficas que el novelista mantiene» y por el «punto de vista» desde el que mira los «sucesos» (311). Pero casi siempre es una realidad más elusiva y menos deliberada, la forma articulada que anticipa la extensión y el alcance de la novela, como totalidad, en la conciencia de quien escribe. El mismo Galdós parecía referirse a eso cuando declaraba —en palabras recogidas por Luis Bello— que «para mí el estilo empieza en el plan»: «dentro de un asunto, lo que acepto, lo que rechazo; lo que va a entretenerme y a divertirme, según vaya escribiéndolo» (Bello, 1928). Habla incluso del «sesgo» que le da a tal o cual personaje al contemplarlo «desde mi rincón», y justifica el intento de los *Episodios Nacionales* diciendo que miraba «la Historia a través de un estilo» (Bello, 1928), como si la mirada del estilo fuese, en sí misma, una forma de refracción.

3 Independientemente del juicio que a uno le merezcan, valgan de ejemplo los varapalos de Zeda a Clarín a propósito de *Su único hijo*: «Y es que Clarín no llega jamás á la síntesis; ve los detalles ridículos, pero su vista no alcanza al conjunto. Carece del talento de composición. [...] Sus ojos intelectuales son microscopios y dentro del campo del microscopio no cabe más que lo menudo. De aquí que no acierte á concebir un verdadero plan de novela en que todas y cada una de las partes constituyan una obra sintética» (Zeda: 501).

Eran muchos, pues, quienes concebían la acción novelesca como trasunto de un principio orgánico de la vida, en cuanto vivencia y experiencia, y como es sabido esta idea marcó profundamente algunos desarrollos posteriores de la teoría de la novela (cf. Tihanov, especialmente 21-38 y 65-161). Los conceptos de idea, estilo y plan son las condiciones que permiten convertir en novela la «realidad efectiva ya ordenada en *prosa*» (Hegel: 786), en un movimiento que, mediante la escritura, desborda la experiencia individual y se abre a una interpelación permanente. La intuición de la obra completa, impresión derivada quizás de una vivencia, es un destello de la emoción estética que desencadena la escritura, que siempre busca una réplica, o una correspondencia, en el cabo de la lectura; el arte de la novela realista es, en gran medida, un arte de la evocación estética y la reviviscencia, inscrito en la trama de las formas de vida y los discursos que le dieron sentido en su momento: «existències, històries, novel·les *viscudes* que pretenen, doncs, mudar-se en paraules i paraules que, organitzades sàviament, es transformen ja en relats per ser llegits amb fruició pels mateixos habitants de la metròpoli» (Bonet, 2010: 9).

En el prólogo a la colección de *Cuentos* de Isidoro Fernández Flórez, *Fernanflore*, publicada en 1904, Galdós le atribuye el mérito de haber sabido acomodar «las dimensiones» de sus textos, publicados en periódicos, «a la limitada paciencia de un público que cada día tomaba mayor gusto a la multiplicidad de lecturas y a la intensidad de las impresiones» (Pérez Galdós, 2004 [1904]: 223). Aunque se refieren a los cuentos de la prensa, o tal vez justamente por eso, creo que esas palabras son un corolario muy apropiado para mi argumentación: las categorías aquí estudiadas forman parte de una constelación conceptual que permite ir analizando en profundidad las condiciones y las formas históricas de una gnoseología novelesca.

REFERENCIAS

- ACADEMIA, Real – Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ALAS *Clarín*, Leopoldo (2003). *Obras completas*. Vol. IV: *Crítica*. Ed. Laureano Bonet con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro. Oviedo: Ediciones Nobel.
- ALAS *Clarín*, Leopoldo (2004). *Obras completas*. Vol. VII: *Artículos (1882-1890)*. Ed. Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues. Oviedo: Ediciones Nobel.
- ALAS *Clarín*, Leopoldo, (2005). *Obras completas*. Vol. VIII: *Artículos (1891-1894)*. Ed. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel. Oviedo: Ediciones Nobel.
- ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael (1886). «El Realismo y la literatura contemporánea». *La Ilustración Ibérica*. IV: 173-199: 262-263 y 266, 278-279, 311 y 314-315, 359-363, 414, 427-430, 442-446, 459 y 462, 467, 483, 499, 515, 550-551 y 554-555, 567, 570-571 y 574,

- 586-587 y 590, 603 y 606, 615 y 618-619, 634-635 y 638, 647, 650-651 y 654, 663, 666-667 y 670, 678-679 y 682.
- BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich (1989) [1934-1935]. «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 77-236.
- BELLO, Luis (1928). «Paréntesis. Aniversario de Galdós». *El Sol*, XII: 3251 (4-I-1928).
- BONET, Laureà (2010). «Pròleg. *La Papallona*, de Narcís Oller: els murmuris, les llums i les ombres de Barcelona», en Narcís Oller, *La Papallona*. Valls: Cossetània Editores. 7-40.
- CARRERAS, Luis (1884). «La prosa y los prosistas contemporáneos en Madrid». *La Ilustración: Revista semanal de Literatura, Artes y Ciencias*. IV: 167-193: 82, 106-107, 146, 162-163, 185-186, 209-210, 225-227, 250-251, 289-290.
- La Censura* (1844). «Folletines de los periódicos», en Iris M. ZAVALA (1971), *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca: Anaya. 266-268.
- DÍAZ LAGE, Santiago (2009). «La infatigable coleccionista de vocablos», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia. 255-264.
- DÍAZ LAGE (2010). *Escrituras y escritores a diario: literaturas periódicas en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis de doctorado inédita, dirigida por el profesor doctor José Manuel González Herrán, y defendida el 8 de octubre de 2010 en la Universidade de Santiago de Compostela.
- GULLÓN, Ricardo (1970). *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
- GULLÓN, Ricardo (1973). *Galdós, novelista moderno*. 3ª ed. Madrid: Gredos.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2007). *Lecciones sobre la estética*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal [1842].
- LAUSBERG, Heinrich (1966-1968). *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la Literatura*. Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ, Ignacio Javier (1993). *Galdós y el arte de la prosa*. Barcelona: PPU.
- ORTEGA MUNILLA, José (1884). «Madrid (Epistolario)», *Los Lunes de El Imparcial* (11-II-1884): 1.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1989). *La cuestión palpitante*. Ed. José Manuel González Herrán. Barcelona, Santiago de Compostela: Anthropos- Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela [1883].
- PARDO BAZÁN, Emilia (1999) [1886]. *Apuntes autobiográficos*, in *Los Pazos de Ulloa*, en *Obras completas*. Vol. II (*Novelas*), ed. José Manuel González Herrán y Darío Villanueva. Madrid: Fundación José Antonio de Castro. 5-59.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1999). *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península.

- PÉREZ GALDÓS, Benito (2004). *Prosa crítica*. Ed. José-Carlos Mainer y Juan Carlos Ara Torralba. Madrid: Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Rafael (1996). *La lengua como elemento caracterizador en las "Novelas contemporáneas" de Galdós*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Rafael (2005). *Metalingua y variación lingüística en la novela de la Restauración decimonónica*. Madrid: Real Academia Española [‘Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*’].
- SCHRAIBMAN, José (1967). «Los estilos de Galdós», en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (eds.) (1967), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*. Nijmegen: Instituto de Español de la Universidad. 573-583.
- SOBEJANO, Gonzalo (1966). «Galdós y el vocabulario de los amantes». *Anales Galdosianos*. I: 85-99.
- TIHANOV, Galin (2000). *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- VOLOSHINOV, Valentin N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial [1929].
- ZEDA [FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco] (1891). «Su único hijo, por Leopoldo Alas (Clarín)». *Revista de España*. XXIV: 135: 498-510.

CÂNONE REALISTA E DISCURSO DE IMPRENSA

Ana Teresa Peixinho

CEIS20 – Universidade de Coimbra

1. ESCRITORES DE OITOCENTOS E IMPRENSA

Na conhecida carta-prefácio a *Azulejos* do Conde de Arnoso, datada de 1886, Eça de Queirós alarga-se em interessantes considerações sobre as novas tensões que regiam a relação entre o escritor/autor e os novos públicos, nesse conturbado final de século, em que o aparecimento de «uma multidão azafamada e tosca que se chama o “público”» veio alterar radicalmente o papel do escritor no processo de comunicação literária, bem como as suas relações com os leitores:

Essa coisa tão maravilhosa, de um mecanismo tão delicado, chamada o indivíduo, desapareceu; e começaram a mover-se as multidões, governadas por um instinto, por um interesse ou por um entusiasmo. Foi então que se sumiu o Leitor, antigo Leitor, discípulo e confidente, sentado longe dos ruídos incultos sob o claro busto de Minerva, o Leitor amigo, com quem se conversava deliciosamente em longos, loquazes Proémios: e em lugar dele o homem de letras viu diante de si a turba que se chama o Público, que lê alto e à pressa no rumor das ruas (Queirós, 2009: 189).

Estas palavras expressam uma reação bem característica dos homens de letras oitocentistas às profundas alterações do espaço público finissecular, às quais não é alheia a massificação da imprensa. Segundo Costa Dias, em artigo dedicado ao espaço público oitocentista português:

Vislumbrou-se uma nova época do jornalismo que estas palavras sumárias de Luís Augusto Palmeirim sentenciaram («Folhetim», *Revolução* de Setembro, 8 Jul. 1962):

«Escrever com ideias é uma cediça banalidade.» Doravante, a ideia estava em dar à escrita jornalística o sabor comum das banalidades. (Dias, 2011b)¹

Na segunda metade do século XIX, quando a imprensa inicia o seu processo de industrialização, o jornalismo sofre alterações consideráveis, quer em termos socioprofissionais, quer em termos de conteúdos e de construção textual e discursiva. De um jornalismo predominantemente opinativo, ideológica e politicamente comprometido, que caracteriza o período romântico-liberal das primeiras décadas de oitocentos², a imprensa entra num gradual processo de massificação, que trouxe consigo transformações consideráveis no paradigma do jornalismo.

O jornal passa a ser um objeto de consumo mais alargado, chegando a um público mais heterogéneo; deixa de estar financeiramente dependente de pequenos partidos ou fações políticas, apostando na publicidade; a linguagem ameniza-se, esbatendo a dramaticidade e o empolgamento retórico; os manifestos e textos de opinião mais combativa vão progressivamente cedendo espaço à informação. Estas alterações que, aqui e por agora, apenas sintetizamos, são acompanhadas por um conjunto de progressos técnicos e sociais: do ponto de vista técnico, a baixa do preço do papel e as melhorias da maquinaria de impressão contribuíram naturalmente para um aumento de tiragens, acompanhado por um decréscimo considerável do preço de venda ao público dos jornais; do ponto de vista socioprofissional, o homem de letras oitocentista vai sendo afastado para dar lugar a profissionais repórteres, com competências culturais mais limitadas, mas vocacionados para novas técnicas de produção noticiosa e narrativa. Em Portugal, estas alterações foram simbolicamente introduzidas pela inauguração do *Diário de Notícias*, em dezembro de 1864, jornal que é considerado por José Tengarrinha, como paradigma desta «fase da imprensa industrial» (Tengarrinha, 1989)³.

Apesar disso, não se verifica, na imprensa oitocentista portuguesa, uma rutura abrupta com o passado, sobretudo devido à íntima relação entre escritores e jor-

1 Artigo no prelo, gentilmente cedido pelo autor, Luís Costa Dias, a quem agradecemos.

2 A conceção de um jornalismo politicamente empenhado, ao serviço de ideais e de causas públicas, propicia naturalmente o recurso a uma linguagem apaixonada, altamente subjetiva, em que predomina a opinião sobre os factos, características que explicam, em parte, a importância que os escritores e ideólogos do nosso Liberalismo assumiram no quadro dos discursos jornalísticos da primeira metade do século.

3 Também para João Correia, o *Diário de Notícias* efetiva, em Portugal, um amplo movimento de massificação e industrialização da imprensa, iniciado com o desenvolvimento da imprensa popular inglesa e, em França, por Émile de Girardin, com *La Presse* (1836): «O *Diário de Notícias*, fundado em 1865 por Eduardo Coelho, foi o primeiro jornal português a seguir o modelo da “penny press”. Assumia o seu caráter suprapartidário e supraclassista, que coloca a ênfase na notícia e no acontecimento em detrimento do editorial» (Correia, 1998: 91).

nais, que se prolongará muito além do final do século. Esta aliança entre o jornalista e o escritor/intelectual, bem patente nas carreiras de Balzac ou Zola, entre muitos outros, também se verifica na história do jornalismo português, como o ilustra a presença de muitos dos grandes nomes da nossa Literatura de oitocentos nas páginas de jornais e revistas⁴.

Desde o primeiro Romantismo, os escritores nacionais movimentam-se simultaneamente no mundo da Literatura e no dos jornais: a título de exemplo, lembremos que, em 1846, surge a Associação Promotora dos Melhoramentos da Imprensa, liderada por Almeida Garrett e José Estêvão, que agrupou um conjunto de escritores e jornalistas, a fim de refletirem sobre o desenvolvimento da imprensa nacional. Desde os escritores da primeira geração romântica, como Garrett e Herculano, passando por Feliciano de Castilho, Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco, Pinheiro Chagas, quase todos os membros da Geração de 70⁵, até aos finisseculares Fialho de Almeida, Afonso Lopes Vieira, e muitos outros, todos os grandes nomes da nossa Literatura dos séculos XIX e XX estão ligados à imprensa do seu tempo. Estes nomes são exemplos de como, desde a primeira metade de oitocentos, para além dos jornalistas de profissão, sem nenhuma preparação especial para a exercerem, ser jornalista era também uma ocupação para o homem de letras, cuja imagem pública estava intimamente associada à Literatura, mas também ao modo como geria a sua presença num espaço público renovado cuja dinâmica passava sobretudo pelos jornais.

O jornalismo era também encarado pelos homens de letras e pelos políticos como um patamar de acesso a outras carreiras ou funções, uma passagem obrigatória para abrir portas e conseguir uma promoção socioprofissional (Santos, 1985). Outra motivação que os atraía para o mundo da imprensa tinha que ver com os proveitos financeiros. Num país marginal como o nosso, com público restrito, poucos leitores e um fraco mercado livreiro, os dividendos adquiridos da escrita jornalística representavam uma mais-valia considerável que compensava

4 Cf. Peixinho, 2011.

5 A título de exemplo recorde-se que Ramalho Ortigão se revela, desde muito jovem, um ativo colaborador em jornais e revistas do tempo, tendo escrito para *O Jornal do Porto*, para a *Gazeta Literária*, para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro e para a *Revista Contemporânea* e continua a publicar, mesmo depois de Eça de Queirós abandonar o projeto em 1872, as suas *Farpas*. Oliveira Martins colabora com *A Revolução de Setembro* e com *O Jornal do Comércio* desde finais da década de sessenta, dirige, com Antero e Batalha Reis, a *Revista Ocidental*, em 1875, e funda dois jornais nos anos oitenta: *A Província do Porto* e *O Repórter* de Lisboa. Também Teófilo Braga, outro membro da Geração de 70, prestou uma intensa colaboração em variados jornais: *O Instituto*, *A Grinalda*, *O Ocidente* e a *Revista de Portugal*. Batalha Reis escreve para *O Repórter* e para a *Gazeta de Notícias*, entre 1888 e 1896, um conjunto de crónicas sob o título “Revista Inglesa” e colabora em variados periódicos: *A Ilustração Diária de Notícias*, *A Luta*.

os parcos proventos da venda dos livros (Santos, 1985: 187-227). O caso de Eça é exemplar no que a este aspeto diz respeito, pois a carreira de correspondente de imprensa permitia-lhe equilibrar melhor as suas complicadas finanças. Ao longo de toda a vida, desde a experiência do *Distrito de Évora*, até à constante e assídua colaboração com a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, a escrita para os jornais era uma obrigação que Eça mantinha sobretudo por necessidade. As palavras dirigidas a Ramalho Ortigão, em carta de 10 de julho de 1879, um ano antes, portanto, de iniciar a sua colaboração com o jornal carioca, não deixam grande margem para dúvidas acerca da displicência com que o escritor olhava para a imprensa:

Meu pai escreveu-me há dias, falando-me do desejo que tinha Gonçalves Crespo (...) em me convidar para mandar correspondências ao «Jornal do Comércio». Isto vem exactamente combinar com o meu próprio desejo; eu necessito fazer correspondências, por higiene intelectual. Tenho-me posto no mau hábito de ler todas as manhãs montões de jornais: e esta grossa massa de política cai-me no cérebro, não é digerida, e pela sua presença impede o jogo regular das faculdades artísticas. (...) Preciso purgar a inteligência destas fezes. Quero um vaso. O «Jornal do Comércio» parece-me preencher esta função útil (Queirós, 1983: 180).

2. LITERATURA E JORNALISMO NO SÉCULO XIX

Uma reflexão sobre as relações entre Literatura e Jornalismo passa obrigatoriamente pelo reconhecimento do contributo destes homens de letras na construção e configuração de uma esfera pública renovada, essencialmente urbana e burguesa⁶. Todavia, passa também por observar de que forma a relação entre estes dois campos tão díspares, à partida, influenciou tanto a evolução do Jornalismo, as suas formas, os seus géneros, a sua projeção, como também teve importantes influências na evolução da Literatura, tanto ao nível da dinâmica genológica, como em termos de periodização⁷. Esta é a tese central que aqui pretendemos explorar: entender as principais características das estéticas realista e naturalista, dominantes na segunda metade do século, à luz de um processo de *contaminação* em que Jorna-

6 Em diversos trabalhos, Luís Costa Dias sublinha bem a importância do tecido urbano para a emergência dos novos paradigmas de cultura e de leitura: «É, pois, na dinâmica interna das grandes cidades e dos eixos das suas ligações que, no fundamental, deve compreender-se a formação e irradiação de uma nova cultura de massas que teve por base o acesso à informação, não apenas graças a uma evolução de condições materiais como também de condições intelectuais». (Dias, 2011⁹).

7 Jacinto Prado Coelho, no artigo sobre Jornalismo do seu *Dicionário de Literatura*, é bem claro ao afirmar que «enquanto o jornalismo, numa fase de adolescência, recebe exemplos e amparo da Literatura, nesta última descobrem-se sinais do espírito jornalístico, pelo menos em géneros híbridos – a crónica, o folhetim, com o seu fragmentarismo e a leveza saltitante do estilo.» (Coelho, 1994: 505).

lismo e Literatura se intersetam. Antes, porém, de desenvolvermos este raciocínio, convém percebermos quais as dinâmicas inerentes às relações entre Jornalismo e Literatura.

Um primeiro aspeto diz respeito à inscrição da Literatura no espaço do jornal. Muitas das obras literárias dos mais consagrados escritores europeus e nacionais foram previamente publicadas, em variados jornais, no folhetim, espaço que ocupava o rodapé da primeira página e era reservado à literatura⁸. O folhetim, com o sentido que lhe atribuímos, tem precisamente a sua origem entre nós pelos meados do século XIX, tornando-se um dos meios de compor o sustento de muitos escritores da nossa praça⁹ e, simultaneamente, um meio de angariar leitores, aumentando o número de assinantes do jornal. Talvez este ónus financeiro seja o responsável pelo facto de a literatura, previamente publicada em folhetim, ter sido marcada com o estigma da literatura industrial, produzida em série, submetendo-se aos gostos e características do leitor burguês, tão expressivamente parodiada por Garrett no capítulo V de *Viagens na Minha Terra*.

Este é um dos primeiros sintomas da abertura dos públicos e da criação de fenómenos culturais massificados, presente também noutros países¹⁰, em que muitas vozes se levantaram contra esta relação entre o campo literário e os jornais, considerada perniciosa para a qualidade estética e artística das publicações, sobretudo por pôr em risco a liberdade intelectual dos escritores, submetendo-os a uma lógica de mercado, segundo a qual o critério de vendas se sobrepunha ao elitismo seletivo e à desejável liberdade intelectual que uma produção artística deveria exigir¹¹. Não esqueçamos, a este respeito, as palavras de António Feliciano de Cas-

8 Partindo de uma análise histórica do folhetim, no contexto do jornalismo francês, Marie-Ève Thérenty mostra como inicialmente, antes de 1836, este espaço permanecia preso ao domínio da política e da economia e que, progressivamente, se vai afirmando como literário e como espaço exclusivo aos homens de letras (Thérenty, 2003: 58-60).

9 Dentre os inúmeros folhetinistas portugueses do século XIX, poderemos citar, para além de Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Ramalho Ortigão, Lopes de Mendonça, Júlio César Machado ou Guilherme de Azevedo, Inácio de Moraes Sarmiento, Ricardo Guimarães, Agostinho Albano, etc.

10 Nomeadamente em França, onde “o folhetim é, por esta época, ou a partir dela, um dos ingredientes principais dos jornais europeus de grande circulação, como em França, os colossais *Le Petit Journal* e *Le Petit Parisien*, que rivalizavam na eleição dos seus folhetins romanescos, sendo certo que, quando um destes quotidianos começava um novo romance, a respetiva tiragem sofria enormes oscilações, subindo ou baixando de 50 mil a 80 mil exemplares, consoante o autor conseguia ou não conquistar o seu público.” (Baptista, 1993: 68-69).

11 Stendhal é um dos autores que se agita contra a *prostituição* do escritor e a sua submissão à nova indústria cultural, representada pelos jornais: «L’empire naissant ce que l’on appelle aujourd’hui les médias consacre pour le dilettante libéral mais élitiste qu’est Stendhal une nouvelle pratique de la littérature dont il dit ne vouloir aucune part: “La vie littéraire telle qu’elle existe en 1840 est une vie misérable”, note-t-il dans son journal. Et de cette misère-là, la presse est en grande partie responsable: camaraderie, annexion de la littérature par la politique, universalisation d’une esthétique de masse et

tilho, que, embora reconhecendo a importante missão educativa e pedagógica do jornal, o define da seguinte forma:

Este século, tão destruidor como criador, matou a Livraria, e pôs no seu lugar o Jornalismo. Assim devia ser, porque este século é popular. Os livros eram a muita ciência para poucos homens; os jornais são um pouco de pouca ciência para todos¹² (Castilho *apud* Santos, 1985: 165).

Estas opiniões devem, em nosso ver, ser inscritas numa mais ampla discussão que, nas últimas décadas do século, ocupou os nossos escritores e intelectuais e que se prende com a tensão criada pelo alargamento do espaço público, com o aumento exponencial do público leitor e pela sujeição a novas regras de mercado, que comecem progressivamente a afetar as produções culturais. O que está aqui em causa, portanto, é uma resistência de um escritor e homem de letras que cedo percebeu que a evolução do mercado intelectual, bem como o alargamento do público rapidamente acarretariam consequências para a qualidade artística das obras¹³. Este tema, colocado a partir do último quartel do século XIX na sua decisiva viragem, tem sido estudado de modo recorrente e circunstanciado por Luís Costa Dias, que defende que

A partir de então, num fenómeno de mobilidade social generalizada no tecido urbano, compaginado com a emergência de uma «cultura de massas» (que, aliás, horroriza ou confunde o intelectual típico ainda então sobrevivente, como Fialho de Almeida, que usa pela primeira vez tal expressão), o intelectual romântico-liberal começa a perder a anterior referência em face das transformações sociais e vê fugir o poder simbólico exercido. (Dias, 2011a)

O certo é que, desde o primeiro Romantismo, começou a formar-se um público específico que, para além das crónicas de costumes e de informação de que Cas-

pour les masses, soumission corollaire des écrivains ravalés à la simple fonction de “book-maker” qui se plient frileusement aux diktats de l’opinion publique, la “nouvelle reine intellectuelle de la France” (...)» (Diaz, 2004: 17-18).

¹² Esta citação de Castilho foi retirada do programa da *Revista Universal Lisbonense*, publicado em *O Recreio*, nº8 de agosto de 1841 (Santos, 1985^a: 261).

¹³ Não esqueçamos que, já aquando da discussão sobre a propriedade literária, na primeira metade do século, a voz cética de Alexandre Herculano se insurge contra aquilo que ele considerava ser a prostituição do escritor e a consequente perda de qualidade da obra. Para Alexandre Herculano, a lei de propriedade não deveria aplicar-se às criações do espírito humano, sob pena de os escritores se transformarem em produtores artesanais de artefactos de consumo público.

tilho foi pioneiro¹⁴, procurava nos jornais um espaço lúdico, de entretenimento, um público que se tornou, nas palavras de José Tengarrinha, «especialmente permeável aos relatos de aventuras ou de histórias de amor, como que buscando uma fuga emocional à estreita rotina do dia-a-dia.» (Tengarrinha, 1989: 218). Não se tratou apenas de uma nova mentalidade no público burguês, mas, antes de mais, da efetiva constituição de um novo público, essencialmente por força da emergência de uma pequena burguesia urbana num espaço público em alargamento; esse público que consumia os novos romances das coleções de bolso recém-inventadas não possuía um nível de instrução muito elevado, revelando-se um cliente fiel e entusiasmado do novo tipo de literatura publicada em folhetim, no rodapé dos jornais, uma literatura de consumo, que não exigia grandes competências técnico-literárias para ser decodificada, limitando-se, muitas vezes, a glosar clichés bem conhecidos¹⁵. Deste modo, a imprensa periódica tornava-se um meio privilegiado de popularizar a leitura e dinamizar a vida cultural nos meios urbanos, desempenhando essencialmente uma função lúdica¹⁶, conquistando gradualmente leitores, divulgando nomes e obras importantes da literatura da época.

Assim, os escritores encontravam uma forma eficaz de promover previamente as suas obras, conquistando leitores e contornando a proliferação das edições piratedas, tanto em Portugal como no Brasil. Também o jornal vislumbrava ganhos com esta forma de publicação, usufruindo da fama e do renome de escritores para vender um maior número de exemplares. Deste modo, entende-se que o folhetim tenha constituído, a partir dos meados do século XIX, um meio de alargar o público leitor ou fidelizar o já existente, projetando e publicitando os nomes consagrados ou em vias de consagração literária. O jornal começou, portanto, a ser encarado pelos escritores como um meio abrangente de publicitar obras e de lançar nomes no mercado livreiro, compensando as debilidades do sistema editorial. Se nos restringirmos aos nomes consagrados da Literatura Portuguesa oitocentista¹⁷,

14 Cf. Venâncio, 1998.

15 Como explica José Lechner, «quando Sainte-Beuve utiliza a expressão “literatura industrial”, refere-se à moda do romance popular em folhetim que se generaliza com o aparecimento da imprensa barata a partir de 1836 (...) Balzac já não escreve para frequentadores de salão nem para um escol “raffiné” como faziam os escritores da época anterior.» (Lechner, 1993: 22).

16 Explica Helena Santana: «Na verdade, é a rubrica do folhetim que normalmente acolhe, nos periódicos do século XIX, os textos efectivamente considerados como crónicas, assegurando um espaço de entretenimento polivalente, onde o texto de índole informativa alterna com pequenas narrativas ou mesmo com novelas e romance à *suivre*.» (Santana, 1995^b: 1387).

17 A título de exemplo, podemos referir, o caso de *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett, obra publicada entre 1843 e 1845 na *Revista Universal Lisbonense* e cuja construção diegética se submete já à lógica de fragmentação e periodicidade do jornal. Também Herculano publica muita da sua ficção em *Panorama*, revista da qual é director: *Lendas e Narrativas*, *O Bobo* e alguns capítulos d' *O Monge*

perceberemos que muitas das suas grandes produções passaram previamente pela secção do folhetim, antes de serem vendidos no mercado livreiro.

Esta forma de publicação, à medida que se foi enraizando nos hábitos culturais do público urbano, foi-se tornando a responsável pelo aparecimento de alguns géneros literários novos, de matriz burguesa e urbana, como o romance-folhetim, o romance e o conto de atualidade e até o romance policial, cuja projeção no fim de século se ficou a dever à vaga de *fait-divers* que invadiu, primeiro, a imprensa americana e, posteriormente, a francesa e a portuguesa. Na verdade, a partir do momento em que o folhetim se especializa e passa a ser o espaço reservado à literatura, começam a aparecer em França escritores consagrados que o utilizam para publicar narrativas mais amplas, nomeadamente romances, género burguês e urbano que se expande precisamente nesta centúria. Não se trata já de publicar fragmentos de obras com fins publicitários, mas antes de produzir e criar romances em função do espaço, da periodicidade e do funcionamento do jornal que os suporta¹⁸. Foi Balzac o pioneiro no cultivo deste género, através da publicação do romance *La Vieille Fille*, no célebre jornal *La Presse* de Émile de Girardin.

O romance-folhetim constitui-se, assim, como um objeto ambíguo e dual para o escritor: se, por um lado, lhe garante o reconhecimento público e lhe assegura um espaço definitivo nas páginas do jornal, por outro, representa também uma cedência a uma literatura de qualidade inferior, sujeita ao gosto e expectativas do público¹⁹, e uma sujeição ao funcionamento periódico, limitado e fragmentado da

de Cister (Coelho, 1994). Quanto à obra de Eça de Queirós, encontramos nela inúmeras ocorrências deste tipo de publicação: *O Crime do Padre Amaro* foi publicado inicialmente na *Revista Ocidental*, entre 15 de fevereiro e 25 de maio de 1875 (Guerra da Cal, 1975: 16-17); vários meses antes d' *O Primo Basílio* ser editado em livro pela Chardron, um excerto do seu segundo capítulo foi publicado no *Diário da Manhã* (Guerra da Cal, 1975: 36-37); *O Mandarin* foi publicado em folhetins no *Diário de Portugal*, em julho de 1880, antes de ser editado em livro, no mesmo ano (Guerra da Cal, 1975: 52-53); *A Relíquia* foi inicialmente apresentada aos leitores brasileiros da *Gazeta de Notícias*, onde foi publicada em fascículos, entre abril e junho de 1887 (Guerra da Cal, 1975: 65-66); alguns capítulos d' *Os Maias*, antes de virem a lume em livro em 1888, foram publicados em alguns jornais, como o *Correio da Manhã*, *A Ilustração*, *O Repórter* (Guerra da Cal, 1975: 83-88) e, ainda segundo Guerra da Cal, Eça publicou, na primeira página da *Gazeta de Notícias* de 1 de julho de 1888, o «capítulo final de *Os Maias*», como forma de publicitar a iminente publicação da obra no mercado brasileiro (Guerra da Cal, 1975: 88); como demonstrou João Alves das Neves, *Os Maias* foram também publicados em folhetins n' *A Província* de S. Paulo, no verão de 1888 (Neves, 1992: 200-213).

18 Para Graham Law e Norimasa Morita, o romance folhetim constitui-se como o primeiro modo de produção capitalista na ficção francesa: «the *roman-feuilleton* represents the first use of a fully capitalist mode of production in the French fiction industry, and can thus be seen as the forerunner of the modern mass narrative media.» (Law e Morita, 2000: 5).

19 Para Marie-Ève Thérenty, «le roman-feuilleton représente à la fois une victoire pour l'écrivain de fiction (victoire économique et idéologique) et une défaite (défaite esthétique dans la mesure où la production tente de s'ajuster le plus étroitement possible à l'attente d'un public). Dans l'écriture du

imprensa. O romance-folhetim representa, sobretudo, uma adaptação da arte literária ao formato e à periodicidade do jornal: sujeito a uma lógica de publicação serial e fragmentada, ele próprio se adapta e modela em função desses vetores, inovando no recurso a novos códigos narrativos, criados em função dos horizontes de expectativas do público²⁰.

3. REALISMO E NATURALISMO: QUE RELAÇÕES COM O JORNALISMO? Quando, em 1871, Eça de Queirós proferiu a sua Conferência no Casino Lisboense, sobre o Realismo como uma nova expressão artística, defendeu que este devia ser a expressão do seu tempo, devia proceder pela experiência e, sobretudo, devia perseguir os ideais da verdade e da justiça:

É no realismo que se pode fundar a regeneração dos costumes. Deve, pelo menos, tentar-se a regeneração dos costumes pela arte. E assim, consideraremos obra superior aquela que obedeça a três condições: ser bela, ser justa, ser verdadeira (Salgado Júnior, 1930: 55).

Ao lermos estas palavras, atribuídas por António Salgado Júnior a Eça de Queirós, percebemos como elas resumem o novo ideal artístico que o ainda jovem escritor se propunha defender, mas não podemos deixar de as comparar, de certa forma, com os princípios defendidos quatro anos antes no *Distrito de Évora* acerca da missão do jornalismo:

É o grande dever do jornalismo fazer conhecer o estado das cousas públicas, ensinar ao povo os seus direitos e as garantias da sua segurança, estar atento às atitudes que toma a política estrangeira, protestar com justa violência contra os actos culposos, frouxos, nocivos, velar pelo poder interior da Pátria, pela grandeza moral, intelectual e material em presença das outras nações, pelo progresso que fazem os espíritos, pela conservação da justiça, pelo respeito do direito, da família, do trabalho, pelo melhoramento das classes infelizes (Queirós, 1981: 299-300).

Alguns anos mais tarde, em carta dirigida a Rodrigues de Freitas, datada de 1878, Eça explica de uma forma entusiástica e exaltada, a propósito da construção d'*O Primo Basílio*, os objetivos do Realismo na Literatura:

roman-feuilleton l'écart par rapport à l'horizon d'attente est minimal et les effets de surprise, si prenants dans l'intrigue, sont des effets poétiques maîtrisés, prévus et pour tout dire très conventionnels.» (Thérenty, 2003: 13).

20 Também ao jornalismo português chegou a voga do romance-folhetim, inclusive através da tradução dos célebres e bem sucedidos romances de Eugène Sue, *Os Mistérios de Paris* e *O Judeu Errante*.

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 caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático (Queirós, 1983: 142).

Quer isto dizer que, de forma explícita, o escritor atribui à nova literatura a capacidade de representar o mundo, de forma crítica e empenhada. Como a crítica tem reconhecido, há que matizar estas palavras do jovem escritor, não só porque a representação fotográfica a que alude o romancista é extremada, mas também porque a obra realista de Eça é o culminar de um processo que se iniciara já há cerca de duas décadas (Machado, 1996: 544). Contudo, sublinhe-se que o Realismo, como movimento contestatário a uma visão idílica e romântica de obra literária, se instaura sob o signo da rutura e do escândalo: «[Realismo e Naturalismo] não se instalam pela infiltração lenta dos novos gostos, tendências, ideias, pela conquista paulatina do aplauso geral, mas são inaugurados pela interferência de um pequeno grupo, sob o signo da fratura e do escândalo.» (Ribeiro, 1994: 13). Embora se reconheça que, geralmente, a evolução literária se processa por movimentos lentos de mudanças, superações e sobreposições, é inquestionável que em Portugal, desde 1865, a instauração da nova literatura se processou sob a forma de uma cisão radical com o passado, que muita tinta fez correr na imprensa²¹, sobretudo em forma de polémica²². Não obstante se reconheça a existência de um conjunto de fenómenos sociais, ideológicos e políticos que antecederam o ano de 71²³, prenunciando o advento de uma nova forma de literatura, parece-nos reunir muitos consensos o facto de as Conferências do Casino marcarem simbolicamente, entre outras coisas, o início da sistematização e da reflexão programáticas sobre o Realismo.

Se retomarmos as palavras de Eça publicadas no primeiro número do seu *Distrito de Évora*, sobre a missão do jornalismo e do jornalista, escritas pouco tempo antes das Conferências, conseguimos perceber que o ideal de jornalismo aí plasmado recupera termos similares àqueles com que o mesmo autor descreve e apresenta a nova arte literária. A visão do jornalismo que transparece neste texto é uma visão utópica e romântica mas que, em nosso entender, vem ao encontro da prática

21 Cf. Ribeiro, 1994: 14-15; Peixinho, 2011: 294-301.

22 Remetemos para a leitura das cartas públicas de Eça de Queirós, nomeadamente aquelas que dirigiu a Camilo Castelo Branco e a Pinheiro Chagas (Queirós, 2009).

23 Desde a obra de Stendhal, Balzac e Dickens da primeira metade do século, ao teatro de atualidade das décadas de 50 e 60, a obra de Júlio Dinis, a Questão Coimbrã tutelada por Antero e o Cenáculo de 68 são alguns fatores que preparam o caminho para a reflexão programática de Eça (Machado, 1996: 544).

ensaiada por Eça nas páginas do *Distrito de Évora*. O jornal é visto como um meio civilizador, como um serviço público, com elevadas responsabilidades cívicas em todos os setores da vida social: *fazer conhecer, ensinar, protestar, velar* são funções que veiculam um ideal de jornalismo de ação, de denúncia, interventivo e politicamente empenhado, realizado em função do interesse público. Portanto, para Eça, o jornalismo, apesar da sua efemeridade, não se reduz a uma mera representação da vida presente e da realidade, pois tem uma função mobilizadora, cívica e pedagógica:

O jornalismo não deve ser sempre a expressão mais ou menos real das ideias recebidas; ele não é somente o arquivo da opinião moderna: a repercussão dum impressão geral; ele é o motor dos espíritos, descobre novas e fecundas relações sociais entre os povos dum mesmo continente; ele consagra e robustece a solidariedade moral que liga os homens, a fraternidade que os rende; o jornalismo ensina, professa, alumia sobretudo; ele é o grande construidor do futuro; não é só o facto de hoje que o prende – isso é o menos – é o facto que o futuro contém (...) (Queirós, 1981: 302).

A literatura realista seria, paralelamente, uma representação do real exterior, mediado pelo olhar do escritor, que deveria observar, descrever, criticar, em nome da moralização social, da transformação da sociedade e da renovação estética. Se é certo que o Realismo e Naturalismo são movimentos com raízes na doutrina positivista, catapultada pelo fascínio do século pelas ciências da natureza, em que nomes como os de Darwin, Spencer, Proudhon, Taine e Comte são incontornáveis, também é certo que um conjunto de estratégias técnico-narrativas, potenciadas na ficção narrativa deste período, são comuns à narrativa jornalística: a descrição, a preocupação com o pormenor, a exatidão da observação, a almejada neutralidade de opiniões, a opção pelo modo narrativo²⁴. Contudo, mais relevante do que esta similaridade de opções técnicas e discursivas, parece-nos ser a forma como tanto escritores quanto homens de letras e “jornalistas” se posicionam no espaço público.

A este respeito, leia-se um interessante elogio que Eça endereça, em carta de 1877, a Ramalho Ortigão, a propósito de dois folhetos de *Farpas*:

Li-o com alegria e com inveja: com a alegria que dá o ver o *déploiement* luminoso de um espírito firme – e com inveja – com inveja porque as «Farpas» serão sempre o verdadeiro romance realista: de que valem todas as minhas invenções ao pé desse

24 Uma excelente síntese sobre as principais características deste período literário é dada por Álvaro Manuel Machado (Machado, 1996: 543- 545).

pároco que escreve óperas cómicas? (...) Isso são coisas imortais – e exatas! Você é Shakespeare e «Diário de Notícias». Homem feliz! (Queirós, 1983: 122).

A falsa modéstia de Eça, decorrente de um momento de irascível falta de inspiração, não é suficiente para explicar o duplo epíteto que confere a Ramalho: *Shakespeare e Diário de Notícias*, ou seja, arte e utilidade, engenho e comunicação. As *Farpas* surgem, ao olhar de Eça, como o produto acabado da nova fórmula literária do século, aberta aos novos públicos, feita para atingir e acordar o público. Este elogio jocoso do romancista é bem o sintoma da fratura que cada vez mais se aprofundava entre o mundo dos leitores e o mundo das massas, ou seja, o mundo dos homens de letras e o universo das elites finisseculares.

Assim, portanto, a proximidade entre o campo jornalístico e o campo literário, no século XIX, não pode restringir-se a uma relação de mero suporte, uma vez que o jornal terá contribuído para desencadear a emergência de géneros literários novos e específicos, resultantes da contaminação da Literatura por um conjunto de características inerentes à imprensa, bem como para uma alteração no modo como a missão e a função dos escritores se moldou ao novo espaço social e político.

Esta leitura projetiva, que entende a história da imprensa num âmbito mais alargado da história cultural, tem sido construída, no nosso país, por Luís Augusto Costa Dias, autor que tem alertado para a existência de certos tropismos na investigação académica, responsáveis por distorções e ruídos que urge esclarecer. Numa recente intervenção pública, num Colóquio em Coimbra, este investigador demonstra claramente a necessidade de perspetivar sob uma visão interdisciplinar todas estas questões que dizem respeito à emergência dos intelectuais modernos²⁵.

Se olharmos para o percurso de Eça de Queirós, perceberemos que a experiência do *Distrito de Évora*, mesmo tendo sido efémera, terá tido uma clara influência na forma de o jovem escritor olhar para a criação literária. Se compararmos os folhetins publicados na *Gazeta de Portugal*, antes da estada em Évora, e aqueles que vieram a lume posteriormente, em 1867, rapidamente perceberemos uma diferença fundamental: à fantasia e ao romantismo dos primeiros substitui-se um ténue mas crescente concretismo, em parte decorrente de uma progressiva aproximação ao real e de uma abordagem a temas socialmente empenhados, posteriormente desenvolvidos nos romances da maturidade (Peixinho, 2002: 42-62). Assim, acre-

25 Agradecemos ao autor a cedência do texto da conferência, por ora inédito: «Constituição de uma cultura de massas na protohistória dos modernos intelectuais». Conferência apresentada no Colóquio do CEIS20 Tradição e Modernidade, em setembro de 2011.

ditamos que a prática da escrita de crônicas, pequenas notícias, e as funções de diretor e redator deste jornal, também contribuíram para modelar o olhar do escritor no sentido de reclamar um maior empenhamento da arte nas questões políticas e sociais. Esta parece-nos ser uma questão crucial: reivindica-se um novo papel para o escritor no espaço público, a partir do momento em que a escrita literária passa a assumir-se como discurso interventivo, capaz de fazer a mediação entre o real social e o público.

4. ROMANCE REALISTA E GRANDE REPORTAGEM

Christian Delporte, ao analisar o aparecimento da grande reportagem, “novo” gênero jornalístico, muito expressivo no final do século, não deixa de estabelecer um paralelismo entre este e a corrente naturalista (Delporte, 1999: 68-72). São, aliás, muitas as opiniões de críticos e acadêmicos (Delporte, 1999; Thérenty, 2003; Bulhões, 2007) que vão neste sentido: ler na matriz realista-naturalista oitocentista, de que Zola é o expoente máximo, procedimentos narrativos e posicionamentos ideológicos que são o motor fundamental da narrativa jornalística, nomeadamente da reportagem. Também não deixa de ser sintomático que, na década de 60 do século XX, quando Tom Wolfe sistematiza e explica o New Journalism norte-americano, remeta para estes autores realistas da centúria anterior, explicando que os novos repórteres começaram instintivamente a descobrir os procedimentos que conferiam ao romance realista a sua força única: capacidade para apaixonar, absorver, através da comunicação *emotiva* da realidade concreta.

Em termos genológicos, e para o que a esta reflexão interessa, parece-nos importante tentar perceber se existe, como o afirmam alguns autores, uma relação entre o romance realista e a grande reportagem, narrativa jornalística por excelência. Segundo alguns autores, o nascimento deste gênero na textualidade jornalística, o seu sucesso e o renome de muitos dos seus cultores, terão concorrido para a crise que a Literatura viveu na transição do século XIX para o século XX, destronando o romance burguês do centro do espaço público cultural. Contudo, defendemos que esta disputa simbólica entre dois gêneros de matriz comum deve ser lida e interpretada precisamente à luz da cisão, há muito anunciada, no seio das elites intelectuais oitocentistas.

O abandono queirosiano das *Cenas Portuguesas* e a dispersão jornalística das suas cartas finisseculares são sintomas relevantes desse confronto que o escritor oitocentista vivenciou, e que se traduz simbolicamente na criação proto-heteronímica de Fradique Mendes. Dispensando o revestimento literário, as cartas fradiquistas situam-se num espaço de marginalidade que combina com essa figura *blasée*, dileitante e assumidamente inútil incarnada por Fradique. Uma persona-

gem diferente, profundamente crítica relativamente à massificação das sociedades modernas, situada na charneira entre dois tempos e dois séculos, extremamente requintado e dândi, Fradique tem da esfera literária uma imagem extremamente disfórica e desiludida, chegando mesmo a simbolizar «o homem de letras em estado de nostalgia irremediável» (Diogo e Silvestre, 1993: 107). A sua correspondência não exige um estatuto literário ou autoral: fruto de uma escrita vulgar e quotidiana, ela ocupa um espaço marginal, peritextual, que não demanda grandes investimentos literários ou estilísticos ao epistológrafo, constituindo-se, antes, como o terreno da escrita negligente e errante. Um terreno de fuga ao romance como produto acabado e de consumo, que foi cedendo ao longo do século à reconfiguração dos leitores e do espaço público.

Assim, acreditamos que a reportagem se instaura no meio jornalístico precisamente como resposta a essa crise da literatura, cujos padrões realistas e naturalistas entravam em esgotamento e declínio, anunciando os esteticismos elitistas de fim de século. Recordem-se os desabafos de Eça, em carta dirigida a Ramalho sobre a receção de um romance como *O Primo Basílio*, logo em 1878, deixando vislumbrar o modo como encarava esse público que o Realismo almejava doutrinar:

Além do escândalo, quero dinheiro. Se o «Primo Basílio» se vendeu – porque se não há de vender a «Batalha do Caia»? Cuida Você que lhe hão de faltar os episódios picantes, lúgubres, voluptuosos, épatants? Pas si bête. Há de ter de tudo: – um salmis d’horreurs. O burguês gosta da rica cena de deboche? Há de tê-la (...) (Queirós, 1983: 163).

Aproveitando as novas condições de mercado, os avanços técnicos, a grande reportagem emerge precisamente como um produto híbrido que simbolizava a mutação intelectual operada na época. Absorvendo as características do romance naturalista, a reportagem faz emergir uma nova classe de intelectuais, já não os homens de letras oitocentistas, mas os repórteres que, através de cedências à nova massa do público, conseguem reutilizar técnicas e estilos dos escritores na cobertura da realidade. Recordemos a visão pessimista de Mallarmé, para quem a literatura não podia nem devia ser a representação mimética do mundo, sob pena de se ver reduzida a um mecanismo mercantil e interesseiro²⁶.

26 Aliás, as reflexões deste poeta francês precisamente acerca da reportagem traduzem precisamente este dilema. Numa obra sobre as origens da reportagem, Jacinto Godinho explora a abordagem elitista finissecular de Mallarmé (Godinho, 2008: 55 e ss).

Se a reportagem nasce irremediavelmente ligada ao romance realista e naturalista, rapidamente dele se emancipa, relegando para as margens o homem de letras oitocentista que encontra na imagem do *artiste* um novo paradigma utópico²⁷. Um modelo de que Fradique, a genial criação queirosiana, é um símbolo, precisamente por se ter mantido «um génio com escritos», adiando permanentemente a publicação, por pretender atingir um estado de Literatura como a «não há».

Esta dissensão entre a narrativa como modo por excelência de construir a legibilidade da realidade e o pensamento é a grande responsável, na opinião de Jacinto Godinho, pela secundarização da reportagem e seu despojamento relativamente à sua função primordial – a de um *legein* capaz de conduzir ao *logos*: «A demissão do pensar é, sem dúvida, a melhor via para levar as coisas ao descontrolo, à anomia ou ao niilismo, a um contínuo fazer, sem direção nem objetivos.» (Godinho, 2008: 67).

Terminamos, com uma observação de Zola que ilustra bem a percepção destas transformações do campo literário-cultural:

Si la littérature est une récréation de lettrés, l’amusement réservé à une classe, la presse est en train de tuer la littérature. Seulement elle apporte autre chose, elle répand la lecture, appelle le plus grand nombre à l’intelligence de l’art. À quelle formule aboutira-t-elle? Je l’ignore. On peut constater simplement que si nous assistons à l’agonie de la littérature d’une élite, c’est que la littérature de nos démocraties modernes va naître. (Zola *apud* Ruellan, s/d)

REFERÊNCIAS

- BULHÕES, M. (2007). *Jornalismo e Literatura em convergência*. São Paulo: Ática.
- CHALABY, J. (2003). «O Jornalismo como invenção anglo-americana. Comparação entre o desenvolvimento do jornalismo francês e anglo-americano (1830-1920)». *Media & Jornalismo*. 1, 3:29-50.
- CORREIA, J. C. (1998). *Jornalismo e Espaço Público*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

27 Como explica de um modo bastante claro Luís Augusto Costa Dias, num texto inédito a propósito de *A Berlinda* de Bordalo Pinheiro: «Trata-se, em suma e duplamente, de um sinal indicador da perda de representatividade do publicista típico de então perante a opinião pública, mas também das mobilidades sociais que, no curso da proto-história dos intelectuais modernos, estavam a operar-se no contexto de uma cultura urbana de massas. Dessa mobilidade, fez parte tanto a crescente diversidade das profissões intelectuais, o seu crescimento de efectivos, o impacto social das suas actividades no funcionamento da sociedade, como fez igualmente parte a transferência do domínio da cultura para estratos sociais mais amplos que até então lhe não acediam.» (Dias, 2011^o: 6). A publicar em S. Paulo, o texto foi gentilmente cedido pelo autor.

- DELPORTE, C. (1995). *Histoire du Journalisme et des Journalistes en France (du XVII^e siècle à nos jours)*. Paris: P.U.F. Col. «Que sais-je?».
- DELPORTE, C. (1999). *Les journalistes en France 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*. Paris: Ed. du Seuil.
- DIAS, LUÍS A. Costa (2011a). «Elites intelectuais», in M. F. Rollo (coord.). *Dicionário da História da I República e do Republicanismo*, Lisboa [no prelo].
- DIAS, LUÍS A. Costa (2011b). «Imprensa e Espaço Público», in M. F. Rollo (coord.). *Dicionário da História da I República e do Republicanismo*. Lisboa [no prelo].
- DIAS, LUÍS A. Costa (2011c). «Um esboço de Rafael na transgressão do estatuto oitocentista do «homem de letras», in Ana Nemi; Mauro Rovai; Rafael Ruiz, (org.). *Mundo Ibérico: Representações e Projectos*. S. Paulo [no prelo].
- DIAZ, B. (2004). «Stendhal face à la presse de son temps», Marie-Ève Thérénty e Alain Vaillant (dirs.). *Presse & Plumes. Journalisme et Littérature au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau-Monde Editions. 17-29.
- FERENCZI, T. (1993). *L'invention du journalisme en France. Naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*. Paris: Plon.
- GODINHO, J. (2008). *As Origens da Reportagem – Imprensa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LAW, G.; Morita, N. (2000). «The Newspaper Novel: towards an international history». In: *Media History*, Vol. 6, N^o1, pp. 5-17, Tokyo: Waseda University [Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/713685376>. Consultado em 1-7-2013].
- LECHNER, José (1993). «Jornalismo e Literatura no despontar da indústria cultural do século XIX», in AA.VV. *Camilo Castelo Branco. Jornalismo e Literatura no século XIX*. Vila Nova de Famalicão, Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão e Centro de Estudos Camilianos. 19-27.
- MACHADO, A.M. (org.). (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença.
- OUTEIRINHO, Fátima (2001). «A imprensa periódica e o folhetim na vida do homem de letras oitocentista», *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração*, 11/12 (Edição do centenário). Fundação Eça de Queiroz. 81-92.
- PEIXINHO, A.T. (2002). *A Gênese da Personagem Queirosiana em Prosas Bárbaras*. Coimbra: Minerva.
- PEIXINHO, A.T. (2010). «Escritores e Jornalistas: um estudo de caso», *Outros Combates pela História*. Coimbra: IUC.
- PEIXINHO, A.T. (2009). «A crónica oitocentista e a reescrita da História: o caso das crónicas queirosianas para *A Actualidade*», C. Cordeiro e S. S. Silva, (org.), *A História da Imprensa e a Imprensa na História: o contributo dos Açores*. Ponta Delgada: Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores/CEIS20. 221-246.
- PEIXINHO, A.T. (2008). «Textos jornalísticos de Eça de Queirós: o jornalismo oitocentista olhado pelo escritor/jornalista». *Estudos do Século XX*. Revista do CEIS20. 7.

- PEIXINHO, A. T. (2011). *A Epistolaridade nos Textos de Imprensa de Eça de Queirós*. Lisboa: FCG/FCT.
- QUEIRÓS, E. (1983). *Correspondência*. Coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. 1.º e 2.º Vols. Lisboa: I.N.C.M.
- QUEIRÓS, E. (1986), «Palavras sobre o jornalismo constitucional», *Obras de Eça de Queiroz*. Introdução e fixação dos textos por Aníbal Pinto de Castro. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. IV. 1001-1004.
- QUEIRÓS, E. (2009). *Cartas Públicas*. Edição Crítica de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: I.N.C.M.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1994). *História Crítica da Literatura Portuguesa, Realismo e Naturalismo*, Vol. VI. Lisboa: Verbo.
- RUELLAN, D. (s/d). «Aux origines du journalisme, le reportage». In: http://www.cyberjournalisme.com.ulaval.ca/module0.2/0.2.4_origines.php#imprimer (Consultado em outubro de 2011).
- SALGADO JÚNIOR, António (1930). *História das Conferências do Casino*, Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1985). «As penas de viver da pena (aspectos do mercado nacional do livro no século XIX)». *Análise Social*, Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. N.º 86. Vol. XI. 2ª: 187-227.
- TENGARRINHA, José (1989). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, 2.ª ed. Lisboa, Caminho.
- THÉRENTY, Marie-Ève (2003). *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*. Paris: Honoré Champion.
- THÉRENTY, Marie-Ève (2004). «L'invention de la fiction d'actualité», Thérénty, Marie-Ève e Vaillant, Alain (dir.), *Presse & Plumes. Journalisme et Littérature au XIX^e siècle*, Paris: Nouveau-Monde Editions, pp. 415-427.
- VENÂNCIO, Fernando (1998). *Estilo e Preconceito. A língua literária em Portugal no tempo de Castilho*. Lisboa: Cosmos.

PHOTOTYPIAS DO MINHO: THE REALIST AND NATURALIST SHORT STORY CYCLE

Erik Van Achter

KU Leuven Association (Belgium) – CLP (Univ. de Coimbra)

The present contribution is dedicated to the memory of Maria Jesus Saraiva, one of the first scholars to write on realist (naturalist) short fiction in the Portuguese. Her critical writings have inspired me on many occasions.

INTRODUCTION

A casual glance at the *Dicionário de Romantismo Literário Português* (Buescu, 1997), the most accessible work for the long Portuguese nineteenth century, reveals that other genres besides the *romance* come into being, such as the *conto*, to be post-modified later on by *de autor*, *consagrado*, *literário e moderno* (Van Achter, 2010: 21). Simultaneously, and from another perspective, the entries in the *Dicionário* mentioned, show yet another kind of possible classification, namely one in terms of mode and sub-mode. Labels such as *narrativa histórica*, *narrativa de viagem*, *narrativa passionnal etc.*, strongly suggest that even though the novel is *incontournable*, other changes took place in the second half of the nineteenth century, affecting prose fiction irrespective of genre and of the prestige belatedly bestowed upon it. Criticism through the lens of hindsight demonstrates how besides the novel, the modern short story acquires a place in the hierarchy of genres. Its entrance in the «Republic of Letters» (Moisés, 1999: 21), is a process of only few decades and does not appear to have constituted a major event in official literary history. Considering the lack of a significant eighteenth century novel tradition (Buescu, 1997: 344) as was the case in Britain (Defoe, Richardson, Fielding, etc.), short fiction was more readily accepted and, in fact, greatly ignored. Despite the long history of collections of *contos* since the publication of Alexandre Herculano's *Lendas e Narrativas* (1851), not to forget an even more astounding number of ephemeral short fictions published *em folhetim* in the newspapers and journals at the time of first and second wave romanticism (Rodrigues, 1999), critics tend to agree with Massaud Moisés that «desde o aparecimento do Realismo o conto ganha estatuto próprio e

impõe-se como expressão literária tão digna quanto as demais;» (Moisés, 1999: 20). In her discussion of Eça de Queirós' short stories, Maria João Simões states that:

[n]o século XIX, o conto conhece um grande desenvolvimento que não diminui durante a vigência do Realismo, pelo facto de este género se adaptar aos propósitos desta escola literária. Se, normalmente este tipo de narrativa secciona um bocado de vida dentro de um conjunto de eventos pressupostamente mais vastos, o conto realista apresenta esse excerto como uma elucidativa amostragem da vida real. (Simões, 2003:21-22)

However, such and similar citations seem to contradict the definition of Realism and Naturalism as a temporally restricted and aesthetically autonomous movement. Realism constitutes a significant break with the romantics' perception of reality by establishing a mutual relationship between fiction and the positivist sciences using detailed description and observation (Santana, 2007). Themes, cosmopolitan in nature, deal with society's preoccupations rather than with the passion of the individual. Topics such as education or the lack thereof, adultery, journalism, usury, *haute finance* and politics were fully articulated in fine detail (Reis, 2001:16). The genre *par excellence* capable of both integrating and propagating the new tenets was, beyond doubt, the novel French style similar to the ones written by Balzac, and Zola, but especially Flaubert, because:

[c]om a amplitude que lhe permite representar num longo período de tempo uma acção complexa, com múltiplas vertentes, em que interagem um grande número de personagens, susceptíveis de representarem o espaço social através da específica tipologia da personagem-tipo, e articulando convenientemente a narração com os diálogos e a descrição minuciosa de espaços, vestimentos e comportamentos. (Jesus, 2005:18)

One may thus find it odd that the *conto literário moderno* became a popular genre and reached full maturity at the time of Realism. After all, how can the restricted typographical space of a short story integrate the ideology, the themes and the techniques just referenced? Moving to short fiction published from the 1870's onwards, one notices that Eça de Queirós only succeeded in being fully realist in «Singularidades de uma Rapariga Loira» and in «No Moinho». (Simões, 2003).

Miscegenação emerges as the key word from close reading two essays on Eça's followers, the so-called epigones: Carlos Reis (2001), Maria Aparecida Ribeiro (1994). Re-reading the essays with especial attention towards the nature of short fiction, one deduces that besides the very few genuine realist and naturalist fic-

tions, two strong trends seem to have existed in the stories written during these periods. One is the short story in the lyrical vein, an odd and somewhat incompatible trend if one acknowledges the traits of Realism and Naturalism. The other tendency is that the vogue of the *conto rústico* clearly progresses as the century draws to a close, continuing to further incorporate elements from Realism and Naturalism whilst simultaneously taking up elements from fin-de-siècle aesthetics. We can trace the evolution by simply citing various authors and works: *À Beira Mar* (1869) by Augusto Loureiro (1839/1849-1906), *Contos da Sesta* (1870) by Eduardo Augusto Vidal (1841-1907), *Contos ao Correr da Pena* (1869), written by Alberto Pimentel (1849-1925) and the *Contos* (1874) and *Serões de Inverno* (1880) by Pedro Ivo. *Arvoredos* (1895) by Teixeira de Queirós (1849-1919) is often held as belonging to the heyday of the *conto rústico* (Costa Ideias, 1997:95). The trend culminates in the works of Alberto Braga, Trindade Coelho and in Fialho de Almeida's short fictions. Short story collections belonging to Realism are also classified under the term *o conto rústico*, given how stories authored by those writers considered Realist or Naturalist are often evocations rather than a study of a social environment in the Realist, let alone Naturalist way. Besides, Realists and Naturalists alike were notoriously selective when it came to naming their prose fictions. Aside from *conto*, a label which definitely persisted, names referring to the scientific study of natural phenomena or pathological situations surge in titles of short prose fictions (Spaggiari, 1999:36). As mentioned, Teixeira de Queirós whose (short) prose is inserted in two cycles, *Comédia Burguesa* and *Comédia do Campo*, employs the word *Arvoredos*. Abel Botelho, well known for *A Patologia Social*, gave his *Contos* the name *Mulheres da Beira*, suggesting that each *conto* constitutes a case study of women from the province of the *Beiras*. Júlio Lourenço Pinto uses the very word sketch in the title: *Esboços do Natural*. José Augusto Vieira goes even further, and being a reflexion of Naturalism at its most orthodox stage, his collection of short fictions is named *Phototypias do Minho*.

SHORT STORY CYCLE

Despite the selective listing of the aforementioned nineteenth century short fiction collections, it may come as a surprise that in Portuguese literary studies the concept of the short story cycle or *collectânea de contos integrados* has not been given due attention. One notable exception is an article by Francisco Cota Fagundes, attempting to typecast Torga's *Novos Contos da Montanha* as an integrated short story collection following the then fashionable new critical vision on textual coherence and cohesion. Fagundes distinguished two series of features: the centrifugal ones leading to unification of the text pieces and the centripetal

ones explaining why the text pieces remain a self-contained entity (Fagundes: 1997). In essence the short story cycle as an explanatory concept entered literary criticism after the publication of Forrest Ingram's seminal work *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre* (1971). There, the cycle was defined as: «a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts» (Ingram Forrest, 1971:19) Ingram attempted to visualize the underlying patterns of recurrence and development in story collections like Kafka's *A Hunger Artist*, Sherwood Anderson's *Winesburg Ohio*, James Joyce's *Dubliners*, Camus' *Exile and the Kingdom* and William Faulkner's *The Unvanquished*. The cycle could be defined as either a pre conceived set of related tales, such as Joyce's *Dubliners* (1914), a series of tales that was expanded to elaborate an initial theme, or one that was discovered during the writing process, evident within William Faulkner's *The Unvanquished* (1928). Ingram furthermore suggested other strategies: separate tales that were re-assembled so as form a recognizable pattern like in John Updike's *Olinger Stories* (1964), and short stories that may be unified through the use of a recurring character, a location or community as in Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio* (1919) and in James Joyce's *Dubliners* (1914). (Ingram Forrest:1971, 12). Forrest's work was met with little success. The reasons why are not important in the present study. Curiously enough in 1989 Susan Garland Mann published *The Short Story Cycle, a Genre Companion and Reference Guide* bringing Ingram Forrest's work back into the center of attention by stripping it to the bare essentials: «There is only one essential characteristic of the short story cycle: the stories are both self-sufficient and interrelated» (15). Later critics such as Robert Lusher and Gerald Kennedy have argued that the cycle should instead be regarded as a sequence, in which themes and motifs progressively develop as part of a whole. This means that the stories can be read both individually and as a part of a whole, the act of reading becomes the accumulated perception of the successive ordering of repetitive patterns. Lusher additionally describes the short story sequence as an open book, where the reader is invited «to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact» (*apud*, Lohafer and Clary 1989:149). Later developments by Maggie Dunn and Ann Morris (1995) on the composite novel in addition to James Nagel's *The Contemporary American Short Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre* (2001) show that after the modernist vogues (Joyce, Anderson, Hemingway, Faulkner O'Connor ...) present in most foundatio-

nal discussions on the cycle, the concept has been further stretched to works of authors such as, Baldwin, Evanier, Gaines, Le Guin, Naylor, Munro etc.

However, as mentioned, the short story is accepted as a genre and emerges in the form of collections most especially at the time of Realism and Naturalism. It may be possible that the terms Realism and Naturalism are considered too continental by Anglo-Saxon Criticism and thus seen as less important, hence why these cycles never attracted considerable attention. Therefore, important for the present contribution, is a recently published work: *The Subversive Storyteller The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America* by Michelle Pacht (2009), who introduced nineteenth century cycles (Hawthorne, Irving and James) thus indicating that the short story cycle/sequence is not merely a product of Anglo Saxon modernism, or of the postmodern poetics of identity. It is with the theoretical acquisitions of the short story cycle in Anglo Saxon Criticism and the assurance that the short story as such, materially speaking is always part of a larger whole an anthology, a collection, a newspaper or a magazine and that this is definitely so in the Portuguese nineteenth century, that *Phototypias do Minho* will be discussed. Moreover, the collection has various pre-reading features which are intriguing.

PHOTOTYPIAS DO MINHO

Most theorists of the short story cycle/sequence will mention that first indications always reside in para-textual evidence. Title, tables of contents, introductory notes, sometimes even the first short story can be seen as the announcement of the narrative programme to be developed in due course. *Phototypias do Minho* encapsulates all these elements. The title obviously refers to «the many in one» *Phototypias*, and to a place called *Minho*. This is not unimportant if one takes into account that a great deal of short story cycle theory has been built around two collections from modernism, *Dubliners* (James Joyce) and *Winesburg Ohio* In line with the genre expectations also from the rather sparse information in the introductory note a few indications can be read The *Preliminar* reads as follows:

Os contos que seguem, parte publicados em diversos jornaes sob o pseudonymo RUY DE PINA, parte ineditos ainda, apresentam-se despretenciosos e modestos aguardando a crítica do leitor. As PHOTOTYPIAS [sic] são a tradução das condições de meio, que influenciaram toda a nossa infancia e grande parte da nossa mocidade (...).

At least two important signals refer to a cycle or sequence as described by Ingram Forrest (1971) and by the critics relying on his seminal work. Some fic-

tions were collected posterior to a prior publication and a few were even unpublished and thus added in the process. This implies they were probably deliberately chosen and or written, and it might even be understood that the collection was deliberately organized by the editor, most probably having a particular pattern in mind. At the same time, a preliminary note indicates that the stories ought to be read from an a particular point of view, dearly important to Realists and Naturalists alike, namely how societal conditions influence adolescence and youth and thus are a part of growing up. One of the characteristics of a cycle or a sequence is that the text pieces accumulate to a general configuration and add up to a complete picture. In a sense, this implies a horizontal (re) reading. One likely horizontal reading or re/reading is what I would call the «Minho reading», which has both a spatial and a temporal component. The collection brings a large canvas of the Minho Province at the last quarter of the nineteenth century. Each of the four text pieces a season of the year. «As Arrecadas da Rosinha» – spring, «A Cura de uma Nevrosa» – summer, «A Procissão dos Defuntos», winter and a «Carta do Brasil», autumn. Each opening paragraph moves from general observations on nature in that particular season in Northwest Portugal, to particular representations such as plants, birds or other animals, usually concluding in a personification with a proleptic quality. «Era um dia de inverno, monótono e triste»—we read in «A Procissão dos Defuntos», the third story in the collection — «A chuva soprada por forte vento sul, cahia torrentes e alagando os caminhos dificultava o transito. As arvores tinham um aspecto doentio e melancolico, dis-se hia que choravam a perda verdura ao ver as gottas d’agua que pendiam , como lagrimas, dos seus raios despidos» (171).

Each story opens in a similar way and moves into a description of the main character symbolically representing the season in which it is set. Through this approach the reader is informed in detail of the natural beauty of the *Minho*, its riches and its immanent possibilities for a tragedy. Reading the introductory paragraphs sequentially, by switching back and forth, leads to a complete picture of the *Minho* province’s nature, the full year as would be represented in a tourist’s guide and simultaneously introduces a typical, almost allegorical character representing the season. A young girl who could be a coquette had she lived in a metropolis (spring), a young lady belonging to the semi nobility suffering from a romantic depression ready to be cured by a virile priest (summer), an old widower in the final weeks of his life (winter) and a poor widow in the autumn of her life, receiving a letter from her fortune making son in Brazil, infusing her with new energy, as in an Indian Summer. One naturally thinks of Vivaldi’s *Four Seasons* and this simile is applicable throughout the whole reading process. Further contributing to

the delicate cohesion in *Phototypias do Minho* is that the plot has also been carefully chosen adhering to the *Natureingang*, unifying the seasons of a person's lifetime with those in nature. The first story, «As Arrecadas de Rosinha» deals with first love, in spring around Easter time. In «A Cura de uma Nevrosa», the main protagonists, Luiza the daughter of the *Morgado de Soutello*, and the one who will cure her, the priest Júlio, are in the summer of their lives. «A Procissão dos Defuntos», representing winter deals with death an old man Claudio and with superstition namely the dead who hold a procession at night, in its turn a *pars pro toto* for winter. Finally «A Carta do Brasil» is representative of autumn, and the bringing of joy and happiness to a poor seamstress who saw her son emigrating to Brazil in the autumn of her life while the letter is read in the late afternoon while «As adorinhas esvoaçando aos bandos, combinavam entre si os preparativos da marcha para climas menos agrestes (...)» (199).

The first story – as is often the case with integrated short story collections – plays at least a partial role in the foretelling power expected from a first text piece. Almost like Chaucer's *Canterbury Tales*, José Augusto Vieira utilizing the mechanics of the procession of people going to a spring fair, a *Feira dos Cinco* enables all types of people living in the *Minho* Province to pass *en revue*: the hierarchy of fieldworkers and field owners, the members of the clergy, *the tendeiros*, the sorts of cattle, the different types of house utensils, the varieties of seeds, etc. Men and women are described in their typical dresses while regional variations are underscored: fisherman from near the coast and people dressed *à maneira galega*. They will all recur in one form or another in the other text pieces. Simultaneously, all the typical produce of the *Minho* province is for sale at the fair. By using this procedure, Vieira half way through the first story, has convincingly succeeded in fully revealing the microcosm later on to be elaborated into a macrocosm, i.e. what the total collection is. This procession, finds its mirror image in the fourth story, namely «A Procissão dos Defuntos» in which the dead rise and hold a procession. This is yet another aspect of delicate cohesion within the collection and also one of opposition and contrast which is the most central organizing principle of the *Phototypias*. If we keep in mind that the photographs or snapshots (*phototypias*) were at the time taken in black and white, the clue in how to decipher the collection of stories as an integrated cycle or sequence, might lie in the very meaning of the word *phototypias*. Essentially it may mean: a picture in *chiriao*, i.e. one in sharp contrasts through which the author explores and exploits his texts. This is indeed a fact. All four stories are built upon a deliberate succession of strong contrasts, like how black contrasts with white, not admitting colourful modalities or softer hues. Oftentimes smaller secondary plots springing from the main plot are generated,

themselves painting a picture of a dual society engendered by the changes taking place at the last quarter of the nineteenth century. In «As Arrecadas da Rosinha» we can clearly distinguish between *the haves* (the minority) and *the have – nots* (the majority) as one of the most important oppositions; the *lavrador* who owns the land and the *jornaleiro* who lives by partially paid work. A further distinction is being made between rich farmers and poor farmers, and between the rich farmers and the even richer bankers. Another persistent contrast is one between ignorance and knowledge exemplified in the last story, for example where the old lady's letter is read by a schoolboy since she herself cannot read. The contrast could not be greater. In the story «A Cura de uma Nevrosa» a repetitive and extremely fraught battlefield is seen between scientific explanation and medicine as exemplified in the student of medicine from Oporto and his older master Doctor Polycarpo, and the *beatas'* superstition circling around the leary *padre Júlio*. Criticism here of the superstitious clergy is also at its most scathing describing the *beatas* as mediators between the people and the clergy as termagant wives. Even the days of the week bear a sharp contrast. Sunday is:

o dia que o catolicismo consagrou á oração, consagro o habito ordinariamente á depravação. Nota-se a falta da energia trabalhadora , a ociosidade ataca de repente como uma lepra, indivíduos , que durante a semana tinham como distracção e como exercício o labutar do campo; e ao domingo sem saberem o que hão de fazer , inertes , ociosos, vadios , cheios de saúde e de actividade insaciador, agremiam –se na taberna, fallando, bebendo, disputando, embriagando-se. (130)

The contrast and duality is even present in addressing the reader of the pieces whereby a distinction is made between the *caro leitor* and the *cara leitora*, depending on the current theme. When dealing with the malefic consequences of romantic literature, the devastating results of superstition and especially so when dealing with alcoholism, the *caro leitor* is addressed; when dealing with meals, menus, cooking, love and sex, a *cara leitora* is addressed. This overt addressing is the author leaving the story behind, stopping the plot and temporarily suspending fiction to openly impart criticism. This occurs in all four stories but one, namely *A Procissão dos Defuntos* where love is related to food and the Age of Realism in Portugal is negated the epithet *positivo*.

However, José Augusto Vieira does not only accuse society's wrongdoings or leave the reader with a cynical vision for which there is no resolution except fatalistic acceptance. In between the fictional plots, small expository sections draw the attention of the reader to the fact that there is an escape is possible from superstition

and poverty. This is true in all but «A Cura de uma Nevrose» where it remains unclear whether the problems are resolved. In the first story, a way out of the quandary is offered by being reliant and trusting in stable family relationships. José do Leonel follows his heart and does not marry the niece of Frei Vincente. Similarly, Rosinha sells her golden earrings to solve her father's debts. It leads to José's father's recognition of the marriage, and to the fact that Tio Custódio will help on the farm and leave poverty behind. The same strong reliance on natural family ties in the end brings fortune in the story «A Procissão dos Defuntos» where Claudio had an adopted *sobrinho* Thiagito but through various circumstances his fortune went to the real family after an old family member assisted him in the hours of his death. In «A Carta do Brasil», it is apparent that fortune inherited by the seamstress' son changes the situation completely. Additionally, there is an even more daring solution for the salvation of the people of the *Minho* province. Augusto Vieira almost envisions the arrival of communism when he writes in «A Procissão dos Defuntos»:

Effectivamente existe encarnado o principio da associação entre os lavradores do Minho; é como uma ideia espalhada, dispersa, informe, que não tem dando grandes resultados utilitários a falta de quem a subordine aos princípios de selva económica. (*Phototypias* : 174)

Finally, the deliberate choice of words, especially in comparisons, elucidates a snapshot of science, medicine and technology in the Minho province. *Gomos foliacos*, *massa gelatiniforme* (for Rosinha's baby), *narcotisadora morbidez* etc., are just a few of the words not likely expected to be expected in nineteenth century local colour fictions. It is not altogether impossible to group the vocabulary into two isotopies, long drawn metaphors, which run through and intersect the four stories. One is the comparison of the landscape with medicine, for example: «Un anglo de caminho collocou-os na Estrada; era como a grande arteria lançada do coração da villa para os burgos circumvisinhos. Os productos agricolas como o milho, o trigo, os legumes eram outros tantos globulos de sangue, que o campo enviava a vivificar o centro-o coração»(22). The second metaphor is from engineering, essentially electricity when concerning topics of emotion and psychology: «O velho senttiu um choque electrico ao ve-lo approximar-se». But there are still others, in other stories, such as «agitação tremula, vibração febril, galvanizado de colera», etc.

CONCLUSION

What now to conclude in terms of genre and literary aesthetics? Firstly, and without explicitly wanting to force *Phototypias do Minho* into the mold of an Anglo

Saxon literary concept, there exist a host of reasons to believe that the collection is not just any collection of loose stories, but that there are indeed factors contributing to the cohesion of the four separate stories. These factors are nature and the resemblance between it and the protagonists of the plot. They are similar in all four stories. They are, to return to Fagundes' theory, the centrifugal elements of the collection. Indeed, contrasts of various kinds dominate the plots and descriptions on various levels. On the surface, they exhibit a unifying order since they possess a high degree of recurrence. These factors appear to be ascribed to the reigning aesthetics of the time, namely the tenets of Realism and Naturalism. The themes are prejudice, usury, alcoholism, superstition, poverty, seduction and adultery. The contrasts are held together through a latently present network, namely the scientific vocabulary I mentioned. The question now remains: what then are the centripetal forces? Personally, I believe these to be generic qualities. A distinction can be made between the three shorter text pieces and the longer one. The longer story can be seen as a novelette, or an embryonic novel. For this reason it is the most naturalist of all the text pieces containing almost all possible themes including a very strong criticism on romanticism – a queirosian feature. The other three text pieces are *contos* and contain many of the features which the oldest genre in prose has accumulated over the ages. The happy ending with a moral (thus not the realistic open-ending like in the third story), the stock characters, the rustic elements: these are surface characteristics capable of misleading the reader. However, make no mistake, the three *contos* have lost the main defining feature which defines a *conto* in Portuguese: the fictionalized reader's address, which is an interiorisation of an age old oral tradition, whereby the narrator of the first level cedes the word to the narrator of the second level who tells his or her story (Van Achter, 2010: 270). If coherence in the *Photypias* is engendered by an accumulation and progression of stark contrasts on the textual and inter textual level of the collection, the contrasts in their turn are symptoms of a fierce battle between genre (*conto*) and mode (naturalist prose fiction).

REFERENCES

- BUESCU, Helena Carvalhão (1997). «Narrativa da Actualidade», in Helena Carvalhão Buescu (ed.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho. 344-350.
- BUESCU, Helena Carvalhão. «Narrativa Histórica», in Helena Carvalhão Buescu (ed.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho. 356-362.
- DUNN, Maggie and Ann MORRIS (1995). *The Composite Novel: the Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne Publishers.
- FAGUNDES, Cota Francisco (1997). «Os Novos Contos da Montanha, de Miguel Torga, como Ciclo de Contos», in Francisco Cota Fagundes (ed.). “*Sou um Homem de Granito*”: Miguel Torga e Seu Compromisso. Lisboa: Salamandra. 167-236.
- IDEIAS, Costa, J.A. (1997). «Conto», in Helena Carvalhão Buescu (ed.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho. 94-98.
- FOREST, Ingram L. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. New Orleans: Loyola University Press.
- JESUS, Maria Saraiva de (2000). «O Conto Realista e Naturalista.» in Maria Saraiva de Jesus. *Antologia do Conto Realista e Naturalista* Porto: Campo das Letras, 9-28.
- JESUS, Maria Saraiva de (2005). «A Difusão do Realismo e do Naturalismo em Portugal» in Carlos Reis (ed.). *História da Literatura Portuguesa*. Vol 5. Lisboa: Alfa. 27-39.
- MANN, Susan Garland (1989). *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. New York: Greenwood Press.
- MOISES, Massaud (1999). *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix.
- NAGEL, James (2001). *The Contemporary American Short Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge, L.A.: Louisiana State University Press.
- REIS, Carlos et al. (2001). «Os Epígonos», in Carlos Reis (ed.) *História da Literatura Portuguesa*. Vol. V. Lisboa: Alfa. 2001. 253-292.
- REIS, Carlos (2001). «O Realismo e o Naturalismo, Ideologia, Temática, Estratégias», in Carlos Reis (ed.). *História da Literatura Portuguesa: O Realismo e o Naturalismo*. Lisboa: Alfa. 15-25.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1994). «Os Epígonos», in Carlos Reis (ed.). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. VI. Lisboa: Verbo. 263-270
- RODRIGUES, Ernesto (1999). «Espaços Alternativas», in Ernesto Rodrigues (ed.). *Cultura Literária Oitocentista*. Porto: Lelo Editores. 37-57.
- SANTANA, Maria Helena (2003). «A Crónica: a Escrita Volátil da Modernidade», in *Rumas da Narrativa Breve*. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas. 9-19.
- SANTANA, Maria Helena (2007). *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX: a Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*. Lisboa: IN-CM.

- SIMÕES, Maria João (2003). «Conto e Composição Narrativa: Aspectos Compositivos do Conto Queirosiano», in *Rumos da Narrativa Breve*. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas. 21-33.
- SPAGGIARI, Barbara (1993). «La Poétique Naturaliste chez Quelques Conteurs au Début des Années 1880.» *Le Conte en Langue Portugaise: Études de Cas*. Cahier n.º 6 Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle. 33-43.
- PACHT, Michelle (2009). *The Subversive Storyteller. The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- VAN ACHTER, Erik (2010). *On the Nature of the (Portuguese) Short story; a Poetics of Intimacy*. Online published PhD Dissertation University of Utrecht: <http://igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2010-0114-200216/vanachter.pdf>.
- VIEIRA, José Augusto (1906). *Phototypias do Minho*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

IV – LITERATURA E OUTRAS ARTES

IMÁGENES PARA LEER Y PARA VER¹: LA ILUSTRACIÓN DE LAS NOVELAS REALISTAS ESPAÑOLAS.

Jean-François Botrel

Université Rennes 2-Haute-Bretagne

El siglo XIX y más aún la época del realismo/naturalismo literario es en Europa el siglo de la imagen. Como observa Philippe Hamon (2001: 9-10), en las propias obras de imaginación se da una intrusión de la imagen bajo todas sus formas (en dos o tres dimensiones, total/parcial, positiva/negativa, microscópica/gigantesca, etc.). La omnipresente imagen – una omnipresencia acrecentada por su industrialización y la fotografía – se va volviendo una incontrovertible mediación semiótica y filtro para el acceso a la propia realidad; está dentro del sujeto que mira, dentro del espectador, dentro de la vista y se da una «pulsión hacia la imagen», con la consiguiente fábrica de unas nuevas imaginerías por parte de los autores, observa también Hamon (2001: 7- 28). Pero al auge de la imagen textual en la narrativa francesa realista, creo que es preciso añadir el de la imagen gráfica asociada con el texto², muy presente, como se sabe, en las novelas del Gran Realismo español – no sé si también en el portugués – en los años 1880 y en alguna edición de las de Zola³, con la estrecha colaboración entre la imagen textual para leer y la imagen gráfica para ver – la imagen como realización visual – a que da lugar.

No voy a repetir lo ya expuesto a propósito de *La Regenta* (Botrel, 1998ab) y de los novelistas del Gran Realismo español y sus libros (Botrel, 2009); solo intentaré

1 Véase Hamon (1992).

2 Con excepción de algunas consideraciones sobre los frontispicios y sobre el carácter suntuario de las obras ilustradas, como «signe indubitable, visible, de la notoriété», y cierta museificación de la literatura (Hamon, 2001: 246), Hamon apenas se fija en este aspecto de la imagen.

3 Como la de *L'Assommoir* de 1878, por Flammarion y Marpon, con 62 dibujos de Auguste Renoir, Bellenger y André Gill (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22001295.r>), o la de *Nana* en 1882, ilustrada por 66 dibujos de André Gill y Bertall (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200242c.r>).

desarrollar y probar, con ejemplos sacados de unos cuantos libros y novelas, la función realista de la imagen gráfica, entre competencia y complementaridad, tal y como, en mi opinión, pudieron *verla* los lectores de la época.

Las novelas realistas ilustradas. Me refiero a la «Biblioteca Verdaguer», a la «Biblioteca Arte y letras» donde entre 1880 y 1890 se publicaron las novelas de Daudet *El Nabab* (1882) y *La razón social de Fromont y Risler* (1883) y, sobre todo, gran parte de las obras más representativas del Gran Realismo: *Marta y María* de A. Palacio Valdés, con 76 ilustraciones de Pellicer, *La Regenta* de Leopoldo Alas, con 135 ilustraciones de Llimona y Gómez Soler, *El sabor de la tierruca* de J. M. de Pereda, ilustrada por Apeles Mestres, o *La Mariposa* de N. Oller (1886), ilustrada por Baixeras) y también a Henrich y C^{ía}, editor en 1889 de *Morriña* de E. Pardo Bazán, con ilustraciones de Cabrinetty⁴. La originalidad de dichas bibliotecas “de luxe” para la época (Vélez, 1989), consistió en ofrecer para unas obras muy distintas de las costumbristas o de las por entregas, un volumen encuadernado en tela con tapas impresas a dos tintas e introducir unas ilustraciones insertas, en blanco y negro, cuya función no consiste en recalcar lo pintoresco ni privilegiar lo (melo) dramático sino, por el mero efecto analógico del discurso icónico, acompañar y – de hecho – acentuar los efectos de verosimilitud y realismo del relato.

En estos libros, me parece que, sin que se llegue a una línea editorial «realista» o «naturalista» (Botrel, 1988, 2007) ya que en las Bibliotecas a que pertenecen también se publican obras no realistas ni naturalistas, las ilustraciones con fotograbado cada vez más cercanas a la foto⁵, son una especie de recrudescencia con respecto a la veracidad narrativa, en una época en que, bajo la influencia de la prensa periódica, la «realidad» ya se da tanto a ver como a leer (Thérenty, 2007: 25). Así lo sugiere Palacio Valdés cuando en *Marta y María* el narrador advierte a sus lectores que «desde la última vez que la vimos (se refiere a Marta) había experimentado algún leve cambio, no muy fácil de definir» (1882: 180-1).

Se sabe por otra parte que, sin llegar a la técnica de los *Carnets d'enquête* de Zola, en muchos casos algunos autores recurrieron a una especie de visualización previa⁶, como Alarcón, con los «grabados y láminas procedentes de fotografías

4 Sobre la «Biblioteca Arte y Letras», véase el estudio del grupo Buriel, de reciente publicación (Buriel, 2012).

5 Cf. por ejemplo, en la edición original de *Morriña*, el retrato de Rogelio (p. 17) o el de Suriña (p. 114).

6 Interesante es la segunda hipótesis de Miller (2001: 159) acerca de los trece álbumes de grabados recortados que, según este especialista del Galdós gráfico, pudieron «servirle para formar los parámetros artística, técnica y económicamente realistas para la edición de los *Episodios ilustrados*» y «documentar la realidad físico-humana, histórica y contemporánea que subyace y contextualiza la creación novelesca».

adquiridas (...) en cada localidad que visitaba» y sus álbumes de bolsillo en que fu(e) apuntando «los caracteres, rasgos fisionómicos y circunstancias accidentales de cada cosa», base para *De Madrid a Nápoles* (apud Botrel, 2009: 58) y Galdós, con sus álbumes de documentación (Hernández Gutiérrez; Miller, 2001). El mismo Clarín dibujó en el manuscrito de *La Regenta* algunos de sus personajes, como si de unos actores se tratara y estuviera viendo su cara, sus trajes, etc. (cf. Barón, 2001: 168), antes de darlos a ver con sus palabras, mediante la cooperación imaginativa del lector. Pero en la primera edición de su novela, los verdaderos responsables de tal visión serán los dos dibujantes Juan Llimona y Francisco Gómez Soler, autores de las 135 ilustraciones – un verdadero iconotexto – con que, en cierta medida, inventan otra realidad *sui generis*. Así la leyeron y vieron los primeros lectores – recordémoslo –, sin que la crítica contemporánea ni posterior se fijara mucho en la trascendencia de tal intrusión y competencia: pudo aludir a la «hermosura tipográfica», al «lujo tipográfico», a los «finísimos grabados» pero no supo otorgarles significado alguno.

Necesidad o argumento comercial según los editores, para casi todos los novelistas realistas supuso el acompañamiento de imágenes una intrusión, una competencia con el imaginario propiamente literario ya que la imagen gráfica no se contenta con representar sino que «hace creer»: casi una usurpación de una función tradicional de la literatura. Con algunas reacciones de iconofobia, pero sobre todo una como resignación, ante algo admitido sino consentido, y unos vanos intentos por controlarlo, hasta pretender encargarse de la ilustración de su propio libro⁷.

También se observará que los autores resignados a que se ilustren sus novelas opinan que para determinados géneros, como el cuento, es conveniente⁸ y hasta apetecible ilustrarlos⁹. Acaso porque la relación del novelista y del cuentista con sus personajes no es la misma: debido a su función estratégica, cuando se trata de un personaje de novela, el autor no renuncia a controlar – dentro de lo que cabe – la expresión gráfica de su creación. Este es el caso de Emilia Pardo Bazán

7 Caso de Galdós, autor de tres ilustraciones para sus *Episodios Nacionales Ilustrados*, de Clarín, con dibujos copiados al trasluz o no (Rubio, 2011: 812), y de Unamuno para su *Tratado de Cocotología*.

8 El primer libro ilustrado de Emilia Pardo Bazán será un libro de cuentos, *La dama joven*. Para Clarín, unos cuentos como *Doña Berta*, *Cuervo* y *Superchería* «se prestan a llevar grabados y hacer un pequeño volumen elegante» (Blanquat, Botrel, 1981, 56) y en la ilustración de los cuentos recogidos en *Solos*, es donde, según él, el dibujante Ángel Pons puede expresarse mejor (Blanquat, Botrel, 1981, 58).

9 Por ejemplo, al haberle gustado mucho los dibujos de Cilla para *El cura de Vericueto*, Clarín contempla publicar su cuento «en un tomito o folleto, y entonces quisiera yo que, si puede ser, acompañasen al texto los dibujos de Cilla» (Botrel, 1997: 34) y proyecta una edición de todos sus cuentos *ilustrados* (Blanquat, Botrel, 1981:72).

(Torres, 1978: 436) quien «para cuando llegue el momento de ilustrar *Morriña*» envía al editor Yxart «el retrato del héroe»; y añade : «Me gustaría que el dibujante se inspirase en él, pues así la imaginación (mía) notaría menos distancia entre lo concebido y lo interpretado. Además esa fotografía es un encanto para la escena en que el héroe se pone la levita, etc. por orden de su mamá» (Penas, 2007: 12). El mismo interés por la coherencia en la representación de los personajes, se encuentra en Palacio Valdés quien recomienda, a propósito de las ilustraciones de *La Espuma*: «cuando haya interpretado [el dibujante] un tipo procure no variarlo en los siguientes dibujos pues no hay nada más feo que este cambio de carácter» (Bensoussan, 1982: 63-64). A contrario, es muy conocido el chasco que se llevó Pereda con la incoherente plasmación gráfica de Nieves o del boticario de Villavieja en *Al primer vuelo*, de mano de Pellicer, con la consabida indignación del otrora entusiasta de Apeles Mestres (Gutiérrez, 2003: 142a, 144b).

El hecho ilustrativo. La ilustración supeditada al texto supone teóricamente la mera o mecánica transformación de lo «real» presente en la narración, en unas imágenes, una como transposición, con otro código expresivo, de unos tipos o elementos «tomados del natural», como se decía entonces. Por la «materialización» de algo solo virtual en las palabras, la imagen figurativa, analógica, continua, mimética, realista (Hamon, 2001, 314) tiene una función representativa y, por decirlo así, redundante de una realidad, una función realista como añadida y superpuesta. Para que nos entendamos y lo veamos, cuando Alas se refiere al

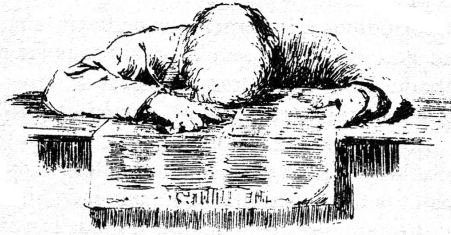
caballero apopléctico que había llevado granos a Inglaterra y se creía en la obligación de leer la prensa extranjera. Llegaba a las nueve de la noche indefectiblemente, Tomaba *Le Figaro*, después *The Times*, que colocaba encima, se ponía las gafas de oro y arrullado por cierto silbido tenue de los mecheros del gas, se quedaba dulcemente dormido sobre el primer periódico del mundo. Era un derecho que nadie le disputaba. Poco después de morir este señor, de apoplejía, sobre *The Times*, se averiguó que no sabía inglés (Alas, 1884: 178).

la ilustración de Llimona (ilustración n.º 1) solo refrenda, explicitándolos mediante una focalización y de manera harto prosaica y pedestre dos elementos el texto: un caballero dormido sobre *The Thimes* y se queda fuera toda la sutil ironía clariniana.

Pero también puede la ilustración llegar a ser un complemento y un como comentario, un poco como el primer traductor al español de *O primo Basílio* quien traduce correctamente lo que el narrador escribe a propósito de Saavedra («a todas prefería a mulher espanhola»/ «a todas las mujeres prefería las españolas»), pero

añadiendo esta nota: «Saavedra daba pruebas de buen gusto» (p. 194). En las declaraciones de Galdós en el Prólogo a sus *Episodios Nacionales Ilustrados* (cf. Botrel, 1995), podemos encontrar esta idea resumida por Peter Bly (1986: 39), y es que «the illustration complemented or balanced the printed text y ofrece «an interpretation superior to the printed letters themselves».

El más digno de consideración, entre los abonados al gabinete de lectura, era un caballero apoplético, que había llevado granos á Inglaterra y se creía en la obligación de leer la prensa extranjera. Llegaba á las nueve de la noche indefectiblemente, tomaba *Le Figaro*, después *The Times*, que colocaba encima, se ponía las gafas de oro y arrullado por cierto silbido tenue de los mecheros del gas, se quedaba dulcemente dormido



sobre el primer periódico del mundo. Era un derecho que nadie le disputaba. Poco después de morir este señor, de apoplejía, sobre *The Times*, se averiguó que no sabía inglés. Otro lector asiduo era un joven opositor á fiscalías y registros que devoraba la *Gaceta* sin

ILUST. 1

Pero muchos elementos presentes en las ilustraciones se deben a una mera lógica derivada de la representación analógica; por ejemplo, dar una cara, un cuerpo, una indumentaria a un personaje. El dibujante, como si de un demiurgo o de un encargado del vestuario en un teatro se tratara, tiene que suplir toda ausencia de información por parte del narrador, de manera verosímil, exacta, contemporánea o histórica, incluso para aquellos personajes que en la novela solo aparecen con un mero nombre (sin descripción física o moral alguna) y apenas le merecen atención al narrador.

Tampoco puede el ilustrador representar exclusivamente retratos de personajes o personajes en pie y dejarlos, por decirlo así, en vilo; tiene que ponerles un marco, un entorno verosímil que suele ser muy realista y si quiere representarlos sentados tiene que acercarlos una silla, un sillón, un taburete. De ahí, por ejemplo, que en las ilustraciones de *La Regenta* se encuentre el lector con un sinnúmero de sillas: unas cuarenta —y ¡falta hacer el recuento de los sillones, taburetes, etc.!—, cuando creo —eso sí que es noticia— que ni una sola vez utiliza Clarín la palabra silla.

Lo mismo pasa con otros elementos del entorno doméstico urbano, social, monumental y paisajístico donde se han de situar a los personajes, con la consiguiente necesidad de inventarlos e incorporarlos en la construcción del marco gráfico, con la misma precisión —si cabe— que para la fisonomía de los personajes —y poca fantasía. En la primera edición ilustrada de *La Regenta*, por ejemplo, para que la palabra «alcoba» llegue a significarse gráficamente como cuarto de dormir, tiene el dibujante que poner, como menos, una cama con dosel, un crucifijo, y una mesilla de noche, una piel de tigre, todos elementos de la realidad que en el texto de la novela no se mencionan explícitamente sino que quedan incluidos en la idea de alcoba, etc. Pasa igual, por supuesto, con los demás lugares estratégicos de la novela: confesionario, comedor, salón amarillo, casino, cocina, despachos de Quintanar y De Pas. Además de un vestuario, pues, tiene el dibujante que disponer de una verdadera tienda de muebles.

En cuanto a los elementos del entorno natural, se dan a ver de manera convencional como pasa con las rayitas diagonales para significar al lluvia con viento y en alguna ocasión, gracias a Gómez Soler, de manera más original (Alas, 1885: 287). Para los paisajes o espacios urbanos que, como las descripciones, no se privilegian ni en el texto ni en la ilustración, se observa que donde Leopoldo Alas evoca los «caserones con ínfulas de palacios» y las «calles estrechas, tortuosas, húmedas, sin sol de la Encimada», Llimona ofrece unas casas que igual podrían ser o Ramalhete dos *Maias*, con una luz más bien meridional. Sin embargo, Pellicer, Mestres y Baixeras sí pueden llegar a dar cuenta, de un ambiente algo asturiano en *Marta y María*, montañés en *El sabor de la tierra* y barcelonés en *La Mariposa*.

Incluso cuando de ilustrar un momento dramático se trata, como cuando en el capítulo X, Ana queda atrapada en el despacho de Quintanar por la máquina que había de servir para coger zorros en los gallineros, la ubicación del episodio acarrea la invención y plasmación de unos objetos vinculados con la caza (Alas, 1884: 304), sumándolos a los mencionados por el narrador en la página 305 (tres tiestos, el cuadro de las mariposas, la vitrina del herbario) o en la 319, cuando descubre Quintanar el «*estropicio*»: «los restos de su herbario, de sus tiestos, de su colección de mariposas, de una docena de aparatos delicados...».

En la novela ilustrada se observa, pues, una especie de proliferación de *realia* que la imagen gráfica tiene que incorporar y dar a ver, incluso cuando faltan o solo se suponen en el texto, completando o rellenando, por decirlo así, los vacíos del texto, poniendo una especie de telón de fondo verosímil y realista.

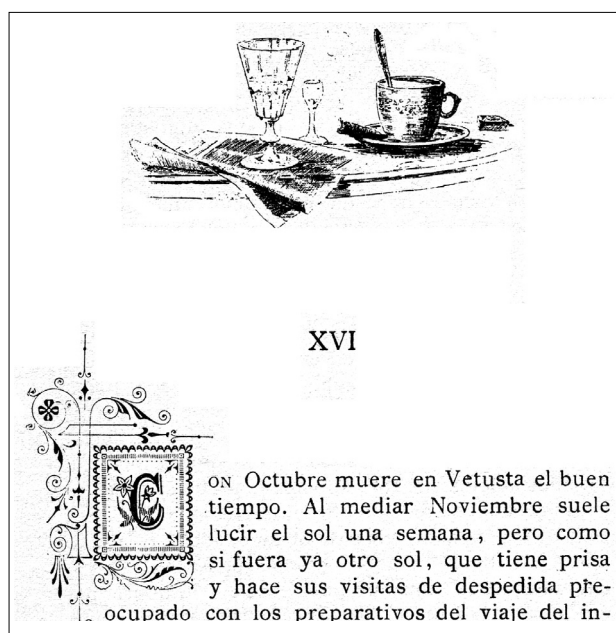
Una muy notable consecuencia es, me parece, la acentuación como «mecánica» y la intensificación, por la propia lógica de la representación, del realismo del texto, a base de un dibujo mimético y hasta hiper mimético: como decía Mariano de Cavia a propósito de las ilustraciones de *Insolación*, estas completan «a maravilla (la) intensa y palpitante reproducción de la vida de Madrid», que él veía en la novela. De la misma manera, en la ilustración de la página 116 de *La Mariposa*, se puede notar una expresión «fiel» del desorden pero también una intensificación o amplificación, al dar a ver el ilustrador toda clase de objetos, muebles, y cachivaches, bastante más, desde luego, que los mencionados por Oller, e casi todos insignificantes: una verdadera hipertrofia.

En *Del naturalismo*, escribía Leopoldo Alas (Beser, 1972: 151: «Puede todo lo que hay en el mundo entrar en el trabajo literario, pero (...) por el valor real de su existencia». Pues bien: por su peculiar funcionamiento analógico, la imagen gráfica, para dar una materialidad y una verosimilitud visual a lo que representa, tiene que valerse de cosas insignificantes, perderse «en la descripción de lo insignificante»: no son tanto imágenes de «cosas feas, viles y miserables» las censuradas por la crítica de la época, sino de cosas repetidamente insignificantes o de escaso significado.

Veamos por ejemplo lo que pasa con al representación gráfica del principio del muy famoso cap. XVI de *La Regenta*:

«Sobre la mesa quedaban la cafetera de estaño, la taza y la copa en que había tomado café y anís don Víctor, que ya estaba en el casino jugando al ajedrez. Sobre el platillo de la taza, yacía medio puro apagado».

En el frontispicio dibujado por Llimona (ilustración n.º 2), menos la cafetera, están todos los objetos mencionados, más una copa y unos azucarillos (?); ni siquiera falta *El Lábaro* (sin orla de luto) que luego comenzará a leer la Regenta. «La insignificancia de aquellos objetos que contemplaba le partía el alma», comenta el narrador, pero el ilustrador no consigue dar su verdadero valor al flujo de conciencia expresado con la visión por Ana del «medio puro apagado, cuya ceniza formaba repugnante amasijo impregnado del café frío derramado», pensando «en el marido incapaz de fumar un puro entero y de querer por entero a una mujer. Ella era también como aquel cigarro, una cosa que no había servido para uno y que ya no podía servir para otro» (Alas, 1985: 6).



ILUST. 2

Una confirmación de esta relativa insignificancia o incapacidad de la imagen y de la ilustración gráfica para significar, la podemos encontrar en unos contra ejemplos, en la ausencia de ilustraciones y, por ende, de traducción amplificación, acentuación, etc., cuando la ilustración ignora, lo que considera que no puede darse a ver, aunque el texto autorice su visualización.

Este el caso para casi todo lo que en el texto remite a los cuerpos y de la intimidad (Botrel, 1992). Se trata de una incapacidad no solo debida a la autocensura: lo podemos comprobar en la escena en que Petra, criada del Magistral, está ocupada en «levantar la cama». El Magistral, escribe el narrador,

veía los movimientos rápidos de la falda negra de Teresina, que apretaba las piernas contra la cama... la falda subía y bajaba a cada golpe con violenta sacudida, dejando descubiertos los bajos de las enaguas bordadas y muy limpias, y algo de la pantorrilla... en uno de sus movimientos, casi tendida de brazos sobre la cama, Teresina dejó ver más de media pantorrilla y mucha tela blanca. De Pas sintió en la retina toda aquella blancura, como si hubiera visto un relámpago ... la doncella jadeante, con un brazo oculto en el pliegue de un colchón doblado, se volvió de repente, casi tendida de espaldas sobre la cama (Alas, 1884: 340-1).

No hay ilustración de tan sugestiva escena, posiblemente porque, como observa Barthes (citado por Baguley, 1992), si la sociedad tolera la evocación con palabras, no consiente la visualización. Pero conste que tampoco permite la imagen fija dar cuenta sintéticamente en un único momento de lo que en la duración y con movimiento se expresa con las palabras.

Menos reserva se podrá observar, no obstante, en la edición ilustrada de *Nana* de 1882, con una abundancia de *deshabillés*, pechos, muslos, lechos, alcobas, etc. Pero también podemos preguntarnos si el «realismo exagerado», el «exagero», el «realismo cru», presente en el capítulo VII de *O primo Basílio* (la cita en *O Paraíso*¹⁰) saldría muy beneficiado con una ilustración como la que se puede encontrar en Guereña (2011: 71) ...

El mayor atrevimiento encontrado en las versiones ilustradas de las novelas del Gran Realismo español, tal vez sea el de Apeles Mestres en *Marta y María*, con la escena de flagelación con la representación de una María desnuda, «hincada de rodillas delante de nuestro Señor» y de su cuerpo «prodigio de hermosura y elegancia», visto de espaldas y flagelado por Genovita¹¹, en un muy detallado entorno doméstico (ilustración n.º 3).

De estos contados ejemplos, se puede deducir que las ilustraciones añadidas a los textos, tiran claramente hacia el realismo y el prosaísmo, con la acumulación de *realia* visibles porque se dan a ver, y tienen toda la razón los novelistas realistas al ver la imagen llana como «amenaza de nivelación» (Hamon, 2001: 312), por su carácter intensificador de lo insignificante y su incapacidad – al menos en la época – a dar cuenta de los novedosos recursos narrativos como el estilo indirecto libre, el monólogo interior, los puntos de vista, los paisajes interiores, etc.

El punto de vista del lector. Si nos fijamos ahora en el lector, sabemos que la ilustración abre ventanas en el texto tipográfico (Grivel, 1992), dando a ver, materializándolo, de manera analógicamente reconocible, lo que en el texto son meras palabras y base para unas representaciones mentales. Estas «ventanas» permiten

10 «Ajoelhou-se (Bazílio), tomou-lhe (a Luíza) os pèzinhos entre as mãos e beijou-lhos; depois dizendo muito mal das ligas" tão feias, com fechos de metal", beijou-lhe respeitosamente os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: – Não! Não! – e quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate, murmurou repreensivamente – oh Basílio!

Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinará-lhe uma sensação nova: tinha-a na mão!» (Lisboa: Livros do Brasil (17ª ed.). 230). «Mesmo nessa escola, há um ponto além do qual não é permitido, ou pelo menos não é conveniente passar», escribía el padre de Eça a su hijo...

11 Pero en el beso representado en la página 46, no llegan a tocarse los labios.

la contemplación casi obligada y una comprensión/intelección inmediata de una realidad que se vuelve patente, aun cuando en el texto no está mencionada o se ha de construir, a partir de indicios más o menos dispersos¹². Es una lectura que «no deja de ser en cierto modo redundante» (Penas, 2004: 291), pero también, sin que el ilustrador llegue a tergiversar el contenido del texto, una lectura como original ofrecida por un autor-bis, el ilustrador respetuoso, fiel, o un sí no es intensificador del proyecto estético original.



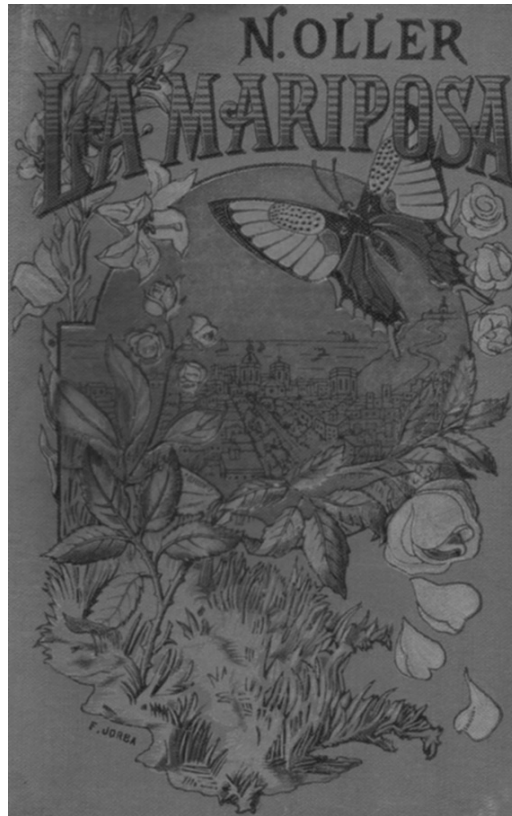
ILUST. 3

Para el lector, cada imagen (los frontispicios, las imágenes del curso del texto, las ilustraciones de fin de capítulo) supone unas frecuentes y obligadas paradas en

¹² Sobre la especificidad de la lectura de las imágenes insertas en el texto, véase Botrel (1998) y Hamon (2001 : 36).

la dinámica del relato (excepto cuando de descripciones se trata) y una descodificación propia donde encuentra una como duplicación, materializada, de muchos elementos del texto y de otros no mencionados, una superabundancia de *realia*, causa de que la mirada pueda resultar aún más «desbordada por lo real» (Dufour, 1998: 296).

Tengo la sensación que en la recepción de *La Regenta* – la ha estudiado António Apolinário (2005) – la ilustración, por las características ya señaladas, pudo incidir notablemente sobre la sensación acentuada de realismo, con no poca sorpresa – grata o mala – de unos lectores posiblemente atraídos por las bonitas tapas de unas lujosas encuadernaciones que no anuncian lo que se va a encontrar dentro y contrastan con el estilo de los ilustradores de *La Regenta*, de *Marta y María* y *La Mariposa* (ilustración n.º 4), por ejemplo.



ILUST. 4

Por una doble lectura – la del texto y la de un iconotexto amplificador de los aspectos más elementales de la estética realista–, los lectores de la época, más atraídos que los de hoy por la irrupción de imágenes o menos acostumbrados a encontrarlas en un libro, pudieron sacar la sensación de que la novela realista-naturalista acogía casi todo lo que a la prosa de la vida más cotidiana pertenecía, acentuando por la escasa focalización en los ya escasos momentos dramáticos, la especie de monotonía y ramplonería con ella asociada, y, por ende, la sensación de ruptura con la novela de acción y movimiento.

El realismo gráfico. A esta sensación del lector, contribuyen significativamente las técnicas de ilustración utilizadas y el propio estilo gráfico de los dibujantes.

Quien quiera hacerse una idea precisa de lo que obra en el trabajo de producción gráfica del ilustrador de una novela de la época, lea el detallado estudio que Ermitas Penas (2004) dedicó a las ilustraciones de *Insolación* y *Morriña* y a sus autores (Cuchy y Cabrinetty¹³), o los estudios de Raquel Gutiérrez Sebastián (2000, 2002, 2003) sobre las novelas ilustradas de Pereda.

Me contentaré, pues, con cuatro observaciones:

1. La mayor parte de las ilustraciones son dibujos con plumilla (a veces también en papel ton) con tinta negra (de China), posteriormente fotograbados. Esta técnica permite una gran precisión en los más diminutos detalles y un total aprovechamiento del espacio disponible ya que con el fotograbado, además de poder variar la escala, se reproduce con total exactitud el dibujo. Es una técnica que permite acercar la ilustración a la foto como en *Morriña*, con una acrecentada ilusión de realidad¹⁴.

2. El único cromatismo se ha de buscar en los contrastes entre blanco y negro, dejando la mayor parte de los indicios cromáticos presentes en el texto sin plasmar (el pelo rubio-castaño de Ana Ozores, por ejemplo) y acentuando una relativa uniformidad de tono en lo representado¹⁵.

3. Aunque los principales dibujantes se dedicaron a ilustrar obras de todo tipo¹⁶, son dibujantes más bien «realistas», en la medida en que dejan de interesarse prio-

13 Véase también otro estudio suyo sobre *La Espuma* de Palacio Valdés (Penas, 2011).

14 Véase, por ejemplo, el retrato de Rogelio (p. 17) que muy a las claras delata su origen como retrato fotográfico (Penas, 2004: 262).

15 Compárese con los colores chillones y charolados de la novela por entregas, por ejemplo (Botrel, 2008).

16 Pellicer también ilustró la *Vida del escudero Marcos de Obregón* y los *Bocetos californianos* de B. Harte lo mismo que *El Nabab* y *Marta y María*; Apeles Mestres es autor de las ilustraciones de los

ritariamente por los tipos costumbristas y se esfuerzan por reproducir exactamente la realidad del texto. Incluso se puede destacar, al menos en el caso de Apeles Mes- tres para *El sabor de la tierra* su conciencia profesional muy naturalista al ir a tomar apuntes en la misma Montaña de la novela perediana, un verdadero trabajo de campo (Gutiérrez Sebastián, 2000). Consecuencia del esmero del dibujante por acoplarse, con fidelidad y casi sumisión, al texto original, y de su patente preocupación por el verismo y exactitud en la representación de los propios detalles, muy consonante con la escritura del detalle propia del realismo (Dufour, 1998: 296), es una excesiva correspondencia entre los indicios del texto y la representación gráfica y ausencia de imaginación, acentuada por los límites expresivos del código gráfico.

4. Llamen la atención las repetidas focalizaciones sobre un personaje, una pareja y más excepcionalmente unos grupos aglutinados, muy parecidos a unos actores de teatro o a de pantomimas y cuadros vivos, pero con menos relieve individual que en las ilustraciones costumbristas, y su predominante hieratismo, propio también del juego escénico de la época. La ausencia de movimiento (que aun no saben expresar los dibujantes), con la yuxtaposición de momentos inmóviles estáticos, acentúa la ausencia o insignificancia de la acción, característica de la novela realista, y, por ende, el contraste entre las novelas de acción y movimiento y la novela de la vida novelable. La dimensión temporal de la narración dinámica comúnmente asociada en la época con la novela¹⁷, queda como lastrada por la ilustración.

Desde luego, poca atención gráfica se presta a los pocos elementos dramáticos y menos melodramáticos, muy diluidos en la representación de los aspectos más ordinarios de la vida¹⁸. Algo muy distinto de las ilustraciones de novelas por entregas (Botrel, 2008).

En general, estos ilustradores son poco amigos de ir más allá de lo escrito o sugerido, e incluso de lo callado por el texto: suelen ser dibujantes «de confirmación» o «acentuación», atrapados por su concepción del arte ilustrativo, por los

Cuentos de Andersen y de El sabor de la tierra, etc., Gómez Soler coopera en la ilustración de los *Episodios Nacionales Ilustrados* y es autor de las de *El anacrópete*, etc.

17 En *Marta y María*, solo una tercera parte de las viñetas (unas 25) conllevan algún elemento de movimiento o actividad, cuando intenta Pellicer traducir gráficamente la vida: unas actividades excepcionales como es flagelar o bailar, brindar y hasta cantar, escribir o leer, o acciones prosaicas y «realistas» como caminar, discutir, barrer, estirar las sábanas, cocinar... Todo lo demás son retratos en pie o sentados, más bien hieráticos.

18 Las mismas «audacias» como el «zoom» de fin de capítulo del capítulo XX (Alas, 1885: II, 199) carecen de trascendencia, con respecto al texto.

códigos sociales y las conveniencias. Pueden, incluso, resultar muy torpes¹⁹. Desde luego la representación gráfica presente en la novela realista introduce mucho más prosaísmo que poesía.

El novelista y los iconos. Para el autor del texto, ¿qué tipo de consecuencias sobre el arte narrativa pudo tener la visualización gráfica asociada?

Ya hemos destacado que podía consistir en una especie de pasividad resignada e ignorante del apéndice o prótesis gráfica, y también que algunos pretendieron acercarse intentando incidir en el iconotexto, controlar el sistema de representación, y hasta suscitarlo.

Un caso bastante excepcional será la proclamación por Pereda de la superioridad de la *cajiga* representada gráficamente por Apeles Mestres con respecto a su propia descripción (Gutiérrez Sebastián, 2000: 6), pero tampoco se puede descartar que algún pasaje de *La Regenta* o determinados cuentos los haya escrito Clarín pensando en unas posibles interpretaciones gráficas en el libro en que había de plasmar su texto (Botrel, 1998b, 2010), que se proyecte el escritor en posibles imágenes gráficas, yendo más allá de la delegación al lector de la construcción de la imagen, confiando en la cooperación de algún ilustrador²⁰. El empeño de Palacio Valdés en que el ilustrador de *La Espuma* se muestre coherente en la representación de los personaje y se acople con lo escrito —se ahí el rechazo del primer dibujante (Botrel, 2009: 56)—, es prueba de que la traducción visual estaba previamente incorporada en la escritura.

Pero lo más trascendental tal vez sea lo apuntado por Hamon (2001: 36, 39), la consiguiente necesidad de pensar otra estética²¹, con la invención de unas nuevas imágenes ofrecidas a la «lectura», unas nuevas metáforas o comparaciones, unas nuevas maneras, unos nuevos lugares a través de los cuales la literatura invente unas nuevas imágenes dadas a leer, hasta los procedimientos pre-cinematográficos o cinematográficos, estudiados por González Herrán a propósito de *La Regenta* (1987, 2002, 2011). Y para los dibujantes la necesidad de incorporar unos recursos

19 Como en el intento de significar gráficamente (Alas, 1884, 382) la «acritud» con que el Magistral reprende al buen obispo Fortunato Caimorán por sus pantalones remendados y sus zapatos gastados.

20 Véase su carta a Yxart (Bensoussan, 1982, II, 10) y sus reflexiones sobre lo que se presta a llevar «monos» (*El Cura de Vericueto*, por ejemplo; Botrel, 1997: 34). De la misma manera, a Palacio Valdés le parece que su novela *La Espuma* es «a propósito para que un dibujante se luzca» (Penas, 2011: 601).

21 «Ce sont les traits définitoires mêmes, formels, techniques et pragmatiques de l'image, et surtout de l'image "industrielle" (la platitude, la ressemblance, le cadrage, l'impression, la propension à être multipliée, déplacée, fragmentée, la variation d'échelle, l'inversion négative possible, la lecture en zigzag rapide et aléatoire) qui semblent suggérer les notions et concepts esthétiques qui vont former les notions clés des grands débats littéraires», escribe Hamon (2001: 309).

expresivos no lineares y prestados de la narrativa más novedosa, como en la adaptación gráfica de *La Regenta* por Isaac del Rivero (1999, 2001).

Por una phanopeia decimonónica²². Conste que no todas las novelas del Realismo se publicaron con ilustraciones²³. Pero donde hubo ilustraciones, el impacto del sistema ilustrativo, de la técnica y del estilo pudo tener por resultado una evidenciación y acentuación del realismo – un como “exceso de realidad” (Dufour, 1998: 296) –, hasta en sus aspectos más insignificantes, prosaicos, y hasta pedestres, asociada con la visión de un mundo como fragmentado e inmovilizado, sin movimiento, sintomático de un nuevo protagonismo, el de la sociedad y de sus determinismos.

Debido a su distinta estructura semiótica (según Pascal Quignard, la imagen muestra y el texto significa²⁴), es cierto que, por más contiguos que nos aparezcan el texto y la imagen (como en las novelas del Gran Realismo), se trata de dos mundos paralelos, casi impenetrables el uno por el otro, con la consiguiente frustración de los dos demiurgos de la realidad novelada: el novelista y el dibujante. Como decía George Eliot a propósito de las ilustraciones de *Romola* (1862-3): «The artist who uses the pencil must (otherwise) be tormented (to misery) by the deficiencies or requeriments of the one who uses the pen, and the writer, on the other hand, must die of impossible expectations» (*apud* Bly, 1986: 40). Pero conste que para el lector de aquellas novelas y libros, tal vez más lectores de imágenes que de textos, diría yo que fue, en cualquier caso, recibir de un golpe – brutal para el gusto dominante en la época –, dos fuertes dosis de realismo.

Sirvan estas rápidas disquisiciones para postular la necesidad para los estudiosos del siglo XIX sobre todo (porque se trata de un momento de «ruptura») de no seguir siendo ciegos y de mirar una y otra vez las imágenes que, por toda Europa, a base de una intensa circulación (Botrel, 2011), les saltan a la vista y les «hablan», teniendo en cuenta su omnipresencia y la cultura visual de los autores y lectores, para poder interpretar más correctamente sus consecuencias sobre el costumbrismo, las novelas por entregas o el Gran Realismo europeo.

22 La phanopeia como método «of charging language», «throwing the object onto the visual imagination», al lado de la melopeia y de la logopeia, todas categorías propuestas por Ezra Pound, como es sabido.

23 Este es el caso de casi todas las novelas de Galdós, si bien se sabe que, desde el principio, tenía mucho interés en publicar sus *Episodios nacionales* con ilustraciones y que tenía pensado publicar una edición ilustrada de *Doña Perfecta* (con dibujos de Pellicer quien tenía preparados o ultimados 50 dibujos cuando murió en 1901).

24 Cf. Carrasco (2010 : 265).

REFERENCIAS

- ALAS CLARÍN, Leopoldo (1884-1885). *La Regenta*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- BAGULEY, David (1992). «L'iconographie de l'*Assommoir*: le statut de l'image». *Zola en images. Les Cahiers Naturalistes*. 66: 139-146.
- BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (com.) (2001). *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del Centenario de la muerte de Leopoldo Alas (1901-2001)*. Oviedo.
- BENSOUSSAN, Albert (1982). *José Yxart. 1852-1895. Théâtre et critique à Barcelone*. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- BESER, Sergio (1972). *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Laia.
- BLANQUAT, Josette y BOTREL, Jean-François (ed.) (1981). *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893)*. Rennes: Université de Haute-Bretagne.
- BLY, Peter (1986). *Vision and visual arts in Galdós. A study of the novels and newspapers articles*. Liverpool: Francis Cairns.
- BOTREL, Jean-François (1988). «España, 1880-1890: el naturalismo en situación», en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos. 183-197.
- BOTREL, Jean-François (1992). «Alquimia y saturación del erotismo en *La Regenta*», en Myriam Díaz-Diocaretz y Iris M. Zavala (ed.). *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*. Madrid: Tuero. 109-128. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alquimia-y-saturacin-del-erotismo-en-la-regenta-0/html/>).
- BOTREL, Jean-François (1995). «Proyección y recepción de Galdós: la cornucopia del texto y de la obra», en *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas de G. C.: Ed. del Cabildo insular de Gran Canaria, t. II. 9-21. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cornucopia-del-texto-y-de-la-obra-0/html/>).
- BOTREL, Jean-François (1997). «71 cartas de Leopoldo Alas "Clarín" a Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómic* (1883-1899) (y seis de Manuel del Palacio)». *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, LI, 149, En. – Jun: 7-53.
- BOTREL, Jean-François (1998a). «*La Regenta* mise en livre», en J. Poulet (ed.). *Hommage à Simone Saillard, Textures*. Cahiers du CEMIA. Univ. Lyon II. 11-23. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regenta-mise-en-livre-0/html/>).
- BOTREL, Jean-François (1998b). «Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)», en L.-F. Díaz Larios y E. Miralles (eds.). *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*. Barcelona: Universitat de Barcelona. 471-486 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-e-ilustracin-la-regenta-leda-y-vista-por-juan-llimona-francisco-gmez-soler-y-dems-18841885-0/html/>).

- BOTREL, Jean-François (2007). «The book and Naturalism in Spain, Portugal and Latin America», en Simon Eliot y Andrew Nash, Ian Willison (eds.), *Literary Cultures and the Material Book*. London: British Library. 231-240.
- BOTREL, Jean-François (2008). «Leer láminas: la doble función de las ilustraciones en las novelas por entregas», en J.-F. Botrel et al. (eds.). *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. IV Coloquio. La Literatura Española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. Barcelona: PPU. 67-74.
- BOTREL, Jean-François (2009). «Los novelistas del Gran Realismo y sus libros», en González Herrán, José Manuel et al. (eds.). *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Real Academia Galega. 41-62. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-novelistas-del-gran-realismo-y-sus-libros--0/>).
- BOTREL, Jean-François (2010). «De la idea al libro: los avatares del cuento periodístico», en N. Ludec, A. Sarría Buil (ed.). *La morfología de la prensa y del impreso: la función expresiva de las formas. Homenaje a Jean-Michel Desvois*. Pessac: PILAR/Presses Universitaires de Bordeaux. 27-45.
- CARRASCO-LE CORRE, Marion (2010). *Le sacré espagnol aux prises avec la Modernité (1868-1923). Etude d'un motif iconographique et littéraire, au carrefour de l'identité nationale et de la création artistique*. Thèse. Université Paris X Nanterre La Défense.
- DUFOUR, Philippe (1998). *Le réalisme*. Paris: PUF.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1987). «Lectura cinematográfica de *La Regenta*», en Clarín y «*La Regenta*» en su tiempo. *Actas del Simposio internacional*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, Principado de Asturias. 467-481.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2002). «Finales de novela, finales de película: de *La Regenta* (Leopoldo Alas, 1884-1885) a *La Regenta* (Fernando Méndez Leite, 1995)», en N. Mínguez Arranz (ed.). *Literatura española y cine*. Madrid: Complutense. 43-64.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2011). «Imágenes para *La Regenta*: de Juan Llimona y Francisco Gómez Soler (1884-1885) a Fernando Méndez-Leite (1994-1995)», en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.). *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*. Santander: PubliCan. 293-314.
- GRIVEL, Charles (1992). «Comment voit-on? Illustration non illustration», en *Zola en images. Les Cahiers Naturalistes*, 66: 125-138.
- GUEREÑA, Jean-Louis (2011). *Un Inferno español. Un ensayo de bibliografía de publicaciones eróticas españolas clandestinas (1812-1939)*. Madrid: Libris.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2000). «Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierra* de José María de Pereda», *Salina*. 14. 127-136.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, Juan MOLINA, Ángeles QUESADA, Montserrat RIBAO y Borja RODRÍGUEZ (2012). *Literatura e imagen: La "Biblioteca Arte y Letras"*. Santander: PubliCan (Ediciones Universidad de Cantabria – ICEL19).

- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (2002). «El binomio ilustraciones/texto literario en Clarín: de la primera edición de *La Regenta* a la 4ª edición de los *Solos*», en Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.). *Congreso Internacional Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una época*. Madrid: Universidad San Pablo-CEU. 111-120.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (2003). «Las ilustraciones de *Al primer vuelo* de José María de Pereda». *Salina. Revista de lletres*. 17 : 137-150.
- HAMON, Philippe (1992). «Images à lire et images à voir: “images américaines”», en Stéphane Michaud, J.-Y. Mollier y N. Savy (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*. Paris: Créaphis. 235-247.
- HAMON, Philippe (2001). *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris: Corti.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián (com.). *La ilustración gráfica en el universo galdosiano*. Exposición 30 agosto-30 septiembre 1993, s.l., s.f.
- LOURENÇO, António Apolinário (2005). *Eça de Queirós e o naturalismo na península ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra.
- MILLER, Stephen (2001). *Galdós gráfico (1861-1907). Orígenes, técnicas y límites del sociomimetismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de G. C.
- OLLER, Narciso (1886). *La mariposa*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- PALACIO VALDÉS, Armando (1882). *Marta y María*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- PENAS, Ermitas (2004). «*Insolación y Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán», en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión. Simposio. A Coruña, 2, 3 y 4 de xuño de 2004*. A Coruña: Casa Museo E. Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia. 259-293.
- PENAS, Ermitas (ed.) (2007), Emilia Pardo Bazán. *Morriña*. Madrid: Cátedra.
- PENAS, Ermitas (2011). «*La Espuma* de Armando Palacio Valdés: una novela ilustrada», en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*. Santander: PubliCan. 601-624.
- PEREDA, José María de (1882). *El sabor de la tierruca*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- RIVERO, Isaac del (ed.) (1999, 2001). Leopoldo Alas “Clarín”. *La Regenta*. Gijón: Esmena.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2011). «Clarín y la caricatura. Un paseo por los arrabales del esperpento», en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*. Santander: PubliCan. 809-840.
- THÉRENTY, Marie-Ève (2007). *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil.
- TORRES, David (1978-1980). «Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart». *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 8, 93-95 : 423-442.
- VÉLEZ, Pilar (1989). *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

«REALIDADE» E «ARTE»: UM PINTOR INTERROGA-SE... (N'A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES)

Ofélia Paiva Monteiro

CLP – Universidade de Coimbra

Na minha opinião, os propósitos “cientificizantes” do realismo naturalista só verdadeiramente se aplicam, ao considerarmos Eça de Queirós, a alguns aspetos de algumas das suas obras, tanto o ímpeto transfigurador de uma imaginação poderosa sobrepujou nele, mesmo na sátira social, a análise crítica da realidade a uma luz determinista e a objetividade “documental” da representação. No seu percurso de escritor bem traduzida está, aliás, a inquietação estética que o marcou: parte do romantismo, o romantismo de alto pendor lírico e fantasista que lhe conforma muitos textos da década de 60, na maior parte reunidos depois em *Prosas Bárbaras*; na de 70, procura converter-se – mas com infidelidades – ao naturalismo militante, dando-nos *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*; desde os anos 80, reclama o direito de imaginar, expressivamente afirmado no prefácio a *O Mandarin* (1884) e magnificamente realizado nas obras ficcionais de então, desde a reedição de *O Mistério da Estrada de Sintra* (1885) a *A Cidade e as Serras*, de publicação já póstuma, passando por *A Relíquia*, *Os Maias*, *A Ilustre Casa de Ramires*, etc...

O meu propósito é precisamente pôr em foco a intranquilidade de Eça quanto à viabilidade da representação objetiva do real na criação artística, centrando-me, para tanto, na personagem de um pintor, não muito estudada ainda, que surge n' *A Tragédia da Rua das Flores*,¹ esboço de romance abandonado num momento avançado já de elaboração: a personagem, chamando-se primeiro Artur Gorjão,

1 Entre os estudos que consagram atenção a esta personagem, sublinho: Garcez da Silva, *A Pintura na Obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 1986 (pp. 95-110, particularmente); Maria João Albuquerque Figueiredo Simões, *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2000 (pp. 250-258, particularmente).

vem a receber o nome de Camilo e, depois, de Camilo Serrão, circunstância reveladora – entre muitas outras – do estado provisório em que foi deixado o texto; e repito, pela admiração que voto a Eça, que ele o *abandonou*, já que boas razões explicarão tal circunstância: em grande parte prender-se-ão efetivamente à exigência estética do Escritor, cuja severidade autocrítica, sobejamente conhecida, estaria descontente com o que tinha produzido e impressionada também pela reação escandalizada de amigos aos aspetos chocantes da ação que concebera e anunciara, construída, como todos sabem, em torno de um caso particularmente aberrante de incesto – o que se dá entre a «cocotte» Genoveva e Vítor, seu filho, mesmo se eticamente emaciado pela ignorância em que ambos o cometem e pelo suicídio da mãe quando colocada abruptamente perante a horrorosa verdade, que o jovem nunca virá a conhecer.

O prefácio de João Medina à edição que, juntamente com Alfredo Campos Matos, levou a cabo do romance em 1980² ou o de Aníbal Pinto de Castro à que empreendeu em 82³ oferecem explanações sobre esse descontentamento de Eça, assim como sobre o lugar de *A Tragédia* (...) no decurso da sua produção. Limito-me aqui a lembrar que o escritor dizia ao seu editor Chardron, em cartas de outubro e novembro de 1877, que o romance, integrado no projeto de uma coleção de textos novelescos breves «que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal» (*Cenas Portuguesas*, como por vezes os rotula), já estava quase concluído e que o considerava «o romance melhor e mais interessante» que até então tinha escrito (21-XI-77)⁴; em carta enviada a Ramalho, de Newcastle, em 28 de novembro de 1878, afirmava, porém, que, tendo já o texto «quase a obesidade» de *O Primo Basílio* (vindo nesse ano a lume), desistira de iniciar com ele⁵ a série das referidas *Cenas*, por ter atingido uma dimensão excessiva e não lhe servir «artisticamente» como «introdução» ao conjunto: deixando-o para eventual impressão no Brasil, passava a colocar nessa função outro projeto romanescos, *A Capital*, que, dizia, «é

2 Lisboa, Moraes-Editores, 1980.

3 Porto, Lello & Irmão Editores. É esta edição (leitura do manuscrito e nota de apresentação de Aníbal Pinto de Castro) o meu texto de referência. Recordo que as edições Livros do Brasil deram a lume *A Tragédia da Rua das Flores*, em 1980, com texto estabelecido por Mascarenhas Barreto e preâmbulo de João Palma-Ferreira, promovendo, em 1981, a edição, que se autoproclamou diplomática, de Eduardo Borges Nunes. Foi acerbamente criticado o modo pouco criterioso por que se fez a divulgação junto do grande público deste inédito de Eça: cf. E. Guerra da Cal, *Bibliografia Queiroziana*, tomo 4º, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1984, verbetes n.ºs 266-273; Reis, Carlos e Milheiro, Maria do Rosário, *A Construção da Narrativa Queiroziana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 38-47.

4 Cf. Aníbal Pinto de Castro, *op. cit.*, pp. VII-X; Carlos Reis, Maria do Rosário Milheiro, *op. cit.*, p. 42.

5 Na correspondência, o rascunho é designado por vários títulos: «Genoveva», «O Desastre da Travessa do Caldas», «Os Amores de um Lindo Moço», «O Desastre da Rua das Flores».

mais um trabalho de generalidade»⁶. A partir de então, Eça terá posto de parte *A Tragédia da Rua das Flores* como obra autónoma; mas guardou entre os seus papéis os vários autógrafos preparatórios do romance (conservados hoje no espólio do Escritor da BNP), que passou a constituir para ele, como acentuam Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, um «documento de trabalho» de que salvou «o que lhe interessava salvar» n'*Os Maias* (cuja elaboração lhe tomou longos anos, situados provavelmente entre 1880 e 1888, data do seu nascimento público) e n'*A Capital!* (que também não levou à edição)⁷.

Se a primeira leitura de *A Tragédia (...)* me agastou, porque senti muito negativamente os desequilíbrios e artifícios da montagem do texto, bem como o excesso burlesco ou grotesco do desenho de personagens e ambientes, as releituras causaram-me reações mais complexas e talvez mais justas. Sublinho, por exemplo, como me veio a parecer notável a captação das tensões da vida psicológica e dos comportamentos contraditórios dos protagonistas – as incongruências entre a violência da paixão e o cálculo em Geneveva, ou, em Vítor, a coabitação de vaidade, amor e desejo carnal –, numa demonstração, por vezes notória, das sinuosidades do mundo íntimo, tão obscuras que surpreendem o próprio sujeito; lembro também como me impressionou positivamente o recurso constante ao indireto livre na representação da vida interior ou das relações sociais. Em qualquer das fases do meu contacto com *A Tragédia (...)*, sempre me espicaçou, porém, a personagem secundária do tal pintor, *que nenhum dos romances que com este se intercetam herdou*; caricaturalmente traçada, não foi pela densidade humana, que, a meu ver, não possui, nem pela verosimilhança, que também não lhe atribuo, nem ainda pelo rendimento jocoso que efetivamente provoca, que Camilo Serrão me prendeu⁸: quis,

6 *Correspondência (Suplemento)*, in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. IV, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pág. 1207.

7 Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, *op. cit.*, p. 43. N'O *Conde de Abranhos*, cuja redação data provavelmente de 1878-79, encontramos também um episódio burlesco paralelo a outro que surge n'*A Tragédia (...)*: o do prego que o Dr. Caminha, em cujo escritório trabalha Vítor, coloca na sua cadeira para castigar quem aí se sente – o que acontece com Dâmaso (pp. 82-83); n' *O Conde de Abranhos*, é o Dr. Pimentel quem coloca o prego, sendo o desembargador Amado quem nele se magoa.

8 Estou em grande desacordo com Garcez da Silva quando escreve, em *A Pintura na Obra de Eça de Queiroz* (Lisboa, Caminho, 1986, p. 97): «Camilo Serrão é uma figura ímpar, produto da extraordinária imaginação de Eça e uma das mais relevantes personagens do magistral esboço de romance, que constitui *A Tragédia da Rua das Flores*. Rivalizará, até, com Geneveva, que por seu turno será a mais rica figura feminina da galeria queiroziana. Não desempenhando papel fundamental na intriga, Camilo situa-se porém tão no fulcro do romance, e a ideia do retrato de Geneveva, que se propõe pintar, palpita de tal modo ao longo de páginas e páginas, que dificilmente podemos considerá-lo uma personagem secundária.»

sim, entender o lugar da sua presença no interior do romance e sondar a densidade cultural que pressenti no seu vulto.

Para dilucidar estas questões, começo por recordar como e quando surge o pintor na ação de *A Tragédia (...)*, acentuando desde já, com outros comentadores (Aníbal Pinto de Castro, por exemplo), que se torna fator de desequilíbrio no romance a demora dos passos em que está presente (sobretudo o primeiro, que ocupa nas edições correntes uma vintena de páginas); inequívoco sintoma, porém, acrescento eu, da atenção que Eça teria começado por conceder à personagem, todavia construída com poucos elementos diegéticos. Camilo habita com a mulher, a rural Joana, belíssima mas ignorante, e com o pequerrucho filho de ambos, no pobre e desarrumado quarto andar onde tinha o «atelier», vivendo precariamente, mas sem preocupar-se muito com dinheiro, de cenografia destinada ao popular teatro Variedades e só de noite podendo por isso «fazer Arte» (Queirós, 1982: 140⁹). Vítor, o protagonista, jovem advogado, e Camilo são amigos que se estimam (Queirós, 1982: 139): Vítor admira o «talento eloquente e original» do pintor; este, dado à especulação estética, «achava em Vítor um escutador paciente e atento» das suas teorias (Queirós, 1982: 139). A razão que ocasiona o surgir de Camilo na ação (cap. V) é a necessidade sentida pela «alma fraca» do amigo, possuído pela imagem de M.me de Molineux (nome público de Genoveva), que ele conhecera no Teatro da Trindade em noite de ópera (cap. I) e visitara posteriormente em sua casa (cap. IV), de falar dos seus sentimentos, fanatizados pela beleza elegante e misteriosa dessa mulher. A este motivo logo se associa, porém, um outro: o projeto, delineado por Vítor, de solicitar ao amigo um retrato da bela dama, projeto que o pintor agarra com entusiasmo, porque seria uma ocasião de «fazer arte» ganhando dinheiro e glória, e que também alvoroça o advogado porque as sessões de pose lhe proporcionariam sucessivos encontros com Genoveva. A conceção do trabalho, sempre a transfigurar-se na imaginação de Camilo, justifica as novas aparições do pintor em cenários diversos: o salão da «cocotte», o atelier, uma taberna lisboeta, a casa de Vítor, o Rossio. O retrato não chega, contudo, a concretizar-se, já porque Camilo se não decide quanto ao modo de representar o seu modelo, já porque – razão definitiva do aborto do projeto – ele resolve, perante a mesquitez portuguesa, mudar radicalmente de vida: farto, diz, de prostituir o seu talento fazendo cenografia, «pinturinhas de género» ou ilustrações de novelas de cordel – as únicas solicitações dirigidas a um pintor pelo reles mercado nacional –, decide partir sozinho para o Brasil, onde espera fazer fortuna com a ajuda de um parente

9 A paginação que refiro remete, como já aponte, para a edição d'*A Tragédia (...)* levada a cabo por Aníbal de Castro.

rico, bizarramente amador de pintura, e deleitar-se ao menos na contemplação das «grandes forças vegetais» (Queirós, 1982: 416). Por entre essas congeminções de Serrão sobre o retrato em perspectiva vai lentamente correndo a ação do romance, em etapas marcadas por presságios e hábeis dilações do esclarecimento das origens da «cocotte», até à fatal anagnórise que precede o desenlace tragicamente irónico (porque é ela própria a provocá-lo): essa ação comporta, entre outros passos, o crescer da paixão em Genoveva como um vírus incontrolável e inexplicável, as armadilhas que ela tece ao amante encartado, o balofo Dâmaso, para dele se livrar extorquindo-lhe consideráveis somas, e os laços astuciosos com que dispõe Vítor a desposá-la, apesar da diferença de idades, do seu passado e da oposição que a tal casamento oferece o respeitável tio Timóteo (que criara o jovem). Com a tibieza moral que o caracteriza, Vítor é atravessado por remorsos; mas estes não chegam para vencer a sedução elegante de mulher tão bela, sedução superior aos prazeres carnis que lhe dão a amante preterida (a trivial Aninhas que cheira a refogado) e depois a escultural Joana iletrada – a mulher de Camilo, que este despreza e finalmente abandona (dando azo a que o advogado, morta Genoveva e falecido o tio protetor, de quem herda a fortuna, a tome por concubina).

O pintor pouco intervém, pois, na ação propriamente dita do romance, ajudando embora a criar situações e a definir alguns caracteres. O que ocupa largas páginas n'*A Tragédia* (...) é, como já disse, o seu discorrer estético, cujo funcionamento no romance pretendi sondar.

O meu primeiro passo foi atentar no teor das reflexões de Serrão, ora resumidas pelo Narrador, ora colocadas na voz da personagem em diálogo com Vítor, reflexões que entram em paralelo interessante com o itinerário do próprio Eça.

Começamos por conhecer globalmente a «dissipação» intelectual do pintor: à procura do «verdadeiro princípio da Arte», ele lia «todas as críticas, todas as estéticas»; e por isso andava «cheio (...) de máximas e de fragmentos de leituras», passando «dum sistema a outro, como um cometa errante, iluminando-se de todas as opiniões que atravessava», mas incapaz de produzir alguma coisa para além da «loquacidade incessante» (Queirós, 1982: 140-141). Diz-nos o Narrador, exemplificando num tom de distanciamento jocoso, que ele se entusiasmara ao princípio pela ideia de que a pintura, arte essencialmente plástica, tinha por objeto «a representação das belezas físicas», razão pela qual só concebia então «quadros mostrando a imortal divinização do corpo nu», crendo que, assim destituídos de «ideia» em prol da exibição de «carnações perfeitas», acabariam por beneficentemente agir sobre a deformação das silhuetas modernas (Queirós, 1982: 141). Daqui passara à defesa do «Pitoresco», alicerçando-a no princípio de que, sendo a arte a «idealização da vida», lhe caberia pôr um interesse mais alto na chata «existência

burguesa»: a arte pitoresca devia assim representar «paisagens doces», que consolassem o homem «obrigado a viver constantemente na Baixa» e mostrassem «cenas grandiosas» aos que viam apenas «o movimento trivial dos americanos que rolam ou de cangalheiros que passam» (Queirós, 1982: 143). Nesse sentido, concebera um quadro ao modo de Turner, que devia formar «uma antítese consoladora à vida moderna»: seria uma paisagem com «árvores duma beleza paradisíaca», «arquitecturas maravilhosas» com mármore e jaspes, que poriam «entre as verduras a palidez dos mármore e a transparência dos jaspes», (...) e, em primeiro plano, «um coro de mulheres» que dançariam «em largas túnicas», «numa cadência nobre e ampla» (Queirós, 1982: 143); contemplando um quadro tal, «sentir-se-ia a consolação das paisagens suaves, a doçura da filosofia, e a alegria das terras abundantes, e a sensação dos amores imortais» (Queirós, 1982: 144)¹⁰. Mas Camilo não tardara a achar tudo isso «simplesmente idiota». Continuando a sustentar a ideia da arte como consolação do banal, passara a vê-la desempenhando essa função sob configurações que regalariam os olhos «do luxo que falta às existências modernas». O quadro ideal seria então «uma festa veneziana, ao modo do Tintoretto»: «num terraço da Renascença, damas e cavaleiros formariam grupos duma nobreza heróica. (...) Os olhos falariam de amores profundos; os punhais à cintura, de vinganças sanguinárias. (...) E o fundo perder-se-ia nas florescências e nos arvoredos duma paisagem artificial e simbólica» (Queirós, 1982: 144).

Colocadas no passado de Serrão, estas concepções da arte, unidas pelo objetivo que lhe atribuem – a compensação da mesquinhez da vida moderna –, lembram de perto as que o próprio Eça, quando jovem possuído por idealismos fantasistas, sustentara em *Da Pintura em Portugal*, folhetim saído em 1867 na *Gazeta de Portugal*¹¹.

10 À inovadora pintura de J. Turner (1775-1851) ajustam-se mal as considerações tecidas sobre o quadro concebido por Serrão “ao modo” deste pintor romântico inglês, muito dedicado à paisagem, apreciado por Ruskin. Pelo tratamento da cor e da luz, em quadros cheios de dramaticidade que representam, sem preocupações realistas, o céu, o mar, rios, abismos, árvores, Turner tem sido considerado um dos precursores do impressionismo. O que parece não se adequar à sua pintura (mas sim à dos pré-rafaelitas) é o “coro de mulheres”, dançando “em largas túnicas”, e as “arquitecturas maravilhosas” que poriam mármore e jaspes entre as verduras. A “Pre-Raphaelite Brotherhood” foi fundada em 1848 (John Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt), datando de 1849 as suas primeiras exposições.

11 O folhetim, surgido na *Gazeta de Portugal* em 10-11-67, não foi incorporado, em 1903, na 1ª edição de *Prosas Bárbaras*, organizada por Luís de Magalhães. Só com a chamada ‘Edição do Centenário’ das *Obras de Eça de Queiroz* (1947) foi incluído nessa colectânea. Nas citações, utilizo o texto integrado em *Textos de Imprensa – I* (da ‘*Gazeta de Portugal*’), Edição de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho, ‘Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós’, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 139-147.

Aí podemos ler, em palavras onde ecoa provavelmente a leitura recente do capítulo I da primeira parte da *Philosophie de l'Art*, de Taine¹²:

[...] a pintura e a escultura estudam o corpo. Não o corpo como ele é na vida moderna, emagrecido pelo trabalho, estancado e torturado pela fermentação violenta das ideias, com os músculos amolecidos pela vida cerebral, como pele mórbida [*sic*]¹³, e deformado pelo vestuário, mas o corpo direito, rítmico, puro, harmonioso, e são, perfeito em toda a pureza da forma.

Assim o que se admira na pintura, o que é ideal, não são as figuras da arte bizantina, descarnadas, hirtas e monótonas; não são os quadros primitivos das catedrais, cheios de uma legião de figuras tristes e maceradas [...], não são os corpos diáfanos de Fra Angelico [...], não são as formas desproporcionais com que Alberto Dürer veste as almas que dramatizam a sua criação: não são as atitudes penosas, as fealdades vulgares, a grossura bestial dos músculos nos primeiros pintores da Renascença: o que se admira é a pintura perfeita de Ticiano, e dos venezianos onde a forma tem a beleza ideal e serena dos antigos Deuses de mármore, mas animada por uma voluptuosidade delicada, por uma energia inteligente [...].

Por consequência o ideal na pintura é o corpo perfeito, a bela nudez animal. Foi esse durante quinhentos anos o estudo das escolas da Itália! Foi esse o mistério religioso da Grécia!¹⁴

Lembremos que eram convergentes, pelo idealismo, os critérios que o jovem Eça da década de 60 manifestava também no campo da Literatura, advogando o afastamento da realidade prosaica e da sua análise crítica. Na mesma *Gazeta de Portugal*, ao evocar ao amigo Carlos Mayer, no folhetim intitulado *Uma Carta* (3-XI-1867), os tempos entusiastas do seu convívio coimbrão, escrevia:

A arte é a história da alma. Queremos ver o homem – não o homem dominado pela sociedade, entorpecido pelos costumes, deformado pelas instituições, transformado pela cidade, mas o homem livre, colocado na livre natureza, entre as livres paixões. A arte é simplesmente a representação dos caracteres tais quais eles seriam, abandonados à sua vontade inteligente e livre, sem as peias sociais. Aí está o que dá a Shakespeare a supremacia na arte. Foi o maior criador de almas. Revelou a natureza espon-

12 A obra surgiu em 1865. O cap. I da 1ª parte, consagrado à «natureza da obra de arte», aduz uma exemplificação e comentários que se aproximam dos formulados por Eça.

13 Esta lição dever-se-á a eventual engano do tipógrafo da *Gazeta de Portugal*: o texto correto seria «com a pele mórbida».

14 *Ibid.*, pp. 142-143.

tânea: soltou as paixões em liberdade e mostrou a sua livre acção. É aí que se pode estudar o homem.¹⁵

Poucos anos depois, Eça convertia-se, porém, sob o magistério de Antero e Proudhon, a perspectivas bem diferentes, expendidas, em 1871, na conferência *O Realismo como Nova Expressão da Arte* pronunciada no Casino Lisbonense. Argumentando desta feita em prol de uma arte empenhada na «revolução» de mentalidades e costumes sob as bandeiras do «verdadeiro», do «justo» e do «belo», nela se socorreu de exemplos buscados na literatura – *Madame Bovary* (1856), de Flaubert – e na pintura, apresentando Courbet, de quem convocou três quadros (*Les Casseurs de Pierre, Le Retour de la Conférence e L'Enterrement à Ornans*, dos anos 1849-51), como um caso particularmente ilustrativo de «Realismo», seguindo juízos formulados por Proudhon em *Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale* (1865).

Perfeitamente paralelo é o itinerário de Camilo Serrão traçado pelo Narrador n' *A Tragédia (...)*. Diz-nos ele efetivamente que o pintor passara, em tempos mais recentes, a desprezar como «imorais» todas as concepções que defendera de uma arte compensadora da mesquinhez da vida (Queirós, 1982: 144), afirmando agora que ela «devia educar pela representação de acções justas, e não pela exposição de luxos corruptores»:

A arte é um grande fenómeno cerebral – que é preciso transformar em utilidade directa. Como? Trabalhando para a Civilização, ou para a Revolução; combatendo o velho mundo, o preconceito, a tirania, a força bruta, e ensinando a justiça, o equilíbrio, o bem. A arte deve ser essencialmente revolucionária. Um quadro deve ser um livro, deve ser um panfleto, deve ser um artigo de jornal. Deve atacar o Catolicismo, as monarquias, o burguês podre, o tirano [...]. O pintor deve ser tribuno, filósofo, panfletário. Tudo o mais é arte de luxo, de decoração, de corrupção, boa para o prazer dos olhos, inútil como a vaidade, infame como a prostituição (Queirós, 1982: 147).

E o Narrador esclarece que Serrão, «nestas preocupações, falando, combinando, cheio de imagens, de fragmentos de quadros, ia, na absoluta atenção da Ideia», «desprezando o estudo do Processo», «de sorte que o seu desenho era incorrecto, a sua anatomia falsa, a luz dos seus quadros espessa, o movimento fantasista e errado»; «com ideias para encher um museu, apenas tinha a execução para produzir uma tabuleta» – resume judicativamente (Queirós, 1982: 144).

15 «Uma Carta (a Carlos Mayer)», in *Prosas Bárbaras, Obras de Eça de Queiroz*, Lello & Irmão, Vol. I, p. 621. O texto não está incluído na ed. de Carlos Reis e Maria do Rosário Ferreira referida na n. 10.

Esta última doutrina de Serrão, longamente exposta no romance, reproduzindo a militância de Eça em prol do Realismo nas Conferências do Casino – militância mantida pelo escritor no ensaio *Idealismo e Realismo*, de 1879, que deixou inédito (destinado a servir de prefácio à 2ª edição, refundida, de *O Crime do Padre Amaro*¹⁶) –, aduz-lhe, porém, interessantes prolongamentos. Na personagem de Serrão (datável, como vimos, da segunda metade da década de 70), a defesa de uma arte terapêutica, resultante da observação crítica da sociedade, não pressupõe de facto a imitação pormenorizada e satírica do real praticada por um Courbet, que Eça exaltara em 71, nem a rigorosa verosimilhança histórica elogiada pelo escritor no ensaio referido, pensando provavelmente na pintura de um Delaroche (1797-1856)¹⁷. Camilo Serrão tinha efetivamente adotado uma arte afastada do propósito de plasmar com fidelidade o concreto: é o que se conclui do bizarro quadro que mostra a Vítor, onde este julga descobrir «vagamente os contornos arredondados dum cimo de floresta, sobre a qual um disco redondo, ao lado, parecia elevar-se

16 Este ensaio só veio a ser publicado em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, coletânea dada a lume, em 1929, pelo filho do escritor. Ai se lê: «O Naturalismo é a forma científica que toma a arte, como a república é a forma política que toma a democracia, como o positivismo é a forma experimental que toma a filosofia. §Tudo isto se prende e se reduz a esta fórmula geral: que fora da observação dos factos e da experiência dos fenómenos, o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade» (in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. III, Lello & Irmão, pp. 913-914). Uma pequena parte do ensaio (a respeitante à impugnação de ter plagiado *La Faute de l'Abbé Mouret*, de Zola, n'O *Crime do Padre Amaro*) veio a constituir a «Nota» anteposta à 2ª Edição do romance (1880).

17 Para documentar a oposição Idealismo/Realismo, Eça utiliza novamente, no ensaio, exemplos buscados na pintura, evocando dois quadros que, sobre o motivo de Napoleão «passando os Alpes», poderiam fazer dois pintores que imagina – um idealista, outro realista –, chamados pelo Leitor para decorarem a sua sala:

«O pintor idealista (...) brocha-te imediatamente este quadro: um píncaro de montanha; sobre este píncaro, um cavalo com as proporções heróicas do cavalo de Fidias, empinado; sobre esse cavalo, premindo-lhe as ilhargas, Napoleão, de braços e pernas nuas, como um César romano, com uma coroa de louros na cabeça. Em volta, nuvens; em baixo a assinatura. § Dir-me-ão: é falso! – Como, falso? Este quadro foi, creio que é ainda, uma das jóias do Museu do Luxemburgo. § Durante esse tempo, o pintor realista, tendo lido a história, consultado as crónicas do tempo, estudado as paisagens dos Alpes, os uniformes da época, etc., deixou na tua parede o seguinte quadro: sobre [sic] um céu triste, um caminho escabroso de serra; por ele, resfolgando e retesando os músculos, sobe uma mula; sobre a mula, Bonaparte, abafado em peles, com um barrete de lontra e óculos azuis por causa da reverberação da neve, viaja, doente e derreado... § Qual destes quadros escolhes tu, caro concidadão? O primeiro, que te inventou a história, ou o segundo, que ta pintou? 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» (*op. cit.*, pp. 914-915).

No quadro idealista – o tal que Eça diz existir no Museu do Luxemburgo, mas que se encontra, pelo menos atualmente, no Museu de Versailles – reconhecemos a evocação, bastante fiel, da mais célebre das cinco telas (1801-1805) de Louis David consagradas a «Napoleão cruzando os Alpes» (mas a coroa de louros não existe na pintura); no quadro realista, está descrito, com bastante fidelidade também, um dos quadros (1848-1850) de Paul Delaroche sobre o mesmo tema (mas as peles, o barrete de lontra e os óculos azuis não estão na pintura evocada).

como um ponto sobre um i, por cima da construção aguçada dum campanário»; perguntando-lhe o advogado se era a lua, responde o pintor: «É a hóstia» (Queirós, 1982: 145-146). Quereria Eça remeter-nos, sob o humor desta “ekphrasis”, para uma representação simbolista, no género das que praticavam um Gustave Moreau, um Aman-Jean ou um Burne-Jones, recordados por ele, em 1893, no ensaio *Positivismo e Idealismo*¹⁸? A propósito de outro quadro em curso de concepção – *A Missa* –, Camilo expõe ao amigo ideias próximas dos intuitos críticos de Courbet, acentuando, todavia, que desejava concretizá-las «num processo de pintura novo»; nessa tela, diz ele, pretendia representar a igreja moderna privada de união¹⁹, os padres que são «tudo – menos padres», a devoção falsa das «mulheres gordas» que se miram, «a estalar nos vestidos de domingo», dos homens que vão «examinando as fêmeas», dos que bocejam, dos que cochicham; e anuncia que faria depois o *Enterro*, e depois a *Câmara dos Deputados*, e depois a *Agiotagem*, e depois as *Eleições*: «Uma execução geral, em suma!» (Queirós, 1982: 149), promete; tudo realizado, porém, explica a Vítor, de modo inovador:

Nada do acabado, do estudado, do amaneirado, do trabalhado da pintura de luxo, de decoração. Não, não. A pintura não é nada – a ideia é tudo. Traços largos, sombras indicadas, tons sóbrios, que dêem a impressão exacta da realidade. Pif, paf – e dava grandes pinceladas no ar. – A expressão! A expressão é tudo! Com três borrões, pinto-te um agiota. Queres um agiota? Tons verdes numa face escavada; um empastamento de ocre na testa; tons metálicos de branco de prata nos olhos; negro de chumbo no

18 Neste ensaio, publicado em 1893 na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro (coligido postumamente por Luís de Magalhães nas *Notas Contemporâneas*) – onde Eça, reconhecendo que a nova geração tem sede de “divino” e deseja libertar a imaginação, afirma serem contudo irreversíveis as conquistas da ciência –, pode ler-se: «Já muito raramente se pinta a paisagem tal como a viram os sinceros e claros olhos dos Daubigny, dos Th. Rousseau; e a ambição é fixar por meio de manchas, de lampejos, de fundos de sombras, de abstracções, a emoção risonha ou dolente que a paisagem dá à alma. Os próprios retratos nos aparecem esfumados, envoltos numa cinza esparsa do crepúsculo, como para desprender, tanto quanto possível, o homem da sua carnalidade, e não lhe perpetuar mais que a semelhança do espírito. Os temas preferidos são os que contêm o mais subtil simbolismo – e os mestres admirados e seguidos são Burne-Jones, Moreau, Aman-Jean, que nos conduzem a imaginação para o turvo país dos mitos» (*Obras de Eça de Queiroz*, Lello & Irmão, vol. II, p. 1497).

19 Vem-nos forçosamente ao espírito o quadro de Courbet, *Le Retour de la Conférence* (de que hoje se conhecem apenas gravuras e descrições), cujos intuitos anticlericais se revelam no tratamento grotesco dado ao tema, um descomposto grupo de padres que regressam de uma conferência eclesiástica. Já recordámos *supra*, pp. 8-9 que Eça, na conferência sobre o Realismo pronunciada no Casino, se referiu a três quadros de Courbet, entre os quais este; n’*As Farpas*, convoca outra tela de Courbet, a quem chama «o mais poderoso pintor crítico dos tempos modernos»: *As duas meninas do Segundo Império*, também conhecido por *Les Demoiselles des Bords de la Seine (Uma Campanha Alegre*, LXXV, Março 1872, in *Obras de Eça de Queiroz*, vol.III, Porto, Lello & Irmão, p. 1212).

traço do pescoço. E aí [o] tens, cavado, frio, sentido, infame! É a grande Arte! (Queirós, 1982: 149-150).

Ao princípio da arte interventiva e corretora, Camilo Serrão alia, pois, o voto da sugestão cromática obtida com «traços largos», «borrões», uso metaforizado da cor – o tal «processo de pintura novo» que parece caminhar para o impressionismo ou o simbolismo²⁰, a menos que remeta só para ousadias formais anteriores, como o «colorido apaixonado de Delacroix», por muitos rejeitado no seu tempo, mas que Eça recorda, no ensaio *O Francesismo*, como alvo de culto fervoroso que partilhara, em Coimbra, com alguns colegas²¹ (à pintura de Delacroix, que os defensores da ortodoxia criticavam pelo desenho negligente e inusitada exploração da cor, chamava Délécluze, em artigo de 1822, no *Moniteur*, «une vraie tartouillade»²²).

Neste momento, julgo pertinente pôr em relevo duas ordens de questões providas das reflexões estéticas de Camilo Serrão e da evocação dos quadros que concebe.

A primeira é a de que o loquaz artista, dissipando-se em teorias e passando «dum sistema a outro, como um cometa errante, iluminando-se de todas as opiniões que atravessava» (Queirós, 1982: 141), se configura neste aspeto como um proto-Fradique (a excêntrica personagem que Eça retoma em meados da década de 80), por muito que o pintor se afaste, com o «desconjuntamento inspirado» (Queirós, 1982: 150) da sua figura – gestos «longos, doidos» (Queirós, 1982: 150), «camisa amarrotada» (Queirós, 1982: 140), «nariz torcido» e, «numas arcadas fundas, dous olhos esplêndidos» que «fuzilavam vida» (Queirós, 1982: 140) – da sóbria elegância do hiper-dândi. Lembro apenas que o Narrador das «Memórias e Notas» que antecede a apresentação da correspondência de Fradique nos diz que a «livre elasticidade de espírito» que caracterizava esse homem singular, provida da «função intelectual» que nele «se tornara a mais contínua e preferida», se traduzia pela impossibilidade de dar-se «todo a um Sistema, onde para sempre

20 Releia-se o passo de *Positivismo e Idealismo* transcrito na nota 17.

21 Lê-se no ensaio *O Francesismo*: «Foi por esse tempo que eu e alguns camaradas nos entusiasmos pela pintura francesa!... É extraordinário, bem sei, considerando que estávamos então a seis longos dias de viagem do Louvre e do Luxemburgo, e do *Salon*. Mas tínhamos os críticos, todos os críticos de arte, desde Diderot até Gautier, e era na prosa deste que nós admirávamos extaticamente a sobriedade austera de Ingres ou o colorido apaixonado de Delacroix» (in *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello & Irmão, vol. II, p. 817). A redacção de «O Francesismo», que só teve publicação póstuma, deve colocar-se por 1887-1888.

22 Lembro que, no final de *Os Maias*, Carlos e Ega, que se reencontram em Lisboa no início de 1887, falam, ao jantarem no «Hotel Braganza» com Alencar e Cruges, do pintor Barradas (que andava a fazer o retrato deste); Alencar considerava-o «um moço de talento» [...], «um pouco pardo de cor, tudo por acabar, esborratado, mas uma bela ponta de faisca» (in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. II, p. 482).

permanecesse por inércia»²³; e por isso o próprio Fradique, em carta a Oliveira Martins, se definia como um «turista da inteligência», «um homem que passa, infinitamente curioso e atento», através «das ideias e dos factos»²⁴. A inoperância que acompanha tanta dissipação do espírito também aproxima as duas personagens: como vimos, o Narrador d'*A Tragédia (...)* diz-nos que Camilo Serrão se perdia «numa loquacidade incessante, e não produzia nada» (Queirós, 1982: 140), ou que «com ideias para encher um museu, apenas tinha a execução para produzir uma tabuleta» (Queirós, 1982: 144); n' *A Correspondência de Fradique Mendes*, um jornalista parisiense, Alceste, no necrológio que consagra ao «grande homem», diz analogamente que da sua riqueza intelectual, «bloco de ouro em que poderia ter talhado um monumento imperecível», não tinha ele retirado senão «curtas lascas», «migalhas», espalhadas «às mãos cheias, conversando, pelos salões e pelos clubes de Paris»²⁵.

Outra convergência a assinalar entre as duas personagens é a índole paródica que o talento caricatural de Eça lhes confere, ao colocar na dissipação intelectual a que se entregam ideias em voga nas décadas finais de Oitocentos, humoristicamente hipertrofiadas: Camilo Serrão e Fradique acusam a trivialidade e a mesquinhez interesseira da vida burguesa moderna (*A Tragédia (...)*, p. 151), que degrada os espíritos e os corpos (Fradique fala da «infecção de banalidade» vinda das «ideias feitas», pelo que aspira a purgas de vida selvagem entre Hotentotes nus²⁶); ambos denunciam a pseudo-religião dos que frequentam as igrejas, bem como o gosto deturpado das massas (ninguém compraria qualquer dos seus quadros, sabe o pintor); ambos lamentam o desaparecimento dos caracteres grandes da aristocracia antiga, onde havia mecenas (*A Tragédia (...)*, p. 371); e se Fradique se interessa por toda a casta de doutrinas onde comicamente se concentram atitudes finisseculares – lembro apenas a sua entrega ao «babismo»²⁷ –, as estéticas que Camilo Serrão percorre conduzem-nos, como assinali, às que se cruzavam, com particular intensidade, nessa França que representava para Eça o grande “pólo” cultural europeu; nelas reconhecemos, sob a deformação caricatural, orientações simbolistas (como as pré-rafaelitas, que conduziram ao “vago ideal” de figurações estilizadas ou a profundas reconstituições arqueológicas), o realismo social propugnado por Proudhon, o pré-impressionismo e a sua utilização de «traços largos», manchas e matizes de cor

23 *A Correspondência de Fradique Mendes*, in *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello & Irmão, vol. II, p. 1015.

24 *Ibid.*, p. 1015.

25 *Ibid.*, p. 1032.

26 *Ibid.*, p. 1013.

27 *Ibid.*, pp. 1004-1005.

(Queirós, 1982: 149-150) para obter a «impressão exacta da realidade» sem o «trabalhado da pintura de luxo». Em suma, creio poder-se concluir que Camilo Serrão é, como Fradique, uma personagem em cuja excêntrica dispersão intelectual Eça caricatura a profusão doutrinal que se agitava no último quartel de Oitocentos, essa que evoca, por exemplo, no já citado ensaio *Positivismo e Idealismo* (1893)²⁸ ou num romance como *A Cidade e as Serras* (lembro só o encontro de Jacinto e Zé Fernandes, ao descerem do Sacré-Coeur, com o “désabusé” Maurício de Mayolle, farto da «Babel de éticas e de estéticas»²⁹ em que Paris se tornara).

A segunda ordem de questões que as reflexões estéticas e os projetos pictóricos de Serrão me propuseram surgiu quando atentei no denominador comum que apresentam: a acentuação de que, sendo a pintura, segundo «todos os fortes definidores, uma imitação da Natureza» – conforme se lê na crónica de Eça *O ‘Salon’*, de 1894, integrada postumamente nos *Ecos de Paris*³⁰ –, jamais pode identificar-se, porém, com a “Natureza”, e precisamente por ser *imitação* (ou *mimese*, para empregarmos o termo aristotélico): de permeio entre a arte e a realidade, que lhe fornece os motivos, sempre está de facto o “imitador”, o artista, forçosamente *idealizando* a Natureza com a mediação da sua historicidade, do seu temperamento, da sua ideologia, quer transgrida ostensivamente o real em nome da sua visão interior (como na pintura simbolista), quer dele ofereça figurações verosímeis, mas obtidas, também estas, através do «espelho de concentração» (como diz V. Hugo, no prefácio de *Cromwell*) que os seus olhos constituem, informados pela sua sensibilidade e pela sua mente. Como atrás se viu, os quadros imaginados por Serrão antes da sua conversão à pintura “panfletária” eram *idealizações compensadoras* da mesquinhez da vida trivial; e quando transformado em pintor empenhado no castigo de podres sociais, adota o “processo novo” do cromatismo metafórico.

Dir-se-ia, pois, que Eça, através da sua personagem, vai colocando questões fundamentais da representação artística desde sempre formuladas (até por Horácio ou Boileau), mas que a *Philosophie de l’Art*, de Taine, talvez lhe tivesse recordado em tempos próximos: deve a arte procurar a representação fiel do real (eventualmente associada a fins didáticos), ou praticar ao invés a transfiguração do “natural”, em nome da *expressão* a dar a ideias, sentimentos, sonhos, sediados no artista? A transfiguração, sustentavam-na ostensivamente as orientações artísticas mais modernas; mas, como acentuava Taine, também a tinham praticado consa-

28 In *Notas Contemporâneas (Obras de Eça de Queiroz, Lelo & Irmão, vol. II, pp.1494-1499)*. Veja-se, *supra*, n. 17.

29 *A Cidade e as Serras* (fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura), Lisboa, ed. Livros do Brasil, s. d., p. 93.

30 In Eça de Queiroz, *Obras*, ed. cit., vol. II, p. 1221.

gradas “caligrafias” ortodoxas, como as do antropomorfismo apolíneo (cultivado, por exemplo, no Renascimento italiano), que afastava o homem do seu quotidiano miserável: Miguel Ângelo, dizia Taine no já citado capítulo I de *Philosophie de l’Art*, encontrara a nobreza forte dos seus “tipos”, não na natureza, mas dentro do seu coração; e sublinhava que se a excelência da arte fosse medida pela fidelidade ao real, o lugar cimeiro caberia à cópia, vincando, a este propósito, que o excesso de realismo causa horror por não ser a imitação exata o objetivo da arte.

Acentue-se que a mediação transfiguradora do artista nas operações da mimese viera ganhando particular acuidade na segunda metade do século XIX, não só porque se tinham estabelecido, na literatura e nas artes plásticas, as orientações “realistas” e “naturalistas” em contraposição ao romantismo permanente, exasperado nas décadas finais de Oitocentos pelo surto de “ismos” espiritualistas, mas também porque as fronteiras entre natureza e arte vinham sendo demarcadas, com vigor novo, pelo advento de técnicas dotadas de insuperável capacidade de reprodução do concreto – o daguerreótipo, a fotografia.

Estas questões recebem viva exemplificação quando chega, n’ *A Tragédia* (...), o momento em que Camilo Serrão se aplica à conceção de um *retrato* – o de Genoveva –, ou seja, ao projeto de uma pintura eminentemente *representativa*, por reenviar a um modelo concreto que deve ser reconhecido («Tudo está diante de nós, a revelar-nos o seu interior: os olhos, o sorriso, os gestos das mãos, a cor da pele», pelo que «retratar é escrever a história», diz Camilo Serrão a Vítor [Queirós, 1982: 191-192]); acontece, porém, que os quadros que o artista *imagina* sujeitam o modelo que tem perante si às *ideias* que ele vai suscitando no seu espírito.

Antes de conhecer pessoalmente a “cocotte”, Camilo está disposto a «simbolizar nela» o grande período, que se vivia, «de prostituição universal, de animalismo, de luxúria, de prazeres vendidos e comprados», imaginando para tanto um cenário: pô-la-ia

deitada num sofá, num *boudoir*, com todos os requintes do luxo e da futilidade, todo um resumo de tudo o que cria, alimenta, provoca, este grande espírito da sensualidade moderna. Sobre o piano estaria aberta uma partitura de Offenbach. Volumes de Dumas Filho, de Baudelaire, juncariam o chão. Sobre uma taça de jaspe, transbordariam notas do Banco de Inglaterra [...]. E sentada numa *causeuse*, larga como um leito, ela aparece[ria] numa luz crua e sincera, tendo nos olhos a exaltação da bacante, e nos lábios o egoísmo do agiota» (QUEIRÓS, 1982: 194).

Quando vem a encontrar Genoveva, que lhe fala «com muita bondade» e se mostra culta e interessada, Camilo logo muda, porém, a conceção do quadro:

«Uma loira alta e de perfil aquilino, com majestade nas formas», diz ele, «devia estar cercada duma decoração severa», bem diversa da que existia na sala onde ela o recebera: «uma combinação, sóbria e rica, de carvalho escuro e de veludo cor de cereja; um ou dois quadros de mestres espanhóis enegrecidos do tempo, onde destaca, num fundo tenebroso, um lampejo da face lívida e mística dum santo». Vendo depois na esplendorosa Genoveva uma «bela italiana do século XVI», altera ainda a configuração da pintura em perspetiva: «Positivamente, como a vou pintar é vestida de veludo preto, estendida num divã, ao modo veneziano, com o estilo do Ticiano!» (Queirós, 1982: 373-375).

A este propósito, recordo que n' *A Tragédia (...)* se encontra também o eco da importância do surto da fotografia no questionamento da mimese artística. O romance acentua efetivamente a distância que separa a fotografia da pintura/arte quando Vítor, encomendando a Camilo um retrato, o leva inicialmente a julgar que era de um retrato dele, Vítor, que se tratava; observa então o pintor, rejeitando o amigo como *modelo*, por não ser capaz de estimular nele, artista, o investimento recriador:

[...] Queres talvez o teu retrato de casaca e gravata branca, com a tua idiota face de janota destacando sobre uma cortina escarlate [...] O que pode dar a tua cara? Que expressão? Que ideia? [...] Nada de saliente, de acentuado, de nítido. Tons fundidos, sem relevo, num amaciamento de brancura anémica. Que queres tu que faça do teu focinho? Um retrato, decerto, pode ser uma obra de arte; mas é necessário um modelo. Pinta-se quem tenha uma alma, uma ideia, uma acção grandiosa. Mas pintar um banalão, um burguês!... Fotografa-te! Fotografa-te! (Queirós, 1982: 152-153).³¹

Aqui chegados, impõe-se uma primeira conclusão. N' *A Tragédia (...)*, romance conduzido em grande parte pela finalidade naturalista de sondar os meandros obscuros da carne e da paixão (ainda que a fatalidade do incesto tudo perturbe) e de desautorizar pelo ridículo a “choldra” lisboeta, mostrada em vários meios e personagens como acontece n' *A Capital* ou n' *Os Maias*, Camilo Serrão parece estar colocado para que, mesmo em registo burlesco, se insinue alguma questionação sobre a pretensão de objetividade na criação artística em qualquer das suas formas de expressão. A plasticidade que caracteriza a pintura – e sublinhe-se que Eça sem-

31 Da voga que a fotografia alcançara é índice, no romance, o episódio burlesco propiciado pelo Barão de Markstein, que mostra a Vítor múltiplos retratos quando este o visita no Hotel Central: «Tinha-os vestido de manto, fardado, vestido de baile, recostado a uma coluna truncada, vestido para a caça, e o último, encostado à mão, numa atitude filosófica, examinando um mapa» (p. 216). Eça não coloca a questão da qualidade artística que a fotografia pode atingir.

pre se interessou por esta arte, como logo mostram algumas das *Prosas Bárbaras*³² – prestava-se a torná-la particularmente exemplificativa no debate deste problema, como documentam importantes textos doutrinadores que o romancista conheceu, ou com certeza ou com forte probabilidade: como já lembrei, Proudhon recorreu, no seu livro póstumo, *Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale* (1865), ao pintor Courbet para proclamar a missão documental e moral da criação artística, obliterando o artista como individualidade; mas Zola, de quem Eça conheceu vários romances (*La Faute de l'Abbé Mouret*, *Germinal*, *Une Page d'Amour*, *L'Oeuvre*) e ensaios como *Mes Haines* (1866), *Le Roman Expérimental* (1880) e *Les Romanciers Naturalistes* (1881), Zola, que amplamente associou também, na sua reflexão estética, literatura e pintura, venceu, bem ao invés de Proudhon (cuja obra há pouco citada ele criticou acerbamente em *Mes Haines*), que «uma obra de arte é um canto da criação visto através dum temperamento»³³, fórmula célebre que outros juízos peremptórios acompanham; lembro só quanto recomendou aos pintores que procurassem – mais do que “o verdadeiro” –, o “individual” e o “vivo”, pondo, como Taine, acima da reprodução *exata* da natureza a manifestação expressiva da peculiar *percepção de cada um*³⁴. «A fotografia da realidade, quando não é realçada pela marca original do talento artístico, é confrangedora», escreveu consentaneamente, acusando certo quadro – *Les Raboteurs de Parquet*, de Caillebotte – por fidelidade antiartística ao real³⁵. Nos seus muitos ensaios sobre arte, Zola (que foi durante largos anos, na imprensa, comentador dos *Salons*, ou seja, das grandes exposições anuais parisienses), valorizou por isso a grande rutura estética que marcou a pintura moderna, com olhos e sensibilidade para apreciar os impressionistas – Manet, Monet, Renoir, Cézanne –, que tanto transgrediram a forma convencional de representar a natureza (*Salons* de 1874, 1876, 1879).

Eça não parece ter sido capaz desta elasticidade de gosto. Nenhuma alusão se encontra na sua obra aos intensos debates que o antiacademismo em pintura vinha desencadeando em França, desde a abertura, em 1863, do “Salon des Refusés” até às exposições impressionistas dos anos 70 (na primeira, de 1874, expôs Monet

32 Recordem-se *A Ladainha da Dor* e, sobretudo, a crónica, já citada, *Da Pintura em Portugal*.

33 «Proudhon et Courbet», in *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques* (apud Émile Zola, *Écrits sur l'Art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1991, p. 44).

34 Cf. a obra citada na nota anterior, pp. 14-15.

35 Diz Zola: «Caillebotte a exposé *Les Raboteurs de Parquet* et *Un Jeune Homme à sa Fenêtre*, d'un relief étonnant. Seulement c'est une peinture tout à fait anti-artistique, une peinture claire comme le verre, bourgeoise, à force d'exactitude. La photographie de la réalité, lorsqu'elle n'est pas rehaussée par l'empreinte originale du talent artistique, est une chose pitoyable.» (*Le Salon de 1876*, op. cit., p. 353).

Impression, soleil levant, dando azo ao surgir do termo “impressionismo”); quando escreve a crónica *O ‘Salon’*, em 1894, rindo do mundanismo de que se revestia o grande evento parisiense, só um pintor que não cultivava novas linguagens e era apreciado pelo grande público – Bonnat – lhe merece referência específica³⁶; no ensaio *Positivismo e Idealismo* do ano anterior, quando se reporta às novidades espiritualistas que colhiam voga nas artes plásticas, são, como atrás vimos, pinturas simbolistas que convoca, inserindo-as na «reação contra o naturalismo e o *pleno ar*» – *pleno ar* que documenta, não através de um Monet ou Manet, mas «dos Daubigny, dos Th. Rousseau», representantes do realismo paisagístico, mais consentâneo, da chamada «escola de Barbizon», a propósito da qual a expressão começara a divulgar-se³⁷; saliente, enfim, que o registo humorístico sempre utilizado por Eça, através do Narrador de *A Tragédia (...)*, na evocação das *fantasias* pictóricas de Serrão, corrobora o que acabo de afirmar por deixar ver que o escritor, embora compreendendo a subjetividade da arte, se mantinha preso, em pintura, a processos regradamente verosímeis de representação.

Entro agora num último campo de considerações, aparentado com os anteriores, que Camilo Serrão me provocou.

Da capacidade da pintura para suscitar a ponderação da relação mista de dependência e divergência entre realidade e arte resultou a frequência com que obras narrativas de orientação realista e até naturalista, numa variante do chamado ‘romance do artista’ (*Künstlerroman*), debateram a questão através da inserção de pintores no universo ficcional como protagonistas ou personagens secundárias. Atendo-me à literatura francesa oitocentista, recordo quatro, aliás relacionáveis entre si, que mostram a individualidade do artista lutando pela “mise en forme” do que no real *descobrem*: a novela de Balzac, *Le Chef d’Oeuvre Inconnu* (1831), e os romances *Manette Salomon* (1867), dos Goncourt, *L’Éducation Sentimentale*, de Flaubert (1869), e *L’Œuvre*, de Zola (1885), todos evocando fracassos estéticos. A uma delas, pelo menos, deve – e muito – Camilo Serrão. Refiro-me a *L’Éducation Sentimentale*, que Eça admirou, como mostra, em 1880, uma das suas crónicas na *Gazeta de Notícias* fluminense³⁸, sendo aliás inegável que ao inovador romance

36 *O ‘Salon’*, in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. II, pp. 1215, 1220.

37 *Positivismo e Idealismo*, in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. II, p. 1497. Cf., *supra*, nota 17. Nos capítulos 7 («Eça e o Impressionismo»), 9 («A crónica da visita ao *Salon*») e 10 («Eça, o Simbolismo e os Pré-rafaelitas»), do livro de Garcez da Silva, *A Pintura na Obra de Eça de Queiroz* (Caminho, 1986), encontram-se importantes elementos sobre estas questões.

38 Lê-se numa das «Cartas de Paris e Londres», datada de 6-VI-1880 (*Textos de Imprensa IV – da Gazeta de Notícias*), ed. de Elza Miné e Neuma Cavalcanti, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, ‘Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós’, 2002, pp. 63-64): «Na *Educação Sentimental* [Flaubert] concebe esta ideia de génio: pintar numa larga acção a fraqueza dos caracteres contemporâneos

de Flaubert devem bastante *Os Maias* (como já mostraram Isabel Pires de Lima ou António Apolinário Lourenço³⁹), quer na representação espraçada da sociedade, quer na lentidão da narração e na índole mesma do protagonista: o Frédéric Moreau da *Éducation* é tão bem dotado física e intelectualmente, tão propenso ao entusiasmo e ao deslumbramento amoroso, tão inerme e tão desistente, como Carlos da Maia. Vejamos, porém, mais de perto como se insinua a pintura neste romance flaubertiano.

Entre os frequentadores da sede de *L'Art Industriel*, o jornal do rico negociante de arte Jacques Arnoux, cuja esposa Frédéric ama num respeito apaixonado, encontra-se um pintor, Pellerin, também tratado burlescamente, que se aproxima de Camilo Serrão, por entre divergências notórias, pela questionação estética em que se dispersa (e que desempenha no romance uma função semelhante à de Camilo n' *A Tragédia*), acompanhada por idêntica incapacidade de produzir⁴⁰. Cito Flaubert – e atente-se na semelhança das suas palavras com as que Eça coloca n' *A Tragédia* (...): «Pellerin lisait tous les ouvrages d'esthétique pour découvrir la véritable théorie du Beau, convaincu, quando il l'aurait trouvée, de faire des chefs-d'œuvre»⁴¹; «Ainsi, tourmenté par des convoitises de gloire et perdant ses jours en discussions, [...] il n'avait, à cinquante ans, encore produit que des ébauches»⁴². Como Camilo, ele odeia «le commun et le bourgeois»⁴³, desejando que a arte combata a banalidade moderna e a sua redução da pintura à cópia. Diz Pellerin, exaltado: «Laissez-moi tranquille avec votre hideuse réalité! Qu'est-ce que cela veut dire, la réalité? Les uns voient noir, d'autres bleu, la multitude voit bête. Rien de moins naturel que Michel-Ange, rien de plus fort! Le souci de la vérité extérieure dénote la bassesse contemporaine»⁴⁴. Tal como acontece n' *A Tragédia* (...), Frédéric propõe ao pintor a realização dum retrato, o da “cocotte” de luxo Rosanette,

amolecidos pelo romantismo, pelo vago dissolvente das concepções filosóficas, pela falta dum princípio seguro que, penetrando a totalidade das consciências, dirija as acções; e explicar por esta efeminação das almas, todas as instabilidades da nossa vida social, a desorganização do mundo moral, a indiferença e o egoísmo das naturezas, a decadência das classes médias, a dificuldade de governar a democracia [...].»

39 Lima, Isabel Pires de, *As Máscaras do Desengano. Para uma abordagem sociológica de 'Os Maias' de Eça de Queirós*. Lisboa, Caminho, 1987; Lourenço, António Apolinário, *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*, Coimbra, Mar da Palavra-Edições, L.da, 2005, pp. 515-528, particularmente.

40 Agradeço a A. Apolinário Lourenço, Professor da Faculdade de Letras de Coimbra, ter-me chamado a atenção para esta personagem, Pellerin.

41 Flaubert, *L'Éducation Sentimentale* (Chronologie et Préface par Jacques Suffel, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 71).

42 *Ibid.*, p. 72.

43 *Ibid.*, p. 72.

44 *Ibid.*, p. 81.

amante de Arnoux e dele próprio; começa então, como no romance de Eça, a concepção dessa pintura de que Pellerin espera a glória, concepção dilemática, em que ele, com a memória cheia de retratos assinados por mestres, veste em imaginação o seu modelo, tal como Camilo, de roupas e cores variadas, colocando-o em posições e cenários múltiplos. Tão preocupado estava com os grandes artistas da Renascença – lê-se, por exemplo – que deles falou longamente enquanto esboçava as “massas” do quadro, sonhando com «ces existences magnifiques, pleines de [...] somptuosités, avec des entrées triomphales dans les villes, et des galas à la lueur des flambeaux, entre des femmes à moitié nues, belles comme des déesses»; e ia dizendo entretanto a Rosanette que ela era feita para viver nesse tempo, com um monsenhor a seus pés⁴⁵. Seria necessário citar longamente *A Tragédia* (...) para se avaliar a reescrita criadora que Eça faz destas páginas de Flaubert, pelo que me limito a convocar dois ou três passos, situados na narração da concepção do retrato de Geneveva. No «primeiro dia, Camilo dispôs as massas. E trabalhando, dissertou muito sobre a arte» (Queirós, 1982: 380), privilegiando o tempo da «Renascença, dos Bórgias, dos prelados lascivos, das galas católicas, das festas artísticas» (Queirós, 1982: 381). Mais adiante, elogia Madame de Molineux: «Tinha reconhecido nela um tipo superior de beleza moderna [...] e o verdadeiro génio das grandes prostitutas históricas» (Queirós, 1982: 417). Desta qualificação, parte para a desautorização dos «tempos mesquinhos e constitucionais» que «não permitiam o desenvolvimento desses grandes tipos de voluptuosidade dramática» em que «uma cortesã era um centro de vida intelectual, artística e política»: «na sua alcova tramavam-se as conspirações [...]. Enquanto se vestia, dava audiência a cardeais [...]; os papas beijavam o seu pezinho branco» (Queirós, 1982: 418). Resta dizer que, se Camilo abandona o retrato de Geneveva e a vida de pintor, partindo para o Brasil, Pellerin termina o retrato de Rosanette, mas de forma lamentável, acabando também por abdicar da arte: torna-se significativamente... fotógrafo⁴⁶. Tão próximas, como vemos, as duas personagens afastam-se todavia em pontos fulcrais: se Pellerin é celibatário e não tem amantes, servido em casa por uma velha esfarrapada⁴⁷, Camilo Serrão é casado, como vimos, com a lindíssima e ignorante Joana, de quem tem um filho pequeno, circunstâncias que dão azo a que se agreguem ao desenho da personagem mais traços burlescamente paradoxais, a propósito da relação do artista com a mulher e a família.

45 *Ibid.*, p. 180.

46 *Ibid.*, p. 442.

47 *Ibid.*, p. 72.

Neste campo – o da vida familiar do artista e sua repercussão na capacidade criativa –, penso ser legítima a hipótese de cruzar-se também *A Tragédia* (...), embora mais de longe, com o romance dos Goncourt que referi há pouco, *Manette Salomon*, cuja ação se desenrola entre pintores, nas décadas de 40 e 50⁴⁸. Acrescente-se que é sabido que Eça conhecia os Goncourt (*Germinie Lacerteux*, com certeza⁴⁹), mas não apreciava o «preciosismo» da sua escrita, alvo de um severo juízo no prefácio de 1886 aos *Azulejos* do Conde de Arnoso⁵⁰, que se repete, de forma mais rápida, na *Correspondência de Fradique Mendes*, como opinião do sóbrio dândi, aduzida pelo amigo que no-lo apresenta⁵¹. Direi apenas que, nesse mundo de pintores representativo de tendências várias, dois há, entre os de maior vulto, que entram em relação relevante com o que venho expondo. Um é Chassagnol, que padece, ainda mais do que Pellerin e Camilo, de loquacidade teorizante e incapacidade de criação pictórica⁵²; o outro é Coriolis – que talvez possamos considerar protagonista –, dotado de efetivo talento artístico, traduzido pela visão pessoal do real moderno, que procura exprimir com inovadores processos que vão ao encontro do impressionismo, em quadros que o grande público e as autoridades académicas quase ignoram. Ora este Coriolis “morre” – também ele – para a pintura e a busca estética por um motivo singular, que lhe corrói a energia criativa: a dependência em que gradualmente vai ficando de Manette Salomon, a rapariga ignorante que inicialmente agregara a si como modelo pela carnação magnífica

48 A edição que utilizei é a da coleção «Folio Classique», com prefácio de Michel Crouzet, estabelecida e anotada por Stéphanie Champeau, com a colaboração de Adrien Goetz (Paris, Gallimard, 1996).

49 Cf. A. Apolinário Lourenço, *op. cit.*, pp. 535-538.

50 In *Notas Contemporâneas (Obras de Eça de Queiroz, vol. II, p. 1439)*.

51 *Correspondência de Fradique Mendes*, in *Obras de Eça de Queiroz, vol. II, p. 1036*.

52 A tónica das explanações de Chassagnol é, mais uma vez, a reivindicação de individualidade na concepção artística, com a acusação consequente da cópia do real e sujeição escravizante a modelos. Eis um exemplo: «[...] qu'est-ce que c'est, hein, le talent? C'est tout bêtement, et ça dans tous les arts, pas plus dans la peinture que dans autre chose..., c'est la faculté petite ou grande de nouveauté, tu entends? de nouveauté, qu'un individu porte en lui... [...] cette faculté de mettre dans ce que tu fais quelque chose du dessin que tu surprends et perçois toi-même, et toi seul, dans les lignes présentes de la vie, la force et je dirai le courage d'oser un peu la couleur que tu vois avec ta vision d'occidental, de Parisien du XIXe siècle, avec tes yeux... je ne sais pas, moi... de presbyte ou de myope, bruns ou bleus... [...] Bref, ce que tu peux avoir de dispositions à être toi, c'est-à-dire beaucoup, ou un peu différent des autres... Eh bien! mon cher, tu verras ce qu'on t'en laissera, avec les prêcherias, les petits tourments, les persécutions! Mais on te montrera du doigt! Tu auras contre toi le directeur, tes camarades, [...], les souvenirs, les exemples, les vieux calques de vingt ans que les générations se repassent à l'École, le Vatican, les pierres du passé, la conspiration des individus, des choses, de ce qui parle, de ce qui conseille, de ce qui réprimande, de ce qui opprime avec le souvenir, la tradition, la vénération, les préjugés... tout Rome, et l'atmosphère d'asphyxie de ses chefs-d'œuvre! Un jour ou l'autre, tu seras empoigné par quelque chose de mou, de décoloré et d'envahissant, comme un nageur par un poulpe... le pastiche te mettra la main dessus, et bonsoir! Tu n'aimeras plus que cela [...]» (*Manette Salomon*, ed. cit., cap. XVI, pp. 140-141).

que possuía, e que em breve transformara em amante submissa, encarregada do serviço da casa; é que, habituando-se ao conforto da sua presença, Coriolis a vai deixando apossar-se do poder doméstico, sobretudo quando nasce um filho, até consentir, mas revoltado consigo próprio, em torná-la esposa: de jovem grácil, sensual e alegre, Manette passara de facto a mulher dominadora, agressiva e calculista, que despreza a procura estética do marido e o sequestra de todo o convívio artístico estimulante, porque só lhe interessa o lucro de que ele é fonte desde que pratique a “pintura-métier”, sem alma, que lhe impõe – a que pode vender-se. Quão longe os tempos áureos da criatividade do pintor! O que Coriolis então apreciara na amante-modelo fora ser «une bête charmante»⁵³ que lhe contentava a estesia e a carne e lhe punha na vida prática alguma ordem, deixando-o livre para os voos da imaginação e o esforço dos pincéis.

Ora no Camilo Serrão eciano parece ecoar, num registo intensamente burlesco que inibe toda a seriedade dramática, um pouco desta misoginia – a dos próprios Goncourt – que vê na mulher a inimiga da liberdade necessária ao artista, se o escravizar pela paixão ou o apertar num quotidiano que abafe. Nas conversas que mantém com Vítor, Camilo rotula de facto o amor de «desgraça» para «o homem inteligente», porque amolecendo o cérebro e efeminando o carácter, leva a concepção a retrair-se; por isso, diz-lhe, suprimira da sua existência a paixão: na sua casa não entrara nunca uma «mulher», só «uma fêmea», que escolhera feita como uma estátua quando acreditava no nu, esquecido da Ideia. Joana, cuja esplêndida beleza deslumbra Vítor, é assim para Camilo um «belo produto animal», um «corpo às ordens», comprado à família, em Ovar, pelo preço de um casamento (Queirós, 1982: 156-158). O pior é que viera o pimpolho, ou seja, a «família» e os seus «tédios» – em suma, «a morte do artista»: choros de atroar, mulher ocupada, necessidade de uma criada. «Um horror!» – conclui Camilo, que altera então a sua fórmula: não basta dizer que o artista apenas carece da fêmea; tem de acrescentar-se: «necessita a fêmea estéril» (Queirós, 1982: 159)⁵⁴.

Teria a personagem de Camilo Serrão, drasticamente abandonada por Eça – próxima do Pellerin de Flaubert e também aparentada com o teorizante Chassagnol e o Coriolis escravizado pela mulher do romance dos Goncourt – perdido

53 *Manette Salomon*, ed. cit., cap. LXV, p. 310.

54 Como se tem afirmado, abundam na obra de Eça representações pouco favoráveis da mulher, que já em 1867, no conto *O Réu Tadeu*, publicado no *Distrito de Évora*, é assim definida pela personagem de Stanislau, de diabólico cinismo: «Uma mulher, depois de um mês de casada, pede ar, abafa, sufoca-se, vai à janela, olha toda a cidade, desaperta o colar, sente-se esmagada, escravizada, comprada [...]. As mulheres, dizia alguém, são vaidade da cinta para cima e podridão da cinta para baixo» (in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. IV, p. 838). Não me recordo, porém, de ver acentuada a atrofia causada pela mulher e pela família sobre o poder criativo do artista, tal como *A Tragédia (...)* a configura.

prestígio aos olhos de Eça pela conceção pouco original de que resultava e pelo excesso burlesco com que a tratara, provindo, quiçá, da retomada paródica de “modelos”? É, parece-me, uma hipótese plausível.

Sempre no domínio das hipóteses, acrescento que *L’Oeuvre*, de Zola (romance saído na imprensa em 1885 e publicado autonomamente em 1886), pode ainda ter pesado no radical desaparecimento a que Eça votou Camilo Serrão. Nessa obra magnífica, Zola levanta as questões da representação artística de um modo intensamente dramático cruzado com uma trágica história de amor: o pintor Claude – a personagem central – busca, de um modo vanguardista que a crítica oficial ostraciza, pôr nos seus quadros a sua visão do real liberta de convencionalismos, atormentando-se numa desesperada luta pela expressão, que o leva ao suicídio⁵⁵; e longamente debate as suas ideias com colegas, em particular com o escritor Sandoz, seu amigo de infância, empenhado numa literatura corretiva e documentalmente próxima da realidade⁵⁶. Ora foi precisamente em 1885 que Eça, acompanhado de Mariano Pina, visitou Zola em Paris, logo citando elogiosamente *L’Oeuvre*, a par de outras obras do romancista francês (*L’Assommoir*, *Nana*, *Germinal*), em 1886, no prefácio aos *Azulejos* do conde de Arnoso. Por essa data, possuiria ainda *A Tragédia da Rua das Flores*, com o seu caricatural Camilo Serrão, um lampejo de vida? Se tal aconteceu, talvez esse lampejo se tivesse definitivamente extinto perante o romance de Zola, tão denso e tão subtil, que pudera conhecer.

Através deste Camilo tão artificial, saído em grande parte de leituras, Eça, como tentei mostrar, colocava todavia questões fundamentais da representação artística, bem oportunas em tempo de naturalismo militante e, tantas vezes, simplista. Resumo, conclusivamente, as três que considero pilares do debate em causa:

- 1) a necessidade imprescindível de *individualidade* para se ser artista (por isso são estéreis os teorizadores que esperam, como Camilo Serrão, encontrar nas ideias que “atravessam”, mais do que neles próprios, o “quid” da grande conceção);
- 2) a peculiaridade da visão que do mundo tem sempre o “criador”, através de olhos iluminados pela energia do seu todo humano – espírito e sensibilidade;

55 A título exemplificativo, um pequeno fragmento apenas: «Ah! cet effort de création dans l’oeuvre d’art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie! Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu, la lutte contre l’Ange! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile [...]» (*L’Oeuvre*, chap. IX, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1996, Préface, Notes et Dossier par Marie-Ange Voisin-Fougère, p. 349).

56 Tem-se acentuado que, no romance *L’Oeuvre*, cuja acção decorre entre 1862 e 1870, estarão figuras reais sob as personagens de Claude Lantier e de Sandoz: na do escritor Sandoz, o próprio Zola; Claude reúne traços que parecem remeter sobretudo para os pintores Manet e Cézanne, seus amigos.

- 3) a distância que conseqüentemente vai da cópia, seja do mundo empírico, seja da obra-prima alheia, à criação autêntica.

Recordo, a fechar, palavras concisas e pitorescas de Almada Negreiros (1943), que expressivamente contêm o sumo do que quis deixar acentuado:

De modo que o natural e o sobrenatural não sendo da Natureza foram tirados do próprio Homem. E foi tirado de dentro do próprio homem o visível, os olhos de ver para pôr como óculos, nos olhos de olhar.⁵⁷

REFERÊNCIAS

- COELHO, João Furtado (2009). *Almada Dixit*. Lisboa: Livros Horizonte.
- FLAUBERT, Gustave (1969). *L'Éducation Sentimentale*. Chronologie et préface par Jacques Suffel. Paris: Garnier-Flammarion.
- GONCOURT, Edmond et Jules de (1996). *Manette Salomon*. Préface de Michel Crouzet. Paris: Gallimard, Coll. 'Folio Classique'.
- LIMA, Isabel Pires de (1987). *As Máscaras do Desengano. Para uma abordagem sociológica de 'Os Maias' de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho.
- LOURENÇO, António Apolinário (2005). *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra-Edições, Lda.
- NEGREIROS, Almada (1997). *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.). *Obras*. 4 vols. Porto: Lello & Irmão Ed.
- QUEIRÓS, Eça de (2000). *Eça de Queiroz. Literatura e Arte. Uma Antologia*. Apresentação, Organização geral e Comentários de Beatriz Berrini. Lisboa: Relógio D'Água (Col. 'Obras Clássicas da Literatura Portuguesa – Século XIX', Edição patrocinada pelo Instituto Português do Livro e Bibliotecas).
- QUEIRÓS, Eça de (2004). *Textos de Imprensa I – Da 'Gazeta de Portugal'*. Ed. de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. 'Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós' (coord. Carlos Reis).
- QUEIRÓS, Eça de (2002). *Textos de Imprensa IV – Da 'Gazeta de Notícias'* (ed. de Elza Miné e Neuma Cavalcanti). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. 'Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós'.
- QUEIRÓS, Eça de (1982). *A Tragédia da Rua das Flores*. Porto: Lello & Irmão Ed.
- QUEIRÓS, Eça de (1980). *A Tragédia da Rua das Flores*. Lisboa: Moraes Ed.

57 *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997, p. 1015 (*apud* João Furtado Coelho (2009), *Almada Dixit*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 158).

- REIS, Carlos e Maria do Rosário MILHEIRO (1989). *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SILVA, Garcez da (1986). *A Pintura na Obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1986.
- SILVA, Garcez da (1993) “Pintura”, in *Dicionário de Eça de Queiroz*, Organização e Coordenação de A. Campos Matos, 2ª edição (revista e aumentada). Lisboa: Caminho, pp. 716-720.
- SIMÕES, Maria João Albuquerque Figueiredo (2000). *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra.
- ZOLA, Émile (1991). *Écrits sur l’Art*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine. Paris: Gallimard, Coll. Tel.
- ZOLA, Émile *L’œuvre* (1996). Préface, notes et dossier par Marie-Ange Voisin-Fougère. Paris: Le Livre de Poche Classique.

PINTAR COM PALAVRAS – EÇA, A PINTURA E A «IDOLATRIA DA FORMA»

Isabel Pires de Lima

Universidade do Porto/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

*La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de
l'exprimer! Tu n'est pas un vil copiste, mais un poète!*

(BALZAC)

Relembrando, já num momento avançado da sua vida literária, a «idolatria da forma», que o dominara na juventude, Eça de Queirós escreve pela mão de Fradique Mendes: «eu só procurava em literatura e poesia *algo nuevo que mirar*. E para um meridional de vinte anos, amando sobretudo a Cor e o Som na plenitude da sua riqueza, que poderia ser esse *algo nuevo* senão o luxo novo de formas novas? A Forma, a beleza inédita e rara da Forma, eis realmente, nesses tempos de delicado sensualismo, todo o meu interesse e todo o meu cuidado. Decerto eu adorava a Ideia na sua essência; – mas quanto mais o Verbo que a encarnava!».

Este pecado juvenil confessado por um escritor de idade madura que entretanto vivera uma fase de militância realista naturalista toda feita, pelo menos em termos programáticos, de análise meticulosamente positivista da realidade não é para tomar inteiramente a sério, sobretudo se se acreditar que a confissão comportou efetivo desvio da prática pecaminosa... De facto, o nosso autor nunca abandonará o fascínio «artista» da forma, como nunca deixará de escrever uma prosa sensual, presa à captação da luz, da cor, do som.

E isso não o impedirá de ter perseguido um projeto literário que se quis dar ares científicos, subordinado a uma filosofia de teor positivista, e que se pretendia bem ancorado na realidade. Com efeito, o romance experimental, que Eça vai empenhadamente defender numa certa fase e que enformará os seus primeiros grandes romances, partirá de um exercício metodológico que passava pela observação e pela análise, por ele sintetizado na celebra fórmula: «fora da observação dos factos e da experiência dos fenómenos o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade»¹.

¹ Eça de Queiroz, «Idealismo e Realismo», *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, *Obras de Eça de Queiroz*, vol. 3, Porto, Lello & Irmãos Editores, p. 914.

Ora terá sido porventura o cruzamento entre aquela juvenil «idolatria da forma», o sensorialismo próprio de um meridional que sempre reclamou ser e esta disciplina metodológica que o positivismo lhe impôs, que levou o nosso Eça de Queirós a ser um escritor que sempre saberá *pintar* a realidade

E pouco importa que tudo isto tenha aparecido aos seus olhos como contraditório, independentemente de o ter sido ou não. Numa célebre crónica de 1893, «Positivismo e Idealismo», Eça fará mesmo uma espécie de *mea culpa* do balançamento da sua geração entre positivismo e idealismo, entre razão e imaginação, entre estas duas esposas que considera igualmente ciumentas. Ainda bem que o foram, porque terá sido o atendimento que teve de prestar a esses dois amores que fez dele um escritor singular no panorama da arte realista de oitocentos.

Talvez Eça de Queirós tenha ouvido e transformado em lema seu a interpelação de Balzac, em *Le chef-d'oeuvre iconnu*, conto no qual o mestre pensa ficcionalmente a arte e a pintura: «La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! Tu n'est pas un vil copiste, mais un poète!»

* * *

A aproximação entre o escritor e o pintor é frequente no nosso autor, como o trabalho de Garcez da Silva, *A pintura na obra de Eça de Queiroz*², abundantemente demonstra.

Logo no juvenil folheto de 1867 para a *Gazeta de Portugal*, intitulado «Da pintura em Portugal», no qual tece uma crítica tão virulenta quanto desinformada da pintura contemporânea portuguesa, Eça aproxima pintura e literatura. Nessa altura, estabelece um paralelo entre aquilo a que chama «a pintura da alma» de Delacroix, Ary Scheffer ou Ingres e as obras de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Vigny ou Musset, entre outros. Uns e outros fazem, diz ele, «o estudo da pessoa espiritual, com as profundidades do carácter, com os sonhos intensos, com a epopeia pungente do sentimento.» E acaba de resto por radicalizar a aproximação na bela afirmação de que «Os Cristos de Delacroix, e de Ary Scheffer, têm a alma de Fausto, no olhar e na expressão.»³

As reflexões sobre pintura contempladas neste artigo do jovem Eça, que já nasciam do magistério ainda algo incipiente de Taine e Proudhon, demonstram simultaneamente uma atração de «meridional de vinte anos» – para usar a expressão fradriquiana de há pouco – pelas formas solares e corporais. A pintura italiana da

2 Garcez da Silva, *A pintura na obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986.

3 *Idem*, p. 96.

Renascença ou a de um Rubens fascinam-no pelo esplendor da forma, enquanto que a pintura de costumes não o interessa ainda, porque a hora de Courbet, Millet ou Corot ainda não tinha chegado para ele, que se ficara pelo conhecimento sempre livresco, é claro, da pintura francesa dos anos 30⁴.

Esta atração solar pela forma fá-lo-á exercitar desde cedo o olhar e a observação e desde logo na longa viagem que empreenderá, acabado de se formar, em 1871, ao Egito, para assistir à inauguração do canal de Suez. Essa viagem inaugural fornecer-lhe-á «cenário» para muitas páginas da sua ficção, de obras-primas como *A Relíquia* a textos tão populares como *O Suave Milagre*, de páginas de crónica a páginas hagiográficas. Ali ensaia-se no uso de ótica impressionista recém-descoberta na leitura, que para ele tivera foros de revelação, do mestre Flaubert. A paisagem oriental arranca-lhe períodos de forte visualidade como este: «A planície imensa estende-se diante de nós cheia de reflexos de água e de verdes brilhantes, humana, fecunda, feliz. Sobre o fundo incendiado do céu, uma aldeia árabe, erguida numa colina de perfil despedaçado, destaca-se em negro, cercada de palmeiras esguias, com suas grandes plumas verdes, perfeitas como a curva duma arcada grega. Sobre os terraços escuros das casas, distinguem-se árabes, imóveis, vestidos de branco.»⁵ Enfim, o contacto com a paisagem física mas também arqueológica do Próximo Oriente e com uma realidade contemporânea insuspeitada fizeram-no apurar a pena realista que então procurava e determinaram a curiosa alternância, a que assistiremos nos seus romances históricos, entre quadros e personagens bem contemporâneas com quadros das civilizações passadas. Doravante, tornado um observador atento, traço que o projeto realista pelo qual enveredará acentuará, Eça não deixará de estudar o terreno onde pretende situar a ação dos seus romances e contos, a qual, aliás, com a exceção única de parte de *O Mandarin*, nunca se desenrolará em espaço que lhe seja desconhecido.

Mas será sobretudo a partir da sua Conferência do Casino de 1871, isto é, a partir de «O Realismo como nova expressão de arte»⁶ que Eça passará a estabelecer um constante paralelo entre pintura e literatura e a recorrer com frequência à

4 No artigo célebre artigo da maturidade, «O francesismo», Eça conta: «Foi por esse tempo que eu e alguns camaradas nos entusiasmámos pela pintura francesa!... É extraordinário, bem sei, considerando que estávamos então a seis longos dias de viagem do Louvre e do Luxemburgo, e do *Salon*. Mas tínhamos os críticos, todos os críticos de arte, desde Diderot até Gautier, e era na prosa destes que nós admirávamos extaticamente a sobriedade austera de Ingres ou o colorido apaixonado de Delacroix.» (*Últimas páginas, Obras de Eça de Queiroz*, vol. 2, *idem*, p. 817)

5 Eça de Queiroz, *O Egito, Obras de Eça de Queiroz*, vol. 3, *idem*, p. 797.

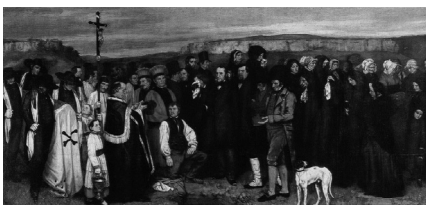
6 Seguirei a famosa reconstituição da conferência feita por Salgado Júnior (*História das Conferências do Casino*, Lisboa, Tipografia da Cooperativa Militar, 1930, pp. 47-59).

pintura como uma espécie de metalinguagem para pensar a literatura, muito especialmente para pensar o realismo.

Agora, Eça, inesperadamente convertido à causa do realismo, dele defenderá, na conferência, uma concepção bastante pessoal, como é sabido, nascida da confluência, inusitada no seio do realismo francês, do determinismo de Taine e do fim moralizador da arte de Proudhon, aliada à leitura fascinada de *Madame Bovary* de Flaubert. Ora terá sido exatamente o estudo agora mais aturado *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, de Proudhon, que lhe facultará a descoberta de Courbet ou pelo menos os exemplos de quadros do pintor a que recorrerá para ilustrar o que seja a arte realista. Eça sintetiza na célebre fórmula em três pontos a sua concepção de realismo: 1 – «tomar a sua matéria na vida contemporânea»; 2 – «proceder pela experiência» e 3 – ter como ideal «a justiça e a verdade» e «visar a um fim moral». E de seguida, exemplificará, sempre por contraste com a falsidade do romantismo, como será também seu hábito, o que é a verdade do realismo em arte. Já aludira a romances históricos de Herculano e Garrett para lembrar como o romantismo não era do seu tempo e agora contraporá o célebre quadro de Jean-Louis David, *Le premier Consul gravissant le Saint-Bernard*, no qual «a falsidade se manifesta», diz ele, a três quadros de Courbet: *Le retour de la conférence*, *Un enterrement à Ornans* e *Les casseurs de pierres*, «que realizam completamente os intuitos da arte realista».

É curioso, como Garcez da Silva já notou, que Eça descreveu o quadro de David de um modo pouco rigoroso: «Um vulto homérico, como que topetando as nuvens com a fronte, e que pousa o tacão da bota na mais elevada crista do mais elevado píncaro», quando tinha à sua disposição a descrição bem mais fiel de Proudhon⁷, seguida de um comentário histórico sobre as reais condições bem diversas em que decorreu a travessia dos Alpes por Napoleão, que aliás Eça acompanha quando refere que isto é «arte falsa. Porque a verdade é que Napoleão atravessara os Alpes acachapado, escondido entre os últimos dos seus soldados.» Porém, o que nos importa reter é a chamada queirosiana de atenção para a dimensão idealista e mitificante da pintura de Jean-Loius David por oposição à pintura de Courbet ilustrada por aqueles três quadros. Salgado Júnior – cuja reconstituição da conferência temos vindo a seguir – diz-nos que a minuciosa descrição de Eça foi «cinti-

7 Proudhon escreve: «calme sur un cheval fougueux, le vent soulève son manteau, comme si la Fortune le portait elle-même; il est seul; seul il remplit le tableau, comme si dans la destinée de ce personnage providentiel se fût résumée celle de la nation. (...) On le voit, David a fait tout ce qu'il a pu pour idealiser son héros; il n'y manque même pas un certain romantisme». – (citado por Garcez da Silva, *idem*, p. 61)



lante de espírito»: «Com eles documentou a verdadeira arte, afirmando serem telas imortais, todas inspiradas pela ideia mãe da arte nova: a justiça.»

O que terá interessado a Eça nestes quadros? Antes de mais nada a temática contemporânea, a atenção minuciosa ao detalhe, a crítica de costumes, a denúncia social, a captação da atmosfera, o verismo, numa palavra, mas também o facto de terem sido, tal como *Madame de Bovary*, objeto de veemente contestação estética e social, nos *Salons* de 1850 e 1851; *Le retour de la conférence*, esse, foi mesmo rejeitado pelo *Salon* de 1863. O jornal *O Partido Constituinte*, citado por João Medina na obra *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*, diz que Eça, «Quando falou do quadro que representava dois britadores de pedra, prestou fervoroso culto as dogmas da liberdade e do progresso, e mostrou desafogadamente as suas aspirações democráticas e os seus instintos humanitários, aproveitando tão propícia ocasião para lamentar a difícil e penosa situação dessa grande horda de infelizes, dispersa pelo mundo, condenada a viver eternamente a negra vida da miséria.» Ora a obra de Courbet virá mesmo a ter um poder seminal na obra ficcional e cronística de Eça de Queirós, nomeadamente estes dois últimos quadros, em cenas de *O Crime do Padre Amaro*, como inequivocamente demonstrou Jean Girodon em obra dedicada ao tema⁸.

Em conclusão, na seqüência da adesão ao realismo como estilo de época, isto é, a partir do momento em que Eça atribui à arte uma função de representação da realidade ligada ao conceito de referência próxima da habitual, passa a reclamar perentoriamente do escritor uma capacidade semelhante à do pintor de *dar a ver* a realidade. Em carta a Teófilo Braga, a propósito do vasto projeto literário que acarinhou escrever, intitulado *Cenas da Vida Portuguesa*, que pretendia que fosse, como é sabido, uma espécie de «*Comédie Humaine*» à portuguesa, em 12 volumes, diz: «A minha ambição seria *pintar* a Sociedade Portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas.»

Apurar esta perceção sensorial foi então um dos exercícios a que o obrigou a conversão ao realismo. Anos mais tarde, Eça manifestará da seguinte forma em carta ao amigo Ramalho Ortigão, forte preocupação por, tendo abraçado a carreira consular, viver longe do meio que quer representar nos seus romances: «Um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (*si licitus est...* etc.) não poderia escrever *A Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardife: eu não posso *pintar* Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha tenho de

⁸ Jean Girodon, *Eça de Queiroz e Courbet*, Lisboa, Bertrand, 1963.

fazer dois violentos esforços: – desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca – e evocar, por um retesamento da reminiscência a sociedade que está longe.»⁹ O nosso autor está consciente que a criação realista implica a captação da impressão envolvente, passa pela experiência sensorial, para além evidentemente da social.

* * *

À medida que a sua carreira de escritor realista se vai desenvolvendo, Eça vai dominando cada vez mais as técnicas que vão permitir-lhe *pintar com as palavras* e ser mestre na arte de *fazer ver*. Muitas delas aprendeu-as com os seus próprios mestres realistas, Balzac, Dickens e muito particularmente, já o lembrámos, com Flaubert, talvez o mais plástico de todos, quer o Flaubert de *Madame Bovary* ou de *L'Éducation sentimentale*, quanto o de *Salammbô* ou de *La Tentation de Saint Antoine*, e porventura aquele onde bebeu a dimensão impressionista que a sua prosa comportará, levando-o a representar plástica e por vezes difusamente não tanto as coisas quanto as sensações que as coisas provocam. Um pouco, diga-se, como já fazia a pintura sua contemporânea da qual Eça, em «Positivismo e Idealismo» se procura demarcar, dizendo que hoje «Todas as formas se afinam, se adelgamam, se esvaem em diafaneidade – no esforço de traduzir e pôr na tela o «não sei quê» que habita dentro das formas, a pura essência, que conserva apenas o contorno indefinido do seu molde material.» E acrescenta que agora: «a ambição é fixar por meio de manchas, de lampejos, de fundos de sombras, de abstracções, a emoção risonha ou dolente que a paisagem dá à alma.» Demarcando-se, e até por certo não a aceitando, como acontecia com o simbolismo em literatura, mas deixando-se por ela e por ele impregnar como os seus últimos textos e em especial as *Lendas de Santos* não deixam de evidenciar.

Mas, como já foi lembrado, se o fascínio sensorial pela magnificência da forma o perseguiu toda a vida, também nunca deixará de ser sentido como um pecadilho de jovem do Sul, levando-o, de tempos a tempos, a exercícios autocríticos de *mea culpa* como no célebre artigo intitulado «Vitor Hugo» que dedicou a outro dos seus mestres diletos: «Suponho que a influência de Hugo, entre nós, se manifestou sobretudo na imitação daquilo que mais nos importa como meridionais – a forma, a imagem, a maneira luxuosa de enroupar a ideia... Homens voluptuosos do país do sol, amando principalmente os sons e as cores, num poeta admiramos apenas o brilho do verbo no que ele tem de mais material; por isso, com Hugo, aplicamo-

9 *Idem*, vol. I, (carta 85), p. 190. Sublinhado meu.

-nos e principalmente a arremedar o modo estridente e lampejante de chocar a antítese.»

O seu estilo fará um uso original da língua e de mil recursos retóricos que contribuirão para que a sua pena vá ganhando o poder evocativo da forma e adquira as virtualidades do pincel exercitado numa paleta rica de cor, como o clássico trabalho de Guerra da Cal mostrou¹⁰. Mas esta paleta, diz ele numa das «Cartas Inéditas de Fradique Mendes», é construída, como na pintura, através de uma combinação de um esquivo número de cores base: «As palavras são, como se diz em pintura, *valores*: para produzir, pois, um certo efeito de força ou de graça, o caso não está em ter *muitos valores*, mas em saber agrupar bem os três ou quatro que são necessários.»¹¹

Como já dissemos, nunca deixará de recorrer à comparação com o campo da pintura, fazendo dela uma espécie de metalinguagem, para falar da arte da palavra e de literatura, como acontece ainda numa outra carta, desta feita a Teófilo Braga, em que diz: «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.»

* * *

Este saber queirosiano de criar «visualidades» com as palavras tem por certo uma forte cota parte de responsabilidade pela sua perenidade. Lê-lo continua a deliciar os nossos sentidos, como deliciou os dos seus contemporâneos, que o leram com avidez e os de um dos seus leitores apaixonados do século XX, António Sérgio, o qual caracterizou do seguinte modo, também ele visual, o estilo de Eça de Queirós: «é um iate à bolina – a cortar com agudeza, a deslizar rapidíssimo, a balancear-se com donaire sobre o entumecer das ondas. Os períodos, fulgentes, são o perpassar de um velame – e deslumbram quem lê. Tudo ali é vivente, tudo aquilo é nervoso; tudo é brilho, esbelteza, agilidade, graça, à luz que se circunfunde do seu claro estilo.»¹²

Em todos os géneros que Eça de Queirós visitou – do romance ao conto, passando pela carta, pelas notas de viagens, pela crónica e outro tipo de textos de imprensa – está patente a paleta de criador de uma prosa altamente plástica, que presta atenção ao traço e à cor, à luz e ao movimento e põe a materialidade da língua ao serviço dessa mestria. Muitos são os passos da sua obra ilustrativos desta

10 Ernesto Guerra da Cal, *Língua e estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

11 Eça de Queiroz, «A E...», *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, *Obras de Eça de Queiroz*, vol. 3, p. 862.

12 António Sérgio, «Sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queiroz», *Ensaio VI*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, s. d., p.56-8.

sua vertente de prosador especialmente atento à forma, às formas, aos elementos cromáticos, quer na pura atividade descritiva (de paisagens, viagens, interiores, cenas de rua, personagens), quer na construção de símbolos que povoam os seus textos (símbolos cromáticos, símbolos oníricos, objetos).

A paleta de um escritor tão plástico só poderia ter, como tem tido, todas as hipóteses de desencadear diálogos com artistas visuais em atitudes de ilustração, interpretação, releitura, originando criações desafiantes para o domínio do diálogo entre diversas séries artísticas, diálogo especialmente interessante numa época em que os projetos transversais, recorrendo a uma multiplicidade de suportes, se tornam dominantes no campo das artes.

Trago aqui alguns breves exemplos de criadores contemporâneos que se sentiram desafiados pela plasticidade da prosa queirosiana e que a partir dela deram corpo a belas obras visuais.

1.

Um primeiro exemplo é um subtil desenho de José Rodrigues, de 1988, que decorre da força motivadora de representação plástica da personagem queirosiana, no caso, de Ega, na grande pose com que, n' *Os Maias*, se apresenta a Carlos da Maia, recém-chegado da província.



No trecho queirosiano inspirador, lê-se:

Carlos mirava aquelas luvas do Ega; e as polainas de casimira; e o cabelo que ele trazia crescido com uma mecha frisada na testa; e na gravata de cetim uma ferradura de opalas! Era outro Ega, um Ega *dandy*, vistoso, paramentado, artificial e com pó de

arroz – e Carlos deixou enfim escapar a exclamação impaciente que lhe bailava nos lábios:

– Ega, que extraordinário casaco!

Por aquele sol macio e morno de um fim de Outono português, o Ega, o antigo boêmio de batina esfarrapada, trazia uma peliça, uma sumptuosa peliça de príncipe russo, agasalhado de trenó e de neve, ampla, longa, com alamares traspassados à Brandeburgo, e pondo-lhe em torno do pescoço esganiçado e dos pulsos de tísico uma rica e fofa espessura de peles de marta.

– É uma boa peliça, hem? – disse ele logo, erguendo-se, abrindo-a, exibindo a opulência do forro. – Mandei-a vir pelo Strauss... Benefícios da epidemia.

– Como podes tu suportar isso?

– É um bocado pesada, mas tenho andado constipado.

Tornou a recostar-se no sofá, adiantando o sapato de verniz, muito bicudo, e, de monóculo no olho, examinou o gabinete¹³.

Atente-se em como José Rodrigues vê este Ega tão magistralmente descrito por Eça, «paramentado» de dândi.

Desde logo destaca-o, desenquadrando-o de qualquer cenário envolvente, recorta-o, tal a força visual dos traços com que o autor «pinta» a sua personagem e destaca-o, note-se, respondendo ao desafio precisamente cheio de carga visual e espacial deixado por Eça no último parágrafo do texto referido: «Tornou a recostar-se no sofá, *adiantando*¹⁴ o sapato de verniz, muito bicudo, e, de monóculo no olho, examinou o gabinete.»

A pose que o traço de José Rodrigues destaca permite ver, na pista deixada por Eça, o próprio «destaque» – excesso elitista por excelência do dândi e metonímia do próprio Ega. Isto é, José Rodrigues dá-nos a ver Ega, seguindo o caminho aberto pelo traço visual queirosiano e alçando Ega ao patamar do simbólico: Ega é o destaque e também o destaque dândi.

2.

Visitarei agora um exemplo de uma criação inspirada numa cena romanesca queirosiana cuja plasticidade se revelou altamente mobilizadora para o artista visual e lhe desvelou uma chave interpretativa: refiro-me ao conto *Singularidades de uma rapariga loira*, inspirador do filme homónimo realizado em 2009 por Manoel de Oliveira.

13 Eça de Queiroz, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s. d., p. 105.

14 Itálico da minha responsabilidade.

Quer o conto, quer o filme farão incorporar à figura de Luísa um leque com o qual se refresca à janela de sua casa, em frente à qual, do outro lado da rua, Macário trabalha no seu escritório e através da qual trocam olhares. O conto fará dele a seguinte descrição fortemente apelativa do domínio sensorial e muito especialmente visual:

(...) era uma ventarola chinesa, redonda, de seda branca com dragões escarlates bordados à pena, uma cercadura de plumagem azul, fina e trémula como uma penugem e o seu cabo de márfil, donde pendiam duas borlas de fio de oiro, tinha incrustações de nácar à linda maneira persa.

Era um leque magnífico e naquele tempo inesperado nas mãos plebeias de uma rapariga vestida de cassa. (...) e nem Macário sabia porque é que aquela ventarola de mandarina o preocupava assim: mas segundo ele me disse – *aquilo deu-lhe no goto*.¹⁵

Trata-se, obviamente, do primeiro indício (de outros que o texto facultará e que Macário não saberá ler) desviante relativamente à perfeição sem mácula e à beleza fria e estereotipada de Luísa que aparecia aos olhos de Macário – e note-se as comparações de carácter visual – como «uma vinheta inglesa», com um «ar de gravura»¹⁶. Indício propiciador de diversos níveis de leitura – já foi lido por Marie-Hélène Piwnik como metáfora do domínio sexual – mas antes de mais desajustado numa atmosfera pequeno-burguesa pelo seu valor e pelas conotações de sensualidade orientalista que no século XIX transportaria.

Ora o leque ocupará no filme uma centralidade muito maior que no conto, ganhando mesmo uma dimensão mais acentuadamente fetichista¹⁷. Luísa tê-lo-á nas mãos sempre que surge à janela, desde a primeira aparição (ao contrário do que acontece no conto); quando entra com a mãe na loja de Macário para fazer uma compra, pese embora a temperatura invernososa a exigir casacos de abafo, assim como o terá nas mãos no serão em casa do notário da Rua dos Calafates, durante o primeiro encontro social em que os jovens falarão a sós, não perdendo ele a oportunidade de dizer reiteradamente a Luísa que o leque é «um encanto» como nunca

15 Eça de Queirós, *Contos I*, edição de Marie-Hélène Piwnik, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 173.

16 *Idem*, p. 176.

17 Esta dimensão será desvendada de resto pela confidente de Macário num momento em que ele se centra na rememoração da beleza do leque:

« – Mas que leque, nunca vi outro igual./ – Devia ser um lindo leque./ – Sim, um lindo leque./ – Mas não era o leque que o estava a seduzir.»

vira outro, num diálogo cheios de conotações eróticas¹⁸ findo o qual de resto, Luísa toma Macário pela mão, e, por fim, terá ainda o leque nas mãos em casa dela, no primeiro serão para o qual Macário é convidado.



18 Reproduzo o diálogo: – Esse seu leque é um encanto; é um encanto mas não rivaliza.../ – Foi presente de uma tia minha muito viajada./ (...) /- Posso chamá-la de menina?/ – Menina!? [E num gesto de aparente recato, Luísa tapará como leque quase todo o rosto] – Mas que lindo leque; nunca vi outro igual.

Este leque, para Manoel de Oliveira, é o próprio engano. Leque e engano serão centrais desde a primeira hora na leitura do cineasta de *Singularidades de uma rapariga loira*. Apropria-se da sugestão visual intensa lançada pela descrição queiro-siana do leque e alia-a a uma outra subtil e igualmente intensa sugestão visual dada pelo jogo amoroso de ocultação e revelação desencadeado através de cortinas, estores, vidraças que se interpõem no meio do jogo amoroso dos olhares. Leque e cortinas criam duplicidades, entre opacidade e transparência, gerando o engano.

No conto, após a primeira aparição à janela, Luísa desaparece por detrás de uma cortina de cassa, mas no filme, na primeira aparição de Luísa à janela, o leque será a primeira cortina com que ela saberá semi-revelar-se e semi-ocultar-se, arrastando o olhar de Macário, através do estore semi-opaco que faz descer e da cortina transparente que faz correr, para a *floresta de enganos* em que o fará embrenhar-se. E o leque com toda a sua força visual arrastar-nos-á a nós espetadores do filme a perseguir a via interpretativa da metáfora do engano, tal como o leque descrito por Eça já antes havia arrastado Manoel de Oliveira para a criação visual do seu filme.

3.

Por último, centro-me num exemplo que me vem de um trabalho cheio de virulência plástica de Graça Morais, datado de 2008 e inspirado no romance *A Cidade e as Serras*.



A pintora propõe uma interpretação do romance a partir da transformação da relação de Jacinto com a categoria do tempo. Não será isso que justifica a presença de um grande relógio de recorte oitocentista ocupando cerca de metade do quadro,

em lugar paralelo ao do protagonista e seu cão? Um relógio que talvez ainda bata horas, ou talvez já não seja capaz de o fazer. O pêndulo paira por detrás do vidro preso ou desprendido do mecanismo?

Mas o protagonista é simultaneamente, também ele, objeto e sujeito de uma metamorfose que o transformará num ser mais plenamente humano, porque mais natural, mais confundido com o animal, ao mesmo tempo corpo de homem e cabeça de animal, enfrentando literal e interrogativamente, de focinho e hastes erguidas, o relógio do tempo. O protagonista está em contiguidade confusa com o cão através do braço direito e em descontinuidade com o relógio do tempo através de um braço esquerdo ausente, porventura substituído por um bordão que o liga mais à terra, à natureza, às serras.

Serras e natureza – terra, árvores e céu – estão evocadas por três manchas de cor, estão lá perenes, como pano de fundo imutável da cena plástica e da metamorfose de Jacinto. A cidade e a civilização, na leitura de Graça Morais, perderam definitivamente lugar no mundo de Jacinto.

Enfim, estes são apenas três casos exemplares dessa interpelação que a plasticidade da prosa queirosiana tem sabido provocar em gerações diversas de artistas visuais portugueses. Isso só prova que conseguiu fazer da sua prosa aquilo que o seu Fradique Mendes, dileitante finissecular desencantado de quase tudo, incluindo do poder da palavra para enformar o pensamento e a realidade, perseguia: «uma prosa como ainda não há!», que fosse «alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de mármoreo, 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...»

REFERÊNCIAS

- BALZAC, Honoré de (1907), *La Grenadière – Le Chef-d’oeuvre inconnu – Jésus-Christ en Flandre*. Paris: Librairie Nilsson.
- GIRODON, Jean (1963). *Eça de Queiroz e Courbet*. Lisboa: Bertrand.
- JÚNIOR, Salgado (1930). *História das Conferências do Casino*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar.
- LIMA, Isabel Pires de (1988). Introdução e seleção de trechos – *Eça e «Os Maias» cem anos depois* – Álbum litográfico. Porto: Árvore.
- LIMA, Isabel Pires de (2008). Introdução e antologia – *Visualidades – A Paleta de Eça de Queirós*. Porto: Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas-Casino da Póvoa.

- MEDINA, João (s.d.). *As Conferências do Casino e o socialismo em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- OLIVEIRA, Manoel de (2009), *Singularidades de uma rapariga loira*. Realização de Manoel de Oliveira, 64mm. Co-produção de Filmes do Tejo (Portugal), Les Films de l'Après-midi (França), Eddie Satea SA (Espanha).
- PIWNIK, Marie-Hélène (1989). «Une blonde singulière». *Hommage à Maurice Molho*, Paris: C.R.I.H.
- QUEIRÓS, Eça (2002). «Positivismo e Idealismo», *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Edição crítica de Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIROZ, Eça de (2008). *Correspondência*. Organização e notas de A. Campos Matos. Vol. I. Lisboa: Editorial Caminho.
- QUEIRÓS, Eça de (2009), *Contos I*. Edição de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIROZ, Eça de (s.d.). *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIROZ, Eça de (s.d.). «Idealismo e Realismo», in *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, in *Obras de Eça de Queiroz*. Vol. 3. Porto: Lello & Irmãos Editores.
- QUEIROZ, Eça de (1997). *Prosas Bárbaras*, in *Obra Completa*. Vol 3. São Paulo: Nova Aguilar.
- QUEIROZ, Eça de (s.d.). «O Francesismo», in *Últimas páginas*, in *Obras de Eça de Queiroz*. Vol. 2. Porto: Lello & Irmãos Editores.
- QUEIROZ, Eça de (s.d.). *O Egípto*, in *Obras de Eça de Queiroz*. Vol. 3. Porto: Lello & Irmãos Editores.
- SÉRGIO, António (s.d.). «Sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queiroz», in *Ensaio VI*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- SILVA, Garcez da (1986). *A pintura na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho.

MACHADO DE ASSIS EM QUADRINHOS

Maria Aparecida Ribeiro

CLP – Universidade de Coimbra

1. O ONTEM E O HOJE

Versões quadrinizadas de clássicos da literatura não são fato novo no universo editorial brasileiro: antes deles, e há bastantes anos, vários outros autores e obras mereceram esse tipo de recriação. Entre eles, Joaquim Manuel de Macedo e a sua *A Moreninha*¹; Júlio Ribeiro e *A Carne*²; Alencar com *Iracema* e *O Guarani*³, José Lins do Rego e várias das suas obras.

A carioca EBAL, Editora Brasil-América, criou mesmo, nos anos 40, a «Edição Maravilhosa», onde publicava esses romances que competiam com gibis⁴, como o *Tarzan*, que também ela produzia. Como justificação e publicidade do seu trabalho dizia: «a vida moderna não permite a leitura de calhamaços» e «qualquer dos romances que publicamos condensado e desenhado, resumido e mastigado (grifo nosso), custaria no mínimo dez vezes o preço de uma «Edição Maravilhosa»⁵ e pelo preço de um romance, graças ao nosso sistema, o leitor compra dez romances!» (Alencar, 1951: 1).

1 Publicada na década de 50, pela «Edição Maravilhosa», saiu novamente em 1965, no n.º 4 dos «Clássicos Ilustrados» da EBAL, adaptada por Gutemberg Monteiro.

2 Adaptada por A. B. Constante, para a Coleção Clássicos Realistas, v. 1, da EDREL.

3 Foi o n.º 24 dos «Clássicos Ilustrados» das Edições Maravilhosas, ilustrado por LeBlanc, que também fez os desenhos das histórias infantis de Monteiro Lobato.

4 Outro nome que a banda desenhada tomou no Brasil, embora hoje tenha caído em desuso, cedendo lugar à expressão história em quadrinhos, que, por um fenómeno de economia linguística, é conhecida como HQ. O termo gubi aparece, por exemplo e bem contextualizado, na letra de «Estrela de Papel», composição de Jessé e Elifas, cantada por Caetano Veloso, assim como por Maria Bethânia.

5 Título que a EBAL deu à coleção de romances adaptados.

As escolhas, a princípio, recaíram em textos estrangeiros com muita ação; mas, a partir do número 20, foram descobertos os romances nacionais. Surgiu *O Guarani*, que chegou a ter duas edições e trouxe em sua esteira *Iracema*, *Ubirajara*, *O Tronco do Ipê*, *Lucíola*, enfim, Alencar por inteiro e uma série de outros românticos. Mas não se ficou por aí: a EBAL quadrinizou José Lins e Ribeiro Couto.

Embora uma outra editora, a EDREL, tenha publicado *A Carne*, de Júlio Ribeiro, adaptada por A. B. Constante, os realistas, não foram muito focados. Só agora, nos finais do século XX início do XXI, parece ter havido uma retomada das obras literárias daquela que é conhecida no Brasil por HQ, como já se disse, numa forma abreviada, indicativa dos tempos. Com a preocupação de levar o jovem a ler os clássicos da literatura brasileira, surgiram edições de vários deles, bastante cuidadas (até com capa dura) e por editoras de nome, normalmente possuidoras de uma linha didática, como, por exemplo, a Editora Ática. Essa emergência dos realistas e dos naturalistas talvez tenha ocorrido pelos diversos centenários (o de morte de Machado, o da publicação de *O Cortiço* etc). Entre as obras machadianas, destacam-se os contos «A Cartomante» – em três versões, publicadas pela Zahar, pela Escala Educacional e pela Domínio Público⁶; «Conto de Escola»⁷, publicado pela Editora Peirópolis; «O Alienista» – também com uma versão da Editora Ática e outra da Escala Educacional, que publicou ainda «O Enfermeiro», a «A Causa Secreta» e «Uns Braços», recebendo estes dois últimos uma edição em quadrinhos e outra apenas ilustrada.

Se o conto machadiano foi assim contemplado, o mesmo não aconteceu com o romance, apesar de a Escala Educacional ter publicado *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a Ática anunciar, para 2012, *D. Casmurro*. Já *O Cortiço*, em função como se disse do seu centenário, mereceu duas leituras, saídas pela Escala Educacional e pela Editora Ática, mas nenhum outro livro de Aluísio de Azevedo foi quadrinizado. Na impossibilidade de tratar dos romances, pela limitação do número de páginas, serão aqui discutidas apenas as versões dos contos machadianos para HQ, à exceção das de «O Alienista».

2. MACHADO *VERSUS* VERSÕES

2.1. QUANDO O REALISMO PODE VIRAR ROMANTISMO

Publicada por Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*, em 1884, «A Cartomante» é um conto onde, mais uma vez, o Realismo de Machado se exercita através da

6 Mereceu também uma edição ilustrada da Artes & Ofícios.

7 Recebeu também uma edição ilustrada da Escala Educacional, que publicou, na mesma coleção, «Missa do Galo», «Um apólogo» e «O Espelho».

psicologia das personagens, mostrando-lhes a variações de humor diante das situações (e, com isso, da realidade, relativizando-a), o que, na maior parte das vezes, é feito através da voz do Narrador, que torna mais rápido ou mais lento o tempo da narrativa. Aliás, o tempo da narrativa em «A Cartomante» é de fundamental importância para o impacto do seu desfecho e mesmo para o golpe de misericórdia que o autor dá nas crenças.

Ora convém lembrar que

na linguagem quadrinizada, temos um outro sistema que não o da literariedade, com recursos próprios e um processo específico – mesmo que em princípio (semântica e historicamente), este outro sistema sirva a explicitar o discurso literário, a preencher ilustrativamente o universo da linguagem literária. Nos quadrinhos a presentificação das ações, pessoas e objetos se dá através do próprio desenho que as representa e não através simplesmente da sugestão simbólica das palavras. A união palavra imagem cria um novo ritmo narrativo e uma cadeia sintagmática [(...)] mais dinâmica. (Fernandes, 1976: 34)

É essa mudança de ritmo que se nota, aliás, em «A Cartomante», publicada pela Domínio Público, na transcodificação de André Dib e Kleber Sales: com vários cortes no texto machadiano, principalmente, nos trechos em que há interferência do narrador, eles tiram de cena a ingenuidade de Camilo e a vulgaridade de Rita, a discussão que Machado subrepticamente faz da crença, e transformam o texto numa narrativa apenas de adultério e vingança⁸.

Na edição da Zahar, o quadro de Delacroix «Hamlet e Horácio no cemitério» abre o texto, ilustrando a frase de Rita que inicia o conto de Machado. Aliás, há nesta versão, para além da preocupação em tornar mais dinâmica a leitura do texto pela juventude brasileira, o objetivo de ilustrar o Rio de Janeiro por artistas da época: fotografias de Marc Ferrez e Augusto Malta ajudam a recriar a cidade do fim

8 Fora isso há uma série de erros: o diálogo inicial de Rita e Camilo começaria muito bem, com um narrador que se colocaria fora da vidraça, ouvindo-os, se não fosse um corte mal feito na célebre frase shakespereana que Machado usa para, de início, marcar a ignorância de Rita. Ao passar o discurso indireto para direto, colocando na própria boca de Camilo palavras suas que, no conto, vêm pela voz do narrador, o adaptador engana-se nos tempos verbais, mistura tratamentos e os próprios discursos (cf. o texto machadiano e a 3ª cena da página 51 dos quadrinhos em questão). Outro problema é a interpretação dada pelo ilustrador ao fato de Camilo ir a bordo receber Rita e Vilela: embora o casal viesse da província para o Rio – o que em 1869 só poderia ser feito por mar, em função do pouco desenvolvimento da rede ferroviária nacional (veja-se a história das estradas de ferro) – o ilustrador escolhe um comboio. Ora, se o transporte usado fosse o ferroviário, Machado teria dito que Camilo foi à estação e, não foi a bordo.

do século XIX e inserem o leitor no mundo de Machado de Assis. A necessidade, porém, de tornar a história mais dinâmica, obriga, nessa recepção intermodal, a seccionar o texto. No primeiro diálogo entre Rita e Camilo, a fala da moça não só é dividida por vários quadros, como também o discurso da Cartomante, que a mulher de Vilela reproduz de forma indireta no conto de Machado, surge de forma direta, com a presença do dedo da adivinha e tudo o mais, na versão quadrinizada (cf. Assis, 2008: 7).

Noutros casos, ocorrem supressões. Algumas vezes, o texto é substituído por ilustrações. Onde o narrador diz, por exemplo, «Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo. Jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança; em todo o caso quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo» (Assis, 1961: 293), os quadrinhos registram apenas «Camilo jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança; em todo o caso quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo» (Assis, 2008: 7), ilustrando as atitudes afetivas da primeira parte do parágrafo com um pequeno quadro onde os amantes se abraçam.

A supressão, contudo, pode eliminar algumas particularidades do conto machadiano e do estilo de seu autor⁹. O aforismo, tão caro ao estilo de Machado, deixa de existir, pois comentários do narrador, como «candura gerou astúcia» e «o presente que se ignora vale o futuro», desaparecem ou passam para a boca das personagens, modificando-lhes o perfil. Rita, por exemplo, que tinha reforçada a sua ignorância pelo narrador no trecho «tal foi a opinião de Rita, que, por outras palavras mal compostas, formulou este pensamento. A virtude é preguiçosa e avara, não gasta tempo nem papel; só o interesse é ativo e pródigo» (Assis, 1961: 297), transforma-se em alguém com pensamento fiosófico ao serem postas em sua boca as palavras do narrador e sem que este faça ao leitor qualquer advertência: «A virtude não gasta tempo nem papel!» (Assis, 2008: 17). Também a cartomante tem suas características psicológicas suprimidas pelos cortes textuais: ela não observa os consulentes por debaixo dos olhos, não tateia o assunto que os leva a consultá-la, não canta a barcarola depois de haver recebido o dinheiro...

A informação do narrador que dá conta da classe social das personagens pelas suas atividades de lazer (passeios, teatros, xadrez, damas) e também da ignorância de Rita, é substituída pela ilustração que, aliás, também aponta para o paulatino envolvimento de Camilo com a moça (cf. Assis, 2008: 15).

9 Há uma supressão certamente involuntária, que não muda o estilo, mas trunca o entendimento. Rita não chega a dizer onde é a casa da cartomante (Assis, 2008: 7) e Camilo, páginas adiante (Assis, 2008:10), descendo a Rua da Guarda Velha, seguindo a palavra de Machado olha-a «de passagem».

Talvez a principal mudança na adaptação do conto feita por Pessoa e Dias venha a ser a perda da ironia machadiana. Tal situação ocorre pela diminuição do papel do narrador, não só em virtude da supressão de trechos que lhe cabiam ou da passagem deles para a boca das personagens, mas também em função do próprio empobrecimento da palavra, substituída ou tornada redundante pela ilustração (veja-se, a título de exemplo, a eliminação do contraste entre o verbo ir e o verbo vir que a leitura do texto original favorece).

Por outro lado, essas modificações, somadas aos cortes, principalmente as dos trechos referentes aos momentos após a consulta à cartomante, mudam o ritmo narrativo, tirando-lhe o contraste existente entre o dilatado tempo psicológico e o tempo cronológico que, ao caminhar para o clímax, torna-se extremamente rápido, o que acentua a ironia, além de marcar o interesse do autor pela psicologia humana. Com isso, o tiro machadiano na crença, perde o vigor, ganhando força o tema do adultério.

Já a versão de Jo Fevereiro segue de perto o conto de Machado. Palavra a palavra, lá está o texto inteiro, a não ser quando a imagem pode suprir uma informação do narrador, caso que ocorre, por exemplo, no momento em que este informa «interrompeu Camilo rindo» (Cf. Assis, s.d.a: 3). Mas são pequeníssimas alterações que em nada diminuem o papel do narrador, a presença do discurso indireto, os aforismos. Com isso, não se perde o ritmo da narrativa nem o *suspense* que se tece desde o recebimento do bilhete. As dúvidas de Camilo, a evocação das palavras da cartomante, o ir e vir das superstições e crenças antigas são registadas pelas palavras e pela ilustração, o que reafirma o trabalho de Machado com a psicologia humana.

O tempo é algumas vezes retardado pelo ilustrador que, dividindo a fala do narrador em quadros, aumenta o *suspense* (cf. Assis, 2008: 32). Noutras o retardamento ocasionado pelas interferências do narrador machadiano é perfeitamente obtido por essa quadrinização mais pormenorizada, como ocorre na cena da ida de Camilo da casa da cartomante para a de Vilela (Assis, s.d.a: 38-41).

As personagens, a quem não se deixaram de atribuir todas as atitudes e características do conto, mantêm os seus traços de ingenuidade, ignorância, esperteza. O Rio de Janeiro, se não aparece com o bem conseguido aproveitamento de fotografias do século XIX, surge como um espaço onde os escravos andam pelas ruas a transportar e a vender.

Há, porém, um momento em que ilustração e texto, procurando conjugar-se, acabam no domínio do caricato: a comparação de Rita com uma serpente e a informação de que ela e Camilo, dizendo adeus aos escrúpulos, vão «pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos» têm imagens ao pé da letra (cf. Assis,

s.d.a: 16). Já a ironia machadiana, embora um pouco desbotada pela divisão do olhar do leitor entre a palavra e a imagem, permanecem. Por isso, apesar de também um pouco esmaecida, mantém-se a corrosão da crença, o que mostra a versão de Jo Fevereiro, para a Escala, como o quanto possível fiel ao realismo do autor.

Enquanto isso, na versão da Zahar, «A Cartomante» sai, em parte, perdedora no jogo que se estabelece entre Machado e a leitura produtiva de seu conto; na da Domínio Público, a derrota é completa: despido do tempo psicológico, que opera as mudanças na crença de Camilo, e sem a ironia que reforça o acreditar na felicidade e correr para os braços da morte, que a aceleração da narrativa acentua, o texto machadiano passa a mostrar que adultério se paga com punição e o seu realismo ganha foros românticos.

2.2. A SERVIÇO DO REALISMO (MAS NEM SEMPRE A TEMPO INTEGRAL)

2.2.1. Publicado pela primeira vez em 1884, na *Gazeta de Notícias*, e, depois, incluído em *Várias Histórias* (1896), como o conto anterior, «Conto de Escola» é uma espécie de história de formação de um menino carioca morador do Centro da cidade e filho de um empregado do Arsenal de Marinha. Sem os problemas do tempo narrativo de «A Cartomante» e despido da ironia que este conto apresenta, mostra, porém, mais uma vez, o interesse de Machado de Assis por questões da psicologia humana, mas, ao mesmo tempo – e bem mais que «A Cartomante» – é um documento da sociedade e da paisagem carioca de então: as aspirações de um empregado do arsenal de Marinha para seu filho; o funcionamento da escola primária, com os castigos de palmatória; as diversões infantis, como o soltar papagaios, os pequenos acontecimentos do cotidiano, como o desfile do batalhão de fuzileiros navais; melodias conhecidas, como «Rato na Casaca»¹⁰; o aspecto do Campo de Santana e as atividades que nele se praticavam; a existência da praia da Gamboa.

Narrando como, num mesmo dia, conheceu a corrupção e a delação, Pilar (este o nome do narrador-protagonista) mostra também as hesitações próprias de um garoto de nove/dez anos, a sua ingenuidade e a prática que já possuía da dissimulação, além de falar da insegurança e da timidez de seu colega Raimundo, e da inveja e da maldade de Curvelo, outro condiscípulo.

10 Que também figura em *O Tronco do Ipê*, de José de Alencar: «O Martinho não se fez esperar; fazendo tambor de um embrulho que trazia embaixo do braço, e vaquetas dos dedos, rompeu a marcha: – Ru! Tru! Rato na casaca, camundongo no chapéu! Ru! Tru! Rato na casaca, camundongo no chapéu.» (Alencar, 1958: 53)

O espírito em formação de Pilar se desenha não propriamente porque o narrador fale dele, mas porque narra fatos que caracterizam tal fase da vida humana: ele não sabe se escolhe entre o prazer (fazer gazeta, indo para o campo de Sant'Ana ou para o morro de São Diogo – mais uma hesitação) e o dever (ir à escola), optando por este último apenas por temor ao pai, que já lhe descobrira os dois suetos feitos na semana anterior e os castigara com uma «sova de vara de marmeleiro», sovas essas que «doíam por muito tempo» (Assis, 1961: 269). Mas já dentro da escola, arrependeu-se da opção «e recapitulava o campo e o morro. Pensava nos outros meninos vadios, o Chico Telha, o Américo, o Carlos das Escadinhas, a fina flor do bairro e do gênero humano» (Assis, 1961: 271).

Essa falta de propósito firme mostra-se novamente quando, no dia seguinte, depois de acordar cedo e sair de casa para achar a pratinha que o professor Policarpo lançara pela janela, tendo todo o cuidado de não amarrotar as calças novas que a mãe lhe dera, acaba por esquecer tudo – a moeda, as calças novas, a corrupção e a delação que os colegas lhe haviam ensinado na véspera – ao ver o batalhão dos fuzileiros navais e ouvir o rufo do tambor. Depois, enveredar pela Saúde e acabar a manhã na Praia da Gamboa, fazem-no voltar para casa sem moeda, com as calças enxovalhadas, mas «sem ressentimento na alma» (Assis, 1961: 279).

Se todas essas situações apontam para um garoto que acaba por preferir o prazer aos deveres, característica, aliás, reconhecida pelo protagonista-narrador que informa «Não era um menino de virtudes» (Assis, 1961: 269), também indicam algo que é marcante no texto machadiano: a realidade não é uma só; muda de acordo com as circunstâncias. Um exemplo típico disso é a atitude de Raimundo, como a interpreta o próprio Pilar, ao narrar, anos depois, o que lhe acontecera na escola, numa radiosa manhã de maio, em 1840: o filho do professor, que sempre conseguira que ele lhe ensinasse a lição sem nada pedir em paga, naquele dia, talvez porque tivesse medo de lhe «achar a vontade frouxa ou cansada» (Assis, 1961: 273), oferecera-lhe como pagamento uma moeda de prata.

Mais uma forma de mostrar a mudança da realidade são as diferentes anotações feitas sobre a proposta de Raimundo a Pilar (despertar a curiosidade, oferecer a moeda, tentar o colega exibindo moeda e esfregando-a nos joelhos, propor o negócio, insistir, dar a moeda, cobrar a lição); sobre as diferentes modelizações da reação de Pilar (o «pular o sangue no coração», estender a mão disfarçando, a divagação de que já ensinara ao colega de graça, o sentir-se tentado, o alvoroço em receber a pratinha, a cautela e o disfarce); e ainda sobre a variação das atitudes de Curvelo até que este chega à delação.

Seguindo passo a passo o texto machadiano, Silvino, o ilustrador pernambucano responsável pelos quadrinhos, apenas enfatiza com o desenho as realidades

mostradas pelo escritor carioca. As notações das diferentes reações das personagens, por exemplo, ganham cada uma seu quadrinho próprio, com a fisionomia de cada menino revelando, a cada passo, uma nova realidade psicológica. Com isso, o ritmo da narrativa machadiana é acompanhado ou sublinhado, como é o caso da descrição da roupa de Policarpo, que, aliás, mostra uma realidade histórica – a baixa condição econômica dos mestres. Silvino atribui um quadrinho a cada uma das partes do vestuário mencionados na frase «em chinelas de cordovão, com a jaqueta de brim lavada e desbotada, calça branca e tesa e grande colarinho caído» (Assis, 2010: [13]).

O desenho às vezes auxilia a imaginação do leitor: a severidade do pai de Pilar e a de Policarpo, sublinhada por Gledson (2006: 92) citando o tema das relações traumáticas entre adultos e crianças como frequente na obra machadiana, está neste caso. Silvino desenha agigantados o pai perante o filho, no episódio da surra de vara de marmelo, e Policarpo acabado de chegar, diante de sua classe (cf. Assis, 2010: [12]).

O mesmo acontece quando, depois de subir as escadas «com cautela, para não ser ouvido do mestre» e chega a tempo, a expressão de alívio de Pilar é imaginada pelo ilustrador que a registra qual seria e fornece aos leitores num quadrinho à parte, logo colocando num outro a fisionomia de apreensão que se desenha no rosto do menino quando da entrada do professor.

Também o poder da palmatória e o medo que ela inspira são ajudados a traduzir pela ilustração: num quadrinho, surge a palmatória pendurada («E essa lá estava pendurada próxima da janela, à direita. Com os seus cinco olhos do diabo» (Assis, 2010: [19])). Os olhos do instrumento de castigo ganham destaque, num quadro seguinte, sem nenhuma palavra, para, em seguida, mostrar-se a palmatória em ação. Ao acompanhar o texto machadiano nessa passagem da teoria (observável no texto acabado de citar) à prática (quando Pilar e Raimundo são castigados), Silvino enfatiza a tortura, pela multiplicação de imagens: repete a figura da palmatória em ação por doze (castigo de Pilar) mais doze (castigo de Raimundo) quadrinhos em fundo vermelho, uma cor que contrasta com o fundo das situações de humilhação que se seguem, postas em fundo preto (cf. Assis, 2010: [36-37]).

Num só momento, o texto de Machado recebe uma alteração. Embora desnecessária, ela acrescenta, porém, um dado que reforça o fato de Pilar não ser «um menino de virtudes»: ao repetir as palavras do autor («Citava-me nomes de capitalistas que tinham começado ao balcão» (Cf. Assis, 1961: 269), Silvino cria um balão em que o velho empregado do Arsenal de Marinha enumera «Fulano... Cicrano... Beltrano... de tal» (Assis, 2010: [9]) e que entra por um ouvido de

Pilar para sair pelo outro, mostrando assim a pouca importância que a criança dava às palavras do pai (Cf. Assis, 2010: [9]).

O cenário carioca de meados de dezenove surge, nos desenhos, com suas palmeiras, seus sobrados, suas casas de cores fortes e pé direito alto, seus escravos, seus lampiões, suas ruas frequentadas por carroças puxadas por animais. Em meio a ele, a escola, «um sobradinho de grade de pau» (Assis, 2010: [7]). Uma forma de o desenhista ser fiel ao realismo do autor do texto, pois, como observou Brito Broca (1983: 205),

Machado de Assis sugere um Rio de Janeiro real, verdadeiro, quer na paisagem urbana, quer na paisagem social. Não se ocupa em descrever o movimento de uma rua – isto seria a tarefa para os realistas à Zola – mas quando um de seus personagens sai de casa, procura indicar sempre que ruas ele percorre e onde se dão determinados fatos.

Isso é tão verdade que Pilar refere, ao lembrar o que lhe acontecera naquele dia de escola, o fato de ter-se deixado ficar na rua da Princesa, pensando, como opções de local de brinquedo, no Campo de Santana e no morro de São Diogo, acabando por ir à escola, na rua do Costa; ao imaginar a briga com Curvelo, escolhe a Rua Larga de São Joaquim, para, no dia seguinte, gazetear, na Saúde e na Praia da Gamboa.

O realismo do conto sai apoiado também em quadros sem palavras, que enfatizam o fato de se tratarem de memórias e de o «móvel do crime» ser uma moeda: Pilar, já adulto, encontra a pratinha e o fio da história (cf. Assis, 2010: [5]), surgindo como narrador intradieético. De fora, fica apenas aquilo que o menino não conseguiu descobrir e que também escapa a muitos leitores: a ligação entre as reações de Policarpo ao ler os jornais e a realidade histórica do Brasil, naquele maio de 1840. Mas ainda assim, a possibilidade de desvendá-la, coisa que só um machadiano contumaz como John Gledson (2006: 92-99) pôde perceber, não é cortada.

2.2.2. O triângulo amoroso existente em «A Cartomante» volta a aparecer em «A Causa Secreta» e até algumas expressões são como que repetidas. Escrevendo-o em 1885 e publicando-o na *Gazeta de Notícias*, para, depois, incluí-lo também em *Várias Histórias*, mais uma vez, o escritor nos fala da alma humana. Agora, porém, não propriamente mostrando que ela muda de acordo com as circunstâncias, mas focando-a naquilo que a aparência tenta encobrir ou mesmo encobre, na máscara que esconde o verdadeiro rosto, um de seus temas favoritos, encontrados, por exemplo, em «Missa do Galo» e «Uns Braços». Permanece, embora com tratamento diferente do que lhe é dado em *D. Casmurro* (lembramo-nos das curas ope-

radas por José Dias) e em «O Alienista», a corrosão da ciência, típica do ceticismo machadiano: paralelamente ao sadomasoquismo de uma das personagens, está o amor correspondido, mas não concretizado ou mesmo verbalizado, entre as outras duas, pois que a honestidade de ambas o impede. Esse vetor romântico não recebe o bafo da ironia machadiana, mas serve para descobrir a «causa secreta».

Um médico, um capitalista e a mulher, três temperamentos diferentes – Garcia, que tem sentimentos e gosta de perscrutar a alma humana; Fortunato, um homem aparentemente generoso, mas que encobre suas verdadeiras razões, a sua «causa secreta»; Maria Luísa, uma mulher sensível, submissa e fiel – são as personagens do conto, narrado em terceira pessoa, como uma memória, e que começa no meio dos acontecimentos.

Respeitando o texto de Machado e colaborando com ele, a versão em quadri-nhos desenhada por Francisco Vilachã e colorida por Fernando A. A. Rodrigues, procura enfatizar o modo heterodiegético de narrar: coloca o narrador fora dos acontecimentos, em paisagem exterior, andando na rua, e focando cada uma das personagens e as atitudes que tomam durante a conversa, em ambiente interior.

O horror da cena da decepção das pernas do rato, que tem sido enfatizado por alguns críticos¹¹ e que é uma das pistas do sadismo de Fortunato, recebe atenção especial dos transcodificadores, que a pintam com uma cor diferente da dos outros episódios (castanho-avermelhada) e distribuem os segmentos da descrição do suplício por vários quadros, alongando o tempo narrativo, enfatizando o lado sádico da personagem e conferindo ainda mais realismo ao episódio.

Por outro lado, antes mesmo de comentar a figura de Fortunato, repetindo Machado – «os olhos eram claros, cor de chumbo [...] e tinham a expressão dura, seca e fria. Cara magra e pálida; uma tira estreita de barba, por baixo do queixo, e de uma têmpora a outra, curta, ruiva e rara» (Assis, 1961: 311-312) – a banda desenhada nos dá essa imagem, que se vai afirmando cada vez mais, sobretudo quando tenta anotar, por meio de vários quadros, as nuances do olhar do capitalista durante a exibição do drama de «faca e alguidar» (cf. Assis, 2006: 7), numa opção que enfatiza o realismo da descrição. Esse mesmo compromisso de fidelidade ao texto e à sua maneira realista de decrever se faz notar quando a versão quadrinizada foca Maria Luísa ou Garcia: ela, sempre em tons de rosa claro, contida; ele, de óculos, com um semblante ao mesmo tempo sério, contido e ingênuo.

Apesar da abordagem desse desvio psicológico na mesma época em que o psiquiatra e neurologista alemão Richard von Krafft-Ebing tratava do sadomaso-

11 Nomeadamente por Gledson (2006: 58), que excluiu o conto dentre os que selecionara para uma apresentação radiofônica, para não chocar os ingleses, amantes dos animais.

quismo (o que mostra um Machado interessado nos avanços científicos), o autor sublinha, no final do conto, a inoperância da ciência: quem descobre a causa secreta é o leitor; Garcia, apesar de desconfiar do comportamento de Fortunato e de lhe haver presenciado cenas de sadismo, na administração da casa de saúde e no episódio do rato, não vê o masoquismo que com ele se conjuga, porque debruçado sobre o cadáver de Maria Luísa, numa cena de culminância de amor romântico correspondido, mas não concretizado ou mesmo verbalizado, pois que a sua honestidade e a da finada o impediram. Beijando a morta, «como «se a morte espiritualizasse tudo», o médico não percebe a expressão do capitalista, que traduz o pensamento de que aquilo podia ser «o epílogo de um livro adúltero»¹²; lavado em lágrimas «que vieram aos borbotões, lágrimas de amor», ele não pode observar que o viúvo não sente ciúme nem inveja, mas saboreia «tranquilo essa explosão de dor moral [...] deliciosamente longa» (Assis, 1961: 321-322). A revelação cabal da causa secreta de Fortunato, de seu sadismo, que a aparente generosidade encobria, fica para o leitor, traduzida pelo narrador e pelos quadrinhos, que lhe prolongam a imagem (Assis, 2006: 42).

2.2.3. Se em «A Causa Secreta», o descrédito na Ciência se une ao fato de Machado mostrar que não há uma só realidade, mas realidades, relativizando dessa forma o que seria «a verdade», no outro conto quadrinizado pela Escala Educacional – «Uns Braços» –, que Machado publicou em 1885 e também incluiu em *Várias Histórias*, apenas se mostram os diferentes ângulos de um mesmo fato, as suas realidades. Assim, a realidade de Inácio, o rapaz de quinze anos, apaixonado por D. Severina, leitor de folhetos em que as heroínas todas têm a cara e o talhe da mulher do solicitador Borges, e que a beija em sonho, mas também na realidade (numa situação já usada por Alencar em *Iracema*, mas para salvaguardar a nobreza de Martim), e pensa o resto da vida que aquele momento foi mesmo onírico; e a realidade de D. Severina que, atraída pelo rapaz, beija-o, não acreditando, depois, no que fizera e sentindo vergonha e temor pelo seu ato.

Esse episódio, em que sonho e realidade coincidem, é bastante bem trabalhado na versão quadrinizada do conto, assim como todo o romantismo que o envolve. A partir do momento em que o narrador prepara a cena, declarando que «O dia estava lindíssimo. Não era só um domingo cristão. Era um imenso domingo universal» (Assis, 1961: 330), os quadrinhos começam a explorar a predisposição para o devaneio e para sonho: não só usam três ilustrações para cada uma das frases

12 Veja-se que Machado joga mais uma vez com duas realidades, do acontecido e a do imaginado por Fortunato.

intensificando e ampliando a beleza do domingo¹³, como procuram, com a divisão de cenas, ilustrar cada uma das reações de Inácio – o devaneio em que identifica a imagem da Princesa Magalona com a de D. Severina merece três quadrinhos, numa reiteração do que o rapaz imagina; o sonho que resulta no beijo, aproveita o cenário do mar, que, de fato, se via da janela do quarto de Inácio e que ilustra o esplendor do domingo (o que constrói uma ponte entre sonho e realidade).

Mas o bom trabalho de roteiro e ilustração de Francisco Vilachã não para aí. Antecipando a razão dos xingamentos que Inácio recebe de Borges por causa de sua distração, isto é, antes mesmo de dar a palavra ao narrador machadiano («Inácio estremeceu [...]»), ele mostra o rapaz andando pelas ruas e devaneando, tendo presentes os braços de D. Severina e ouvindo os gritos do solicitador, o que antecipa e justifica os xingamentos que recebe e que, na versão quadrinizada, deixam, aliás, de estar em discurso indireto para serem postos na boca de Borges, o que dinamiza a ação (cf., Assis, s.d.: 3-4).

Vilachã, como em outros trabalhos, modeliza as expressões das personagens com várias ilustrações (é o caso do solicitador que «expectorou ainda alguns impropérios e ficou em paz com os homens» ou que «cansado do dia, pois era realmente um trabalhador de primeira ordem, foi fechando os olhos e pegando no sono» (Assis, s.d.c:)). Recursos curiosos são utilizados para acompanhar a palavra com a imagem, nomeadamente quando Inácio pensa com insistência em D. Severina e no seu par de braços: no momento em que o rapaz olha para os quadros dos santos pendurados na sala de jantar a ilustração sobrepõe os braços às estampas piedosas; quando o narrador comenta que «nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que não esquecesse de si e de tudo» (Assis, s.d.c: 7), Vilachã mostra, na pupila de Inácio, o desenho de um braço.

Outro recurso curioso é apresentar o rosto do narrador heterodiegético do conto (Assis, s.d.c: 6). A informação é, porém, errônea, pois a imagem apresentada é a de Machado de Assis, o que identifica narrador com autor.

2.2.4. O uso da imagem de Machado dar-se-á também n'«O Enfermeiro»: no texto original, um homem que espera morrer em breve e será o narrador intradiegético, começa por perguntar a um interlocutor se o caso passado com ele, em 1860, poderia entrar numa página de livro. Poderia esse interlocutor ser alguém que estivesse junto ao leito de morte do narrador. Se o início do conto esclarece

13 O trecho em que o narrador fala sobre o voo das gaivotas é substituído pela ilustração, evitando, assim, a redundância.

que a narrativa foi passada por escrito ao interlocutor, o final do conto, reitera essa condição – a de um leitor do texto deixado pelo moribundo (Cf. Assis, 1961: 268).

Supondo que o interlocutor é um escritor, Vilachã dá-lhe as feições de Machado de Assis e rasurando a forma abrupta pela qual o conto se inicia, mostra-o, na primeira página, entrando em casa deste e com ele conversando com ele. Além disso, a folha de rosto resume não propriamente a história do enfermeiro, mas sublinha o fato de haver narrador, o doente, e um leitor, Machado de Assis; a história passada, que pudesse vir a ser uma página de livro, essa só vai surgir, depois de o desenhista frisar, como aliás, no conto original, a origem da narrativa: papéis entregues pelo moribundo a seu interlocutor. Usam, assim, Machado – e Vilachã com ele –, o recurso frequente eleito por alguns autores para assegurar a veracidade do que narram.

Ainda de notar, na transcodificação, o cuidado do desenhista em ambientar, no interior fluminense e na cidade do Rio de Janeiro, determinadas passagens do conto. Ainda que Machado não os refira, lá estão tipos sociais da zona rural, monumentos urbanos, como os Arcos da Lapa, ou ainda elementos da paisagem natural, como o Pão de Açúcar, servindo de pano de fundo a mais esta narrativa machadiana, com seus veios de ironia e de ceticismo, sobre os diferentes ângulos de uma mesma realidade.

3. CONCLUSÃO

A transcodificação dos contos de Machado de Assis para HQ torna-se difícil, principalmente porque o realismo psicológico requer notações que, nem sempre, são assinaladas pelo desenhista, assim como a ironia do narrador. Por outro lado, o confronto de realidades, uma das abordagens do gosto do autor para mostrar que tudo é relativo, assim como o contraste entre tempo psicológico e tempo cronológico, retardando ou acelerando a narrativa, podem constituir obstáculos sérios. Além disso, o Rio de Janeiro, espaço preferencial do autor de *D. Casmurro*, não pode ser ignorado. E há ainda o caso da linguagem figurada (embora esse não seja exatamente um traço marcadamente machadiano), onde qualquer desatenção pode ser a gota d'água para mudar a ironia fina em chanchada grotesca... No entanto, como se viu, tudo dependeu da direção do olhar do leitor/recriador.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de (1953). *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio.
- ASSIS, Machado de (1961). «O Enfermeiro», «Conto de Escola», «A Cartomante», «A Causa Secreta», «Uns Braços», in *Machado de Assis. Seus 30 Melhores Contos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar. 259-268; 268-279; 293-304; 309-321; 321-334.

- ASSIS, Machado de (2006). *A Causa Secreta*. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã; cor de Fernando A. A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, Literatura Brasileira em Quadrinhos.
- ASSIS, Machado de (2008). *A Cartomante*. Adaptação de Flavio Pessoa e Maurício Oliveira Dias; desenhos de Flávio Pessoa. Rio de Janeiro: Zahar.
- ASSIS, Machado de (2010). *Conto de Escola em quadrinhos*. [Adaptado por] Silvino. São Paulo: Peirópolis, Clássicos em H.Q.
- ASSIS, Machado de (s.d. a). *A Cartomante*. Roteiro, desenhos e arte final de Jo Fevereiro. São Paulo: Escala Educacional, Literatura Brasileira em Quadrinhos.
- ASSIS, Machado de (s.d. b). *O Enfermeiro*. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã; cor de Fernando A Rodrigues e Francisco S. Vilachã. São Paulo: Escala Educacional, Literatura Brasileira em Quadrinhos.
- ASSIS, Machado de (s.d.c). *Uns Braços*. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã. São Paulo: Escala Educacional, Literatura Brasileira em Quadrinhos.
- BROCA, Brito (1983). «Machado de Assis e o Rio de Janeiro», in *Machado de Assis e a Política: outros estudos*. São Paulo-[Brasília]: Pólis-Instituto Nacional do Livro-Fundação Nacional Pró-Memória, p. 204-208
- DIB, André e SALES, Kleber (2006). «A Cartomante», in MASCARO, Christiano, LIN, José e HÉLIO, Mário (org.). *Domínio Público, literatura em Quadrinhos*. Recife: ed. dos org.
- FERNANDES, Anchieta (1976). «Literatura e quadrinhos (do verbal o iconográfico)», Petrópolis: *Revista de Cultura Vozes*, n.º 6, ano 70: 29-48.
- GLEDSON, John (2006). *Por um Novo Machado de Assis. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

V – O REALISMO CAMILIANO

FORMAS E SIGNIFICADOS DA REAÇÃO PARÓDICA DE CAMILO À NOVIDADE DA FICÇÃO REALISTA-NATURALISTA*

José Cândido de Oliveira Martins

CEFH – Universidade Católica Portuguesa

1. FORMAS DA PARÓDIA ROMANESCA

Consabidamente, Camilo Castelo Branco é autor de uma obra ficcional muito extensa e manifestamente evolutiva, ao longo de cerca de quatro longas décadas de escritor polígrafo. Neste sentido, o autor mostra-se atento às mudanças estéticas, bem como às alterações do gosto público, constituindo um caso muito revelante para estudar a evolução literária e romanesca de Oitocentos.

Quando publica o ciclo romanesco constituído por *Eusébio Macário* [1879] e *A Corja* [1880], originando um êxito inesperado – série completada com a breve narrativa *Senhor Ministro* [1882] –, Camilo condiciona claramente o leitor para efetuar uma leitura parodística destas duas obras. Fá-lo através de duas formas inequívocas: primeiro, dos variados elementos paratextuais, usados especialmente na edição da primeira obra; segundo, nas opções compositivas e estilísticas configuradoras do texto romanesco como imitação paródica e satírica. Para isso, opta por escrever à maneira dos novos realistas, servindo-se da técnica híbrida da *estilização* – no sentido de M. Bakhtine (cf. 1997) – enquanto procedimento de representação da linguagem alheia, com intencionalidade polémica e deformação carnalizadora.

Como referido, nessa variedade de *sub specie parodiae*, a orientação de uma leitura parodística é bem visível no recurso a um amplo paratexto que precede a narrativa *Eusébio Macário*. Este procedimento é ainda mais significativo quando sabemos que habitualmente o paratexto camiliano era norteado por uma funciona-

* Artigo desenvolvido no âmbito do PEst-OE/FIL/UI0683/2011 – Projeto estratégico do CEFH, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

lidade bem distinta, ao serviço de uma retórica da verosimilhança. O alvo evidente desta recriação parodística é a *nova* literatura romanesca da estética realista-naturalista; e a estratégia mostra-se bastante clara – os diversos elementos paratextuais concorrem, desde logo, para a criação e condicionamento de um determinado horizonte de expectativa do leitor, denegrindo a novidade e os processos do realismo-naturalismo pela deformação e exagero de alguns dos seus *tiques* e estilemas.

O título e subtítulo do primeiro «romance faceto» – *Eusébio Macário (História natural e social de uma família no tempo dos Cabrais)* – constituem uma paródica réplica mais ou menos evidente ao modelo romanesco de Émile Zola; logo seguido da observação não menos irónica e provocatória da «Nota Preambular», solicitando aos leitores e aos críticos que não acusem o escritor de plágio, numa críptica acusação a Eça de Queirós:

Pede-se à Crítica de escada abaixo o favor de não decidir já que o autor plagiou Emílio Zola. *Eusébio Macário* não é *Rougon Macquart*; nem *uma família no tempo dos Cabrais* é *Une Famille sous le seconde empire*. Sim, eles, os Cabrais, não são perfeitamente o Segundo Império (Branco, 2003: 51).

Já na «Dedicatória», surge uma singular tentativa de explicação da génese da obra, nela se sintetizando o «programa» da *intentio auctoris*: escrever à maneira dos «processos novos», isto é, elaborar uma estilização caricatural e derisória do realismo-naturalismo em «todos os seus *tiques*»:

Minha querida amiga./Perguntaste-me se um velho escritor de antigas novelas poderia escrever, segundo os processos novos, um romance com todos os «*tiques*» do estilo realista. Respondi temerariamente que sim, e tu apostaste que não. Venho depositar no teu regaço o romance, e na tua mão o beijo da aposta que perdi./O autor (Branco, 2003: 57).

Redigida por Camilo para a 1ª ed. de *Eusébio Macário* (de 1879), a «Advertência» é também uma peça fundamental para o leitor perceber que a estratégia irónico-parodística que preside às declarações anteriores estão ao serviço dum exercício parodístico que o autor se propõe levar a cabo – primeiro, imita derisoriamente a tendência dos realistas-naturalistas para a elaboração das grandes séries romanescas, em vários volumes, compostas por quadros ou painéis da vida contemporânea; depois, compara, musicalmente, a primeira obra da anunciada série romanesca a um prelúdio estridente ou a uma ópera bufa de Jacques Offenbach, constituindo uma introdução ao demorado estudo da «sociedade decadente»:

A História natural e social de uma família no tempo dos Cabrais dá fôlego para dezasseis volumes compactos, bons, de uma profunda compreensão da sociedade decadente. Os capítulos inclusos neste volume são prelúdios, uma sinfonia offenbachiana, a gaita e o birimbau, da abertura de um grande charivari de trompões fortes bramindo pelas suas goelas côncavas, metálicas (Branco, 2003: 59).

O paratexto da «Advertência» continua, com a referência à utilização dos métodos realistas-naturalistas, sobressaindo a sátira desmistificadora de Camilo às leis deterministas subjacentes às pretensões científicas que inspiram a nova estética literária e romanesca e marcaram a literatura de Oitocentos (cf. Santana, 2007):

Os processos do autor são, já se vê, os científicos, o estudo dos meios, a orientação das ideias pela fatalidade geográfica, as incoercíveis leis fisiológicas e climatéricas do temperamento e da temperatura, o despotismo do sangue, a tirania dos nervos, a questão das raças, a etologia, a hereditariedade inconsciente dos aleijões de família, tudo, o diabo! (Branco, 2003: 59).

Como vemos, não só satiriza os apregoados propósitos reformistas do realismo-naturalismo, como denuncia os seus processos estilístico-formais. Face aos despropósitos, propõe-se cauterizar a pústula, pelo exagero e pelo ridículo, nesta formulação de satírica acutilância:

Mas é necessário a quem reedifica a sociedade saber primeiro se ela quer ser desabada a pontapé de estilo para depois ser reedificada com adjetivos pomposos e advérbios rutilantes. Para isso, o primeiro avanço é pô-la nua, escutar-lhe as lepras, lavar grandes actas das chagas encontradas, esvurmar as bostelas que cicatrizaram em falso, escoriá-las, muito cautério de frases em brasa. É o que se faz nas folhas preliminares desta obra violenta, de combate, destinada a entrar pelos corações dentro e a sair pelas mercearias fora (Branco, 2003: 59-60).

A reação crítica dos naturalistas atingidos pela paródia foi tal, como o êxito da obra, que Camilo, alguns meses depois, redige um outro texto, para servir de «Prefácio da segunda edição» de *Eusébio Macário*, numa tonalidade mais moderada, mas nem por isso menos crítica dos modernos processos: «O tímido autor esperava que os artistas não refugassem a obra tracejada, e afirmassem que eu, nesta decrepitez em que faço ao estilo o que os meus coevos de juventude fazem ao bigode, não podia penetrar com olho moderno os processos do Naturalismo no romance» (Branco, 2003: 55).

Como se isto não bastasse, a intencionalidade ridicularizadora aumenta consideravelmente quando Camilo declara que a imitação paródica que elaborou não passa de uma brincadeira rápida e fácil; embora no fundo também possamos ler um desejo de medir forças com os jovens adversários, através de um lúdico exercício:

Ora a cousa em si era tão fácil que até eu a fiz, e tão vaidoso fiquei do *Eusébio Macário* que o reputo o mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinhavi para as fancarias da literatura de pacotilha. Se eu não escrevesse de um jacto, e sem intermissões de reflexão, carpir-me-ia do tempo malbaratado (Branco, 2003: 55).

Decididamente, para Camilo, esta falsa *conversão* ao realismo-naturalismo mais não é que um *exercício de estilo*, não escondendo as intenções de apoucar e ridicularizar as técnicas e os processos da nova estética romanesca. Assim se compreende a atitude mistificatória com que logo afirma ambígua e provocatoriamente: «Cumpre-me declarar que eu não intentei ridicularizar a Escola Realista» (Branco, 2003: 55). Como justificativo da suposta seriedade das suas intenções não beligerantes, Camilo garante o seu apreço pelas recentes obras dos jovens realistas: «Quando apareceram *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e os romances de Teixeira de Queirós, admirei-os, e escrevi ingenuamente o testemunho da minha admiração. Creio que, hoje em dia, novela escrita de outro feitio, não vinga» (Branco, 2003: 55-56).

Nesta contínua e jocosa atitude paródica e ironicamente desqualificadora – atente-se especialmente na última afirmação –, Camilo simplifica e escarnece, pelo exagero caricatural, as características da moderna estética naturalista, face à velha escola romântica em que ele se formara e de que era o lídimo representante:

Eu não conhecia Zola e ainda agora apenas e escassamente o conheço de o ouvir apreciar a uma pessoa de minha família que me fez compreender a escola com duas palavras: «É a tua velha escola com uma adjectivação de casta estrangeira, e uma profusão de ciência compreendida na Introdução aos três reinos. Além disso tens de pôr a fisiologia onde os românticos punham a sentimentalidade: derivar a moral das bossas, e subordinar à fatalidade o que, pelos velhos processos, se imputava à educação e à responsabilidade.» Compreendi, e achei que eu, há vinte e cinco anos, já assim pensava, quando Balzac tinha em mim o mais inábil e ordinário dos seus discípulos (Branco, 2003: 56).

Como se constata, na sua argumentação parodicamente rebaixadora, Camilo reage dizendo de múltiplas maneiras que o «realismo puro» é tão velho quanto a própria arte; e que o propalado cientificismo da análise social se reduz a uma

estéril sensibilidade fisiológica, em detrimento da «sensibilidade moral». Por tudo isso, restava a Camilo o caminho mais adequado à sua personalidade polêmica e ao seu protagonismo literário: a opção superior e trocista de não tomar a sério as pretensões da «escola novíssima»; antes respondendo com uma «brincadeira» ou futilidade, sob a forma de paródia satírica aos aclamados novos códigos artísticos, tendo como pano de fundo os «velhos processos românticos». A propalada moda realista-naturalista não era para levar a sério... Numa palavra, a nova estética não passaria de um sintoma de ignorância e de decadência, pelo que era necessário denunciá-la pela hilaridade paródico-burlesca.

Em correspondência particular, endereçada a Silva Pinto, Camilo reforça o propósito de irreprimível chacota paródica: «O *Macário* foi uma desinteria de todo o meu génio. Derramou-se-me o cérebro daquela dejeção, e não sou capaz de dar nem melhor nem pior que aquilo» (carta de 14 de abril de 1882). Em outra carta (27 de abril de 1879), anunciava ao editor Ernesto Chardron os próximos projetos literários: «Um dos romances é realista, e intitula-se *Eusébio Macário*, no estilo do Eça e do Júlio Lourenço Pinto. Deve fazer rir». E em carta ao Dr. Adelino das Neves e Mello (de 11 de outubro de 1879) reforça a ideia de «brincadeira», rebaixando o naturalismo da moda face ao realismo do mestre Balzac:

O *Eusébio Macário* é uma brincadeira. Falava-se aí de um realismo que a ser aquilo que eu fiz já V. Ex.^{cia} vê que é coisa fácil de fazer. Mas o naturalismo não é o *Primo Basílio*; é o *Père Goriot*, é o *Lys dans la Vallée*, é todo o Balzac; os nossos imitadores criaram uma adjectivação absurda, e entendem que a evolução era aquilo.

As formas da paródia camiliana iniciadas ao nível do paratexto prolongam-se depois e aprofundam-se na escrita do texto propriamente dito, isto é, ao nível das opções estilísticas, compositivas e temáticas de *Eusébio Macário* e de *A Corja*, especialmente sob a forma de: i) paródia das fastidiosas enumerações (vertigem das listas de objetos, plantas, pássaros, remédios, etc.); ii) paródia da técnica da descrição minuciosa e acumulativa; iii) paródia da abundante utilização de certas classes morfológicas (do adjetivo e advérbio, ao uso do pretérito imperfeito, passando por neologismos e francesismos); iv) paródia da técnica do discurso indireto livre; v) paródia de certos traços impressionistas e plasticizantes; vi) paródia das técnicas de imparcialidade narrativa ao nível do estatuto e focalização do narrador, subvertida através de inúmeras intromissões; vii) paródia de certa visão animalesca e rabelaisiana (ênfase do corpo, dos desejos sensuais, da fisiologia, das pantagruélicas refeições); viii) paródia das pretensões científicas do realismo-naturalismo, sob a forma de temas, processos, filosofia determinista da hereditariedade e do meio,

etc. (cf. Martins, 1997 e 2003). Numa palavra, a distância crítica e irônica facultada pela paródia, servida por uma sátira amiúde escarnekedora, permite-lhe subverter jocosamente «os convencionalismos dos processos modernos», para usarmos uma curiosa expressão do narrador.

Não se pense, porém, que todas estas manifestações de paródia antirrealista visíveis na publicação de *Eusébio Macário* e *A Corja*, tendo como alvo a novidade da estética realista-naturalista, constituem um caso isolado na escrita camiliana. Aliás, antes de ser publicado o primeiro destes *romances facetos* (expressão do próprio Camilo), já se anunciava na imprensa do tempo que a obra de Camilo representaria o golpe de misericórdia no realismo-naturalismo português. Esta ofensiva paródica e sarcástica deve inserir-se numa reação camiliana mais vasta contra a Ideia Nova, que tem como marcos relevantes sobretudo a publicação do *Cancioneiro Alegre* (1879), com os seus picantes ataques aos «autores modernos», por um lado; e por outro, a violenta polémica à portuguesa com Alexandre da Conceição (1881), após a publicação de *A Corja*, entre outras intervenções polémicas (cf. Cabral, 1982). De permeio, refiram-se outros remosques não menos expressivos do patriarca das letras nacionais, após a morte de Castilho em 1875: desde algumas passagens metaliterárias das *Novelas do Minho* (1874-76); até ao prefácio à 5ª edição do *Amor de Perdição*, em 1879 [1ª ed., 1862].

Nessa década crucial de 1870, Camilo multiplica referências irônicas e farpas críticas ao naturalismo cru, nomeadamente de romances como as criações queiro-sianas. Persiste no mesmo tom trocista: se antes o enredo passional da sua narrativa fazia chorar os leitores ou leitoras mais sugestionáveis, agora faz rir. Ele que é um homem de outros tempos, de-sejava ser mais novo, para ter podido assimilar a nova moda: «Ai! Quem me dera ter antes desabrochado hoje com os punhos arregaçados para espremer o pus de muitas escrófulas à face do leitor! 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». Subentende-se a referência caricatural aos excessos da observação naturalista e à sua atração pelo patológico. Ele, Camilo, é que já nascera tarde demais: «Pois que estou a dobrar o cabo tormentório da morte, já não verei onde vai desaguar este enxurro, que rola no bojo a Ideia Novíssima» (Branco, 2006a: 84).

2. SIGNIFICADOS DA OFENSIVA PARÓDICA

Com esta reação extensa e intensa parodística, Camilo apresenta-se como sarcástico paladino de uma conceção de literatura, ameaçada pelos ventos de mudança estética, como se lia na imprensa da época, a anunciar promocional e ironicamente a próxima publicação de *Eusébio Macário* nas páginas de *O Primeiro de Janeiro*:

«Camilo Castelo Branco, avesso a modernices injustificáveis, tomou à sua conta ser o D. Quixote desta Dulcineia do realismo, que se apresenta sem cerimónias as mais das vezes na sociedade, em hábitos menores e fazendo gala de pouco limpa» (Cabral, 1978: 149).

Dada até a extensão temporal da criação ficcional camiliana, estamos perante um autor e uma obra «entre dois mundos», na caracterização de Eduardo Lourenço (1994: 219). A escrita de Camilo reflete um país em assinalável mudança, dividido entre a herança de um Portugal do antigo regime e a nova ordem político-social; entre o idealismo de velhos valores e o primado materialista do dinheiro; entre uma cultura de fundo (ultra-)romântico e as novas orientações estéticas do realismo-naturalismo, enfim, confronto entre duas formas bem distintas de ver o mundo. Noutro ensaio, o mesmo ensaísta observará a existência de uma tensão interna à estética romanesca de Camilo, marcada assim por um «duplo registo, diversamente modulado», ganhando forma através do «(...) conflito realista da sua escrita, com a pulsão romântica de fundo» (Lourenço, 2006: 67).

Importa ainda saber até que ponto este exercício paródico constitui, mesmo que inconscientemente ou não, uma mitigada adesão de Camilo às novas tendências romanescas. A questão tem suscitado opiniões díspares – uns insistem na ideia de jogo paródico proporcionado pela mestria estilística e pelo espírito profundamente satírico de Camilo; outros advogam que essa ambígua paródia significou, pelo menos em alguns aspetos, uma «assimilação eufórica do discurso naturalista, espécie de canto paralelo que, nas malhas do tecido parodístico, também seduz aquele que o tece» (Jesus, 1993: 71). Mas não radica esta atitude na própria ambiguidade congenial da paródia?

Para o devotado discípulo de Balzac, uma das questões essenciais era: onde residia a novidade do aclamado realismo-naturalismo se o próprio Camilo já o cultivava há um quarto de século? Se por *realismo* se entender sobretudo capacidade de observação do quotidiano e um estilo próximo do natural. O universo romanesco do escritor de Seide – mesmo quando reconhecemos a importância da *revolução camiliana* operada pelo seu romance de costumes (cf. Baptista, 1988: 60) – choca frontalmente com as ideias estéticas do novo movimento literário. É contra essa pretensa novidade que o experimentado escritor tem uma resposta: a ofensiva demolidora da paródia caricatural. Isso não significa que não tenha assimilado algumas das técnicas e processos do romance realista-naturalista.

Como sugerido, esta ambiguidade da postura camiliana, típica da sua atitude frequentemente mistificatória, coaduna-se com a índole do metagénero da paródia carnavalesca, festiva e subversiva, popular e eivada de «realismo grotesco» (cf. Bakhtine, 1987: 16 *et passim*), cujo ambivalente *ethos* se estende da desfiguração

irónica à homenagem velada. Com efeito, é conhecida a importante funcionalidade que a teoria literária, a partir dos formalistas russos, atribui à paródia como relevante mecanismo dialético, especialmente no processo de evolução das formas e gêneros literários; e sobretudo a amplitude funcional da paródia, ou «bidirecionalidade da legitimação» que pode operar – quer numa orientação conservadora, quer num afã mais revolucionário:

A pressuposição quer de uma lei, quer da sua transgressão, bifurca a pulsão da paródia: ela pode ser normativa e conservado, como pode ser provocadora e revolucionária. (...) A paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatária na sua necessidade edípiana de distinguir-se do outro anterior./Esta ambivalência, estabelecida entre repetição conservadora e diferença revolucionária, faz parte da própria essência paradoxal da paródia (cf. Hutcheon, 1989: 52 e 98-98).

Poderíamos reduzir a paródia camiliana a uma funcionalidade lúdica – ao imitar, pelo ridículo, os «tiques» do realismo-naturalismo, apresenta-nos um «portentoso divertimento», visível sobretudo em *Eusébio Macário*, «um momento único de libertação, de festa verbal, espécie de orgia carnavalesca» (Coelho, 1983: 162). Sabemos como o metagênero da paródia, sobretudo depois da decisiva teorização do russo M. Bakhtine (1997: 127 e ss.) sobre a paródia, é indissociável do *riso carnavalesco* e da sua mundividência mais ou menos satírica e reformista. No entanto, sem minorar a dimensão lúdica, parece-nos que a sua funcionalidade é bem mais ampla e séria: reagir de modo polémico e algo melancólico contra uma nova conceção de romance e de literatura em que, congenialmente, não acreditava, ridicularizando a sua pretensa novidade. Por outras palavras, a recriação parodística de Camilo opera como reação simultaneamente crítica e conservadora.

Deste modo, os ataques aos códigos da poética realista no domínio do romance radicam na ideia central de que ela não traz verdadeira novidade; não possui o alardeado fundamento científico; enfim, é uma autêntica «perversão do natural» (cf. Lima, 1992: 120). Parece-nos assim inequívoca a orientação conservadora da paródia camiliana, sem com isso querer significar excesso de reacionarismo estético-literário, sobretudo tendo em conta quer as manifestações de paródia antirromântica (e mesmo de autoparódica constante), quer a progressiva «conversão ao natural» visível na obra de Camilo.

Neste âmbito, revela-se ainda muito significativa a qualificação disfórica com que Camilo se refere, em tonalidade trocista e quase de libelo, à literatura ou romance realista-naturalista: quer através de imagens e metáforas – ferida, pústula, úlcera, sujidade, podridão, etc. – que a associam à degenerescência e à abjeção, a matéria

suja e obscena; quer através de atributos igualmente negativos, como quando relaciona a literatura «moderna» com a fisiologia e a pseudociência positiva («profusão de ciência» e «empirismo das ciências pingues», na expressão cínica de Camilo).

Construída sob molde afrancesado, a missão social da arte realista-naturalista das «novelas modernas», além da podridão do lodaçal contemporâneo, das minúsculas descritivas e de uma «adjectivação absurda», não é capaz de simplesmente dar a comoção reveladora e a «verdade das lágrimas», ou seja, a desejável capacidade de análise psicológica (cf. Braga, 1934). Nesta argumentação dominada por uma retórica escarnecedora da nova estética, não é inocente o abuso de vocábulos como «hereditariedade», «instintos», «sangue», «sanguíneo», «lubricidade», «temperamento», «evolução», «decadência», «imoralismo»...). Enfim, uma literatura tão nefasta pelos seus efeitos como a romântica «literatura dissolvente», porque preñhe de «romances sujos», típicos de uma literatura imoral e sensualista, perpassada de um realismo grotesco e cru, pretensamente científica e morigeradora. Camilo afirma assim, de vários modos, o seu propósito de ridicularizar a Ideia Nova; de «fazer rir» no e do «estilo do Eça e do Júlio L. Pinto» (cf. Coelho, 1983: 131). Por conseguinte, o registo de ferroada paródica e satírica não poderia ser mais caricatural e corrosivo, na sua manifesta animosidade antirrealista ou antinaturalista.

A estratégia camiliana parece-nos clara na sua intencionalidade satírica: usar as técnicas e processos dos «adversários», que tanto agradavam a um público ávido de novidade, ridicularizando-os parodicamente pelo excesso e pela caricatura. Porém, a gargalhada zombeteira de Camilo não disfarça o incómodo – o «velho escritor de antigas novelas» não se dá como ultrapassado, diante da avalanche de novidade da nova escola literária. Havia que medir forças com os jovens escritores realistas, demonstrando o risível e o pretensiosismo da sua novidade postiça, numa estratégia apoucada de zombeteira gargalhada – «cauterizar, pelo ridículo, a pústula com que o realismo desfeava a literatura portuguesa» (Braga, 1958: 578).

Neste clima de ardoroso ataque à estética realista-naturalista, assistimos à polémica tensão entre o *velho* e o *novo* – leia-se, entre os detratores e os defensores dos «novos processos» do realismo; entre os «discípulos do idealismo» (expressão de Eça de Queirós), com sintomas de esgotamento e de decadência, e a novidade dos acérrimos da Ideia Nova. Aliás, revela-se muito significativa a polémica latente ou «polémica a haver» entre o «patriarca» Camilo e o jovem Eça (cf. Reis, 1991; Matos, 2008). Os dois escritores medem-se e vigiam-se mutuamente, numa «guerilha literária», mas sem encetarem uma verdadeira polémica aberta. Nos textos que escrevem (publicados e outras mantidos inéditos), visando o outro com alusões mais ou menos condenatórias, usam de uma pensada estratégia argumentativa desqualificadora do adversário, feita de ataques contidos e indiretos.

No caso de Camilo, a melhor autodefesa consistiu em desferir uma ofensiva parodística, isto é, uma «autodefesa que consiste em troçar» (Coelho, 1960, I: 24), como já antes fizera através da paródia às chamadas novelas-folhetim. Cioso do estatuto de «velho escritor» de novelas românticas, Camilo exorciza a sombra da moda realista-naturalista que lhe ameaçava o protagonismo, numa ofensiva e rutura iniciadas na Questão Coimbrã, em que ele próprio tomara partido, ao lado do cenáculo de Feliciano de Castilho, com o folheto *Vaidades Irritadas e Irritantes* e contra a iconoclasta escola coimbrã: «Camilo, escritor experimentado e manhoso, havia intuitivamente visto na paródia um meio de exorcizar os ameaçadores fantasmas do naturalismo» (Lima, 1992: 137).

Camilo ridiculariza assim a novidade que ameaça suplantar o modelo de narrativa ou de literatura de que ele era aclamado cultor. O consagrado escritor não gosta de sentir-se ultrapassado por jovens autores afrancesados; e a paródia satírica era a arma mais à mão para «arrazar para sempre o recém-nascido naturalismo português. Assim como o fogo se apaga com o próprio fogo, da mesma forma a escola naturalista seria vítima duma indigestão de riso, que uma obra caricaturalmente vasada nos processos de Eça e Zola provocaria» (Braga, 1958: 571).

Em todo o caso, Camilo não operou na sua escrita uma rutura com a evolutiva poética ficcional que o caracteriza; nem essa incursão representou nenhuma forma de adesão ou «conversão» aos novos códigos romanescos. As narrativas *Eusébio Macário* e *A Corja* configuram um pronunciamento de um versátil escritor cujo prestígio se vê ameaçado; e que, com esse exercício à maneira realista-naturalista, parodia técnicas e processos do novo estilo de romance. Porém, ao exercer a sua criatividade e juízo crítico, a obra camiliana é irremediavelmente contaminada, representando estas narrativas um ponto singular da sua evolução.

Com esta ampla intervenção crítico-paródica – da escrita romanesca à intervenção polémica –, o popular escritor marca assim a sua posição vigilante e cética; e reafirma o seu *capital simbólico* no meio literário português. Diante da nova estética realista-naturalista, o consagrado romancista olha para os seus excessos positivistas, tratando-a depreciativa e parodicamente como uma «brincadeira» que se impunha ridicularizar. Nenhum escritor consagrado e «ortodoxo» aprecia ver ameaçado ou diminuído o seu prestígio no *campo literário*, sendo levado a implementar «estratégias de conservação» face às inovações ou investidas dos «heréticos», com as suas «estratégias de subversão», para usarmos a terminologia de Pierre Bourdieu (1996). Este exercício paródico configura assim uma ofensiva conservadora, mas com a singularidade e a ambiguidade de um rebaixamento lúdico e carnavalesco.

REFERÊNCIAS

- BRANCO, Camilo Castelo (2003). *Eusébio Macário/ A Corja*, Porto, Caixotim [ed. de J. Cândido Martins].
- BRANCO, Camilo Castelo (2006a). *Amor de Perdição*. Porto: Caixotim [ed. de Aníbal Pinto de Castro].
- BRANCO, Camilo Castelo (2006b). *Novelas do Minho*. Porto: Caixotim [ed. de J. Cândido Martins].
- QUEIROZ, Eça de (s.d.). *Os Maias (Episódios da Vida Romântica)*. Lisboa: Livros do Brasil [ed. de Helena Cidade Moura].
- BAKHTINE, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Ed. Hucitec/Ed. Univ. de Brasília.
- (1997). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BAPTISTA, Abel Barros (1988). *Camilo e a Revolução Camiliana*. Lisboa: Quetzal.
- BRAGA, Mário (1958). «Camilo e o realismo». *Vértice*. XVI, 158: 568-581.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As Regras da Arte (Gênese e Estrutura do Campo Literário)*. Lisboa: Presença [1992].
- BOURDIEU, Pierre (1998). *O Poder Simbólico*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CABRAL, Alexandre (1978). *Estudos Camilianos – I*. Porto: Inova.
- CABRAL, Alexandre (1982). *Polémicas de Camilo Castelo Branco*. Vol. VIII. Lisboa: Livros Horizonte.
- CABRAL, Alexandre (1990). «O significado dos ‘romances facetos’ na novelística camiliana». *Vértice*. 30: 92-97.
- CHAVES, Castelo Branco (1934). «Camilo crítico do Realismo». *Seara Nova*, 403: 291-295.
- COELHO, Jacinto do Prado (1960). *Obra Seleta de Camilo Castelo Branco*. 2 vols. Rio de Janeiro: Aguilar.
- COELHO, Jacinto do Prado (1982/1983). *Introdução ao Estudo na Novela Camiliana*. 2.^a ed. Lisboa: IN-CM.
- DUARTE, Isabel Margarida (2002). «Camilo e o naturalismo: paródia enunciativa?». *Línguas e Literaturas (Revista da Faculdade de Letras)*. Porto, XIX: 353-363.
- HUTCHEON, Linda (1989). *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas artística do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- JESUS, Maria Saraiva de (1993). «Eusébio Macário e A Corja: entre a paródia satírica e o riso carnavalesco». *Tellus (Revista de Cultura, Vila Real)*. 20: 69-84.
- LIMA, Isabel Pires de (1992). «Camilo e o fantasma do naturalismo: Eusébio Macário e A Corja». *Línguas e Literaturas (Revista da Faculdade de Letras)*. Porto, IX: 119-138.

- LIMA, Isabel Pires de (1994). «*Eusébio Macário e A Corja*: Camilo exorcizando fantasmas». In *Congresso Internacional de Estudos Camilianos (Actas)*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas. 505-518.
- LOURENÇO, António A. (2005). *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra.
- LOURENÇO, Eduardo (1994). «Situação de Camilo», in *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença. 219-226.
- LOURENÇO, Eduardo (2006). «O tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas», in *As Saias de Elvira e outros ensaios*. Lisboa: Gradiva. 59-72.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira (1997), «Afirmção da estética realista-naturalista e a recepção crítico-parodística de Camilo», in *Em Torno de Camilo*. V. N. de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda. 18-58.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira (2003). «Prefácio», Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário/A Corja*. Porto: Caixotim. 7-47.
- MATOS, A. Campos (2008). *A Guerrilha Literária: Eça de Queiroz e Camilo*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- REIS, Carlos (1991). «Camilo e Eça ou a polémica a haver», in Ángel Marcos de Dios (ed.), Camilo Castelo Branco, *Perspectivas (Actas de las Jornadas Internacionales sobre Camilo)*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 153-163.
- SANTANA, Maria Helena (2007). *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX (A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa)*. Lisboa: INCM.

O PACTO REALISTA EM *EUSÉBIO MACÁRIO* DE CAMILO CASTELO BRANCO

Maria Cristina Pais Simon

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Neste encontro sobre «o realismo como nova expressão da arte», retomando o título da conferência que Eça de Queirós pronunciou no Casino Lisbonense a 12 de junho de 1871, parece-nos oportuno observar um exemplo de reação da «velha escola» de que Camilo Castelo Branco foi figura cimeira. Para isso abordaremos nesta análise três pontos: como considerou «o derradeiro cultor do romance plangente»¹ a literatura nova, como a interpretou em *Eusébio Macário*, e por fim, o género literário em que se insere realmente o romance.

«Entre 1855 e 1875, em Portugal como lá fora, o estilo de vida social modificou-se, os espíritos tornaram-se, pouco a pouco, mais práticos, menos permeáveis ao sentimentalismo. Começava a era do caminho de ferro e das ciências positivas. A literatura evolucionava, tornando-se expressão de novas inquietações.», assim define Jacinto do Prado Coelho o período em que Camilo Castelo Branco se impôs nas letras portuguesas (1983, II: 65).

A geração nova entende por «movimento moderno» a «literatura de combate», a «transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa» (Salgado Júnior, 1930: 43), o Positivismo, a Revolução, ou seja, problemáticas totalmente alheias à literatura camiliana mais preocupada em «derramar a mãos cheias flores sobre as úlceras», como indica Camilo no prefácio de *A Filha do Doutor Negro*.

A posição do romancista perante esta estética é de hostilidade; no opúsculo *Vaidades Irritadas e Irritantes*, com que intervém em 1866 na *Questão do Bom Senso e do Bom Gosto*, toma posição contra Teófilo Braga e Antero de Quental na defesa

1 «O degredado», *Novelas do Minho*. Porto: Lello & Irmão Ed. [1980], vol. II, p. 139 (1a. ed., 1876).

de Castilho e do Romantismo, e embora alguns anos depois afirme ter apreciado as obras de Teixeira de Queirós, de Eça e de Júlio Dinis, as suas polémicas com os doutrinários do Realismo, principalmente com Silva Pinto e com Alexandre da Conceição, foram violentíssimas.

«Sou do período dos aéreos perfumes; este agora é o dos sons metálicos (...) das cinzas quase apagadas daquela sociedade é que eu tiro umas fáulas que escassamente me alumiam as cousas do amor»², afirma o autor que continua publicando novelas ao gosto romântico em que personagens e enredos se repetem, numa escrita rápida, de rotina, motivada pelo desejo de agradar a um público burguês apreciador de peripécias e de emoções, mas também pela necessidade financeira.

Embora as modas literárias, a «utilidade» moral e social do romance, a língua sejam questões primordiais que o escritor evocará tanto nos preliminares das obras de ficção (*Anátema*, *Doze Casamentos Felizes*, *Anos de Prosa*, *Quatro Horas Inocentes*, *Amor de Perdição*, *O Romance dum Homem Rico...*), quanto nos textos mais teóricos (*Boémia do Espírito*, *Vinte Horas de Liteira*, *Noites de Insónia*), dificilmente reconheceu uma afiliação a uma escola literária e defendeu sempre uma posição pessoal; já em 1851 denunciava, na Introdução de *Anátema*, os excessos, o estilo empolado, as peripécias, a complicação dos enredos do romance chamado da época.

A razão desta recusa dá-a em *Vingança* onde afirma escrever a partir da recordação, ou seja da realidade, e não da imaginação:

Eu não tenho imaginação, tenho memória, memória do que vi, do que senti, do que experimentei. Se descarno as pinturas, se descrevo uma cena friamente, é porque assim os olhos que a viram, a levaram à alma, que a imprimiu em si. Se me deixo ir nos arroubos do coração (...) é porque, em tal situação, na presença de tal facto, ouvindo tal história, vendo tal mulher ou homem, senti assim, compreendi assim o que talvez outros e outras almas vissem e entendessem de outro modo. O certo é que não imagino, ou apenas imagino, se pode dizer-se imaginar, épocas lugares, nomes, miudezas, generalidades.³

Semelhante posição leva João Gaspar Simões a qualificar o autor de «realista de estofos românticos» (1967-72, II: 123) e António Joaquim de *Vinte Horas de Liteira* a incluí-lo na «escola mista»⁴

2 «A Viúva do Enforcado», *Novelas do Minho*, *op. cit.*, p. 138, 140.

3 5a. ed., Lisboa: Parceria António Maria Pereira [1919], p. 173 (1a. ed., 1858).

4 Porto: Typographia do Commercio [1864], p. 6.

Mas que conhecimento tem Camilo das novas tendências?

Do Realismo e do Naturalismo, das recentes teorias filosóficas, históricas e científicas tem, como bibliófilo e erudito, um perfeito conhecimento como demonstram os catálogos das suas bibliotecas onde figuram livros de Renan, Spencer, Strauss, Stuart Mill, Balzac, Baudelaire, Heine, Guizot, Cousin, Sainte-Beuve, Thierry, Michelet, Quinet, Schopenhauer e obras sobre o Positivismo e o Darwinismo. De Zola, Camilo possuía sete tomos de *Les Rougon-Macquart*, uma versão portuguesa de *Nana*, *Une page d'amour*, *Contes à Ninon* e *Mes haines*. Segundo Jacinto do Prado Coelho, Camilo teria conhecido entre 1845 e 1865 os realistas franceses Murger, Chamfleury e Duranty através de Feydeau de quem traduziu *Fanny* em 1861.

Autores portugueses contemporâneos como Lopes de Mendonça, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Bulhão Pato, Alberto Pimentel, Fialho d'Almeida; doutrinários como Silva Pinto, também estavam nas suas estantes.

De que acusa Camilo a literatura moderna?

Aos romancistas modernos imputa o gosto pelo rasteiro e pelo vil, como afirma nas últimas linhas de *Maria Moisés* a Tomás Ribeiro: «Agora somente se pintam as gangrenas com as cores roxas das chagas, e com as cores verdes das podridões modernas. Nos literatos o que predomina é o verde, e nas literaturas é o podre.»⁵

Que pretende então Camilo, em 1879, com *Eusébio Macário*?

Na dedicatória a uma «querida amiga», Ana Plácido, sem dúvida, apresenta-se como «um velho escritor de antigas novelas» e reconhece ter perdido a aposta de escrever «um romance com todos os 'tiques' do estilo realista». Na Nota preambular o autor não poupa nem a «nova milícia»⁶, nem a «crítica de escada abaixo» pronta a puxar pelos «punhais das ironias com que tencionavam trespassar do peito às costas o *Eusébio Macário*, tão sinistramente agoirado», nem tampouco a obra que tem pelo «mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinhanei para as fancarias da literatura de pacotilha.»

Eusébio Macário leva, com efeito, «um pequeno atacado das bexigas doidas do positivismo», um «marrano do romantismo», ou seja, Alexandre da Conceição, que considera o estilo de Camilo «fradesco e obsoleto»⁷, a acusá-lo de ridicula-

5 *Novelas do Minho*, op. cit., p. 92.

6 Expressão que Camilo Castelo Branco utiliza na polémica com Alexandre da Conceição para se referir aos autores realistas e naturalistas e à estética moderna em geral. Ver «Modelo de polémica portuguesa», in: *Boémia do Espírito*, Porto, Lello & Irmão Editores, 5a. ed., [1975], p. 443 (1a. ed., 1886).

7 *Idem*, p. 443, 444, 475.

rizar a escola realista⁸, o que o romancista desmente em «Modelo de polémica portuguesa».

Considerando *Eusébio Macário* na sua globalidade, discernimos sob muitos aspectos o selo de Balzac mas também o de Flaubert, o dos Goncourt, o de Zola, inclusive na consonância dos nomes: Macquart e Macário. Jacinto do Prado Coelho, referindo-se aos anúncios publicados nos jornais, em julho e agosto de 1879, nas vésperas da publicação da obra, cita uma passagem do *Diário do Comércio* onde se afirma que, apesar do seu «ódio ao realismo», «ele (Camilo) sabe como Eça de Queirós correr as cortinas e mostrar ao público todas as revoluções que se operam no *ménage* e mostrá-las à Balzac e mais cruamente à Zola.»; outro trecho do *Diário Ilustrado* assegura que o livro foi escrito de acordo com a terminologia da nova escola e consoante os processos modernos (1982, II: 131).

Para os cultores do Realismo e do Naturalismo o ponto de partida da obra é a observação do meio ambiente e são lendárias as investigações feitas *in loco* por Zola, por Flaubert, pelos Goncourt. No caso de Camilo, a matéria-prima é fornecida por tudo o que presenciou durante a sua existência rocambolesca ao contacto de diferentes meios sociais e nos períodos históricos mais marcantes do século XIX, por Trás-os-Montes, Entre-Douro-e-Minho, no Porto, em Coimbra, entre uma ou outra viagem a Lisboa; espaços que utilizará como tela de fundo. A orfandade, os enjeitados, os raptos, as fugas, os adultérios, os «mal-casados» e os «sempre noivos», as moças enganadas, a reclusão, a pobreza, a vida estudantil, os meios literários e jornalísticos, o povo humilde, os padres, os médicos de aldeia, os brasileiros, os barões do Liberalismo e as «burguesinhas do catolicismo» são situações vividas, entes cruzados, que transpõe na literatura.

Na observação do mundo, a precisão de um momento histórico é, obviamente, fundamental e, assim como Balzac faz da *Comédie Humaine* um documento autêntico sobre a Restauração e sobre a Monarquia de Julho, como Eça retrata a sociedade portuguesa do Constitucionalismo, como Zola situa *Les Rougon-Macquart* no Segundo Império, Camilo dá como parâmetros a *Eusébio Macário* o «tempo dos Cabrais», aliás o título *Histoire naturelle et sociale d'une famille pendant le Second Empire*, é estritamente retomado pelo romancista português: *História Natural e Social de uma família no tempo dos Cabrais*, o que contribuiu para a acusação de ridicularizar deliberadamente a nova estética.

Evocações de carácter histórico pontuam o relato e assentam os protagonistas num contexto político e económico pelo qual são condicionados, eis em que con-

⁸ Em artigos publicados em *O Século* e na *Bibliografia portuguesa e estrangeira* de Ernesto Chardron [1881].

siste a «História Social» que confere ao texto literário valor de documento etnográfico e antropológico; assim a evocação de Joaquim António de Aguiar, da Carta e da Rainha que precedem a apresentação de Frei Justino do Rosário assobiando o hino de 20, situam de imediato o leitor no contexto da desamortização das ordens religiosas. Esta personagem em quem «A vitória final dos constitucionais incutira [-lhe] suspeitas de que não havia Deus» (p. 28), é apresentada como o resultado de uma conjuntura política em passagens que começam por evocar as eleições, a corrupção generalizada, e que deslizam, com toda a lógica, para aspectos pessoais do egresso numa gradação que culmina na vitória do Cabralismo e na promoção de Justino a abade de São Tiago da Faia (p. 41-42).

De igual modo, o empenhamento político de uma personagem tão grotesca quanto o boticário não só desacredita o «sábio governo do senhor conde de Tomar» (p. 90), como também permite a apresentação dos partidos da oposição e do próprio de Eusébio que se desvenda através de certos comentários: «os comunistas, uns ladrões que querem a repartição do que nos custou a ganhar», «os republicanos do Manuel Passos, que fazem gazetas a pregarem a igualdade e a fraternidade! Querem limpar a carepa à nossa custa! Uma canalha! Raios os partam!» (p. 117), «os setembristas [que] dão cabo da indústria, das finanças, da marinha» (p. 115).

Como *La Comédie Humaine* ou *Les Rougon-Macquart*, Eusébio Macário apresenta uma sociedade cujos valores são essencialmente materiais e em que o dinheiro é «um sabão que lavava todas as nódoas» na opinião boticário que deve o seu a outra personagem característica da época, o brasileiro, substituinte económico da fidalguia de outrora que se vai paulatinamente definhando. A inversão dos valores tradicionais, a ascensão social de «cavalgadas como o Bento» visto que «os títulos estavam des rastos, e que os Cabrais os vendiam» (p. 95), ilustram a depravação dos novos tempos e aparecem como uma usurpação concretizada pela compra da quinta do Rabaçal pelo brasileiro Bento o Gordo a um antigo fidalgo da corte de D. Carlota Joaquina:

... o doutor Abadim, um fidalgo velho, que estava em contratos com o comendador sobre a venda do seu prazo do Rabaçal, uma quinta de casa solarenga do século XV, edificada sobre as ruínas de outra em que vivera noséculo IX e X, Santa Senhorinha e S. Gervásio de quem ele se dizia parente; mas vendia a quinta legendária, porque o comendador, com a pressa de comprar propriedade que o investisse de baronato eminente, pagava o Rabaçal pelo duplo do valor. (p. 84)

Depois de obter o baronato, o «fascinoroso de torna-viagem» («O degredado», II: 140) cujo pai fora «soldado de milícias, e a mãe uma cabreira de Barroso, e que

(...) tinha em Portugal uma irmã que de pastora de ovelhas passara a ser ovelha gafada de pastor.» (p. 54, 55) monta rico palacete no Porto « guiando-se pelos artigos que vira anunciados no leilão de um visconde que falira...» (p. 96) e toma a seu serviço «o melhor cozinheiro do Porto, um preto que saíra de casa do Conde de Farrobo e aprendera no Mata.» (p. 99), como muitos outros evocados na obra e cuja « letra não diz com a caneta» (p. 73).

Impulsionada pelo desenvolvimento da medicina na segunda metade do século XIX, pelas teorias de Taine, de Cuvier, de Darwin... a literatura realista e naturalista não só integra a história social como também a história natural pelo que as personagens têm em si um capital biológico e moral hereditário. As teorias do fisiologista Claude Bernard sobre o determinismo publicadas em 1865 em *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, que muito inspiraram Zola, também ecoam em *Eusébio Macário* onde o autor parece comprazer-se em citar termos modernos como: «fisiologia», «fisiológico», «evolução», «evolutiveamente», «regenerar-se», «fluidos nervosos degenerados» (p. 22), «temperamento sanguíneo» (p. 42), «raça», e nomes como Buffon e Cuvier.

Fístula com o seu «sorriso moderno, indisciplinado, avesso à autoridade» é quem melhor ilustra estas teorias: é um alcóolico debochado que prefere bater o fado com mulheres ruins do que frequentar o seminário para onde o mandou o boticário, seu pai; não é somente por ter «bebido inconsciente nas fontes novas » (p. 48), mas porque assim o determinam os genes que o narrador evoca «cientificamente»: «Espreite-se o Fístula no seu temperamento, no sangue, segundo os processos da hereditariedade, nos fluidos nervosos que tem do pai, talvez do avô, provavelmente da mãe, e não será abusar de fisiologia indagar-se o que há nele da avó. » (p. 49). Segue depois o detalhe das taras dos ascendentes: a avó materna, uma mulher de taberna que «andara com a tropa no tempo dos franceses», o avô de quem herdou «o pendor para a tasca, a paixão furiosa das taverneiras», a mãe que fugiu com um cirurgião da escola moderna e que lhe «legara[-lhe] no sangue os quebrantos lascivos dos lunduns, *malagueñas*, boleros desnalgados, aprendidos em Verin, e os batuques e os fados do Viegas facultivo»; do pai «tinha carne espessa, o cérebro calaginoso, fechado, impenetrável, a testa esquinada, e a grande pretuberância occipital, crespa de exostoses, cheia de bossas, de predominâncias canalhas.» (p. 49): o que leva o povo a concluir que: «Não são bons (...) estes Macários, não são bons; má raça» (p. 77).

Se bem que as classes populares estejam desde sempre presentes na obra camiliana, é em 1865 que os Goncourt, no prefácio de *Germinie Lacerteux*, as consideram como uma condição da literatura nova e que os historiadores e os filósofos, Michelet, Proudhon... as impõem.

Em *Eusébio Macário* o povo rural minhoto caracteriza-se, como os proletários de Zola, pela boa disposição e pela sensualidade; os anos e a boda de Custódia evidenciam estes traços salientados também por Zola na descrição do aniversário ou na do casamento de Gervaise.

Não se trata, porém, de transmitir uma visão idealizada do povo; pelo contrário, fiel aos novos padrões literários Camilo dá antes uma imagem caricaturalmente bestial deste grupo social. É um processo corrente lançado pela escola francesa num período de grandes mudanças socio-económicas em que o proletariado se afirma. No «Avant-propos» de *La Comédie Humaine* Balzac indica que a sua obra lhe foi inspirada pela comparação entre o homem e o animal; são teorias correntes e o zoologista Geoffroy-Saint Hilaire, que colaborou com o anatomista Cuvier cujos livros se encontravam também na biblioteca de Camilo, mostra que a influência do meio determina diferenças entre as espécies zoológicas. De igual modo, o *Traité de l'hérédité naturelle* de Lucas que defendia a existência de uma só zoologia, animal e humana, teve grande influência em Zola, daí a metáfora «bête humaine» que será título de romance em 1890:

Dès 1866, Zola a utilisé la métaphore de la «bête humaine». Elle répond d'abord à une exigence théorique: le romancier doit étudier l'être humain avec la même volonté de tout voir, de tout comprendre et de tout dire que le naturaliste disséquant un animal. Secondairement, elle explicite, brutalement, la conviction que l'homme porte en lui, dans ses instincts primordiaux, une part de bestialité et de matérialité irrépressible. Le 14 mars 1885, il répondra encore à Jules Lemaître, à propos de *Germinal*: 'Vous mettez l'homme dans le cerveau, je le mets dans tous ses organes. Vous isolez l'homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre, d'où il sort et où il rentre.' (Mitterand, 1986, p. 73)

Também em *Eusébio Macário* o homem é assimilado ao animal e quanto mais mordaz se faz a sátira, maior é a insistência no paralelo. As camponesas do Barroso são «ovelhas tinhosas» (p. 42), «cabeludas como as cabras (...) e mostram nos cotovelos umas rudezas como cascas de mariscos.» (p. 23); Felícia, uma «cadela sem vergonha» que tem «o impudor moderno de hoje em dia», é a «fêmea do abade» (p. 34, 35); mas é o Padre Justino, filho de um assassino, o mais impiedosamente descrito. O egresso é apresentado no princípio da obra como um bicho selvagem numa paisagem em que as serras se assemelham a ciclopes, os espigões a titãs, os pinheiros a «esquadrões de gigantes», e na qual as suas «grandes brutalidades montesinhas» o transformam em «grande rafeiro», em lobo, em leão, em tigre, em sátiro, em Sileno, em «sapo asqueroso» saltando do rochedo, ou em galo, também, pela «razia [que fazia] no mulhierio de Barroso» (p. 31):

Criara-se nas leiras que escorregam pelas espáduas dos montes, retouçava-se nos fenos como os lobos fartos, e aos dezoito anos uivava pelas fêmeas como os fulvos leões hircânios (...) Ele olhava tudo aquilo com cara de asno, não percebia mitos nem ideais, e pensava na ceia. (...) saltava dos valados sombrios à laia de sátiro, como tigre faminto do palmar, e enviava-se fremente às pastoras, dando-lhes abraços bestiais, hercúleos, e ferradelas cupidíneas, dissolventes, nos cachaços sensuais penugentos.» (p. 24, 25)

Como os animais, as personagens camilianas obedecem a instintos primários e resumem -se à expressão de humores, ao apetite, à digestão, à defecação, à sexualidade. A filha de Eusébio, Custódia, que «tinha no sangue (...) uma herança viciosa de sua mãe...» (p. 18), distingue-se por uma sensualidade que ressumbra no físico, nos modos e no vermelho do vestuário; para a descrever, Camilo insiste particularmente nas partes do corpo sexualmente conotadas com termos que sublinham a grosseria, a ausência de recato que a época exige da mulher:

A filha, a Custódia, era uma rapariga pimpona, de muito seio e braços grossos, roliços, com pregas de carnação mole nos cotovelos e uma penugem de frutas mimosas que lhe punha umas tonalidades cupidíneas, irritantes. (...) Ela andava cheia de desejos animais; queria feiras e romarias com bailados de saracoteios desnalgados, pelintras lavava as pernas, brancas como pedaços de marfim polido das velhas imagens e maciezas cetinosas, nos riachos, com grande desfaçatez e presunção; boleava-se num quebrar de quadris reles de servilheta; tinha cheiros de mulher suspeita ... (p. 14,17-18)

O próprio crucifixo que lhe pende no peito peca por lubricidade:

No pescoço, redondo, com maciezas e tons alvos de leite (...) um crucifixo de uma esculturação antiga e rebelde às devoções sinceras, espiritualistas, por estar posto num calvário de enormes glândulas hemisféricas mais tentadoras que as visões lúbricas dos anacoretas. (p. 67)

«Acima destas considerações realistas», como diz Camilo após evocar os «maciços dos seios» de Felícia (p. 103), notemos que a sexualidade aparece como uma necessidade meramente fisiológica, irracional, que banaliza o adultério e até o incesto: o comendador Patrício foi amante da mãe da tecedeira com quem casa, o Guimarães da Laje, hóspede do irmão, dá-se com a cunhada (p. 58, 59), o abade seduziu as mulheres todas, inclusive a do seu amigo Eusébio, e Fístula não pode passar sem orgias nem sem quarentonas casadas.

Além da sexualidade, a bestialidade exprime-se também pela glotonaria e a filosofia popular resume-se neste parecer de Fístula: «Coma e beba; a vida é um pagode, uma asneira alegre que se vai numa gragalhada.» (p. 73). A ideia de excesso, sempre presente na evocação dos alimentos, é realçada pela adjectivação como ordenam os «tiques» da escola moderna (prefácio da 2a. edição): «bons comedores», «grandes massas de alimento», «fomes inveteradas» (p. 69), «Comidas fortes, muito adubadas, recozidas no vinho palhete» (p. 71), «vinho laborioso» (p. 72), «jantares fortes» (p. 76), «jantar farto» (p. 82), «grandes posses de estômago» (p. 84), «comezainas» (p. 134), «vivos apetites mordentes» (p. 99), «cargas eléctricas de álcool»... Eis a razão por que Macário é apresentado, nas primeiras páginas do romance, «espapado, com as carnes desfalecidas», depois de um almoço pantagruélico (p. 16); «estômago», «digerir», «indigestões» «arrotos», «tripas», «intestinos», «gases», «cólicas», «obstruções», «purgar-se» são termos recorrentes na obra, assim como «barrigas», no plural, ou «ventre», genérico zolaiano que define física e moralmente as personagens.

Eis como Camilo aplica os «tiques do estilo realista» pondo «a fisiologia onde os românticos punham a sensibilidade», fazendo «derivar a moral das bossas» e «subordinar à fatalidade o que, pelos velhos pelos processos se imputava à educação e à responsabilidade» (pref. da 2a. ed.), para concluir: «Compreendi, e achei que eu, há vinte e cinco anos, já assim pensava, quando Balzac tinha em mim o mais inábil e ordinário dos seus discípulos.»

Efectivamente, embora se encontrem indiscutivelmente em *Eusébio Macário* características da escola moderna revistas e corrigidas pelo sarcasmo camiliano, dificilmente se pode considerar o romance como realista; em contrapartida, tudo na obra remete para uma tradição teatral clássica, e mesmo ancestral, aliás o romancista foi grande leitor e autor de teatro.

Numa carta de 26 de Abril de 1879 ao editor Chardron Camilo escreve que *Eusébio Macário* «Deve fazer rir»; «rir» e «brincadeira» são palavras que emprega noutras cartas para se referir à obra, o que contribui para justificar as acusações que lhe foram dirigidas (Prado Coelho, II: 131, 163-165).

De modo geral, o romance camiliano é profundamente teatral e tudo aproxima *Eusébio Macário* da comédia e da farsa, o vocabulário relativo ao teatro é, aliás, frequente na obra: «boa comédia», para qualificar o livro (p. 134), «pai (...) de comédia palhaça», para designar Eusébio (p. 19), e «entre actos» (p. 46), «velhas comédias» (p. 72) «cortina» (p. 110), «tragédia ambulante» (p. 130); Gil Vicente e Shakespeare são várias vezes citados, bem como *Otelo* e *Macbeth*. Notemos ainda que as três horas badaladas pelo relógio da botica, no primeiro parágrafo do

romance, e que precedem a apresentação do boticário, correspondem às tradicionais três pancadas antes do levantar da cortina: «Este relógio badalara três horas que soaram ríspidas como as pancadas vibrantes, cavas, das caldeiras da Hécate de Shakespeare. O farmacêutico Eusébio Macário sentara-se espapado, com as carnes desfalecidas, à porta...» (p. 15, 16). Também no final do romance, uma companhia de teatro pobre percorre, muito simbolicamente, a província (p. 140).

Como acontece na literatura dramática, os primeiros capítulos de *Eusébio Macário* consistem numa sucessão de quadros isolados em que são apresentadas as personagens, por vezes através do monólogo no estilo indirecto; após esta apresentação, surge no palco do romance o brasileiro que irá modificar a existência de todos. Não se trata de personagens individualizadas com psicologia aprofundada mas de estereótipos dotados de um perfil físico e moral caricatural e de convenção: o pai reacionário, ambicioso procurando casar a filha com um homem rico; o velho lúbrico; o povolêu que pretende aburguesar-se; a juventude insolente e destemida; a mulheraça, caculista e varonil; a criada frescalhona, amante do padre; o padre que reúne em si os sete pecados capitais; o brasileiro de torna-viagem; o colérico; os médicos e os curandeiros; os bêbedos e pior... as bêbedas... estes tipos humanos são lugares-comuns da literatura satírica e cômica e encontramos-os nos textos satíricos medievais, no teatro vicentino, na commedia dell'arte, nos dramaturgos da época clássica, nas letras portuguesas bem como nas estrangeiras.

Além destes exemplos de cômico de situação e de carácter, a língua também contribui muito para a comédia e Camilo restitui com o maior rigor o falar directo e deformado do povo e o do brasileiro que dá origem ao típico quiproquó (p. 59).

A preocupação de autenticidade realista apela para os sentidos e leva o romancista a introduzir na obra, que facilmente se pode dividir em atos, sugestões visuais, auditivas, olfactivas que subtraem o leitor do texto e que o levam a assistir a um espectáculo, ao teatro; por conseguinte, o cômico de gestos é profundamente trabalhado. «Espreite-se o Fístula», convida Camilo que realça particularmente as gesticulações de coléricos como Eusébio «erguendo a voz, com gestos violentos e raivas de sábio ferido por modernices estólicas.»; os bamboleios, os «trejeitos brejeiros» e as «risadas vibrantes» (p18) das mulheres do povo que não resistem ao fadinho, como Custódia, que «sacudida pelos bordões gementes da viola, fazia saracotes de quadris, batendo o pé à frente na atitude marafona de quem apara nos rijos fados batidos» (p. 21).

Os efeitos cômicos obedecem muito geralmente a uma gradação que culmina no grotesco, para o que contribuem as cenas de pancada entre maridos e amantes, entre inimigos políticos ou entre foliões de Carnaval, o carácter visual destas passagens, o minimalismo das personagens reduzidas à acção burlesca que praticam,

leva-nos para o espectáculo de títeres, para a commedia dell'arte, bem distantes do romance realista.

Os efeitos burlescos advêm inclusive de situações perfeitamente carnavalescas que integram temas tradicionais da festa dos loucos: as cólicas e o fecal, em geral, o vinho, a denúncia pública do marido enganado, como em certo baile de Carnaval onde é ridicularizado, e munido dos atributos simbólicos da sua condição, um dignitário portuense cuja esposa é «mestra em cornudagem». A representação do mundo às avessas é outra tradição carnavalesca ancestral que se observa na festa que celebra a chegada do brasileiro à aldeia: no meio de sapateiros feitos príncipes, e diante de uma platéia hílare, aparece Bento montando, apavorado e de pernas abertas, uma égua aos coices; é escoltado pelo boticário que tange o animal manhoso com «as abas da casaca apanhadas e atadas sobre o estômago para se não mancharem no suor das ancas da besta »:

O povo, o grande animal expansivo, que ri às vezes com o fino sentimento do burlesco, que dava na barriga palmadas de uma exultação hílare e bruta. - Olha o rabo da casaca voltado para diante o diabo do homem parece um entrudo! - é que traz a barriga ao invés! (...) A égua anda para trás. Que lhe passe o freio para o rabo, que ela anda para diante. - E outras chulices corriqueiras, minhotas. Os malhadores batiam nos joelhos com as mãos encodeadas muito abertas, às upas, num regozijo de vinho folião. (p. 64)

Ao cabo desta análise concluímos que Camilo perdeu efetivamente a aposta. Embora *Eusébio Macário* assente no real e o autor se tenha esforçado por integrar variadíssimos preceitos do Realismo, não escreveu, porém, um romance realista.

Camilo não integrou a filosofia da nova escola de que reteve somente os traços largos, exteriores, quase caricaturais, pautando o texto com termos ou com ideias novíssimas, retomando, aproximadamente, personagens e situações, detalhes, observados em Zola ou em Flaubert. Limitou-se a «espremer o pus de muitas escrófulas» (introdução à 5.^a edição de *Amor de Perdição*), mas não procedeu a uma verdadeira análise dos temperamentos e, para atingir os seus objetivos satíricos, políticos e sociais apresentou caricatamente caracteres, tipos humanos estáticos mantendo-se na sua própria tradição literária de cunho teatral.

Se *Eusébio Macário* não é a ridicularização da escola realista, é, em todo o caso, a resposta *agacée* do polemista acerbo que foi Camilo, a expressão do ressentimento do mestre afastado pelos novatos, a reação de um velho escritor que, desfazado e ultrapassado, quis testemunhar que «o que se lê e aplaude neste país idiota (...) são Eusébios Macários» (Coelho, 1982-83, II: 163).

REFERÊNCIAS

- GASPAR SIMÕES, João [1967-72]. *História do romance português*. Lisboa: Estúdios Cor.
- MITTERAND, Henri [2002]. *Zola et le naturalisme*. 4a. ed., Paris: PUF [1986].
- COELHO, Jacinto do PRADO [1982-83]. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 2 vols. 2.^a ed, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [1946].
- SALGADO JÚNIOR, António [1930]. *História das conferências do Casino*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Nacional.

ROUSSEAU, BALZAC E CAMILO: REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA SOCIAL NO PRINCÍPIO DO REALISMO

Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira

Professora Titular da Prefeitura Municipal de São Paulo

Como sabemos, Honoré de Balzac e Camilo Castelo Branco são escritores muito caros às suas literaturas nacionais. Um dos motivos que podemos elencar para essa importância é o fato de ambos terem vivenciado a transição entre dois movimentos literários de fulcral importância no século XIX: o Romantismo e o Realismo. Como bem nota Aníbal Pinto de Castro, ambos os romancistas ocupam uma posição semelhante «no quadro evolutivo das literaturas portuguesa e francesa» (Castro, 1960: 123): «Se pode dizer-se que Camilo foi, em Portugal, o último romancista romântico e o primeiro realista, também Balzac é um romântico realista.» (Castro, 1960: 123).

Para além dessa semelhança histórico-social, podemos notar ainda algumas outras similitudes presentes em suas obras literárias, quais sejam: a finalidade tipicamente realista de retratar e de estudar, sistematicamente, o «homem em função de seu meio social» (Castro, 1960: 21), por meio da descrição e da análise das sociedades francesa e portuguesa oitocentistas, respectivamente; a constituição verossímil das personagens, «tipos» (Castro, 1960: 31) sociais que fazem possível o intuito de crítica social; o retorno das personagens em diferentes romances – procedimento que permite que elas sejam abordadas em diversas fases de suas trajetórias e em distintos contextos sociais (Cf. Butor, 1974); e semelhante estrutura narrativa – baseada na «localização da ação – apresentação das personagens – desenvolvimento da ação – desenlace» (Castro, 1960: 151).

Contudo, ao operarmos um estudo comparativo entre os cânones romanescos de Balzac e Camilo, podemos notar que nem somente de pontos de convergência se pauta a comparação entre a literatura balzaquiana e a camiliana. De fato, existe uma diferença marcante, justamente no que diz respeito ao modo como ambos

dialogam, ao tecerem suas críticas sociais, com a teoria rousseauiana do bom selvagem, consoante a qual o homem possui uma bondade atávica¹, mas o convívio social regido pelo interesse pessoal e, muitas vezes, financeiro, degenera esse componente inaugural. Vale ressaltar que o conceito rousseauiano do bom selvagem, «[...] de um ser que, longe da civilização e não corrompido por ela, vive feliz sem conhecer o mal [...]» (Moretto, 1992: 16), é abordado no «Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.» (Cf. Rousseau, 1999), no qual também muito se disserta a respeito da desigualdade entre os homens, fruto do advento da sociedade, uma fábrica incansável de desejos supérfluos que fomenta junto ao homem a ambição de ser e ter mais que seus semelhantes.

Em outros termos, durante a leitura pormenorizada de algumas obras balzaquianas e camilianas, observamos que existe um modo diverso de se operar a análise das personagens e da sociedade que as circunda, uma divergência que aponta para uma forma dessemelhante de diálogo com a teoria rousseauiana do bom selvagem. Sob nosso ponto de vista, algumas personagens balzaquianas conseguem manter algo de sua bondade e inocência naturais mesmo imersas em um meio social argentário e corrupto, algo que não ocorre na ficção camiliana, obra que apresenta personagens muito mais marcadas pela corrupção e pelo ensimesmamento advindos do convívio social. Nesse sentido, observamos um afastamento balzaquiano, na mesma medida em que ocorre uma aproximação camiliana, a propósito do conceito rousseauiano da bondade natural.

Assim posto, a fim de vislumbrarmos como se opera essa diversa forma de composição crítica social presente nas narrativas balzaquianas e camilianas e também o modo como essas dessemelhantes tessituras críticas dialogam, uma aderindo e outra se desviando do pensamento rousseauiano acima apontado, faremos uma breve apreciação de dois romances, o balzaquiano *Le Père Goriot* (1834) e o camiliano *Estrelas Funestas* (1862), mais especificamente de algumas figuras paternas: o pai Goriot e os pais Maria das Dores e Gonçalo Malafaya, personagens que, imersas em sociedades marcadas por interesses pessoais e financeiros, relacionam-

1 Dada à amplitude do termo bondade, é importante explicitarmos, com mais exatidão, em que medida Rousseau o aplica ao teorizar sobre o conceito do bom selvagem. Segundo Rousseau, o homem que não conhece os vícios da Civilização nasce predisposto a ter «piedade» (1999: 77) de seus semelhantes e a praticar atitudes virtuosas, visando o bem comum. N. J. H. Dent resume o que é a bondade natural para Rousseau: «os homens nascem [...] predispostos à VIRTUDE – benignos, afetuosos e ternos em seus sentimentos e disposições inatos, naturalmente inclinados para tratar com magnanimidade e carinho todos aqueles com quem se relacionam. Agressividade, malícia, rancor, despeito, e inveja são estranhos ao coração humano imaculado que sai das mãos do seu Criador.» (Dent, 1996: 48)

-se com suas filhas de modo acentuadamente díspar. Assim sendo, passemos às análises.

Em *Le Père Goriot*, é-nos narrada a trajetória de Goriot, um ancião viúvo, comerciante e fabricante de massas da Itália, pai de duas meninas, Anastasie e Delphine, que se retirou rico do comércio e foi viver em uma pequena pensão burguesa parisiense, a Pensão Vauquer:

O pai Goriot, ancião de cerca de sessenta e nove anos, fora morar na casa da Sra. Vauquer em 1813, após ter abandonado a atividade comercial. Tomara, ao chegar, o apartamento agora ocupado pela Sra. Couture e pagava, então, mil e duzentos francos de pensão, como um homem para quem cinco luíses a mais ou a menos era uma ninharia. (...) Talvez a displicente generosidade com que se deixou lograr o pai Goriot, que nessa época era respeitosamente chamado Sr. Goriot, tenha feito com que o considerassem um imbecil que nada entendia de negócios. Goriot chegou munido dum guarda-roupa abundante, o magnífico enxoval dum negociante que não quer se privar de nada ao retirar-se do comércio. A Sra. Vauquer admirara dezoito camisas de meio-holanda, cuja finura era ainda mais notável, porque o fabricante de massas usava no peitilho dois alfinetes, unidos por uma correntinha e cada um dos quais tinha engastado um grande diamante. (Balzac, 1954: 27).

De fato, trata-se de um pai que ama suas filhas incondicionalmente, que faz de tudo para agradá-las, mas cujo amor é unilateral, pois elas só recorrem a ele quando precisam de algo e não por saudade ou afeição desinteressada. Com efeito, elas sempre recorrem financeiramente ao pai quando necessitam de dinheiro para resolver quaisquer questões pessoais que não podem ser reveladas aos seus maridos. Elas continuamente visitam seu pai para pedir mais e mais dinheiro e este vai se desfazendo, pouco a pouco, de toda a sua fortuna em nome do bem estar e da felicidade de suas filhas. Em verdade, Goriot torna-se, cada vez mais, um pai condescendente aos desejos supérfluos de Anastasie e Delphine, mas que faz isso imbuído do desejo de fazer o melhor a elas, sendo um bom pai. Em um dado momento, o narrador explicita o declínio da qualidade de vida do pai Goriot, tido como libertino pelos pensionistas da Casa Vauquer que acreditam que o seu dinheiro vai para amantes e não para sua prole:

Goriot ainda pagava mil e duzentos francos de pensão. A Sra. Vauquer achou muito natural que um homem rico tivesse quatro ou cinco amantes e louvou sua astúcia em fazê-las passar por filhas. (...) Um dia, porém, quando o pensionista baixara para novecentos francos, ela lhe perguntou insolentemente que pensava ele fazer de

sua casa, ao ver descer uma daquelas senhoras. O pai Goriot respondeu-lhe que aquela dama era sua filha mais velha.

– Então o senhor tem trinta e seis filhas? – perguntou azedamente a Sra. Vauquer.

– Tenho apenas duas – replicou o pensionista, com a doçura dum homem arruinado que atinge a todas as docilidades da miséria.

No fim do terceiro ano, o pai Goriot reduziu ainda mais uma vez as despesas, subindo ao terceiro andar e passando a pagar apenas quarenta e cinco francos por mês. Abandonou o rapé, despediu o cabeleireiro e não empooou mais os cabelos. (...) Sua fisionomia, que seus secretos desgostos havia insensivelmente tornado cada vez mais triste, parecia a mais desolada de todas as que ornavam a mesa. (...) Quando seu enxoval se consumiu, ele comprou fazenda de algodão (...). Os diamantes, a tabaqueira de ouro, a corrente e as joias desapareceram uma a uma. (...) No quarto ano de sua permanência na rua de Santa Genoveva, já não parecia mais o mesmo. O bom fabricante de massas de sessenta e dois anos e que parecia não ter quarenta, (...) parecia um setuagenário aparvalhado, trêmulo, aniquilado. (Balzac, 1954: 33-34)

Dessa forma, o condescende pai Goriot entra em decadência financeira dada a sua prodigalidade exacerbada e perde, com isso, todo o respeito social que possuía, findando por decair moralmente também: Goriot passa a sentir-se um pai fracassado, que não consegue prover suas filhas dos luxos aos quais elas estão acostumadas e que não tem mais motivos para viver. No que concerne a sua complacência e abnegação extremas para com suas filhas, podemos citar um exemplo em que ele empenha seus últimos haveres, alguns talheres e fivelas, para comprar um vestido de baile à Anastasie, a fim de que esta tenha uma noite de entretenimento agradável, empenho derradeiro que o faz ficar muito doente:

– Anastácia veio cá? – perguntou Rastignac.

– Sim – respondeu o pai Goriot.

– Muito bem, não me esconda nada. Que foi que ela ainda lhe pediu?

– Ah! – replicou, reunindo as forças para falar – sentia-se muito infeliz, a minha filha! (...) Encomendara, para o baile, um vestido de lhama que deve sentar-lhe como uma joia. A costureira, infame, não quis fiar (...). Pobre, Nastácia, a que ponto chegou! Isso despedaçou-me o coração. (...) Estava banhada em lágrimas, minha pobre filha! Fiquei tão humilhado por não ter doze mil francos ontem que daria o resto da minha miserável vida para corrigir esse erro. Você sabe, tive forças para suportar tudo. Mas essa última falta de dinheiro despedaçou-me o coração. Oh! Oh! Não hesitei um momento. Vesti a melhor roupa, enfeitei-me e fui vender por seiscentos francos os talheres e as fivelas. Depois, empenhei por um ano meu título de renda vitalícia, por

quatrocentos francos ao papai Gobseck. Ora! Comerei somente pão! Isso me bastava quando era moço, e posso tornar a fazê-lo. Pelo menos, minha Nastácia terá uma bela noite. (...) Amanhã, estarei bem. Nastácia virá às dez horas. Não quero que pensem que estou doente (...). Amanhã Nastácia me abraçará como a um filho, suas carícias me curarão. (Balzac, 1954: 201-202)

Todavia, apesar da indiferença de suas filhas, Goriot não cessa sua decadência financeira em nome de sua prodigalidade paterna. E esse movimento descendente só encontra seu fim quando ele já não tem mais nenhum bem e agoniza em seu leito: as filhas sugam todo e qualquer dinheiro do progenitor e este, por não ter mais como provê-las, acaba tendo uma congestão cerebral e, em uma cena de profunda angústia na qual assume a responsabilidade pela ambição sem limites de suas filhas, Goriot desabafa:

– (...) Minhas filhas! Minhas filhas! Anastácia, Delfina! Quero vê-las. Mandem busca-las à força, pela polícia! A justiça está a meu favor, tudo está a meu favor, a natureza e o Código Civil. Protesto! A Pátria perecerá se os pais forem pisoteados. É claro. A sociedade e o mundo estão baseados na paternidade. Tudo desabarará, se os filhos não amarem seus pais. Oh! Vê-las, ouvi-las, não importa o que me digam, contanto que ouça sua voz. Isso acalmaria minhas dores. (...) Vivi apenas para ser humilhado, insultado. Amo-as tanto, que suportei todas as afrontas com que me cobravam alguma alegriazinha humilhante. Imagine um pai ter de esconder-se para olhar para as filhas! Dei-lhes minha vida, e hoje não podem dar-me uma hora! Estou com sede e fome, meu coração está ardendo e elas não vem amenizar minha agonia, pois estou morrendo, sinto que estou(...). Sou um miserável, estou sendo castigado justamente. Sou o único culpado pela conduta de minhas filhas, arruinei-as. Hoje querem os prazeres, como antigamente queriam doces. (...) Nunca tiveram a mínima contrariedade. (Balzac, 1954: 217)

Nesse sentido, estamos diante de uma personagem balzaquiana que possui atitudes complacentes e abnegadas para com suas filhas, um comerciante avaro que coloca seu sentimento paternal acima de tudo, mesmo estando envolto a uma sociedade capitalista calcada no poder do dinheiro e do *status* social.

Desse modo, encontramos em *Le Père Goriot* uma personagem protagonista que exemplifica de maneira cabal o modo de crítica social operado na obra balzaquiana, uma literatura que crê ser possível manter algo de bom e desinteressado junto ao caráter humano, ainda que este esteja imerso em uma sociedade escusa pautada pelo poder degenerativo do capital. Uma visão de mundo que em muito

se afasta da teoria rousseauniana do bom selvagem, que veicula ser incompatível ao homem em sociedade a bondade e a abnegação².

Em síntese, por meio da análise da personagem Goriot, podemos afirmar que na ficção balzaquiana há uma crítica social que acredita na potencialidade do ser humano de querer praticar o bem, algo que em muito se afasta do pensamento rousseauniano que não vislumbra possibilidade da manutenção da bondade humana em meio ao convívio social degenerador. Mundividência literária esta que não está presente, como veremos, na literatura camiliana, obra na qual encontramos personagens caracterizadas pelo interesse pessoal e financeiro e que usam expedientes nada louváveis e até mesmo cruéis para levarem a cabo seus desejos egocêntricos. Passemos, então, à análise.

Em *Estrelas Funestas*, observamos a trajetória de um casal de primos, Maria das Dores e Gonçalo Malafaya, cujo casamento se deu de forma obrigada pelo poder paterno, um enlace imposto pelos pais de ambos que queriam manter unidas todas as propriedades e haveres da família. De fato, nenhum dos dois queria esta união, pois já tinham outros amores e, tão logo ela se realizou, a vida dos dois se tornou um caos: Gonçalo sente uma saudade infinita de sua amada Beatriz, a filha de um conde com a qual não pôde se casar, e Maria das Dores inventa os pretextos mais estapafúrdios para infernizar a vida de Gonçalo, marido que ela não quer para si:

(...) Na vida íntima, desvelava-se o desamor da esposa; mas para matéria de acusação, tudo lhe vinha a talho, quer o marido revelasse tristeza taciturna, quer se expandisse em simuladas alegrias. Se melancólico, era o fastio dela que o entristecia; se alegre, eram as notícias da filha do conde que tinham chegado. Se o acompanhava aos bailes, afeava o aspecto de tão má sombra, que, por contágio, difundia tristeza em todas as fisionomias, e mandava tirar a sege, quando o marido se mostrava mais empenhado no jogo, na dança ou na conversação. Em casa, compendiava os artigos do libelo acusatório, em que muitas vezes eram caluniadas senhoras inocentes, e intenções de mera cortesia. Explicações eram exasperar-lhe a sanha; o silêncio era confirmação de suspeitas; um sorriso em resposta era redobrar o ultraje pelo escárnio; um gesto desabrido, uma ameaça à justiça do queixume. Quando os pretextos se demoravam

2 Vale notar que esse amor paternal, que coexiste mesmo em personagens profundamente marcadas pelo poder do capital, não é um fato isolado na *Comédie Humaine*. Por exemplo, podemos ressaltar outra personagem avarenta da galeria balzaquiana que também possui um afeto sincero por sua filha: Félix Grandet, um velho toneleiro da cidade de Saumur, que figura no romance *Eugénie Grandet* (1833), também despende um sentimento afetuoso para com sua filha Eugénie, chegando até mesmo a sentir saudades e manifestar «o desejo de abraçá-la» (Balzac, 1947: 340) ainda que ela tenha dado sua fortuna pessoal ao seu primo Charles Grandet.

na fantasia fatigada de criá-los, Maria das Dores lançava mão de criancices. (Castelo Branco, 1984: 895)

E, dessa união tão desarmoniosa e infeliz, nasce uma filha, Maria Henriqueta, que logo aprende a ter medo das loucuras da mãe:

O amor de Maria das Dores pela filha tinha acessos de doudice. Acontecia arrancar-lha dos braços a ama, quando receava que os boléus e tombos, em que a mãe a trazia do seio para o regaço, lhe tolhessem a criança. A menina ganhara uns medos tais, que dava a fugir, quando lhe podia cortar as voltas. Estes passos, algumas vezes, lhe custavam castigos, que tornavam a inocente cada vez mais assustadiça. (Castelo Branco, 1984: 897)

Nesse sentido, é possível notar na personagem Maria das Dores uma figura nada maternal, que impõe medo a sua filha dado o seu comportamento intemperado e furioso. Contudo, o relacionamento da filha com o pai não é o mesmo:

(...) Com o pai era diferente o apego de Maria. Mal lhe ouvia a voz e corria-lhe aos braços, e saltava-lhe neles, como se quisesse librar-se ao ar, e ir-se alando, de nuvem em nuvem, até esconder-se no Céu! (...) (Castelo Branco, 1984: 897)

A partir da leitura deste excerto, poderíamos inferir que se trata de um relacionamento afetuosos entre pai e filha. Contudo, o narrador camiliano chama a atenção do leitor para o fato de que este sentimento não é, de fato, genuíno, pois ele é, em verdade, um modo encontrado por Gonçalo Malafaya de ferir sua mulher, que se corrói de ciúmes do amor que ela pensa ser despendido pelo marido para com a filha:

(...) Deste amor ao pai, eram mais que muito frequentes os reparos de Maria das Dores, que desfechavam em disparates de louco ciúme, e declamações contra a Providência que nem sequer lhe deixava os afagos de sua filha. Gonçalo respondia acarinhando ainda mais a criança, talvez com malicioso prazer; mas cara lhe saía a malícia, que ouvia impropérios sem conta nem medida, e a muito custo salvava a menina da vingança da mãe, fula de raiva. (Castelo Branco, 1984: 897)

Dessa forma, estamos diante de pais que, segundo a voz enunciativa, não despendem afetos sinceros para com sua filha: Maria das Dores é uma mãe que não se importa com o bem estar de sua filha e que lhe incute medo dadas as suas atitudes

disparatadas, bem como Gonçalo é um pai que faz do amor filial um modo de atingir sua mulher que tanto lhe inferniza a vida. Pais que se mostram ensimesmados e que fazem de sua única filha uma peça em seu jogo de interesses conjugais. E, com o passar da narrativa, Maria Henriqueta se torna cada vez mais um brinquedo na mão dos pais: Gonçalo decide casá-la à força com um conde por interesse social e Maria das Dores, por «ânimo contraditório» (Castelo Branco, 1984: 969) ao marido, muda de papel e passa a defender a filha. A respeito da imposição paterna, podemos citar um excerto da narrativa no qual fica claro o interesse pessoal de Gonçalo em ver sua filha condessa, motivo de orgulho para ele:

O pai havia lhe dito (...): «Eu medito em te casar com um dos primeiros titulares da província; é um conde, minha filha, não mais nobre que nós, mas igualmente antigo, e... conde! Com que legítima soberba te verei condessa, minha filha!... » (Castelo Branco, 1984: 935-936)

De fato, Maria Henriqueta se enamora de Filipe Osório durante o período em que estuda em Lisboa:

Desde os quinze anos que Maria se inclinara aos sorrisos de um cadete de cavalaria, galhardo mancebo de cabelos louros, cintura fabulosa, e maneiras de suma elegância. Era o cadete da província de Trás-os-Montes, filho segundo de uma nobre casa de Mirandela, aparentado com ilustres famílias Entre Douro e Minho e chamava-se Filipe Osório Guedes da Fonseca. (...) (Castelo Branco, 1984: 933)

Entretanto, apesar de tratar-se de um homem com linhagem e posses, Gonçalo Malafaya decide que Maria Henriqueta não pode se unir a Filipe e deve se casar com o Conde de Monção para se tornar nobre, uma atitude paterna impositiva que leva a vida de Maria Henriqueta a se tornar uma sucessão de infortúnios, uma vez que ela decide não obedecer ao pai e este leva às últimas consequências um plano de vingança.

Vejamos como esses acontecimentos decorrem: Maria Henriqueta enfrenta o pai, Filipe deserta de um regimento português e ambos fogem para a Espanha, onde se casam e têm uma filha, Rosalinda. Maria das Dores crê ter convencido Gonçalo a perdoar a filha e a manda retornar, mas este planeja se vingar com todas as suas forças de sua filha traidora: o pai pretende denunciar o desertor e trancafiar a filha e a neta em um convento. Quando eles voltam a Portugal, os sucessos se precipitam e Gonçalo executa sua vingança: Filipe é preso, Maria Henriqueta e a filha são enclausuradas em um convento e o casamento dos dois é contestado

judicialmente, visto que ele foi realizado por um padre parente de Filipe e sem o consentimento do progenitor de Maria. Acerca da fúria de Gonçalo contra a filha, podemos citar um excerto em que fica muito claro esse sentimento raivoso, que também é estendido à neta:

Foi Gonçalo ao quarto de sua mulher, e encontrou-a lendo a carta de sua filha;
 – Quem te escreveu, prima? – disse ele.
 – Foi a nossa pobre Maria Henriqueta.
 – Tem fome por lá? O amante abandonou-a?
 – Não digas “amante”, primo. Marido é o nome que tem.
 – Marido, sem o meu consentimento! As leis não me dispensam de ser ouvido. (...)
 – Ignoras tu – prosseguiu D. Maria – que o pai de Filipe é rico, e extremoso pelo filho? Eu sei que os esposos viveram em Espanha com todas as comodidades, e nunca Maria me pediu a menor cousa, nem as suas joias, nem seus vestidos. O que ela pede é a estima de seu pai, e quer pedir-te perdão pela boca de sua filhinha, que tem sete meses. Não se te alegra o coração com a esperança de teres nos braços uma criancinha, filha de nossa filha?
 – Que fatalidade!... Mais uma mulher!... – exclamou ele com entonação pouco abonatória de bom siso. – Então isso é uma cadeia de desgraças? Melhor lhe fora à mãe desobediente esmagar a filha no berço, para não criar ao seio a víbora que me há-de vingar! (...) (Castelo Branco, 1984: 982-983)

Retomando os sucessos da intriga, quase em seguida à prisão, Rosalinda morre no claustro e Maria sofre profundamente pela ausência da filha e do marido. Contudo, Filipe é libertado e leva Maria, já muito debilitada, em fuga, de volta à Espanha. E, em uma reviravolta final, o Conde de Monção, que nunca perdoara ter sido preterido por Filipe, finda por matar o rival. Maria, viúva, retorna a Portugal, tem uma conversa derradeira com o pai que a esta altura já se encontra insano e este, de forma conturbada, pede-lhe perdão. Por fim, ao cabo de alguns meses, Maria Henriqueta morre em companhia de sua mãe, que ainda vive «doze anos, senão contente, com aparências de resignada» (Castelo Branco, 1984: 1026).

De fato, o narrador camiliano não tece comentários acerca da legitimidade e da sinceridade desse pedido de perdão paterno e somente o que se deixa claro ao leitor é que ele foi realizado por uma personagem cujas faculdades mentais já faltavam. Contudo, vale notar uma reflexão derradeira feita nas últimas linhas do romance a título de conclusão por aquele que, segundo o narrador, forneceu as informações para o autor da narrativa:

Reflexionando eu muitas vezes na vida dos desgraçados personagens desta esquecida história, tenho formado um juízo mal seguro acerca da moralidade dela; diferentes ilações me combatem; mas há que as outras não derribam, e é: que um pai não deve ser supremo árbitro do coração de sua filha. Ilustrá-la, guiá-la, é uma cousa; arrastá-la pelos cabelos de um suposto abismo para despenhá-la num abismo certo, é outra cousa.

Além disto, reconheci a mão da Providência carregando sobre Gonçalo Malafaya, que fizera da obediência filial um pretexto para colorir sua ambição de haveres. (...) Não é desprezar este aspecto de moralidade que oferece o seu romance. (Castelo Branco, 1984: 1026)

Desse modo, a partir destas ponderações expostas de modo conclusivo no romance pelo narrador camiliano, podemos inferir que Gonçalo sempre age por ganancia financeira e interesse pessoal com sua filha e, mesmo quando se casa com Maria das Dores, aparentemente forçado, ele o faz para «colorir sua ambição de haveres» (Castelo Branco, 1984: 1026) e assim segue sua trajetória querendo impor sua vontade e depois executando uma vingança cruel contra quem não se curva diante de sua autoridade paterna.

Nesse sentido, vislumbramos em Gonçalo um pai que, consoante o enunciador camiliano, sempre age por interesse pessoal e financeiro, cuja maior vítima é sua filha que tem sua vida e seus sonhos de felicidade destruídos pela ambição paterna. Vale notar ainda que a mãe que figura nesse romance também pode ser tida como um exemplo de personagem egocêntrica, que só age de acordo com seus interesses pessoais, mesmo quando está em jogo a felicidade de sua única filha.

De fato, nessa obra camiliana, encontramos personagens paternos ensimesmados e que agem até mesmo com requintes de crueldade para com seus filhos. Uma postura adotada pelas figuras camilianas³ de *Estrelas Funestas* e que demonstra a mundividência literária presente nesse romance: aqui há uma visão de mundo que

3 Vale ressaltar que personagens paternos ensimesmados e que tem nos interesses financeiros e pessoais sua força motriz não é um fato que somente ocorre em *Estrelas Funestas*, mas sim algo recorrente na ficção camiliana. Em *Onde está a Felicidade?* (1856), Guilherme do Amaral, jovem rico e sedutor, abandona Augusta, uma jovem costureira, grávida sem se importar com seu filho. E Augusta, esquece rapidamente de seu filho que nasce morto, ao encontrar uma fortuna debaixo do assoalho de sua casa. Já em *o Esqueleto* (1865), o casal Nicolau e Beatriz age de forma egoísta durante todo o transcorrer da narrativa, em busca, por exemplo, de amores extraconjugais e interesses materiais. Ao cabo dos sucessos, eles findam ambos por morrer, em decorrência de suas escolhas egoístas, e deixam o filho com poucos anos de idade órfão de pai e mãe. Por fim, não podemos deixar de notar os romances *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880), obras nas quais encontramos a personagem Eusébio Macário, um boticário que, para ascender socialmente, engendra os casamentos de seus dois filhos: Custódia casa-se com o rico brasileiro glutão Bento José e José Macário contrai matrimônio com Felícia, irmão de José Bento e ex-amante do padre Justino.

não crê na potencialidade abnegada e complacente do ser humano em meio a um ambiente social corrupto. Isto porque, notamos a existência de entes ficcionais que parecem muito mais acometidos da degeneração social apontada por Rousseau do que a personagem balzaquiana que analisamos. Com efeito, nesse romance camiliano, o interesse social e financeiro sobrepõe nas relações interpessoais de forma muito mais acentuada do que na narrativa balzaquiana, uma vez que, em *Estrelas Funestas*, os entes ficcionais possuem atitudes e caracteres muito mais mesquinhos e ensimesmados do que em *Le Père Goriot*: a bondade e a abnegação que vemos no pai Goriot é inexistente nos pais Gonçalo Malafaya e Maria das Dores, personagens que agem de acordo com seus próprios interesses, sejam eles de ordem pessoal, social ou financeira.

Em síntese, estamos diante de narrativas oitocentistas que em muito diferem no modo de composição crítica social, sendo a crítica balzaquiana mais distante e a camiliana mais próxima do conceito rousseauiano do bom selvagem: na literatura balzaquiana há uma maior crença na potencialidade do ser humano de querer praticar o bem, mesmo estando ele imerso na sociedade francesa capitalista do século XIX; já na obra camiliana, encontramos personagens muito mais egocêntricas e corrompidas pelas relações materiais advindas da argenteira sociedade portuguesa oitocentista. Nesse sentido, podemos notar que Balzac e Camilo, imbuídos de um mesmo intuito de analisar as sociedades que os circundam, concatenam diversas visões de mundo acerca dos efeitos sociais no homem e, com isso, dialogam de forma dessemelhante com a filosofia de Rousseau. Escritores autênticos que, a partir de um mesmo objetivo fulcral de crítica à sociedade que os circundam, compõem obras com mundividades literárias singulares e que findam por particularizar, de forma marcante, ambos os legados romanescos.

REFERÊNCIAS

- BUTOR, Michel (1974). *Repertório*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- HAUSER, Arnold (1973). *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, vol. II.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1984). «Estrelas Funestas», in *Obras Completas*. Porto: Lello e Irmão, vol. III.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1960). *Balzac em Portugal*. Coimbra: Coimbra Editora.
- BALZAC, Honoré de (1947). «Eugénie Grandet», in: *A Comédia Humana*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
- BALZAC, Honoré de (1954). «O Pai Goriot», in *A Comédia Humana*. Rio de Janeiro: Editora Globo.

- DENT, N. J. H. (1996). *Dicionário Rousseau*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- MORETTO, Fúlvia (1992). «O Que É Romantismo?», in MACHADO, Guaraciara Marcondes (org.), *O Romantismo Francês: Seus Precedentes, Vínculos e Repercussões*. Araraquara: Editora UNESP. 13-19.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1999). «Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens», in *Rousseau*. São Paulo: Nova Cultura, vol. II.

CAMILO E O «CÓDIGO DE ACREDITAÇÃO» DA NARRATIVA: DO ROMANTISMO AO REALISMO

*João Paulo Braga**

C. E. F. H./UCP (Braga)

No início da narrativa «A carteira de um suicida», num daqueles passos de caráter metaficcional que frequentemente se nos deparam na vasta obra novelística de Camilo Castelo Branco, lemos o seguinte:

Um meu amigo, que tinha conhecido muitos amigos infelizes, e tinha lido as minhas novelas, disse-me assim uma vez:

– Tenho observado que você inculca verdadeiras todas as suas histórias¹.

Com efeito, a defesa da verdade artística assume-se como princípio basilar na poética da ficção que Camilo Castelo Branco deixou dispersa, quer pelas margens paratextuais das suas novelas, sobretudo em enunciados de caráter preambular, quer dentro das fronteiras textuais, em segmentos de natureza metanarrativa que muito caracteristicamente pontuam o discurso ficcional camiliano (cf. Castro, 1991; Reis, 1995). O narrador de *Carlota Ângela*, por exemplo, apregoa em jeito de lema:

VERDADE, NATURALIDADE, E FIDELIDADE

é a minha divisa, e sê-lo-á enquanto este globo se não reconstruir à feição do disparate com que uns o alindam e outros o desfeiam. (OC II: 916).

* Estudo desenvolvido no âmbito do PEst-OE/FIL/UI0683/2011, projeto estratégico do CEFH financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

¹ Camilo Castelo BRANCO. *Cenas Inocentes da Comédia Humana*. In idem, *Obras Completas*. Dir. de Justino Mendes de Almeida. Vol. XIII, p. 1173. 18 vols. Porto: Lello & Irmão Editores, 1982-2002. Todas as citações de Camilo serão feitas a partir dessa edição das *Obras Completas* (OC).

Não é menos perentório o narrador de *Coisas Espantosas*: «A verdade na novela é a minha religião; e aposto eu que muitas religiões são menos verdadeiras que as minhas novelas.» (OC III: 659).

Em muitos outros passos, os narradores camilianos, não raro em forma de objeção às virtuais críticas do leitor, lançam estes protestos de fidelidade à verdade, princípio apregoado como tão importante que, qual demónio, o «demónio da verdade», subjuga o narrador, que não escrupuliza em a ele sacrificar o próprio interesse romanesco e o gosto do leitor, formado ou deformado, pela moda francesa das inverosimilhanças sentimentalistas.

A defesa do princípio da verdade na narrativa de ficção, que se tornou uma das marcas do ideário romântico (Coelho, 1974: 169), tem raízes no romance do séc. XVIII, onde era repetidamente proclamado, como meio de afirmação de um género sobre o qual recaía o labéu de fantasista, que o desacreditava e desprestigiava em confronto com o género histórico (cf. May, 1963).

Ora, o convencionalismo em que caíram esses protestos de verdade na ficção romanesca que, à força da repetição, se tornaram objeto de paródia, não deixa de estar latente ou mesmo patente num autor como Camilo e nos seus narradores, bem conscientes do carácter tópico em que se transformara o processo. Daí a atitude metaficcional que não raro corrompe a força compromissiva das proclamações de fidelidade à verdade, deformadas e relativizadas por um distanciamento irónico, refletido no tom hiperbólico com que muitas vezes são proferidas. Não obstante, um contexto despojado de qualquer sentido paródico, como é uma carta dirigida a José Joaquim de Ferreira de Mello Freire de Andrade (11/09/1871), revela como o princípio da verdade constituía um dos elementos nucleares da conceção de ficção defendida e praticada pelo autor:

Eu não costumo obter temperar com os paladares depravados pelas iguarias á franceza. Todo o meu intento, embora mal desempenhado, tem sido posto na descrição dos usos e costumes da nossa terra, antepondo á nota de recreativo a satisfação de verdadeiro, dando a todas as minhas novellas um colorido de verosimilhança. (OC XVIII: 1015).

O «colorido de verosimilhança» representa um efeito de verdade produzido através de vários processos com que o narrador camiliano procura, pela arte da ficção, conquistar a adesão do leitor aos universos diegéticos. Por outras palavras, trata-se de uma *retórica* da verdade, processos convencionais de inculcação da veracidade das histórias narradas (cf. Braga, 2011).

A esse conjunto de processos retórico-narrativos que visam a criação de um efeito de verdade chama Roland Barthes o «código de acreditação da narrativa», um «código que tem por função acreditar o «real» da história». Trata-se, segundo o teórico francês, de «um código particular», de que é fácil destacar as «operações pelas quais o autor acredita a narrativa.» (Barthes, 1978: 83-84).

Constituindo os protestos de fidelidade à verdade já por si um dos processos retóricos de que lançam mão os narradores camilianos no intuito de atestarem a veracidade dos universos narrados, outros expedientes servem esse objetivo, de que pretendemos aqui destacar aqueles que se relacionam com a autorização das vozes narrativas, muitas vezes a partir de encenações da comunicação narrativa, de representações da origem da diegese em «narrativas de transmissão».

Os narradores camilianos representam-se como detentores de uma autoridade que lhes advém de uma maior ou menor proximidade testemunhal relativamente à diegese, como forma de lhes credibilizar o discurso. O narrador das *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* detém da história um conhecimento proporcionado pelo próprio protagonista, de quem foi amigo, confidente e até comparsa em algumas das aventuras. O narrador de *A Mulher Fatal* representa-se na diegese como amigo de Carlos Pereira, a personagem principal, conforme é anunciado no *incipit* da novela:

Conheci Carlos Pereira em 1849.

Apresentara-mo José Barbosa e Silva, no hotel francês da Rua da Fábrica. (OC VI: 1065).

No entanto, mesmo quando heterodiegéticos, estatuto, aliás, predominante na narrativa camiliana (Castro, 1995: 17), são narradores que revelam terem adquirido a informação diegética junto de fontes próximas das personagens principais ou mesmo diretamente junto delas. Assim, n' *O Retrato de Ricardina*, por exemplo, através de um simples enunciado assertivo («O autor conheceu alguns personagens e soube como passaram as cousas aqui referidas», OC VI: 701), em jeito de advertência («A Quem Ler»), o narrador, revelando, ainda que de forma vaga, a origem do discurso narrativo, invoca um argumento de autoridade que visa credibilizar a sua voz. Em muitos outros casos, porém, tal ligação é objeto de tematização narrativa em encenações da génese da história, nas quais o autor se representa em relação com uma fonte oral ou escrita. Trata-se de narrativas de carácter preambular, em que são ficcionalizadas as circunstâncias que permitiram ao narrador o acesso à história, narrativas secundárias, emoldurantes, que mais não são, afinal,

que atualizações do velho *topos* romanesco do «manuscrito encontrado» (vd. Herman et Hallyn, 1999).

Em *Mistérios de Lisboa*; *Livro Negro de Padre Dinis*; *O Romance de um Homem Rico*; *A Doída do Candal*; *Coração, Cabeça e Estômago*; *Memórias de Guilherme do Amaral*; *A Sereia*, a narrativa principal surge subordinada a uma narrativa secundária, na qual se encaixa, e onde, na forma de introdução e/ou epílogo, de modo mais ou menos desenvolvido, são narradas as circunstâncias em que o autor acesseu à fonte, seja ela constituída por apontamentos, por diários ou por material epistolar. Nessas narrativas preliminares ou «molduras», o autor textual, narrador primário, representa-se como uma personagem marcada pelo papel temático de «escritor» ou «romancista», que, ou como simples editor reproduz os documentos, ou como autor lhes dá a forma literária indispensável, mas sempre guardando a mais escrupulosa fidelidade às fontes.

Variando expedientes, sempre com a mesma intenção de tornar os narradores fidedignos, Camilo representa também o acesso à narrativa como um processo de comunicação oral, em que o narrador-autor se dramatiza no papel de destinatário/ouvinte. A estrutura de *Vinte Horas de Liteira* baseia-se nesse procedimento. A série de narrativas que, em sucessão encadeada, compõem o volume, surge encaixada numa narrativa-moldura de narrador autodiegético, a qual, tendo como protagonistas o autor e António Joaquim, é balizada por uma viagem de «vinte horas de liteira», conferindo unidade estrutural ao encadeamento; a partir deste nível intradiegético em que se situam os dois companheiros de viagem, desencadeia-se um nível metadiegético, constituído pelas histórias encaixadas, das quais quase sempre António Joaquim teve conhecimento direto. Além dessa função autenticadora, esta personagem cumpre também o papel de *alter ego* do autor, como espelho em que o autor se projeta na autorreflexão que atravessa esta obra e que a torna numa das mais originais e interessantes do ponto de vista da poética camiliana da ficção. As narrativas de segundo grau inserem-se na relação de interlocução criada entre os dois companheiros de jornada, num processo comunicativo em que o autor textual vai desempenhar o papel de narratário-ouvinte de António Joaquim, exceto na décima segunda narrativa, em que se assiste a uma inversão dos papéis, tomando aí o autor o papel de narrador, de acordo com o título: «A Minha História».

Num processo de *intertextualidade homo-autoral* (vd. Silva, 1988: 630-631), a personagem António Joaquim é utilizada com funções semelhantes em *O Sangue*, em *Doze Casamentos Felizes* e na narrativa «A Flor da Maia» (*Quatro Horas Inocentes*).

No texto introdutório de *A Filha do Arceiago*, o autor, interpelando o leitor, depois de desenvolver algumas considerações, em registo irónico, sobre a verdade do romance, narra as circunstâncias em que teve conhecimento da história. A personagem que se apresenta como destinadora da matéria ficcional, tendo-a transmitido oralmente ao autor, é uma «respeitável senhora»:

Tudo isto que eu sei, e muito mais que espero saber, é-me contado por uma respeitável senhora, que não vai ao teatro, nem aos cavalinhos, e que tem necessidades orgânicas, mas todas honestas, e, entre muitas, é predominada pela necessidade de falar onze horas em cada dez. (OC I: 939).

Ora, no final do romance (cap. XXIX), quando, numa mudança de nível diegético, temos o narrador-autor a dialogar com a tal senhora, num presente de enunciação posterior trinta anos ao tempo da história, a fim de obter informações sobre o destino das personagens, bem à maneira dos epílogos camilianos, ficamos a conhecer a identidade da senhora e a sua relação com a diegese. Ela era destinatária das cartas de Paulo, por quem viveu uma paixão não correspondida; é ela quem cede ao autor essas cartas transcritas no último capítulo, por meio das quais é narrado o conflito sentimental que forma o triângulo Paulo/Helena/Rosa, a protagonista do romance. A credibilidade de que esta personagem usufrui advém-lhe, portanto, do papel de confidente na troca epistolar com Paulo, acrescida ainda pela intervenção direta, embora esporádica, na diegese.

Casos há em que o efeito de atestação sai reforçado pela relação direta entre o narrador-autor-recetor e uma das personagens principais, emissor da mensagem narrativa. No cap. I de *As Três Irmãs*, é desenvolvida uma narrativa introdutória, em registo autobiográfico, marcada por uma tonalidade ultrarromântica; a motivação do narrador-autor reveste-se de um carácter necrófilo, nascendo da observação de uma sepultura sem inscrição. A curiosidade leva-o a realizar um processo de averiguação:

Está ali uma sepultura, singelamente gradeada, sem inscrição alguma.

Encostado àquelas grades me detive muitas horas em diversos tempos. Levado da minha impertinente curiosidade, perguntei ao guarda quem fossem, ou de que família fossem as pessoas ali sepultadas. Respondeu-me que não sabia, nem, desde que ele era guarda, naquele jazigo se tinha enterrado alguém. Tomei apontamento do número, e fui à infalível fonte, ao cartório municipal, averiguar a quem fosse vendido o terreno. Consegui saber que em 1840 fora ali sepultada a compradora do terreno, D. Jerónima Luísa.

Em vista de tão conciso nome, cessaram as minhas averiguações, ao passo que a curiosidade se foi aumentando. (OC III: 197).

Fator de curiosidade, elemento catalisador de um programa «heurístico», a sepultura descrita funciona, ao mesmo tempo, como primeiro vestígio testemunhal da diegese, representando o fim de uma história cuja pista o narrador-autor vai retomar, a partir de um facto que lhe fará recrudescer a curiosidade: «Andava eu, há meses, no meu dileto recreio de observar ali as messes da morte, enceleiradas em faustosos celeiros de mármore, quando encontrei um homem de anos adiantados, parado em frente do monumento de João Nogueira Gandra.» (OC III: 198). É esse homem que vai servir de fonte, no momento em que as duas atenções convergirem na sepultura anónima. O que torna fiável esta fonte é o facto de se tratar de uma personagem interveniente na diegese, nada mais nada menos que Pedro Monteiro, o frustrado amante de Jerónima, uma das *três irmãs*, a que tem repouso eterno naquela sepultura misteriosa.

Outro caso de relação direta entre o narrador-autor e uma personagem da diegese é o *Amor de Salvação*. A longa narrativa introdutória, de narrador autodiegético, tem por base o seu peregrinar pelas terras do Minho, na véspera de Natal de 1863. Registo autobiográfico, representação do «autor-carreira» e desenvolvimento descritivo, impregnado de subjetivismo produzido pelo ver e pelo sentir do narrador-autor, caracterizam esta narrativa, que culminará na chegada fortuita à casa de Afonso de Teive, o protagonista da história. O diálogo aí entabulado não deixa de se basear, uma vez mais, na estratégia de identificação entre narrador e autor empírico, na sua faceta de escritor, chegando a apresentar um sentido reflexivo, quando Afonso de Teive se refere à atividade inventiva do autor: «— Então qual de nós é o romancista? Você que os anda a procurar, ou eu que estou manso, quieto e estúpido em minha casa? Querirá você ir dizer em alguma novela que encontrou num recanto do Minho um visionário chamado Afonso de Teive...» (OC IV: 625). Outros exemplos se poderiam evocar, desde narrativas integradas no volume *Cenas Contemporâneas* a algumas das que formam os *Doze Casamentos Felizes* ou outras, dispersas por volumes de miscelânea, como *Noites de Lamego*, nas quais o narrador se representa como ouvinte de histórias que lhe são narradas pelos protagonistas ou por personagens que testemunharam os acontecimentos narrados.

Enfim, com o objetivo de criar um efeito de verdade, em consonância com os vários protestos de fidelidade ao real, Camilo procede à construção de narradores cujo poder testemunhal seja garantia de veracidade e autenticidade. Tematizando a gênese da narrativa e a sua criação, o autor ficcionaliza-se como personagem em

conjunção com uma fonte manuscrita, documento, prova de autenticidade, ainda que de tal artifício possam ser extraídos efeitos metaficcionais num jogo de ironia romântica. Dramatizando a aquisição da diegese em *narrativas de transmissão* (Duyfhuizen, 1992) suportadas por um programa narrativo cujo sujeito/destinatário é figurativizado no *autor-carreira* (Buescu, 1998: 45) ou em representações de carácter *autoficcional*, desenvolvem-se narrativas secundárias, as quais introduzem ou emolduram as narrativas principais, cumprindo uma função verosimilhante, uma função testemunhal, ao culminarem na conjunção com uma voz narradora autorizada pela vivência ou testemunho dos factos narrados. Autenticadoras, pela mediação testemunhal, da verdade da diegese principal, estas variações do velho *topos* do «manuscrito encontrado» naturalizam e autenticam diretamente o ato narrativo, sobretudo quando se trata de narração oral, que corresponde à satisfação da curiosidade do narrador primário, transformado em narratário interno ou ouvinte, isto é, «participante de uma acção puramente discursiva» (Ferraz, 1988: 35). As histórias, assim emolduradas, adquirem a materialidade, o relevo, o carácter concreto de um ato preso a uma voz, um tempo e um espaço.

O efeito de real é obtido, portanto, a partir de um «autocentrismo» que caracteriza o discurso ficcional camiliano e que encontra nas figurações do *narrador-autor-ator* um suporte fundamental de atestação da veracidade do mundo narrado e de exploração do interesse romanesco. O código de acreditação é indissociável da afirmação da subjetividade, da onnipresença do eu narrador-autor, que se autoriza na modalização da onisciência, na personalização do discurso narrativo.

Voltando à reflexão desenvolvida por Roland Barthes, o realismo caracteriza-se, paradoxalmente, pela rejeição do código de acreditação. Em Balzac, como em Flaubert, afirma Barthes, não existe código de acreditação (Barthes, 1978: 84).²

E, na verdade, quando Camilo decidiu satirizar, pela paródia, no *Eusébio Macário* e n' *A Corja*, os processos do romance realista e naturalista, rejeitou o seu habitual expediente de representar o processo de aquisição da diegese, rejeição tanto mais significativa quanto resulta de uma consciência metaficcional própria de um exercício lúdico, de quem se propunha escrever «um romance com todos os «tiques» do estilo realista» (OC VIII: 461). O carácter impessoal da narração realista repudiaria qualquer manifestação da autoridade subjetiva atestadora da verdade ficcional, que, pelo contrário, se deve impor no tom despersonalizado da exposição neutra dos conteúdos diegéticos, na «destonização da mensagem»

2 Lilian Furst refuta essa tese («Barthes' exclusion of realism from the code of accreditation is an instance of discriminatory misreading»), num ensaio em que estuda precisamente o «código de acreditação» do realismo (Furst, 1992).

(Hamon, 1984: 162-163), enfim, na ausência da instância enunciativa, como uma das principais exigências do «caderno de encargos» do escritor realista, que, nas palavras de Champfleury se pretende como um «ser impessoal», que «não julga, não condena, não absolve», limitando-se a «expor os factos» (*apud* Chartier, 2010: 94), ou, nas palavras de Zola, «o encenador escondido do drama» (*apud* Becker, 1998: 167).

A análise do código de acreditação da narrativa em Camilo, sobretudo através dos processos anteriormente descritos, relacionados com a representação de qualquer ligação do narrador à diegese que credibilize o discurso, inculcando como verdadeiro o universo diegético, permite comprovar como foi complexa a evolução literária do autor de *Anátema*, entre um romantismo que se ia esgotando e um realismo que se ia impondo como «nova escola».

Com efeito, se as *Novelas do Minho* representam, como obra da maturidade artística de Camilo, um marco na concretização de uma estética da naturalidade, um realismo «sui generis», mais espontâneo do que programático, «uma vocação mal orientada para a imitação minuciosa e flagrante do real» (Coelho, 2001: 314), bem patente, nesta obra, no «pormenor descritivo», na «amplificação» (Figueiredo, 1923: 233), e se, no conjunto das novelas, já só em *A Viúva do Enforcado* e em *Gracejos que Matam*, temos vestígios do velho processo verosímilante de ligar o narrador à origem da diegese, permanecem, por outro lado, marcas de um romantismo visceral em Camilo, «o derradeiro cultor do romance plangente» (como se intitula em *O Degredado*, OC VIII: 345), a mostrar a relutância em abrir mão da sua «identidade» estética para abraçar as novas tendências que, sob a égide de Flaubert e de Zola, iam vingando no romance português.

Mas a atitude de rejeição paródica dos novos processos realistas e naturalistas demonstrava, ao mesmo tempo, um conhecimento desses processos, que se ia enraizando e integrando. E, quando, em 1882, publica *A Brasileira de Prazins*, obra considerada unanimemente um dos momentos mais altos da sua produção novelística, Camilo atinge um estado de equilíbrio na sua evolução estética: se os velhos temas e processos do sentimentalismo romântico não tinham sido de todo erradicados, a verdade é que, já muito distante de *O Livro Negro de Padre Dinis* ou *Mistérios de Lisboa*, Camilo alcançava n' *A Brasileira de Prazins*, uma naturalidade que ainda não tinha sido plenamente lograda nas *Novelas do Minho* e que, constituindo uma preocupação sempre demonstrada pelo autor, terá encontrado nas novas tendências do realismo e naturalismo um estímulo acrescido para se cultivar e manifestar.

Descrições mais pormenorizadas, retratos mais minuciosos, uma atitude de ceticismo assumida pelo narrador, a explicação do estado de Marta por fatores

hereditários e de educação, tudo isso atesta como Camilo «alguma coisa aproveitava do realismo.» (Figueiredo, 1923: 239), que satirizara no *Eusébio Macário* e n' *A Corja*.³ Por outro lado, a par das cenas patéticas, dos amores contrariados, do romanesco, não falta outra marca do velho Camilo romântico: «um narrador que não abdica da subjectividade com que assume a sua função de autor» (Jesus, 1994: 431), subjectividade presente não só nos seus comentários pessoais, mas também, e desde logo, enquanto ator na preliminar narrativa de transmissão.

Em mais uma atualização da velha fórmula de atestar a veracidade da diegese, o autor começa por se representar autobiograficamente como pessoa dominada pelo gosto dos livros antigos, o que vai funcionar como motivação para uma primeira aproximação à história:

Constou-me aqui há dias que a Sr.^a Joaquina de Vilalva tinha um gigo de livros velhos entre duas pipas na adega, e que as pipas, em vez de malhais de pau, assentavam sobre missais (...). Mandeí perguntar à Sr.^a Joaquina se dava licença que eu visse os livros. Não só mos deixou ver; mas até mos deu todos – que escolhesse, que levasse. Examinei-os com alvoroço de bibliómano. Eles, gordurosos, húmidos, empoeirados, pareciam-me sedutores como ao leitor delicadamente sensual se lhe figura a face da mulher querida, oleosa de *cold-cream*, pulverizada de bismuto. (OC VIII: 677).

Este encontro entre o autor e a Sr.^a Joaquina de Vilalva vai permitir o lançamento, de forma doseada, de alguns elementos diegéticos, a começar pela personagem que assumirá o papel de protagonista; ao mesmo tempo, fica evidenciada a ligação entre as fontes e a diegese:

Disse-me a dadivosa viúva de Vilalva que os livros estavam na adega havia mais de trinta anos, desde que seu cunhado, que estudava para padre, morrera héctico; que o seu homem – Deus lhe fale na alma – mandara calear o quarto onde o estudante acabara, e atirou para as lojas tudo o que era do defunto – trastes, roupa e livralhada. (OC VIII: 678).

O marco seguinte desta narrativa proemial corresponde à descoberta de um documento manuscrito, o qual, além de cumprir uma função testemunhal, for-

3 «Se o *Eusébio Macário* e *A Corja* se apresentam expressamente sob a forma violenta de *charge* sátira parodística e caricatural do Realismo de escola, já algumas criações do último Camilo demonstram bem a assimilação que o velho romancista faz de processos, estilo e temática, optando por uma «escola mista». (Martins, 2003: 17).

nece também mais dados sobre a história, o que vai acirrar a curiosidade do autor, simultaneamente com a do leitor:

Logo que cheguei a casa, entrei a folhear as páginas dos dous livros, preparado para o dissabor de encontrá-los mutilados, defeituosos, com folhas de menos, comidas pelas ratazanas colaboradoras roazes do galicismo na ruína da boa linguagem quinhenista. Folhiei o *Entendimento Literal e Construçam* até páginas 154 e aqui achei um quarto de papel almaço amarelecido, com umas linhas de letra esbranquiçada, mas legível e regularmente escrita. O conteúdo do papel, onde se conheciam vincos de dobras, era o seguinte:

José, teu irmão, quando eu hoje saía da igreja, onde fui pedir a Nossa Senhora a tua vida ou a minha morte, disse-me que eu não tardaria a pedir a Deus pela tua alma. Eu já não posso chorar mais nem rezar. Agora o que peço a Deus é que me leve também. Se não morrer, endoudeço. Perdoa-me, José, e pede a Deus que me leve depressa para ao pé de ti.

MARTA

Não é preciso ser a gente extraordinariamente romântica para interessar-se, averiguar, querer notícias das duas pessoas que têm nestas linhas uma história qualquer, mais ou menos vulgar. Ocorreu-me logo que o estudante, a quem o livro pertencera, tinha morrido na flor dos anos. Além disso, na margem superior do frontispício do volume, está escrito o nome do possuidor – *José Dias de Vilalva*, e a carta é dirigida a um *José*. Concluí ser o cunhado da viúva quem recebera a carta. (OC VIII: 679).

Quando volta a casa da Sr.^a Joaquina, movido pela curiosidade suscitada pelo papel, a fim de saber pormenores sobre José Dias e a sua «conversa», o autor é encaminhado ao reitor de Caldelas, a pessoa mais indicada para dar essas informações, já que fora discípulo de José Dias, o cunhado da Sr.^a Joaquina. Entramos, então, numa nova fase da aproximação do autor à história, centrada agora na relação com uma nova fonte – o reitor de Caldelas. O sentimentalismo romântico, equacionado numa perspectiva autocrítica e metaliterária, aparece desde logo representado como móbil da ação inquiridora do autor, como *destinador* (vd. Courtés, 1997: 110) deste programa narrativo de busca: «Pedi que me apresentassem ao reitor de Caldelas na feira de Santo Tirso. Achei-lhe um semblante convidativo, animador a entabular-se com ele uma indagação de curiosidades sentimentais.» (OC VIII: 681).

Na «Conclusão», temos um novo encontro entre o autor e o reitor de Caldelas. A sua ligação à diegese é agora usada pelo narrador-autor como meio para a sua própria aproximação a uma das personagens da história. E assim o narrador-autor torna-se testemunha, por intermédio do reitor, numa situação epilodal de caráter deítico, como é próprio dos finais camilianos:

– Aí tem o brasileiro de Prazins, se nunca o viu – dizia-me há três meses o padre Osório mostrando-me no mercado de Famalicão um velho escanifrado, muito escanhado, direito, com o monóculo fixo, vestido de cotim, com um guarda-pó sujo, esfarpelado na abotoadura, e uma chibata de marmeleiro com que sacudia a poeira das calças arregaçadas. (OC VIII: 848).

O realismo da *Brasileira de Prazins* não deixa de ser, portanto, um realismo «romântico», um realismo «camiliano». «Tudo que neste livro tem bafo de velhas chalaças, ironias e sátiras é meu» (OC VIII: 851), afirma Camilo, tal como é muito «sua» a subjetividade do narrador sempre pronta a irromper, como encenador-protagonista no palco discursivo, onde, com a sua autoridade atestadora e com a sua mediação afetiva, procura inculcar como verdadeiros os universos ficcionais criados, como forma de atrair o leitor, fazendo-lhe vibrar as cordas da emoção com os lances dramáticos que, através da sua imaginação visceralmente romântica, tirava da «memória do que viu, do que sentiu, do que experimentou».

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland (1978). *Pretexte: Roland Barthes. Coloque de Cerisy*, in Antoine Compagnon (dir.). Paris: Union Générale D'Éditions.
- BECKER, Colette (1998). *Lire le Réalisme et le Naturalisme*. 2.^a ed. Paris: Dunod.
- BRAGA, João Paulo (2011). *Retórica da ficção: a construção da narrativa camiliana*. Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para a obtenção do grau de Doutor em Literatura Portuguesa. Faculdade de Filosofia. Braga.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1998). *Em busca do autor perdido. Histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1991). «Para uma teoria camiliana da ficção narrativa», in *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. XXIX: 53-70.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1995). *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. 2.^a ed. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Camilianos.
- CHARTIER, Pierre (2005). *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris: Armand Colin.

- COELHO, Jacinto do Prado (2001). *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- COELHO, Nelly Novaes (1974). *Literatura e linguagem. A obra literária e a expressão lingüística*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- COURTÉS, Joseph (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- DUYFHUIZEN, Bernard (1992). *Narratives of transmission*. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. (1988). «Camilo personagem de Camilo?». *Tellus*. 8: 32-36
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1923). *História da literatura romântica*. 2.^a ed. Lisboa: Livraria Clássica.
- FURST, Lilian R. (1992). «Realism and its «Code of Accreditation»», in *Through the lens of the reader. Explorations of European narrative*. Albany: State University of New York Press. 102-118.
- HERMAN, Jean et HALLYN, Fernand (1999). *Le topos du manuscrit trouvé*. Études réunies et présentés par Jean Herman et Fernand Hallyn avec la collaboration de Kris Peeters. Louvain, Paris: Éditions Peeters
- JESUS, Maria Saraiva de (1994). «O jogo interdiscursivo entre Romantismo, Realismo e Naturalismo n' *A Brasileira de Prazins*», in *Congresso internacional de estudos camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994.
- MARTINS, J. Cândido (2003). Prefácio, in Castelo Branco, Camilo. *Eusébio Macário. A Corja*. Porto, Caixotim. 7-47.
- MAY, Georges (1963). *Le dilemme du roman au XVIIIe Siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. New Haven: Yale University Press; Paris: Presses Universitaires de France.
- REIS, Carlos (1995). «Camilo e a poética do romance», in João Camilo dos Santos (ed.). *Camilo Castelo Branco no centenário da sua morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of Califórnia. 63-74.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1988). *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

VI – *SOB A NUDEZ FORTE DA VERDADE:*
EÇA DE QUEIRÓS

ESPAÇO E MOVIMENTO: ACERCA DO REGISTO DESCRITIVO EM EÇA

Maria do Rosário Cunha

CLP – Universidade Aberta

1. O QUE DESCREVER E PARA QUÊ

As notas que constituem a minha intervenção poderão, eventualmente, servir como ponto de partida para uma análise mais abrangente, no tempo e no espaço, da matéria em causa. Mas não é essa, pelo menos por agora, a minha intenção. Neste momento, o objeto do meu interesse reside unicamente na ficção de Eça de Queirós, sem preocupação com influências ou fontes literárias de inspiração. Por isso, não distinguirei entre Realismo e Naturalismo, já que, entre nós, como se sabe, essa distinção foi irrelevante, quer ao nível da criação literária, como ao nível do discurso crítico. E é por isso também que me sirvo de Zola, não enquanto romanista, mas na qualidade de teorizador do Naturalismo na literatura, para introduzir a incontornável questão proposta pelo romance do século XIX, em particular pelo romance da segunda metade do século no que a Portugal diz respeito. Afirma Zola:

Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, en parlant d'un insect particulier se trouverait forcé d'étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu'à sa forme et sa couleur, ferait bien une description; mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice de peintre. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son coeur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions¹.

1 Émile Zola (1971). «De la description», in *Le roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion, pp. 231-232.

Estas afirmações de Zola, em que transparece uma reação aos detratores do Realismo no que se refere à descrição, permitem-me abordar duas questões que a matéria obrigatoriamente suscita e cujas respostas se situam, desde há muito, no âmbito do lugar-comum: o que descrever e para quê? Mesmo assim, considero que devo retomá-las, procurando contribuir para o que talvez se pudesse designar como a «retórica» da descrição queirosiana. Começo, então, por me perguntar «o que descrever?», e, procedendo à tradicional relação entre espaço e descrição, verifico a relativamente parca atenção concedida ao espaço natural ou, por outras palavras, à paisagem. Recorde-se que o capítulo inaugural d’*O crime do padre Amaro* se demora um pouco nos arredores de Leiria, por onde passeiam os dois padres, ficando a cidade reduzida à fugidia alusão às «cantarias pesadas e jesuíticas da Sé»², ao muro de cemitério, inseparável das «pontas agudas e negras dos ciprestes» e às «ruínas do Castelo». N’*Os Maias*, com exceção de Sintra, o narrador constrói o espaço de Lisboa recorrendo, sobretudo, a referências toponímicas e à insistente presença do azul do céu donde escorre a luz «macia» e «dourada» na qual se esbate a mesquinhez da cidade, fazendo valer a afirmação feita pelo Autor num outro local³, acerca da natureza perniciosa de um bom clima num país pobre. N’*O primo Basílio*, enfim, a imagem da cidade pouco ultrapassa a rua de Luísa e o Passeio Público, sendo de assinalar que, tanto num caso como noutra, o elemento humano prevalece sobre o espaço físico em que se move. Isto mesmo ocorre, aliás, nas duas imagens da capital que nos são dadas a observar no final d’*O crime*, bem como no final d’*Os Maias*.

É este elemento humano, com efeito – creio poder afirmá-lo –, que constitui o grande centro de interesse de um narrador cujo impulso descritivo é tendencialmente solicitado pelas personagens e pelos interiores que habitam e nos quais se projetam. Com efeito, a ficção queirosiana ilustra extensamente a relação de forte redundância que assim se estabelece entre espaço e personagem, relação essa que, segundo Philippe Hamon, funciona como fator de legibilidade do discurso realista. Deste modo se poderá entender a perfeita sintonia entre João da Ega e o interior da Vila Balzac, tão estridente quanto caótico, a elegância cosmopolita do Ramalhete, a sóbria elegância que sempre rodeia Maria Eduarda ou ainda a pretensiosa decoração da sala de Dâmaso Salcede, que não consegue anular a frieza impessoal do conjunto. E para completar estes exemplos, todos eles retirados d’*Os*

2 Eça de Queirós (2000). *O crime do padre Amaro*, ed. de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 107.

3 Cf., nomeadamente, *O primo Basílio*, cap. XVI: «...O clima, este prodigioso engodo nacional! [...] Não há nada mais reles do que um bom clima!...».

Maias, sirvo-me de um breve apontamento selecionado de uma sequência mais longa que tem lugar no quarto de Carlos:

Carlos foi buscar um livro ao gabinete de estudo, entrou no quarto, estendeu-se, cansado, numa poltrona. À luz opalina dos globos, o leito entreaberto mostrava, sob a seda dos cortinados, um luxo efeminado de bretanhas, bordados e rendas.

– Que há hoje no «Jornal da Noite»? – perguntou ele bocejando, enquanto Baptista o descalçava. [...]

Depois, enquanto Baptista preparava com esmero um grogue quente, Carlos já deitado, aconchegado, abriu preguiçosamente o livro, voltou duas folhas, 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 arvoredos, e os aguaceiros alagando os vidros⁴.

Este pequeno extrato dá-me a possibilidade, antes de mais, de justificar a segunda parte do título desta intervenção. Sem entrar em grandes reflexões sobre o assunto, por não ser este o momento adequado, a verdade é que, ao utilizar a expressão «registo descritivo», ganho uma liberdade de análise que o conceito de «descrição» não me permite, sobretudo se esta for entendida como um bloco de texto razoavelmente longo, funcionando como pausa no devir narrativo. Ora, não me parece que o extrato citado possa ser entendido como pausa, mas, no entanto, o meu comentário pode incidir apenas nos contornos descritivos do ambiente que se revela propício a uma cena de leitura. Assim, e retomando o que já disse em outro lugar, assinalo a solidão e a intimidade de um quarto de dormir, circunstâncias que a hora da noite sublinha, enquanto uma sensação de isolamento e silêncio é igualmente criada pelas janelas fechadas ao vento e à chuva que de fora se fazem ouvir «Através das cortinas pesadas». Este quadro completa-se com o conforto luxuoso que a descrição enfatiza na seleção dos pormenores recolhidos: a «luz opalina dos globos», «a seda dos cortinados», o «luxo efeminado de bretanhas, bordados e rendas». Carlos deixa-se envolver no amolecimento deste ambiente aconchegante, e o prazer do grogue quente e da cigarrilha substituem, por fim, a ação que o livro anunciava e que, como todas as outras, sempre que está em causa a personagem de Carlos da Maia, não passa da intenção ou da promessa.

4 Idem. *Os Maias*. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», s/d, p. 138.

2. VER E DAR A VER

Ilustradas que estão as afirmações de Zola que transcrevi no início, dois outros pontos podem ser sumariamente abordados, a partir ainda do breve apontamento que descreve o quarto de Carlos. O primeiro deles reside na demonstração de como descrever não corresponde a uma enumeração aleatória ou pretensamente exaustiva do mundo, que o mesmo é dizer, de forma mais concreta, de tudo quando preenche o campo de visão daquele que olha e, olhando, seleciona, voluntária ou mesmo involuntariamente (neste último caso, se não for a literatura a estar em causa), os elementos com que, depois, compõe a sua descrição. Por outras palavras, nenhum olhar é inocente, sendo nesta falta de inocência, aliás, que radica a produção de sentidos de que a palavra é, posteriormente, a transmissora. Isto mesmo está, de resto, claramente contido nas palavras de Júlio Lourenço Pinto, quando afirma que

No elemento descritivo, como em todas as partes constitutivas do romance, cumpre que o autor se preocupe mais com a observação daquilo que é essencial, saliente o importante para a ligação harmónica e lógica do todo, do que com a reprodução mesquinamente exacta de minudências, que desfechariam em monotonia tediosa e soporífera, fatigando a atenção e prejudicando o fim principal e superior da obra de arte, que é ferir o espírito do leitor com precisão⁵.

E interrompo aqui a citação de Júlio Lourenço Pinto, porque as últimas palavras transcritas levam-me a passar diretamente ao segundo ponto. Repito as palavras: «ferir o espírito do leitor com precisão». Ou seja, a forte dimensão perlocutória do discurso realista pressupõe a seleção e a composição dos elementos que melhor garantam a eficácia do efeito desejado no ato da receção. E aqui transporece, naturalmente, a importância concedida ao leitor, a quem, por sua vez, cabe decifrar o sentido produzido pela seleção realizada. Ver mas, sobretudo, dar a ver é o que creio ser o grande objetivo da descrição realista que, deste modo, faz do leitor uma acentuada presença no ato da escrita, sem que para isso se torne necessário nomeá-lo explicitamente, interpelando-o, como faziam os românticos. Foram estes, aliás, que valorizaram o espaço na ficção – e refiro-me particularmente ao espaço natural – fazendo da sua descrição uma forma de traduzir os sentimentos e as sensações experimentados pelo sujeito que o observava, fosse ele o narrador ou a personagem. Estabelecia-se, portanto, entre o sujeito e o objeto da observação

⁵ Júlio Lourenço Pinto (1996). *Estética naturalista. Estudos críticos*. Introd. de Guilherme de Castilho, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 59.

uma permuta sensorial e afetiva, se assim me posso exprimir, que o próprio sujeito reconhecia como reveladora de si mesmo. Eça de Queirós não deixará passar esta questão em branco, servindo-se de Amélia para exercer a sua ironia sobre uma das faces do que tantas vezes designou como «retórica romântica». Relembro a passagem em que, no primeiro serão em casa da S. Joaneira, os convivas querem conhecer as impressões do padre recém-chegado à cidade:

Falaram das lindas paisagens de Leiria, das boas vistas: a sr^a D. Josefa gostava muito do passeio ao pé do rio; até já ouvira dizer que nem em Lisboa havia coisa assim. D. Joaquina Gansoso preferia a Igreja da Encarnação, no alto.

– Desfruta-se muito, dali.

Amélia disse sorrindo:

– Eu por mim gosto daquele bocado ao pé da ponte, debaixo dos chorões. – E partindo com os dentes o fio da costura: – É tão triste!⁶.

A relação de subjetividade entre espaço e personagem, presente nestas palavras, virá, pois, com o Realismo, a ser substituída, por uma outra de que destaco o que julgo ser crucial: a personagem não se descobre na forma como perceciona o espaço, mas dá-se a descobrir no modo como a sua relação com esse espaço é percecionada por um terceiro elemento que é o leitor. Daí que o ponto de vista, responsável pela filtragem dos dados que a esse mesmo leitor são dados a conhecer, tenha assumido uma tão grande importância. Daí que a legibilidade do mundo construído pelas palavras tenha muitas vezes encontrado na pintura e na fotografia pontos de referência para a clareza dos traços que se pretendem dar a ver. O próprio Eça escreve a Rodrigues de Freitas, afirmando-lhe, justamente, que o grande objetivo do Realismo é «fazer a fotografia [...] do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.». E três linhas antes tinha utilizado a expressão «Fazer o quadro do mundo moderno [...]».

Contudo, nem a pintura, nem a fotografia, comportavam uma dimensão que só mais tarde a técnica viria a conquistar, mas que o discurso literário já anunciava e que Eça soube utilizar com mestria.

3. MOVIMENTO E TEMPO

Refiro-me à inscrição do movimento – quer do movimento que é captado pelo olhar que observa, como o do próprio olhar, independentemente de quem olha.

6 Eça de Queirós. *O crime do padre Amaro*, ed. cit., p. 201.

Não é, de modo algum, surpreendente falar desta questão relativamente ao discurso narrativo de *Eça de Queirós*: basta recordar a desesperada corrida de Carlos e João da Ega que encerra *Os Maias*, as despreocupadas palavras que Basílio troca com o visconde Reinaldo, rematando a história de Luísa, enquanto, pelo Aterro, ambos se dirigem à Taverna Inglesa, ou ainda o diálogo final, nas primeiras duas versões do romance, entre Amaro e o cônego Dias, ao ritmo dos passos que dão no coração de Lisboa, basta recordar estes três finais – repito – para que sobressaia a inegável importância do movimento na representação queirosiana do mundo. O que talvez valha a pena sublinhar é a contaminação de que é alvo, a este propósito, o registo descritivo, a ponto de ser frequentemente muito difícil proceder a uma nítida distinção entre o que é narrado e o que é descrito.

Assim sucede com algumas personagens, cuja composição em muito fica a dever-se ao modo como se movem no primeiro momento da sua aparição. Recordo a primeira imagem que temos de Amélia:

Uma voz disse *adeusinho! adeusinho!* E apareceu, subindo quase a correr, com os vestidos um pouco apanhados adiante, uma bela rapariga, forte, alta, bem feita, com uma manta branca pela cabeça e na mão um ramo de alecrim.

– Sobe, filha. Aqui está o senhor pároco. Chegou agora à noitinha, sobe!

Amélia tinha parado um pouco embaraçada, olhando para os degraus de cima, onde o pároco ficara, encostado ao corrimão. Respirava fortemente de ter corrido; vinha corada; os seus olhos vivos e negros luziam; e saía dela uma sensação de frescura e de prados atravessados.⁷

No mesmo romance, aliás, a figura do Libaninho ficará para sempre ligada ao «passinho miúdo» e gingado com que, pela primeira vez, surge aos olhos do leitor:

Ao meio-dia veio o Libaninho, o beato mais activo de Leiria; e subindo a correr os degraus, já gritava com a sua voz fina:

– Ó S. Joaneira!

– Sobe, Libaninho, sobe, disse ela, que costurava à janela.

– Então o senhor pároco veio, hem? perguntou o Libaninho, mostrando à porta da sala de jantar o seu rosto gordinho cor de limão, a calva luzidia; e vindo para ela com o passinho miúdo, um gingar de quadris:

– Então que tal, que tal? Tem bom feitio?⁸

7 Idem, *O crime do padre Amaro*, ed. cit., pp. 131-132.

8 Idem, *ibidem*, p. 193.

O tempo não me permite acrescentar outros exemplos, pondo em relevo a vivacidade das cenas e, ao mesmo tempo, a quantidade de informação sobre a personagem que as protagoniza. Não posso, contudo, deixar de evocar a antológica aparição de Maria Eduarda, quando Carlos da Maia a vê pela primeira vez, guardando para sempre na memória o «passo soberano de deusa» que, tantas vezes depois, acompanhará a sua imagem. É notável o dinamismo da sequência, através do movimento que explicitamente se refere, mas também daquele que apenas é sugerido, aliado aos traços que descrevem a personagem:

Entravam então no peristilo do Hotel Central – e nesse momento um *coupé* da Companhia, chegando a largo trote do lado da Rua do Arsenal, veio estacar à porta.

Um esplêndido preto, já grisalho, de casaca e calção, correu logo à portinhola; de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadelinha escocesa, de pêlos esguedelhados, finos como seda e cor de prata; depois apeando-se, indolente e *poseur*, ofereceu a mão a uma senhora alta, loira, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Génova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz das suas botinas⁹.

Uma última nota relativamente a esta relação entre movimento e descrição da personagem conduz a uma inevitável referência às frases declarativas que, longe de se limitarem à indicação daquele que toma a palavra, concorrem, no discurso ficcional queirosiano, para salientar as características que definem a personagem ou, noutros casos, para descrever um momentâneo estado emocional. A verdade é que, tanto num caso como noutro, a frequente incidência na atitude corporal e no gesto, aumenta fortemente o poder de representação do mundo pela palavra, ao mesmo tempo que imprime aos diálogos uma ilusão de vida que se comunica ao espaço social em que ocorrem: no jantar da Cortegeça, a conversa sobre os pobres leva o cónego Dias a exclamar, «lambendo os dedos depois de ter esburgado a asa do capão»; no sarau do Trindade, ao reconhecer o tema escolhido por Alencar, é João da Ega que exclama, «tocando no cotovelo do marquês»; já na discussão com o mesmo Alencar, durante o jantar no Hotel Central, Ega grita «arremessando-

9 Idem, *Os Maias*, ed. cit., p. 157.

-se, de punhos fechados»¹⁰; e também o Gouvarinho, num jantar em sua casa, ao recordar-se finalmente de um pormenor que a sua fraca memória não havia retido, «gritou de repente [...], deixando quase cair o talher».

Depois do que até agora assinaei, creio ser legítimo defender a fluidez da fronteira que, em muitos casos, separa o descritivo do narrativo, nomeadamente se o fator tempo for o critério dessa separação. É que o movimento captado pelo olhar, que observa e descreve, tem como consequência a inscrição do tempo no espaço que é descrito. Por outro lado, esse mesmo olhar também se move, tanto no espaço como no tempo, mais acentuando dessa forma a íntima relação entre as duas dimensões. Sirva como exemplo o último parágrafo do capítulo X d' *O crime do padre Amaro*:

Da janela de cima, alumuada, saíam os sons do piano, nos acompanhamentos da *Chiquita*. O cónego soprava, agarrando fortemente o guarda-chuva contra o vento; ao lado Natário, cheio de fel, rilhava os dentes, encolhido no seu casacão; Amaro caminhava de cabeça caída, num abatimento de derrota; e enquanto os três padres, assim agachados sob o guarda-chuva do cónego, iam chapinhando as poças pela rua tenebrosa, por trás a chuva penetrante e sonora ia-os ironicamente fustigando!¹¹

Antes de mais, ocorre perguntar se estamos perante um extrato narrativo ou descritivo. E se ambos os registos estiverem presentes, qual deles predomina sobre o outro? O que pode afirmar-se com certeza é que, mais uma vez, o movimento está presente na cena filtrada por um olhar que, também ele se move, procurando o melhor ângulo para mostrar as figuras dos três padres que se afastam: num primeiro momento acompanhando-os, suficientemente próximo para lhes descrever a expressão e o gesto; num segundo momento imobilizando-se, deixando que a distância, que entretanto se interpõe, permita uma visão do conjunto das três figuras que, vistas de trás, vão sendo fustigadas pela chuva e pelo vento.

Movendo-se no espaço, por conseguinte, o olhar procura o ângulo de visão que mais lhe convém para mostrar o que pretende. E é justamente este poder de mobilidade que lhe permite visitar o mesmo objeto em diferentes momentos e dele dar diferentes imagens. *Os Maias* são ricos em exemplos do que acabo de afirmar, mas escolho apenas um que, retirado do famoso Ramalhete, não tem que ver com as diferenças que o próprio tempo se encarregou de imprimir no velho casarão, mas apenas com o poder que tem o olhar de, percorrendo o espaço, seleccionar os

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 174.

¹¹ Idem, *O crime do padre Amaro*, ed. cit., p. 477.

aspectos que o momento lhe sugere. Como é sabido, o início do romance procede a uma pormenorizada descrição do interior renovado do Ramalhete, de que destaca o «amplo corredor, ornado com as peças ricas de Benfca, arcas góticas, jarrões da Índia, e antigos quadros devotos». No final, o Ramalhete será revisitado e, para melhor sublinhar as marcas da passagem do tempo, Carlos e João da Ega percorrerão as várias dependências segundo a mesma ordem com que o narrador, no início, levou o leitor a conhecê-las, passando naturalmente pelo mesmo corredor:

Depois, no amplo corredor, sem tapete, os seus passos soaram como num claustro abandonado. Nos quadros devotos, de um tom mais negro, destacava aqui e além, sob a luz escassa, um ombro descarnado de eremita, a mancha lívida de uma caveira. Uma friagem regelava. Ega levantara a gola do paletó.

Como se de um «close-up» se tratasse – e perdoem-me o anacronismo da expressão utilizada – os quadros devotos esgotam o ângulo de visão, diversamente da primeira imagem que a narrativa propusera do mesmo corredor, procedendo agora a um desenho a preto e branco que sintoniza com o ambiente crepuscular e fúnebre que habita em toda a casa. O objeto é o mesmo, mas, alterando-se o sentido do olhar, altera-se necessariamente o modo como este se projeta e se processa.

Termino, confessando que não foi inocentemente que, há pouco, utilizei uma expressão retirada da área do cinema. Aliás, aceito pacificamente a hipótese de que este último apenas teve que esperar que a técnica lhe permitisse fazer da imagem o que o discurso literário do Realismo já fizera: a utilização do movimento na representação de um mundo tão alternativo – porque feito apenas de palavras – quanto próximo do recetor da comunicação que toda a arte implica. Creio, por isso, que «o grande século do romance» foi igualmente o grande século do leitor. É assim que leio as palavras de Eça de Queirós, na carta que, em março de 1878, dirige a Teófilo Braga:

A minha ambição seria pintar a Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionismo desde 1830 – e **mostrar-lhe**, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas¹².

12 Idem, «Carta a Teófilo Braga, 12/Março/1878», in *Correspondência*, ed. cit. 1.º vol., p. 135 (O sublinhado é da minha responsabilidade).

REFERÊNCIAS

- PINTO, Júlio Lourenço (1996). *Estética naturalista. Estudos críticos*. Introd. de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Cada da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1983). *Correspondência*. 2 vols. Leitura, coord., pref. e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2000). *O crime do padre Amaro*. Edição crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d). *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d). *O primo Bazílio*. Lisboa: Livros do Brasil.
- ZOLA, Émile (1971). *Le roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion.

POR ENTRE RENDAS, JOIAS E PERFUME DE JASMIM: A MODA SEGUNDO EÇA DE QUEIRÓS

Monica Figueiredo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Quando os livros se tornam objetos de amor, o necessário distanciamento crítico exigido pela leitura acadêmica tende a ser preterido em favor do exercício de um prazer que não se cansa de percorrer as mesmas páginas em busca daquilo que já se conhece e que, não raras vezes, nos surpreende ao ser capaz de apontar para a existência dum outro tanto que até ali havia passado despercebido: reler é atualizar um gozo já vivido e constatar que os livros nunca deixam de ser inéditos.

A verdade é que quando gostamos de um livro, firmamos um estranho contrato de fidelidade que muitas vezes impede que nossos olhos busquem por outros *casos de amor*. Reconheço que é esta a minha relação com *Os Maias* de Eça de Queirós. Publicado em 1888, depois de longa e tumultuada gestação, o livro é considerado pela crítica queirosiana a obra-prima de Eça, funcionando como marco da *virada* na produção de um autor que, supostamente livre e desimpedido das exigências da escola naturalista, encontraria a maturidade de sua escrita. Creio que *Os Maias* são um livro inesquecível, não só pela presença de um enredo que extrapola qualquer intenção meramente programática, mas também pelo caráter inovador que a linguagem estética adquire ao longo das mais de setecentas páginas que compõem a monumental «pintura *a fresco*» planeada por seu autor. Ademais, ler *Os Maias* é experimentar uma excursão por emoções que, trágicas, cômicas, ou simplesmente banais, recuperam a precariedade da condição humana.

Desta vez, o que me fez retornar à história da família Maia foi um outro livro, o de Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*, apresentado por uma amiga que, como eu, tem os olhos voltados para os tempos da Rainha Vitória. O texto, claríssimo desde seu título, faz uma recuperação da história do traje na era vitoriana, mostrando que a evolução da moda oitocentista

foi fortemente motivada pelas profundas alterações sociais, econômicas, políticas e históricas vividas no Ocidente pela aburguesada sociedade do século XIX. Se por um lado, em seus primórdios, o surgimento da roupa pode ser parcialmente explicado por razões de pudor, ou por motivos ligados à sobrevivência humana, por outro, não se pode duvidar de que foi como veículo de distinção de classes e de exibição de poder que a roupa deixou de ser meramente um abrigo para o corpo, ou uma resposta à suposta vergonha humana para se tornar um complexo sistema que atende pelo nome de *moda*.

O desenvolvimento técnico-industrial e o aumento avassalador da produção alteraram as condições de vida de milhões de indivíduos que começaram a ser chamados de consumidores. A partir dos oitocentos, ser um consumidor torna-se *sintoma* da cidadania vivida dentro de uma realidade altamente competitiva, mecanizada e produtiva; por outras palavras, o poder aquisitivo determina a partir de então o lugar de cada indivíduo na estrutura social. Se compararmos o consumo do século burguês com aquele experimentado durante o Antigo Regime, perceberemos que até o século XVIII as relações estabelecidas entre o mercado consumidor e o volume de produção estavam baseadas «numa vinculação dissimétrica: só se podia consumir o que era produzido, mas a transformação dos bens precedia a demanda» (Roche, 2000: 25).

O século XIX experimentará uma série incontável de revoluções que alterarão as relações dos grupos sociais, bem como abalarão a própria relação do indivíduo consigo mesmo, fazendo com que «o choque do novo» se torne «uma assinatura da época». Mais do que serem apenas um fenômeno social, as mudanças sofridas pela realidade oitocentista também modificaram o panorama cultural existente, pois «as artes, a música e a literatura mostraram-se igualmente voláteis» (Gay, 2001:16), originando o surgimento de toda uma *produção* – logo vista como mercadoria rentável – que apostava no refinamento do gosto, no controle das emoções e na valorização das ditas boas maneiras. É neste esforço de *contenção + cortesia* que a moda ajudará aos burgueses a firmarem para si uma imagem que o século XXI ainda não conseguiu ultrapassar. A invenção da máquina de costura, a criação dos primeiros catálogos de moda, o surgimento da figura do estilista, as lojas de departamentos e os popularíssimos manuais de boas-maneiras são modificações que fazem com que a roupa e seus adereços se tornem cada vez mais um *bem* ao alcance de muitos, ao mesmo tempo em que cria a dependência do indivíduo com a sua aparência.

É através da relação do homem com os objetos que a história também se inscreve, pois o consumo, mais do que uma forma exclusiva de alienação – como quiseram crer os marxistas da primeira hora, ou os mais arrivistas –, não deixa de ser uma «maneira de reconciliar o sujeito com o objeto, a interioridade com a

exterioridade», afinal qualquer objeto «contém engenhosidade, escolhas, uma cultura» e, portanto, não pode ser visto apenas como local de nossa alienação, mas antes o «meio de um processo criativo» (Roche, 2000: 19) que aponta para a relação do indivíduo com o social. O século XIX incluirá a moda no cerne do debate econômico, uma vez que ela foi capaz de alterar os valores da «economia cristã e estacionária, porque iniciou a economia da circulação, da mudança pessoal e do individualismo» (Roche, 2000: 331).

No afã de se tornarem burgueses, os pequenos da classe média insistiam na sua distinção do proletariado esfarrapado e mal vestido. Por isso, copiar o vestuário da burguesia mais abastada era uma forma de deixar claro aquilo que não se queria ser. Os burgueses estabelecidos viam nos seus trajes sóbrios e negros um reflexo da seriedade desejada para a sua condição social, ao mesmo tempo em que apostavam na menos discreta vestimenta de suas mulheres que – imobilizadas por anáguas, espartilhos e crinolinas –, comprovavam o quanto o ócio era uma prerrogativa privilegiada de sua classe social. Quando comparado a outros períodos históricos, o século XIX alimentou a ganância feminina – usada como metáfora do sucesso masculino –, ao fazer as mulheres desejarem um número maior de trajes que «representavam a situação econômica e social de quem as vestia, [as roupas] eram dispendiosas e, portanto, possuí-las em quantidade era sinal de riqueza» (Schmitt, 2010: 100).

Os exageros que sempre marcaram a roupa dos poderosos – e não foi diferente na época vitoriana – estiveram a serviço de um significado preciso, pois as mangas imobilizantes, as caudas longuíssimas, os espartilhos sufocantes, a amplidão das saias, as unhas compridas, os saltos altos, as luvas excessivamente apertadas, enfim, toda roupa com peso e com tamanho desmedidos mostrava a quem quisesse ver, através do visível desconforto, que aquele que a trajava estava de fato afastado de qualquer forma de trabalho produtivo, pertencendo com isso à classe privilegiada, porque condenadamente ociosa.

A «vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligível uma série de idéias» (Souza, 2000: 125), por isso, a roupa desde cedo ultrapassou as funções primárias de proteção ou de pudor. A era vitoriana fez da moda um sistema de significação que «aprendeu a jogar com todas as possibilidades da linguagem para acelerar o consumo» (Roche, 2000: 257), acarretando para o futuro das sociedades burguesas a mitificação de um discurso que *naturalizou*, tornou *razão* e que *esvaziou* a diversidade dos sentidos daquilo que antes poderia ser compreendido de variada maneira. A moda no mundo burguês torna-se um *mito*, *fala despolitizada* assentada numa razão absoluta que impede o salutar confronto de sentidos: «o mito não nega as coisas; a sua função é, pelo con-

trário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação» (Barthes, 1993: 163-164).

Barthes acreditava que a burguesia foi capaz de construir para si uma representação, ou antes, uma imagem que se firmou como universal porque se ergueu sob os progressos técnicos e científicos que propiciaram uma transformação ilimitada da natureza. A natureza «transformada» cimentou-se como razão, abrindo espaço para uma forma de percepção precária que iria apostar na máxima «assim é porque deve ser», ou por outras palavras, «a ideologia burguesa é cientista ou intuitiva, constata o fato ou reconhece o valor, mas recusa a explicação: a ordem do mundo é suficiente ou inefável, nunca significativa» (Barthes, 1993: 162). Assim, numa sociedade aburguesada e marcada por um forte apelo ao consumo, o real estaria encoberto por um acúmulo de imagens que procurariam obliterar a visão dos «espectadores» que, condicionados, olhariam para o espetáculo da vida através de densa cortina de imagens ideológicas prontas, indiscutíveis e fortemente sedimentadas.

Barthes ao analisar as formas que propagandeavam todo um arsenal de produtos destinados a «vestir» a burguesia contemporânea, define que o «sistema da moda» é formado por três possibilidades de representação do vestuário: o «vestuário real», o objeto a ser recriado por imagens ou por palavras; o «vestuário imagem» – as fotografias e os desenhos usados pelas publicações de moda –, e o «vestuário escrito» que tem na língua e em sua capacidade *descritiva* o instrumento de realização. O «vestuário real» está abarcado «de finalidades práticas: proteção, pudor, adorno», fins que estão apartados dos vestuários representados pelas imagens ou pelo discurso. Se o «vestuário imagem» pode ainda *significar* proteção, pudor, adorno, «o vestuário escrito não tem nenhuma função prática nem estética: ele é todo constituído em vista de uma significação» (Barthes, 1979: 8). A linguagem que dá forma ao «vestuário escrito» não tem por intenção primeira a cópia do real, antes, usando e abusando da descontinuidade e da fragmentação, a descrição da moda quer «sobretudo difundir largamente a moda como um sentido» (Barthes, 1979: 9). Roland Barthes propõe então uma aproximação inevitável: «moda e literatura dispõem, efetivamente, duma técnica comum cujo fim é parecer transformar um objeto em linguagem: é a descrição» (Barthes, 1979: 12).

Não se pode afirmar que Eça de Queirós, ao descrever o imenso guarda-roupa que se desdobra ao longo das páginas de *Os Maias*, partia de objetos reais ou, ao contrário, usando a imaginação, as suas descrições acabaram por *realizar* todo o figurino que a narrativa insistentemente explora. O que aqui de perto me interessa é analisar a importância que as roupas desempenham dentro do romance, atuando

de forma decisiva na construção do enredo. Negando a condição do detalhe, ultrapassando a função meramente cênica, escapando da condição de índice, creio que o «vestuário escrito» criado por Eça de Queirós deseja (e repito com Barthes), «sobretudo difundir largamente a moda como um sentido» (Barthes, 1979: 9).

Obviamente, Eça era um escritor burguês que escrevia para um público burguês, em pleno século XIX, e como os mais importantes autores seus contemporâneos, não tinha nenhum apreço à classe a que pertencia. Seus livros não pouparam linhas para atacar à burguesia portuguesa, fosse ela precariamente interiorana ou herdeira de um passado de fidalguia. Intuindo aquilo que Barthes depois conceituaria, Eça não duvidou do poder de sedimentação que a ideologia burguesa era capaz efetivar, de modo que encaminhou a sua ficção na direção da *desconstrução da naturalização* dos valores burgueses, por acreditar que o discurso literário poderia intervir criticamente na realidade referencialmente histórica a que pertencia. Das roupas à descrição das ruas de Lisboa, o que o leitor tem diante de si é um discurso corrosivo que denuncia a difícil tarefa de se manter vivo diante de um mundo em dissolução.

Eça de Queirós sabia que a roupa foi para sociedade vitoriana uma espécie de *investidura* que qualificava aqueles que não desfrutavam do antigo direito de nascimento, mas antes competiam ferozmente para sobressairer numa realidade em que cada um agora *era o que tinha*: é no século XIX, quando a democracia acaba de anular os privilégios de sangue, «que a moda se espalha por todas as camadas e a competição, ferindo-se a todos os momentos, na rua, no passeio, nas visitas, nas estações de água, acelera a variação dos estilos, que mudam em espaços de tempo cada vez mais breves» (Souza, 2005: 20-21).

A roupa caminhou a passos largos ao longo dos oitocentos. Aqueles que assistiram à simplicidade dos trajes femininos do início do século não acreditariam que a partir de 1890 as mangas seriam realçadas em contraste à cintura fina, transformando a mulher num milagre de curvas. Se o vestuário feminino passou por idas e vindas, o mesmo não aconteceu com o masculino que se direcionou a uma simplificação que acabou por eliminar qualquer forma de distinção, ou seja, «de meados do século em diante a roupa [masculina] não tem mais por objetivo destacar o indivíduo, mas fazer com que ele desapareça na multidão» (Souza, 2005: 64-68).

Diante de tão profundas e rápidas transformações resta saber como Eça de Queirós *vestiu* suas personagens. Um recurso que parece ser usado em todo livro é o da apresentação da personagem a partir daquilo que está vestindo. Chama a atenção que mais do que qualquer outro elemento seja a roupa o ponto de partida do narrador que, propositadamente, faz com que cada personagem *entre em cena* acompanhada de uma minuciosa descrição de seu traje. Muitas vezes a roupa será

adjetivada no lugar do sujeito, o que faz com que se mantenha uma contaminação semântica que não permite que se separe *aquilo* que se veste de *quem* o veste.

Vejamos como exemplo: «(...) Ega esperava, sentado no divã de marroquim, e conversando com um rapaz, baixote, gordo, frisado como um noivo de província, de camélia ao peito e plastrão azul-celeste. O Craft conhecia-o; Ega apresentou a Carlos o Sr, Dâmaso Salcede (...)» (OM: 157)¹. O trecho, recortado ao acaso, faz parte de uma das inúmeras descrições que acompanham Dâmaso, («rapaz de fortuna, filho do velho Silva, o agiota» – OM: 177), personagem criado como uma espécie de contraponto ridículo à herança fidalga de Carlos Eduardo, representante de uma burguesia subitamente enriquecida que vivia a dolorosa condição de ilegitimidade, condenado a ser um simulacro falhado de tudo o que admirava. O desejo supremo de Dâmaso era saber «(se o sr. Maia não fazia segredo) quem era o seu alfaiate» (OM: 189), de certo por intuir que só exteriormente poderia ousar parecer com o herdeiro de uma antiga e ilustre família portuguesa. Dâmaso é marcado por um exagero que o feminiza, destoando, por suas escolhas ridículas, do cenário negro e comedido que assinalava a distinção nas roupas masculinas: «Mandei fazer para o dia das corridas uma sobrecasaca branca... E vou de véu azul no chapéu» – OM: 310. Resta a Dâmaso a rejeição social de que é vítima constante por ousar empunhar um figurino que afinal só ratificava a impostura de sua pretensa elegância burguesa.

A roupa é para Eça mais que um índice usado na composição de suas personagens, ela é uma continuação do corpo e, como tal, um vigoroso argumento que diz aquilo que o narrador se furta em afirmar. Manuel Monforte, «o negreiro», perpassará toda a narrativa como uma sombra silenciosa. O passado que explica o seu enriquecimento é recuperado somente uma vez no livro, mas o mal-estar e o incômodo que o presente enriquecido e aburguesado lhe traz são *descritos* insistentemente através da impostura de suas roupas, escolhidas pela filha no desejo de apagar os vestígios da origem do pai. As roupas são para Manuel Monforte não um sinal de melhoria, mas antes uma eterna acusação da qual não consegue escapar. Incapaz de tornar a roupa uma segunda pele, Manuel Monforte padece da exclusão que se abate sobre toda sorte de párias, sobre todo aquele que não consegue copiar – por ausência de recursos ou por simples incompetência – o estilo e a moda burgueses.

De fato, não basta trajar o preto para ser um burguês modelar. Alencar é propositalmente vestido *para fora* do tempo, guardando na falhada cabeleira branca e no vasto bigode um anacronismo que é puro romantismo, romantismo este que

1 Para as citações do romance, utilizarei a abreviação OM, seguida do número de páginas.

será valorizado ao final do livro, quando for visto como bem intencionado e legítimo se comparado aos modismos artificiais que povoam a Lisboa provinciana e *carnavalizada* da Regeneração. Se a roupa é linguagem, uma bota deformada pode *dizer* muito de Portugal:

Ega esfregava as mãos. Sim, mas precioso! Porque essa simples forma de botas explica todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o feito 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 feito seu, um feito próprio, manda vir modelos do estrangeiro – modelos de idéia, 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 civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até a caricatura. O figurino da bota que veio de fora era levemente estreito na ponta – imediatamente o janota estica-o e aguça-o, até ao bico do alfinete. (*OM*: 706)

Mas se muito se fala das roupas e dos apetrechos de alguns personagens, outros carecem de melhor descrição. É de espantar que esta economia recaia justamente sobre *os corpos* de Pedro e de Afonso da Maia, elementos fulcrais para o desenvolvimento da narrativa. Para além dos olhos, dos cabelos e de um retrato num canto esquecido, muito pouco se sabe do aspecto físico de Pedro e dos objetos que o revestem. Enevoadado pela presença *sísmica* de Maria Monforte, parece que desde o início Pedro estava condenado a ser uma lembrança difusa. No caso de Afonso, o silêncio narrativo pode ser explicado pela imutabilidade do personagem, afinal se há na narrativa um marco de seguridade e de fortaleza ele está fincado no corpo de Afonso da Maia. As poucas descrições que atentam para o que traja avô repetem um discurso de simplicidade que foge à ostentação e que parece imune ao passar da moda. Afonso, com sua «coçada quinzena de veludilho» (*OM*: 12) não cede às exigências burguesas, não precisando da roupa para garantir o seu lugar num mundo que lhe foi oferecido por suposto direito de nascimento.

Mas em matéria de moda masculina, não há mesmo como competir com o vanguardismo de João da Ega. Se quiséssemos usar uma classificação contemporânea, Ega é o que poderíamos chamar de *fashion*, mas em *linguagem oitocentista*, o «terror de Celorico» é considerado um representante do dandismo em terras portuguesas. Segundo Michelle Perrot, o dandismo foi uma manifestação decorrente da atmosfera burguesa: «O dandismo representa uma forma ainda mais consciente elaborada de recusa da vida burguesa (...), ele exacerba a diferença numa sociedade que tende à massificação» (Perrot, 1997: 297). O Ega de Coimbra ou o da

jovem maturidade vivida no Ramalhete é o que chamaríamos de iconoclasta, um herdeiro parasitário que ocupa seus dias preocupado em escandalizar por gestos, por discursos e por roupas, a «choldra» que para ele era Portugal. Ocupando seu tempo de ócio com medíocres casos de adultério, festas entediantes e jantares em que o nada é sempre o tema principal, Ega sobrevive perante os seus (e perante os leitores) de seu inquestionável carisma: de fato, não há como não gostar de Ega. Mais do que qualquer personagem, o amigo de Carlos cedo descobriu que numa sociedade aburguesada, o homem não vale tanto pelo que tem, porque a imagem de sucesso só estará de fato garantida na consideração que seja capaz de despertar. Por isso, Ega não poupará esforços para fazer da moda um instrumento de autopromoção: em Coimbra, «renovara as tradições da antiga boémia: trazia os rasgões da batina cosidos com linha branca» (OM: 92); em uma Lisboa acalorada e cheia de sol, já era «um Ega dandy, vistoso, paramentado, artificial e com pó de arroz», «trazia uma peliça, uma sumptuosa peliça de príncipe russo, agasalho de trenó e de neve, ampla, longa (...) pondo-lhe em torno do pescoço esganiçado e dos pulsos de tísico uma rica e fofa espessura de peles de marta» (OM: 105). Escandalizando os rígidos padrões da moda masculina, João da Ega nunca duvidou que na era burguesa, «a distinção econômica do luxo ced[ia] lugar à distinção estética da elegância» (Souza, 2005: 134).

Firmando-se como exemplaridade do padrão burguês, Carlos Eduardo, um eterno «príncipe da Renascença», encarna o modelo da elegância pautado na sobriedade, na contenção e no refinamento. Se por um lado, as opções de cores, tecidos e cortes eram extremamente reduzidas no que diz respeito ao guarda-roupa masculino, por outro, a elegância era ostentada através dos adereços e de certas atitudes que faziam a distinção entre aqueles que realmente *tinham*, daqueles que esforçadamente *copiavam*. A destoante elegância de Carlos é apropriada somente à sua condição de herdeiro ocioso, por isso ele é um médico a quem ninguém é capaz de creditar uma intenção genuinamente produtiva, diz-lhe um colega: «Você é muito elegante para médico! (...) Quem é o burguês que lhe vai confiar a esposa dentro de uma alcova?... Você aterra o pater-famílias!» (OM: 187).

Neste romance, as roupas não são apenas índices históricos ou sociológicos, elas também são instâncias psicológicas que acabam por denunciar forças inconscientes que se materializam através dos adereços e do vestuário. Maria Monforte, um «modelo de Ticiano», parece *nascida* para seduzir: «quando ela atravessava o salão, os ombros vergavam-se no deslumbramento de auréola que vinha daquela magnífica criatura, arrastando com um passo de deusa a sua cauda de corte, sempre decotada como em noite de galas, e, apesar de solteira, resplandecente de jóias» (OM: 23). Monforte fere a tolerância burguesa através do excesso. As numerosas

jóias e, em particular, os *sanguinários* rubis, as camélias vermelhas que invariavelmente a acompanham, a indiscutível habilidade com os gestos – como saber «embrulhar-se com aquele gesto real o seu xale de Caxemira» (*OM*: 25) –, os inúmeros «cartões de modistas» que guarda, a ousada «cigarrilha perfumada» que fuma «com os homens» nas festas do palacete de Arroios, a competência em insinuar-se diante de um público masculino paralisado por sua beleza, a arguta teatralidade (bastando lembrar o *luto* a que se forçou usar para parecer mais séria diante do marido traído), ou ainda, a sua sombrinha escarlate – que metaforicamente envolve Pedro «como uma larga mancha de sangue alastrado a caleche sob o verde triste das ramas» (*OM*: 30) – são sinais que fazem de Maria Monforte o exemplo mais bem acabado do perigo da sedução feminina.

Resta Maria Eduarda e quem sabe só ela merecesse este ensaio. Poucas personagens despertaram em seu criador a fascinação que a neta de Afonso foi capaz de despertar. Ao contrário das demais personagens femininas, Maria Eduarda está apartada de qualquer forma de exagero, suas roupas marcam-se pela sobriedade e pela elegância, quase sempre assinaladas pelo preto e pelo branco. A racionalidade, a inteligência, o utilitarismo produtor, o bom gosto e o equilíbrio são sinais de sua personalidade materializados em seu vestuário, aliás, qualidades muito mais viris do que gostaria a sociedade oitocentista que a cercava. Chama atenção o número de vezes em que as roupas da neta de Afonso são descritas como simples, retas e de cores escuras, qualidades que recusam o exagero a que estavam submetidos os corpos femininos, ao mesmo tempo em que dão à sua dona uma humanidade e uma simplicidade que rejeitam o etéreo lugar de deusa destinado a ela pelos olhos apaixonados de Carlos (e também pelos do narrador).

Maria Eduarda foi criada para iluminar e o narrador torna isto claro desde sua primeira «aparição»: «num passo soberano de deusa», ela deixa «atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de oiro, e um aroma no ar» (*OM*: 157). Muitas são as vezes em que a descrição dos aspectos físicos ganha qualidade sinestésica. Mais do que para serem vistas, as imagens são construídas para serem *sentidas* e as roupas da ficção, além de cobrirem o corpo das personagens, também *vestem* os olhos do leitor. Por isso a textura das rendas que envolve o corpo de Maria Eduarda é tão importante, por isso as cores escuras das roupas são molduras eróticas para uma pele branca descrita como «de mármore», e também por isso, o perfume de jasmim é uma extensão aromática do corpo feminino tão desejado por Carlos: «pelo corredor amarelo, caminhando ao seu lado, Carlos perturbava-se sentindo a carícia, desse íntimo perfume em que havia jasmim, e que parecia sair do movimento das suas saias» (*OM*: 366).

Uma das cenas mais sensuais do livro é protagonizada por Carlos e as roupas de Maria Eduarda. Ao visitar pela primeira vez os aposentos da irmã durante sua ausência, Carlos penetra na intimidade de uma mulher há muito desejada. Tal qual um amante devotado, ele percorre o desenho das roupas, a forma dos objetos pessoais como quem, metonimicamente, toma posse de um corpo construído por sua imaginação desejante, contando, para isto, com o apoio de um narrador que parece não poupar esforços numa descrição marcadamente erotizada:

Carlos ficou só, na intimidade daquele gabinete de *toilette*, que nessa manhã ainda não fora arrumado. (...) Mas o olhar de Carlos prendia-se sobretudo a um sofá onde ficara estendido, com duas mangas abertas, à maneira de dois braços que se oferecem, o casaco branco de veludo lavrado de Génova como ele a vira, a primeira vez, appear-se à porta do hotel. O forro, de cetim branco, não tinha o menor acolchoado, tão perfeito devia ser o corpo que vestia: e assim, deitado sobre o sofá, nessa atitude viva, num desabotoado de seminudez, adiantando em vago relevo o cheio de dois seios, com os braços alargando-se, dando-se todos, aquele estofado parecia exalar um calor humano, e punha ali a forma de um corpo amoroso, desfalecendo num silêncio de alcova. Carlos sentiu bater no coração. Um perfume indefinido e forte de jasmim, (...) elevava-se de todas aquelas coisas íntimas, passava-lhe pela face como um bafo suave de carícia... (OM: 260-261)

Uma pulsão erótica como esta não poderia sobreviver dentro do universo aburguesado a que os irmãos da Maia pertenciam. Não gratuitamente, o romance termina com uma Maria Eduarda enlutada, partindo de Lisboa em silêncio e na direção de um exílio que não foi decisão sua: «vinha toda envolta numa grande peliça escura, com véu dobrado, espesso como uma máscara», «grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola daquele vagão que para sempre a levava» (OM: 686-687). Mas a narrativa presta a ela e a Afonso da Maia a sua derradeira homenagem. De volta a um Ramalhete abandonado, depois de uma ausência de mais de dez anos, João da Ega encontra entre as ruínas do antigo palacete:

(...) uma caixa de chapéu sem tampa, atulhada de coisas velhas – um véu, luvas desirmanadas, uma meia de seda, fitas, flores artificiais. Eram objectos de Maria, achados nalgum canto da Toca, para ali atirados, no momento de se esvaziar a casa! E, coisa lamentável, entre estes restos dela, misturados como na promiscuidade de um lixo, aparecia uma chinela de veludo bordada a matiz, uma velha chinela de Afonso da Maia. (OM, p. 708)

Se as roupas são linguagem, o véu, as luvas, a meia de seda, as fitas e as flores artificiais de Maria Eduarda misturadas à chinela de veludo bordada de Afonso soam como uma triste e afetuosa metáfora, que primeiro restitui à neta uma família prematuramente roubada, para depois fazer com que Maria Eduarda e Afonso permaneçam como legítima ruína de uma história que sobreviveu abrigada por uma casa-memória: para ambos, uma merecida herança.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland (1980). *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- BARTHES, Roland (1993). *Mitologias* Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil.
- BARTHES, Roland (1979). *Sistema da moda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo.
- GAY, Peter, (2001). *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. Guerras do prazer*. Vol. 5. São Paulo: Companhia das Letras.
- PERROT, Michelle (org.), (1997). *História da vida privada. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d^a). *Correspondência*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de *Os Maias* (s/d^b). Lisboa: Livros do Brasil.
- ROCHE, Daniel, (2000). *História das coisas banais. Nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- SCHMITT, Juliana, (2010). *Mortes vitorianas. Corpos, luto e vestuário*. São Paulo: Alameda.
- SOUZA, Gilda de Mello e (2005). *O espírito das roupas. A moda no século dezanove*. São Paulo: Companhia das Letras.

CRÍTICA DO DANDISMO E CARNAVALIZAÇÃO. A CIDADE E AS SERRAS NO CONTEXTO EUROPEU

Orlando Grossegese

Universidade do Minho

A Cidade e as Serras (= CS) é o romance de um novo projeto. No âmbito da evolução queirosiana, não deixa de ser significativo o regresso ao romance, após a publicação de *Os Maias* (1888). Aquela obra maior do autor reflete, conforme as diversas abordagens críticas, um estado de esgotamento da escrita realista, nomeadamente do projeto só parcialmente realizado de um ciclo de romances, intitulado «Cenas da Vida Real», que *Os Maias* claramente transcende.

Numa carta ao seu amigo Ramalho Ortigão, enviada desde Newcastle em 8 de Abril de 1878, Eça de Queirós lamentou não só a falta de observação direta da realidade social, necessária para a execução deste projeto, mas também a falta de conversação (*Correspondência* I: 143-148), o que aos nossos olhos é significativo por evidenciar uma duplicidade de posições essencial para a evolução queirosiana entendida na sua totalidade, textos pequenos e grandes, jornalismo e literatura. Definimos o discurso do dândi-escritor como conceito-chave para compreender a versatilidade da escrita, seja na sua trajetória desde os primórdios no *Distrito de Évora* e na *Revolução de Setembro* (1865-67) até ao romance inconcluso *A Cidade e as Serras* (1900), seja na simultaneidade de produções que refletem credos estéticos diferentes ou até adversos no entendimento da história literária. Nomeadamente a oposição realismo-naturalismo *versus* esteticismo merece uma abordagem diferenciada (*vd.* Sanders, 1979). O regresso de Eça ao romance após *Os Maias* comprova a sua pretensão de se afirmar como autor que se reposiciona não só em relação ao realismo-naturalismo, binómio que designa o conjunto dos modelos que foram exportados da vida literária parisiense para outras capitais europeias, mas também em relação ao discurso do dândi-escritor, cultivado na metrópole francesa e imitado noutras.

Só com a mudança da historiografia literária para abordagens que tomam em maior consideração os fatores sociais e os processos da vida cultural e literária, nomeadamente o papel dos media e a cultura do lazer de aristocracia e alta burguesia, o discurso do dândi-escritor chegou a ser compreendido como um conceito capaz de influir na escrita literária¹ e de relativizar a sucessão de modelos (*vd.* Zima, 1980; 1983). Devem-se questionar as interferências dos atores e credos da época com a definição posterior de periodização literária, num circuito criticado pela história da receção de Hans Robert Jauß (1970). De modo exemplificativo, basta reinterpretar a passagem nuclear da carta supracitada:

Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (...) não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardife. Eu, não posso pintar Portugal em Newcastle.

Em vez de juntar esta confissão às provas de uma apologia da obra queirosiana em competição com o realismo de Balzac e o naturalismo de Zola, deve-se considerar o caráter tipicamente conversacional da afirmação comparativa, ao fazer uma analogia jocosa entre romancistas prestigiosos e cidades ingleses, colocando a própria identidade, com a tarefa do projeto realista-naturalista nacional, no lugar mais provinciano: Newcastle. Do mesmo modo, devemos reconsiderar o tom irónico quando aplica as categorias de Hippolyte Taine (*race, milieu, moment*) à sua desilusão da vida inglesa (*Correspondência* I: 91). Encontramos nos textos jornalísticos e na epistolografia uma escrita próxima do tom da conversação do dândi, cheio de *esprit*, ora contraditório ora provocativo, bem como uma auto-reflexão sobre a sua identidade de escritor e o posicionamento da sua produção literária em diálogo com personalidades como Victor Hugo, Taine, Carlyle, Benjamin Disraeli ou Ernest Renan.² Esta escrita híbrida irradia para a ficção, reforçando a «propensão dialógica» na obra queirosiana (Grossegese, 1995a) que culmina, a partir de 1888, n' *A Correspondência de Fradique Mendes*. Podemos encontrar abundantes provas desta propensão tanto em textos considerados menores, por exemplo no

1 *Vd.* no caso de *Os Maias* o estudo pioneiro de Isabel Pires de Lima (1987).

2 A crítica dedicou-se principalmente à análise da chamada «hugolatría», importante para a definição não só da evolução queirosiana dos anos 1884-85 mas também da auto-imagem do autor (Grossegese, 2001), prestando porém pouca atenção ao diálogo de Eça com os outros ilustres da época aqui mencionados (sem pretender uma listagem completa), relevantes no âmbito da discussão de dandismo e diletantismo.

conto *Um poeta lírico*,³ publicado em 1880, portanto em plena crise do projeto realista, como nos grandes romances, nomeadamente nos casos de *Os Maias* e posteriormente *A Cidade e as Serras*: em ambos aparecem personagens (Carlos da Maia e João da Ega; Jacinto e Zé Fernandes) que significam uma reflexão sobre dandismo e diletantismo, reflexão essa que se encontra, aos nossos olhos, no centro da evolução literária passando do esgotamento do realismo para uma escrita finissecular próxima da modernidade.

A capacidade de adotar verdades diferentes e legítimas deixa de ser signo positivo do dândi, merecendo a crítica de Paul Bourget em *Essais sur la Psychologie Contemporaine* (1883): o diletantismo, exemplificado nos casos de Taine e Renan, é analisado como «maladie de la volonté» responsável pela decadência da civilização europeia (Bourget, 1883: 65). É nesta consciência que o romance *Os Maias* insiste, fazendo sentir o «aporetic pleasure» (Falconer, 1987) não só no discurso do dândi representado, na personagem de João da Ega, mas também na própria linguagem narrativa de um «elusive narrator» (Culler, 1974: 120), fascinada pela arte da conversação e atraída pelo dandismo que não toma posição, tornando a «pluridiscursividade» (Reis, 1990) problemática. Concordamos com Peter V. Zima quando afirma em relação à evolução literária de Marcel Proust:

La critique du ‚monde‘, de la mondanité et de la conversation devient donc, (...), un problème de langage (d’écriture) et non pas un problème moral ou métaphysique. (Zima, 1980: 118)

No questionamento da estética realista, isto é, da representação crítica da sociedade, pelo discurso do dândi-escritor jaz não só o valor mas também o dilema da crítica, por revelar a incapacidade de superar a pluralidade indiferente das verdades que paralisa a força de ação, nomeadamente no âmbito político e social. Neste sentido, o caso de Eça de Queirós deve ser considerado no âmbito da literatura europeia, por exemplo em comparação com a passagem de *L’Éducation sentimentale* (1869) para *Bouvard et Pécuchet* (1881) na obra flaubertiana (vd. Culler, 1974), com a evolução de Leopoldo Alas (Clarín), autor de *La Regenta* (1884-85), ou com Theodor Fontane e o seu romance *Der Stechlin* de 1897 (vd. Grossegese, 2011a). Numa abordagem sistemática, surgem as seguintes questões:

- relevância do discurso do dândi-escritor e da reflexão sobre dandismo e diletantismo na passagem do realismo-naturalismo para a literatura finissecular, de definição plural na transição para o(s) modernismo(s);

3 Vd. Lepecki (1994) e, realçando o diálogo com o poeta Tennyson, Grossegese (2011b).

- potencialidades e limitações de uma redefinição crítica do realismo-naturalismo e do conceito da carnavalização para descrever e analisar, de uma forma diferenciada, esta passagem.

A carnavalização é um conceito-chave da teoria de Mikhail Bakhtin sobre a cultura do riso e a sua influência na gênese do romance europeu. No estudo sobre Rabelais, Bakhtin descreve em específico a concepção renascentista do riso. Esta traduz-se pela tentativa de ressuscitar a filosofia do riso da Antiguidade, retomando na escrita literária os elementos da cultura carnavalesca popular que se foi extinguindo nos fins da Idade Média. A teoria sobre «a virtude curativa do riso e o conceito do médico alegre» (Bakhtin, 1987: 117-119) alicerça-se, entre outros, sobre a famosa fórmula aristotélica de que o riso é próprio do homem.

Esta fórmula aparece não só, acompanhada pela exortação «Riez! Riez!», no fim do prólogo de *Gargantua et Pantagruel*, mas também – quatro séculos mais tarde – no início do ensaio de Eça de Queirós intitulado *A Decadência do Riso* (1891), que transfere a carnavalização da Renascença para a situação finissecular.⁴ Neste texto, recomenda-se a reconquista do «dom augusto de rir» perante «tantas máquinas» e «tantas análises» que complicam a vida moderna (*Notas*: 166-67), sujeita à contínua sucessão de modas. Por um lado, o dândi cultiva a ilusão de integrar no seu Eu proterico todos os conceitos do mundo como se fossem o seu vestuário ou o mobiliário do seu gabinete, por outro, «ataca-lhe um vazio e um tédio terrível» e «a doença da vontade». Estas citações provêm de Schopenhauer (1819: I, 401) e de Bourget (1883: 65), respetivamente, ambos críticos da civilização europeia cuja presença se sente ao ler *A Decadência do Riso*: glosa, por exemplo, claramente Bourget falando numa *Psicologia da Macambuzice Contemporânea*, que se deveria compor.

Em *A Cidade e as Serras*, Jacinto representa o dândi que permanece melancólico perante a imensa acumulação de conceitos de todos os tempos e de todas as civilizações, para a qual ele mesmo continuamente contribui. O super-civilizado começa a ler «apaixonadamente desde o *Ecclesiastes* até Schopenhauer, (...) todos os teóricos do Pessimismo» (CS: 140), mas é errado pensar que a filosofia de Schopenhauer argumente em favor da passividade triste. Muito pelo contrário, o alemão preconiza a própria «afirmação da vontade» como fonte da salvação (Schopenhauer, 1819: I, 419). Em Bourget, encontram-se ideias semelhantes acerca da

4 Abdicamos, nesta revisão de Grossegeesse (1991b), do neologismo «recarnavalização» por considerar o processo de carnavalização descrito por Bakhtin como repetível ao longo da história cultural ocidental. Acrescenta-se ainda a questão da proximidade ideológica entre a carnavalização finissecular e a própria gênese da teoria bakhtiniana, nomeadamente na receção da filosofia de Friedrich Nietzsche, que torna a categoria problemática (vd. Grossegeesse, 1995b).

«afirmação da verdade» (Bourget, 1883: 73), apesar da relatividade de qualquer verdade entre todas legítimas. Portanto, Eça de Queirós alicerça a sua análise da civilização sobre a moda francesa de Schopenhauer, criticando os hábitos de leitura plural e fugaz: o dândi Jacinto lê trechos deste filósofo para neles encontrar conforto e se divertir com o tédio da vida. Eça de Queirós, porém, sugere uma nova leitura e acrescenta à afirmação da vontade outra componente: o riso. O ensaio *A Decadência do Riso* argumenta em favor desta carnavalização, sem realizá-la na própria escrita. É só com *A Cidade e as Serras* que se inaugura um discurso narrativo específico: o romance não só representa a terapia mas também procura a participação ativa do leitor, incentivando-o para transferir esta terapia da literatura para a vida.

Não é novidade relacionar o mencionado ensaio com *A Cidade e as Serras*. Já o fez Mário Sacramento (1945: 264), embora a pista que este crítico ofereceu só décadas mais tarde tenha sido retomada. Entretanto, a representação polarizada entre o Paris supercivilizado e as serras do Alto Douro continuava a fundamentar o entendimento da conversão de Jacinto à vida salutar no campo de uma forma mais ou menos ideológica ou biográfica. Só a partir dos estudos de Maria Lúcia Lepecki (1974) e Alexander Coleman (1980), a valorização unívoca da conversão do herói perdeu terreno. As dúvidas surgiram da análise da estrutura narrativa: quem conta a história não é nenhum narrador autoral que dê voz à posição do autor. Muito pelo contrário, trata-se de uma personagem-testemunha, Zé Fernandes, cuja amizade com Jacinto mina qualquer fidedignidade e cuja posição valorativa é inconsistente. Enquanto críticos anteriores explicaram as incoerências, nas quais eles também repararam, por um estilo imperfeito ou negligente (*vd.* Lins, 1959: 105, entre outros), estudos posteriores consideram a ambiguidade que subverte a representação polarizada uma estratégia intencionada que está em conformidade com textos anteriores na produção queirosiana e com a evolução europeia da *unreliable narration*.⁵

Daí a necessidade de relacionar a produção de dialogismo, na terminologia bakhtiniana, com o projeto de carnavalização defendida em *A Decadência do Riso* e realizada no terreno do grande romance, conforme a nossa tese: em *A Cidade e as Serras*, a terapia não consiste unicamente em transplantar Jacinto para as serras. Esta ação constitui somente a superfície de narrativa realista que se desconstrói conforme a capacidade do leitor de descobrir a terapia, possuindo sensibilidade

5 Entendemos a questão do *unreliable narrator*, definido por Wayne C. Booth, como um narrador em discordância com as normas da obra (instância do *implied author*), numa dupla abordagem de estratégias cognitivas, no processo de leitura, e de história cultural de *unreliability* (Zerweck, 2001).

para a dimensão profundamente intertextual deste «romance de leitura» típico da literatura finissecular (Roloff, 1985: 195-98), precursor do projeto de Marcel Proust.

Só lendo, Jacinto atinge a nova simplicidade. À primeira vista, isto parece um paradoxo porque são os livros que, entre inventos e aparelhos, causam a crescente melancolia do dândi. Contrário à referida polarização de espaços, não acontece uma conversão pontual, certa e unívoca.⁶ A mudança processa-se através de incertezas, o que implica uma reflexão profunda sobre a desvalorização coeva do diálogo filosófico original e da leitura intensiva. Por ocasião da primeira ceia nas serras, o recitar da *Georgica* de Virgílio não é muito mais do que um jogo de saber humanístico entre Jacinto e Zé Fernandes (CS: 144) que conduz a uma larga conversa baseada nos conceitos de Schopenhauer. Jacinto está longe de experimentar uma conversão: apenas «um resplendor de optimismo» perpassa a sua face.⁷ Nem ocorre uma ressurreição, nem se estabelece uma sintonia direta com a natureza. Em vez disso, os dois amigos continuam no alto das serras a «cavaqueira» interrompida na grande cidade e mostram-se preocupados com as vinte e três malas de civilização parisiense. Eles falam sobre um leque de imagens e ideias acerca da vida campestre, sem encontrar uma posição válida. O próprio filosofar adquire um sabor irónico, uma vez que nem se comprova a sua utilidade em relação à vida, nem se verifica um avanço para verdades: Jacinto e Zé Fernandes trocam as posições materialista e bucolista, de um diálogo para outro, sem que isso pareça ter relevância. Além disso, a voz de Zé Fernandes repetidamente provoca «com discreta malícia» a demonstração desta inutilidade pela boca do seu amigo, que se apressa a contestar as posições ideológicas somente simuladas por Zé Fernandes (CS: 161). Este método que lembra o diálogo socrático é assinalado pelo «sorriso» de Zé Fernandes que se abstém duma réplica. É no âmbito desse filosofar inacabado mas alegre que o narrador se refere à ressurreição de Jacinto. Ao contrário do que acontece no conto *A Civilização* (1892), o narrador não cita o nome de Lázaro, alterando o grito da Natureza significativamente: ao «*surge et ambula*» (*Contos*: 91)

6 *Vd.* em comparação o conto *A Civilização* (1892), texto-embrião do posterior romance: uma conversão unívoca, da leitura de Schopenhauer na cidade, para o recitar salutar de Virgílio durante a primeira ceia na serra, que faz desaparecer a «palidez schopenháurica» (*Contos*: 84).

7 Reflexões idênticas encontram-se no necrológio *Um Génio que era um Santo* (1896), possivelmente o texto-chave da evolução entre o conto *Civilização* (1892) e o romance *A Cidade e as Serras*. Neste texto, a vida de Antero de Quental é contada por um narrador-testemunha que possui uma relação amistosa com o filósofo venerado: também Antero, chamado o «Schopenhauer português», experimenta uma «ressurreição moral à velha maneira de Lázaro», mas surgem dúvidas quanto à salvação, porque os grandes planos de uma «renovação religiosa» face à civilização finissecular diluem-se na conversa, «brincando com os problemas» (*Notas*: 287).

acrescenta «*et lege*» (CS: 178), aludindo assim à situação crucial da conversão nas *Confessiones* de Santo Agostinho, que escuta uma voz exortando-lhe «*tolle, lege*» (Livro VIII, 12).

À diferença da recuperação da vida simples através da recitação de Vergílio que substitui a moda de Schopenhauer (como acontece em *A Civilização*), *et lege* refere-se à leitura completa de *Dom Quixote*. Jacinto empreende-a nas serras, redescobrimdo a leitura intensa das obras antigas em vez da leitura extensa, parcial e superficial das novidades. Redescobre também, mediante o romance cervantino, o riso. Esta descoberta, proposta em *A Decadência do Riso*, torna-se em *A Cidade e as Serras* tarefa do próprio leitor que deve reparar na analogia dos diálogos entre Jacinto e Zé Fernandes, por um lado, e D. Quixote e Sancho Pança, por outro. Deve sentir a tradição da sátira menipeia (Bakhtin, 1985: 126-136), a qual revive com estas conversas, e a alegre subversão do filosofar mediante necessidades vulgares como dormir, beber e comer. Isto faz parte da carnavalização ativada pela obra narrativa maior do *Siglo de Oro*, invocada desde o fim do século XIX por parte dos atores da vida literária espanhola como precursor do romance realista oitocentista bem como modelo da literatura carnavalizada finissecular, relativizando o centro Paris.

O texto queirosiano dá mais indicações para uma leitura terapêutica: na cena da ressurreição (CS: 178), Jacinto acaba de ler *Dom Quixote* e começa a *Odisseia*, sendo significativo o modo em que Jacinto lê: insiste em «iniciar» o seu amigo Zé Fernandes numa leitura da epopeia homérica, a qual aquele já leu, mas «decerto corridamente, com a alma desatenta», como supõe Jacinto, começando a recitar. Zé Fernandes ri, consente e fica meio adormecido (!), «embalado pela recitação grave e monótona» (CS: 180), revelando-se um digno sucessor de Sancho Pança. E nesta sonolência, imagina o regresso de Ulisses a Ítaca.⁸

No âmbito deste breve estudo não cabe pormenorizar a intertextualidade que o romance queirosiano estabelece com ambas as epopeias.⁹ Apenas destacamos as duas dimensões que este diálogo atinge: Jacinto e Zé Fernandes leem Cervantes e Homero, e movem-se numa história que reescreve *Dom Quixote* e a *Odisseia*. Basta lembrar a odisseia até chegar à estação de Tormes, onde os dois amigos chegam «como náufragos a uma ilha» (CS: 134). Da estação eles sobem, montando égua e burro como D. Quixote e Sancho Pança, para o solar de Tormes (CS: 135-137).

8 Este sonho da leitura intensiva deve ser considerado contraponto salutar da leitura extensiva na qual Zé Fernandes imerge na biblioteca de Jacinto, imaginando um mundo que consiste literalmente de livros, e onde até o Criador «lia Voltaire, numa edição barata, e sorria» (CS: 74).

9 Também uma possível comparação com *Bouvard et Pécuchet* como reescrita de *Dom Quixote* tem que ficar implícita.

No caso da epopeia homérica, manifesta-se uma reinterpretação com base em Schopenhauer: Jacinto abandona o «céu do tédio», o seu palacete nos Campos Elísios, e através da necessidade e da penúria recupera a vontade (Schopenhauer, 1819: IV, 401). Esta interpretação é corroborada pelo conto *A Perfeição* (1897) que remodela o Canto V da *Odisseia*, precisamente o episódio de Calipso, com base em Schopenhauer e Bourget: o herói Ulisses, a quem na ilha de Calipso não falta nada, deseja voltar a Ítaca para perder o tédio. Numa modificação interessante em relação ao texto homérico, Ulisses ainda quer fugir desta «ilha perfeita» caso não encontre em Ítaca «nem filho, nem esposa, nem reino», porque «o meu coração saciado já não suporta esta paz, esta doçura e esta beleza imortal» (*Contos*: 241). Anseia, portanto, nas palavras de Schopenhauer, pela Ítaca da penúria e das necessidades com o intuito de recuperar a vontade.¹⁰ *A Perfeição* é em grande parte um diálogo filosófico entre Calipso e Ulisses, lembrando claramente o diálogo entre Menipo e Quiron nos *Diálogos dos Mortos* de Luciano. Naquele texto essencial da tradição menipeia também se faz um elogio da imperfeição, que obviamente subverte a ideologia corrente, o desejo de atingir perfeição e imortalidade. *A Cidade e as Serras* não só retoma esta noção do «mal da perfeição» (Sacramento, 1945: 260), mas prossegue sobretudo a reinterpretação da *Odisseia* na tradição da sátira menipeia: Jacinto-Ulisses experimenta tanta amargura pelo seu afã de filosofar sobre tudo e investigar para além da aparência das coisas.

De um modo semelhante se interpreta o esperto Ulisses do *Moriae encomium* de Erasmo (1511), um reconhecido texto-chave para a literatura carnalizada na Renascença. No prólogo surge a seguinte pergunta: «Porque se diz que Ulisses era infeliz? – Simplesmente porque este espertalhão nada fazia sem consultar a deusa Pallas, tinha inteligência a mais e afastava-se tanto quanto possível das leis da natureza».¹¹ Nesta resposta encontram-se aspetos que caracterizam o posterior Jacinto supercivilizado e infeliz.

Erasmo menciona um texto ainda mais antigo que se encontra como referência directa em *A Cidade e as Serras*. Trata-se do diálogo entre Ulisses e Gryllo na Ilha de Circe, escrito por Plutarco, que remodela a situação do Canto X da *Odisseia*.¹² Neste texto, Ulisses exige de Circe que anule a metamorfose dos seus

10 Em nosso entender, *A Perfeição* nasce do necrológio sobre Antero de Quental (vd. nota 7). O filósofo e poeta desejava «a verdadeira liberdade, e através dela (...) atingir espiritualmente a verdadeira perfeição» (*Notas*: 286).

11 Tradução nossa da versão alemã (*Das Lob der Torheit*, Basileia, 1960: 69). Numa anotação à interpretação de *A Perfeição*, Mário Sacramento (1945: 251) menciona as mesmas frases como coincidência notável entre Erasmo e Eça, mas sem sugerir qualquer relação intertextual.

12 Plutarco, *Bruta ratione uti. Grylli cum Ulysse dialogum*. Entre os escassos livros que Jacinto conserva nas serras se encontra um volume de Plutarco (CS: 154).

companheiros em porcos. No entanto, conforme a feiticeira, eles se encontram mais felizes sendo animais. A seguir, concede a um dos companheiros, chamado Gryllo, a capacidade de comunicar por uma vez com voz humana para que este convença Ulisses.

A quase identidade do nome Gryllo com Grilo, criado de Jacinto, leva a uma releitura de todas as passagens, nas quais aparece este digno negro com nome de animal (tema em CS: 133), a quem os dois amigos chamam «animal» (CS: 147). Logo no início, Grilo aparece como uma personagem intimamente ligada ao filosofar sobre civilização, inteligência e felicidade. Nesta primeira conversa, Jacinto pretende convencer o seu amigo do bem da civilização moderna, concluindo triunfalmente com uma comparação sugestiva entre o seu criado e Ernest Renan: «Enquanto à inteligência e à felicidade que dela [i. e. da civilização] se tira pela incansável acumulação das noções, só te peço que compares Renan e o Grilo...» (CS: 18). Zé Fernandes, porém, duvida tanto de que «Renan fosse mais feliz que o Grilo» quanto da vantagem dos bens da civilização, mas não responde nada, deixando o diálogo simplesmente inacabado. Em vez disso, propõe que bebam alguma coisa, parodiando nessa proposta o filosofar de Jacinto: «Vamos então beber, nas máximas proporções, *brandy and soda*, com gelo.» (CS: 19).

Esta primeira conversa lembra não só a forma de dialogar de D. Quixote e Sancho Pança, mas também a relação intertextual com o texto de Plutarco, no qual Gryllo explica ao esperto Ulisses que se atinge maior felicidade sem reflexões subtis e conhecimentos inúteis. O aspeto implícito da passividade perante a incansável acumulação das noções é reforçado pela menção (positiva) de Renan, precisamente aquele que aparece como paradigma do diletantismo nos *Essais de Psychologie Contemporaine* de Bourget. Sabendo disto, Jacinto transmite uma mensagem contrária àquela pretendida, a de convencer Zé Fernandes de que a máxima felicidade só seja alcançada através da máxima civilização. Mas a pergunta final de Jacinto, «Agora concordas, Zé Fernandes?», fica sem resposta, ainda que Zé Fernandes narrador confie ao leitor os seguintes pensamentos:

(...) concordei, porque sou bom, e nunca desalojarei um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e motivo de energia. (CS: 18)

Este pensamento, proferido depois da primeira conversa filosófica do romance, não guia somente todo o comportamento de Zé Fernandes, que obedece perfeitamente à argumentação de Plutarco e Erasmo de que reflexões subtis em demasia só perturbam o bem-estar. Este pensamento, entendido como enunciação meta-discursiva em relação a todo o romance, representa sobretudo o ponto crucial

da mudança: só quando o dândi recusa conversar indiferentemente sobre todas as filosofias, crenças e visões do mundo acumuladas no seu gabinete, mas também renuncia a indagar novas verdades, só então vai encontrar a afirmação da vontade e da verdade (Schopenhauer/Bourget), sem se deixar perturbar pela relatividade desta verdade no meio das verdades legítimas. Mas o elemento complementar, não previsto em Schopenhauer e Bourget, é o riso que o romance como reescrita de *Dom Quixote* e *Odisseia* recomenda ao leitor coevo, homem finissecular tal como o herói Jacinto. Na sua dimensão de reescrita paródica de mitos, este projeto iniciado com *A Perfeição*, que confronta a ação heroica com a passividade do intelectual na sociedade moderna, lembra textos da literatura finissecular como *Prométhée mal enchainé* (1899) de André Gide.

Propomos que Zé Fernandes corresponda a um segundo Sancho Pança, subvertendo as reflexões subtis do «Pobre Príncipe da Grã-Ventura». A sua voz dispõe, porém, de uma função discursiva essencial que o distingue do modelo cervantino: Zé Fernandes é também narrador, um facto muitas vezes esquecido. Como biógrafo do seu Príncipe ele assume uma posição aparentemente admiradora, no entanto tão pouco fidedigna e tão ambígua como o seu papel de incentivar a conversão de Jacinto à vida campestre, porque ele próprio dá à sua «profanidade serrana todos os gostos de uma iniciação» na supercivilização que o deslumbra no palacete do seu Príncipe (CS: 28). A episódica história de Zé Fernandes como homem das serras na grande cidade espelha parodicamente a ação inversa de Jacinto até ao pormenor da leitura: depois do grotesco capricho com uma prostituta, Madame Colombe, passando rapidamente da paixão espiritual até à bruta animalidade, Zé Fernandes diz que «lavei a alma com uma rica carta da tia Vicência, em letra farta, contando da nossa casa, e da linda promessa das vinhas, e da compota de ginja que nunca lhe saíra tão fina, (...)» (CS: 79). Mas uma vez chegados às serras, é curiosamente o serrano que, por acaso, não pára de fazer citações cultas convertendo a simplicidade do campo numa imagem artificial (CS: 221).¹³

Tal como no *Dom Quixote*, realiza-se uma «quixotização atenuada» (Neuschäfer, 1963: 109) de Sancho Pança/Zé Fernandes.¹⁴ Indo além do modelo cervantino, até o discurso narrativo questiona a ordem monológica de vida urbana e campestre. Em nosso entender, todo o capítulo XIV do romance reescreve o famoso episódio de *Dom Quixote*, II, cap. X, em que Sancho Pança simula por

13 Outra personagem que subverte a ressurreição de Jacinto é precisamente Grilo, que nas serras perde «o tão sereno e ditoso brilho de ébano» e anda tão murcho e corcunda como o seu amo na cidade (CS: 156).

14 Também Coleman (1980: 280) evoca a «Quixotization of Sancho».

primeira vez de propósito uma realidade idealizada para o seu cavaleiro andante,¹⁵ aproximando-se assim à função narrativa que assumirá Zé Fernandes: a prima Joaquina de Flor do Malva torna-se assim uma segunda Dulcineia de Toboso (CS: 197), cabendo ao leitor reconhecer a realidade como representação paródica no âmbito de um projeto que transcende o realismo-naturalismo bem como a pluralidade indiferente das verdades no discurso do dândi-escritor. Poderíamos citar mais exemplos, episódios e personagens, e principalmente a voz de Zé Fernandes, como personagem e como narrador, que orquestram a mistura dos conceitos ideológicos em questão.¹⁶

O romance inscreve-se na tradição da literatura carnalizada, sobretudo se considerarmos as referências a Luciano, Plutarco, Erasmo, Rabelais e Cervantes. A carnalização abrange a própria ficção. Basta pensar no funeral dos «incertos ossos dos incertos Jacintos» (CS: 168) como *tableau* de realismo grotesco contra não só a perfeita civilização da cidade mas também a vida idealizada no campo. As posições que Zé Fernandes adota maliciosa ou ingenuamente perante os discursos prometedores evidenciam a loucura quixotesca do seu amigo, demonstrando, porém, que persiste um núcleo de «cordura» sob os exageros da vida urbana e campestre.¹⁷ Tal como D. Quixote, Jacinto encontra um equilíbrio, o qual o seu biógrafo qualifica de «perfeito», porque «já saído daquele primeiro ardente fanatismo da simplicidade – entreabriu a porta de Tormes à Civilização» (CS: 230). De facto, Jacinto empreende uma síntese moderada e útil, instalando por exemplo alguns telefones no campo, mas a palavra «perfeito» lembra-nos *A Perfeição* e as frases parecem sublimes demais para serem credíveis. A mudança do Jacinto-Quixote para um sensato Jacinto-Quixano, seguindo o modelo cervantino, não corresponde a nenhuma síntese que nasça de uma argumentação filosófica coerente, porque as necessidades corporais e a incoerência das posições subvertem até ao fim do romance toda a validade monológica que a conversão ou ressurreição de Jacinto pudesse adquirir. Esta denúncia é feita pela palavra do equilíbrio perfeito, porque é da perfeição que Ulisses foge.¹⁸ Portanto, não é certo que «o contraponto da ironia» ameace o *happy end* (Coelho, 1977: 169-72): revela-se parte do projeto

15 A importância deste capítulo para a evolução do romance europeu é corroborada pelo estudo de Erich Auerbach que lhe dedica um capítulo, "Die verzauberte Dulcinea" (Auerbach, 1964: 319-342).

16 *Vd.* análise textual pormenorizada em Grossegessse (1991a: 280-309).

17 Sobre a dialética entre «locura» e «cordura» em *Dom Quixote* *vd.* Neuschäfer (1963: 115-118).

18 É significativo que Ulisses também não insista numa solução monológica (o Ítaca das necessidades): antes de embarcar, pede à ninfa alguns «ricos presentes» desta ilha perfeita que acolhe «com soberbo riso estridente» (*Contos*, 243).

da carnavalização.¹⁹ É na incerteza e na imperfeição que o homem finissecular, despedido da realização plural e indiferente do dândi, deve reencontrar a vontade, adotando uma visão alegremente relativa da ordem dos discursos (cidade *vs.* campo; espiritualidade *vs.* materialidade; civilização *vs.* natureza).

Ao longo do romance, o pensamento inicial de Zé Fernandes de nunca desalojar um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e motivo de energia, vem comprovando o seu significado meta-discursivo. Conforme esta máxima, o texto prevê dois tipos de leitores: aquele que facilmente acredita na conversão de Jacinto não é confundido como, aliás, a multidão de interpretações tradicionais comprovam. Contudo, não deixará de criticar *A Cidade e as Serras* relativamente às suas incoerências e ironia, compreendidas como involuntárias. Aquele leitor, porém, que tudo investiga e de tudo duvida, descobrirá a dimensão paródica desta aventura de leitura. Mediante a recepção produtiva da escrita intertextual, recuperará o riso como expressão suprema da mundividência carnavalesca. Essa é a mensagem de *A Cidade e as Serras* como projeto narrativo que, pelas suas características, se inscreve na literatura finissecular e contribui para o surgir do romance moderno no século XX.

REFERÊNCIAS

Obras de Eça de Queirós

A Cidade e as Serras [= CS], Lisboa: Livros do Brasil, s/d

Contos, Lisboa: Livros do Brasil, s/d

Correspondência, (coord.) Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, 2 vols.

Notas Contemporâneas, Lisboa: Livros do Brasil, s/d

AUERBACH, Erich (1964). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern/München: Francke, 3ª ed. [1946].

BAKHTIN, Mikhail M. (1985), *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt/Main: Suhrkamp [1929].

BAKHTIN, Mikhail M. (1987), *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp [1965].

19 É possível que a diminuição dos sinais irônicos na última parte do romance se deva à publicação póstuma, que, em parte, difere consideravelmente do manuscrito (vd. Moura, 1974). Deve-se considerar a hipótese de Ramalho Ortigão e Luís de Magalhães terem emendado o texto no sentido de uma leitura unívoca.

- BOURGET, Paul (1883). *Essais de Psychologie Contemporaine*. Paris: Alphonse Lemerre.
- COELHO, Jacinto do Prado (1977). *A Letra e o Leitor*. Lisboa: Morães, 2.^a ed. [1969].
- COLEMAN, Alexander (1980). *Eça de Queirós and European Realism*. New York: NYU Press.
- CULLER, Jonathan (1974). *Gustave Flaubert. The Uses of Uncertainty*. London: Elek.
- FALCONER, Graham (1987). «Flaubert, James and the Problem of Undecidability», *Comparative Literature*. 39/1: 1-8.
- GROSSEGESSE, Orlando (1991a). *Konversation und Roman. Untersuchungen zum Romanwerk von Eça de Queiroz*. Stuttgart: Franz Steiner [Diss. 1988/89].
- GROSSEGESSE, Orlando (1991b). «Sobre a re-carnavalização em *A Cidade e as Serras*», *Queirosiana* 1: 55-69.
- GROSSEGESSE, Orlando (1995a). «A propensão dialógica na obra queirosiana», in Fátima Brauer-Figueiredo *et al.* (orgs.), *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Lisboa: Lidel. 537-543.
- GROSSEGESSE, Orlando (1995b). «El problema de la recarnavalización. El caso de la novela realista y finisecular en la Península Ibérica», in José Romera Castillo *et al.* (orgs.), *Bajín y la literatura*. Madrid: Visor. 301-308.
- GROSSEGESSE, Orlando (2001). «Memória e Leitura. Sobre a posteridade em Eça de Queirós», *O Escritor* 15/16/17, Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores. 110-122.
- GROSSEGESSE, Orlando (2011a). «Vom Stechlin zum Ramalhete und zurück. Konversation und Ereignis bei Fontane und Eça de Queiroz», in Maria Teresa Delgado Mingocho *et al.* (orgs.). *Miscelânea de Estudos em Homenagem à Maria Manuela Gouveia Delille*. Coimbra: FLUC/CIEG. vol. II: 893-905.
- GROSSEGESSE, Orlando (2011b). «Um poeta lírico revisitado», in Petar Petrov/Marcelo G. Oliveira (orgs.), *A Primaçia do Texto. Ensaios em homenagem a Maria Lúcia Lepecki*. Lisboa/Setúbal: Esfera do Caos. 45-55.
- JAUB, Hans Robert (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1974). *Eça na ambiguidade*, Lisboa: Jornal do Fundão.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1994). «Num hotel de Charing Cross», *Queirosiana* 7/8 (1994/95): 173-189.
- LIMA, Isabel Pires de (1987). *As máscaras do desengano. Para uma abordagem sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminha.
- LINS, Álvaro (1959). *História literária de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand.
- MOURA, Helena Cidade (1974). «A Prosa de Eça de Queirós, emendada pelos seus contemporâneos», in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa: Gulbenkian. 163-67.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1963), *Der Sinn der Parodie im «Don Quijote»*, Heidelberg: C. Winter.
- REIS, Carlos (1990). «Pluridiscursividade e representação ideológica n'Os Maias», in *id.* (org.), *Leituras d' Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos*. Coimbra: Minerva. 71-89.

- ROLOFF, Volker (1985). «Von der Leserspsychologie des *Fin de Siècle* zum Lektüreroman – zur Thematisierung der Lektüre bei Autoren der Jahrhundertwende (u.a. Huysmans, Eça de Queirós, Unamuno, Proust)», *Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft*. 57: 186-203.
- SACRAMENTO, Mário (1945). *Eça de Queirós, uma Estética da Ironia*. Coimbra: Coimbra Ed.
- SANDERS, Hans (1979). «Naturalismus und Ästhetizismus. Zum Problem der literarischen Evolution», in Christa Bürger *et al.* (orgs.), *Naturalismus/Ästhetizismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp. 56-102.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1819), *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Edição crítica de W. Brede (org.), Stuttgart, s/d, 2 vols.
- ZERWECK, Bruno (2001). «Historicizing unreliable narration: unreliability and cultural discourse in narrative fiction», *Style* 35.1 (Spring 2001): 151-78.
- ZIMA, Peter V. (1980). *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. Paris: Sycomore.
- ZIMA, Peter V. (1983). «Vom Dandy zum Künstler – oder Narcissus bifrons», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3-4: 406-434.

CONSTRUIR O IDEAL – IDEALIZAR O REALISMO: UM MANUSCRITO DE EÇA DE QUEIRÓS

Irene Fialho

Centro de Literatura Portuguesa

Em 1879 Eça de Queirós fazia a revisão d’*O crime do Padre Amaro* para uma nova edição, que iria substituir a «Edição Definitiva», impressa em 1876. Escrevendo a Ernesto Chardron, seu editor, Eça propunha que o romance fosse publicado em dois volumes, com «(...) um prólogo meu grande – 20 ou 30 págs.»¹. O livro, que deveria sair a público em outubro, ainda não estava pronto em dezembro. Eça voltou a escrever a Chardron, interrogando: deveria acrescentar um prólogo de 30 ou 40 páginas, «estudo *quente* da literatura contemporânea»² para auxiliar à venda do livro? Declarava odiar prólogos, mas resignava-se à vontade do editor e afirmava: «Tenho mesmo já os apontamentos para esse estudo.»³.

Em janeiro de 1880 saiu a nova edição d’*O crime do Padre Amaro. Cenas da Vida Devota*. Apresentava uma abreviada «Nota» autoral, em lugar do longo prólogo. O escritor reduzira-o significativamente a quatro folhas, aproveitando parte do manuscrito BN E¹/295, hoje depositado no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional.

Embora tenha publicado apenas uma pequena parcela do esboço E¹/295 para o longo prólogo d’*O crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós manteve entre os seus papéis o manuscrito com os apontamentos escritos para o propósito original.

Segundo o inventário do espólio de Eça de Queirós na Biblioteca Nacional, o manuscrito E¹/295 «Consta de 14 folhas escritas a lápis de ambos os lados, 5

1 Carta datada de 4 de Julho de 1879. In *Obras de Eça de Queirós – vol. IV*. Porto: Lello & Irmão, 1986, pág. 1215.

2 Carta de 7 de Dezembro de 1879, *Op. Cit.* pág. 1226

3 *Idem, ibidem.*

numeradas a tinta, 2 sem numeração e mutiladas e as 7 restantes ordenadas alfabeticamente». O mesmo inventário identifica E¹/295 como suporte de um «Artigo escrito para servir de prefácio à 2.^a ed. de *O Crime do Padre Amaro* e que, tendo sido posto de parte, o autor aproveitou alguns trechos essenciais que formam a «Nota da Segunda Edição» que atualmente antecede aquele seu romance. (...) Publicado em «Cartas Inéditas de Fradique Mendes», Porto, Lello & Irmão, 1929, p. 175-201»⁴.

A observação direta do autógrafo revela lacunas nesta descrição, que sujeita o conteúdo textual do manuscrito a uma nota de rodapé da edição de 1929. Por seu lado, José Maria de Eça de Queirós, filho do escritor e primeiro editor do texto – ao qual atribuiu o título apócrifo «Idealismo e Realismo»⁵ – nunca se referiu especificamente às características deste manuscrito, ao contrário do que fez com outros póstumos de seu pai publicados na mesma época. A edição de 1929 também influenciou a arrumação do manuscrito, feita na Biblioteca Nacional ou por quem quer que, antes da sua entrada naquela instituição em 1980, o tenha disposto, uma vez que a sucessão dos fólhos respeita a sequência discursiva do texto impresso [Idealismo e Realismo] sem atender às particularidades do autógrafo.

Após uma primeira análise de E¹/295 a partir da sua condição física atual e da divisão do manuscrito em três blocos de fólhos segundo os tipos de identificação – numérica, alfabética e lacunar – previstos no inventário da BN, procedi à transcrição diplomática de todo o autógrafo, segundo a arrumação atual. Para os distinguir no todo do manuscrito atribuí as identificações α e β aos dois fólhos mutilados, não numerados

Conclui então que o manuscrito E¹/295 é constituído por catorze fólhos num total de vinte e oito páginas escritas a lápis de ambos os lados, embora o verso do último fólho esteja escrito apenas até metade. O estado de conservação do suporte e a legibilidade do texto nele inscrito, bem como o trabalho genético do autor, variam de bloco para bloco. Contém intervenções a tinta azul por mão alheia. Não tem título nem está datado.

A leitura e edição diplomática do autógrafo mostraram a existência de elementos textuais repetidos nos três grupos de fólhos, ou de uns para os outros, e diversas interrupções na escrita, em sequências discursivas não retomadas. Dadas estas características e com o conhecimento prévio do texto impresso, afigurou-se

4 *Espólio de Eça de Queirós – BN E1*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, s/d (texto policopiado em permanente atualização).

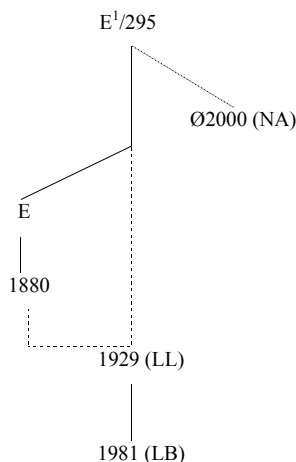
5 Uma vez que este título foi forjado, passarei a partir de agora a indicá-lo entre colchetes.

necessário interrogar a tradição para reconhecer as discrepâncias entre o autógrafo e o resultado da sua edição póstuma.

A tradição impressa de E¹/295 consta de dois testemunhos principais: em vida do autor, a «Nota» de 1880, publicada pela Livraria Internacional de Ernesto Chardron, e postumamente o texto titulado pelo editor [Idealismo e Realismo] e uma data – que não surge no autógrafo – «Bristol, 1879», parte da rubrica «Crítica e Polémica» de *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* (Porto, Lello & Irmão, 1929). Este último tem servido de *vulgata*.⁶ A impressão mais difundida é a da editora Livros do Brasil, que passou a incluir [Idealismo e Realismo] na secção «Outros dispersos» do n.º 23 da coleção «Obras póstumas de Eça de Queiroz», terceiro volume de *Da colaboração no «Distrito de Évora» (1867)*, pp. 271-285, edição não datada, que Guerra da Cal indica como sendo de 1981.

No ano 2000 a Editora Nova Aguilar, do Rio de Janeiro, terminou uma edição, em quatro volumes de *Eça de Queirós. Obra Completa*, com fixação de textos por Beatriz Berrini. O terceiro volume, que entre outras rubricas inclui «Textos Breves Episódicos», «Prefácios» e «Textos Publicados Postumamente», não publica nem sequer refere [Idealismo e Realismo], o que leva a crer que a organizadora, afirmando noutros lugares ter comparado os textos póstumos pelos manuscritos originais, ao aperceber-se do estado genético do manuscrito E¹/295 terá decidido não editá-lo, calando os motivos que levaram a essa decisão.

Assim, a estemática da tradição editorial de E¹/295 é aparentemente simples:



6 Existem no mercado dezenas de edições «Idealismo e Realismo», das mais diversas editoras, seguindo os critérios de publicação mais díspares, reproduzindo o texto base da edição de 1929.

Legenda:

E¹/295 – O autógrafo da Biblioteca Nacional;

E – O manuscrito desconhecido enviado para a tipografia para impressão d’*O crime do Padre Amaro*;

1880 – A «Nota» do autor à edição d’*O crime do Padre Amaro*;

1929 (LL) – A primeira edição de «Idealismo e Realismo» no volume *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, da editora Lello & Irmão;

1981 (LB) – A primeira edição de *Da colaboração no «Distrito de Évora» (1867)*, de Livros do Brasil

Ø 2000 (NA) – A edição de 2000 da editora Nova Aguilar, que omite «Idealismo e Realismo»;

Tracejado contínuo – Transmissão textual direta;

Tracejado descontínuo – Transmissão textual indireta/indirecta ou com contaminações;

Tracejado intermitente – Transmissão textual nula.

A observação mais atenta dos testemunhos e das relações entre eles permite destrinçar uma outra realidade. Em vida do autor a tradição editorial, resumida à «Nota» de 1880, teve pelo menos dois testemunhos autógrafos prévios: o de E¹/295 e um manuscrito de cópia para a tipografia, o testemunho «E», hoje desconhecido.

A edição de 1929 não seguiu o manuscrito no que diz respeito à parcela da «Nota», preferindo transcrever (e ainda assim, com variantes) a edição de 1880; por outro lado, transcreveu indiretamente, e com muitas contaminações, o texto de E¹/295.

A lacuna na edição de 2000 revela um silêncio editorial não justificado pela organizadora da edição, o que indica um certo embaraço quanto a uma hipotética análise do autógrafo.

Um primeiro cotejo do texto do manuscrito com os testemunhos impressos da tradição – 1880, «Nota» à 2.^a edição de *O crime do padre Amaro*, e 1929, [Idealismo e Realismo], permitiu verificar que:

1 – De acordo com a ordenação da Biblioteca Nacional, o manuscrito inicia-se e termina com fórmulas variantes dos limites de [Idealismo e Realismo] mas as sequências intermédias não se enquadram nos contextos contidos por aqueles limites em 1929;

2 – No manuscrito existem lições repetidas e interrupções repentinas da escrita; estas últimas conduzem a novas sequências discursivas, em desacordo com 1929, que apresenta um texto de sequências conclusivas e coerentes;

3 – As sequências discursivas não se adaptam umas às outras; quando o seu texto é confrontado com [Idealismo e Realismo] faltam a este último algumas parcelas de texto existentes no autógrafo;

4 – O texto da «Nota» à edição de 1880 de *O crime do Padre Amaro* encontra-se, inacabado e em estado embrionário, entre os fólhos 3 e 4^v, iniciando-se depois

de uma frase incompleta e dois espaços em branco; o seu *explicit* não é conclusivo, seguindo-se-lhe uma grande parcela de texto eliminado por cruzamento.

Depois destas observações interroguei de novo o texto de E¹/295, isolado dos testemunhos impressos. Notei a existência entre os blocos 2 (α e β) e 3 (identificação alfabética) de um número superior de lições subsidiárias relativamente ao mesmo tipo de ocorrências verificado em comparação com o bloco 1. O cotejo confirmou que o bloco 2 é um fragmento textual, primeira forma de parte do bloco 3.

O fl. β^v (totalmente eliminado pelo autor) faz menção a escolas literárias, tema não retomado em nenhuma parcela do bloco 3. Porém, as palavras legíveis em β^v apontam para outro lugar do manuscrito: a temática é repetida, com todas as suas variantes de desenvolvimento, no fl. 5. Este fl. 5, embora venha na sequência numérica do bloco 1, não se insere nele, uma vez que começa com uma referência à chamada «Ideia Nova», designação apenas encontrada nos blocos 2 e 3. Se, como já ficou definido, o bloco 2 é um fragmento muito mutilado, no bloco 3 não existem lições comuns ao fl. 5. Além disso, tendo em conta que não existe continuidade textual do fl. 4^v para o fl. 5, teremos de considerar este último como um fragmento isolado, a que faltam parcelas do início e cujo final é uma frase não concluída, cópia variante de β^v que não foi transcrita de novo para nenhum dos outros fragmentos.

Resta a comparação entre os blocos 1 e 3 que, para além da temática – resposta às críticas feitas aos dois romances de Eça publicados antes de 1879, *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* –, pouco têm em comum: a nível textual, apenas algumas linhas se podem considerar subsidiárias e, ainda assim, com variantes. Tenha-se porém em conta que essas mesmas linhas correspondem à maior parte da parcela eliminada pelo autor na «Nota» de 1880, inscrita parcialmente e embrionariamente desde o fl. 3 até cerca de metade do fl. 4^v.

Neste caso, as intervenções autorais na cópia são, sobretudo, de desenvolvimento, com poucas hesitações, notando-se alguns erros de copista, imediatamente corrigidos; uma correção confirma a cópia de 3 para 1: o horário dos encontros de Luísa e Basílio no *Paraíso*; no bloco 1 a hora é corrigida de acordo com o relatado no romance de 1878.

Recapitulando: a análise textual do manuscrito obriga a separá-lo em mais parcelas do que aquelas que inicialmente se identificaram

1 – Uma vez que no bloco 1 da arrumação da BN, entre o fl. 1 e o início do fl. 3, se inicia um discurso não terminado, ficando a meio de uma frase inacabada, estes três fólhos constituem um fragmento de texto;

2 – Segue-se-lhe um outro fragmento, iniciado no fl. 3 e que vai até metade do fl. 4, correspondendo à primeira versão da «Nota» de 1880;

3 – Ainda no bloco 1, um outro fragmento, cópia parcelar do bloco 3, com acrescentos, a partir da segunda metade do rosto do fl. 4 até ao final do verso do mesmo fólio;

4 – Um fragmento que agora se retira da sequência do bloco 1 original, o fl. 5, por conter variantes textuais de desenvolvimento anteriores e posteriores à sua cópia parcelar feita a partir do fl. β^v ;

5 – O bloco 2, cujos dois fólhos, sem iniciarem nem terminarem nenhuma sequência discursiva, constitui um fragmento muito mutilado;

6 – O bloco 3 que, por conter uma cópia parcelar do bloco 2 e estabelecer parcialmente a primeira forma de parte do bloco 1 (além do seu texto próprio, não repetido) é constituído por mais três fragmentos;

Assim, encontraram-se em E¹/295 seis fragmentos principais distintos, dois deles com três sub-fragmentos, o que no total resulta em dez parcelas distintas. Esta distinção obrigou a uma nova arrumação do autógrafo de acordo com a anti-guidade genética dos fragmentos e também a uma nova etiquetagem de cada um deles; a partir deste momento, passarei a denominar cada fragmento de cada bloco através de *capitalis* e numeração sobrelevada, para os distinguir da identificação dos fólhos:

A – o bloco 2 ($\alpha + \beta$), por constituir o testemunho mais antigo;

B – o fólio 5, por se tratar de uma cópia de β^v que não se repete em nenhum dos outros testemunhos, o mesmo acontecendo com o restante texto nele inscrito;

C – o bloco 3, na sua totalidade;

C¹ – o início lacunar do texto, sem lugares de intersecção com outros fragmentos;

C² – a parcela de a)^r copiada para o fl. 4 de D³;

C³ – a parcela de a)^r copiada de $\alpha + \beta^r$;

D – o bloco 1, na sua totalidade;

D¹ – o início do texto de 1929, entre o fl. 1 e parte de 3^r;

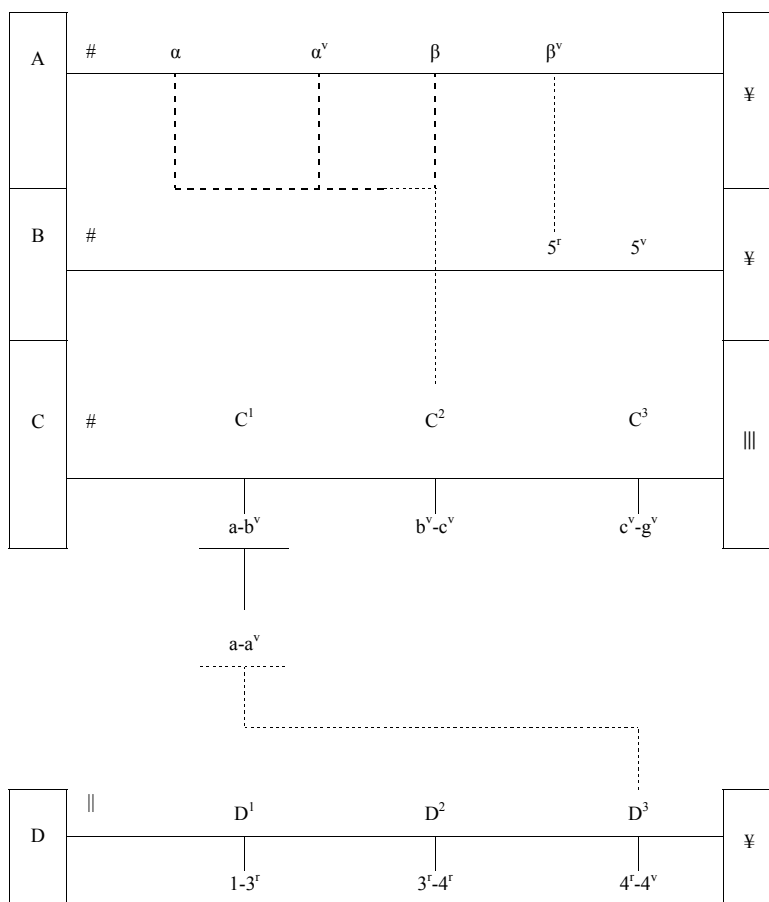
D² – o início do discurso da «Nota» de 1880, entre parte do fl. 3^r e parte do fl. 3^v;

D³ – o texto do fl. 3^v copiado parcialmente de C²;

Uma vez que em cada um dos fragmento existem lacunas por dispersão de fólhos, variando a localização da falha de caso para caso (no início, no final ou intercalados) e que os textos fragmentários mantêm relações hierárquicas variáveis escolhi esquematizar graficamente essas relações, identificando cada caso específico

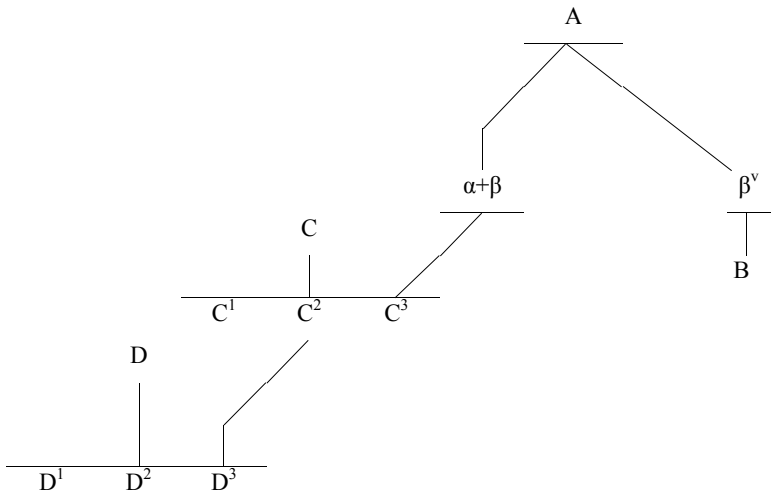
- # indica um fragmento a qual falta a parte inicial de um discurso;
- ¥ indica um fragmento cuja parte final é omissa no manuscrito;
- As paralelas duplas || indicam a abertura de um discurso no início de um fragmento;
- As paralelas triplas ||| indicam o fecho de um discurso no final de um fragmento;
- As linhas contínuas assinalam as relações dos fragmentos com os respetivos sub-fragmentos;
- As linhas tracejadas mostram as relações de cópia entre os sub-fragmentos.

GRÁFICO DE IDENTIFICAÇÃO DO ESTADO FÍSICO E GENÉTICO DOS FRAGMENTOS DE E¹/295



O *stemma* seguinte mostra as ocorrências de fragmentos no manuscrito E¹/295 e as relações que se estabelecem entre eles:

STEMMA DE IDENTIFICAÇÃO DE FRAGMENTOS DE E¹/295



A esquematização não é, porém, definitiva, nem reflete totalmente a problemática do manuscrito, sobretudo no que respeita à sua fortuna editorial.

O cotejo entre os fragmentos autógrafos e os impressos da tradição mostra relações complexas entre eles, relevantes do processo de construção textual do autor, no caso de 1880, reveladoras, em 1929, do processo de manipulação externa dos póstumos de Eça de Queirós.

A «Nota» do *Crime do Padre Amaro* é datada de «Bristol, 1 de Janeiro de 1880». Se outros motivos não existissem para podermos considerar enganosa a edição de 1929, a indicação de local e data de escrita em [Idealismo e Realismo] – «Bristol, 1879» – inexistentes no autógrafo, seria suficiente para indicar uma intenção de legitimidade que o editor das *Cartas inéditas de Fradique Mendes* pretendeu dar a um texto forjado a partir de fragmentos.

A meio do artigo, o texto da «Nota» de 1880, truncado, alterna com parte do texto de origem, também ele parcialmente omitido e com frases retiradas de outros lugares do manuscrito. O gráfico seguinte pretende mostrar a relação entre ambos os textos naquela parcela:

1880	V	VI	VII	VIII	D ⁵	IX	C ¹
1929					Fl. 4 ^r		Fl. a) ^r
179							
180							
181							
182							
183							

Legenda:

- 1880 /V-IX: paginação da «Nota» à edição de *O crime do padre Amaro*
- 1929/179-183: paginação de [Idealismo e Realismo]
- D⁵ + C¹: fólios do Ms. E¹/295 parcialmente transcritos por 1929
- tracejado contínuo: texto dos impressos de 1880 e 1929
- tracejado contínuo duplo: texto do Ms. E¹/295
- tracejado intermitente: texto de 1880 transcrito com variantes por 1929
- tracejado descontínuo: texto rejeitado de E¹/295 transcrito com variantes por 1929
- sombreado cinzento claro: texto de E¹/295 rejeitado por Eça de Queirós em 1880
- sombreado cinzento médio: texto rejeitado em 1880, transcrito com variantes por 1929
- sombreado cinzento-escuro: texto de 1880 omitido por 1929

Para validar o seu trabalho, o editor de 1929 precisava de apresentar pelo menos uma parcela textual reconhecível pelo leitor, mas não em perfeita concórdância com o texto publicado em vida do autor, pois afirmava operar sobre um esboço. Uma vez que os métodos de escrita e correção de Eça eram conhecidos do público, seria pouco credível que o borrão inédito se encontrasse no mesmo estado

genético do texto publicado em 1880. Daí, também, a justificação para a data em [Idealismo e Realismo]: o esboço teria, obrigatoriamente, de ser cronologicamente anterior ao impresso e a sua data deveria concordar com os referentes internos do texto quando, no fólho g), o autor se refere à «burguesa da baixa, em Lisboa, no Ano da Graça de 1879.»

Ora, para a composição de [Idealismo e Realismo] José Maria de Eça de Queirós utilizou os fragmentos de E¹/295 habilmente, aproveitando o *incipit* de um deles para iniciar o seu texto e o *explicit* de outro para o finalizar, inserindo, segundo as dificuldades narrativas e estilísticas provocadas pela composição de um texto acabado a partir de um borrão incipiente, parcelas textuais que variam entre a palavra isolada e parágrafos inteiros, até saltos de avanço e retrocesso intercalando, por exemplo, frases do fólho c) com frases do fólho g), ou seja, fazendo intervalos de dez páginas, encontrando-se em [Idealismo e Realismo] cerca de 54 intervenções deste último tipo.

O impresso de 1929 apresenta numerosas marcas de eliminação, como a supressão de uma referência explícita ao *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*, antologia comentada por Camilo Castelo Branco, dada à estampa pela Livraria Internacional de Ernesto Chardron em abril de 1879.

A relação de Eça de Queirós com o *Cancioneiro Alegre* inicia-se com um impulso de curiosidade. Ao agradecer a Chardron, em carta de 10 de julho de 1879 o envio de uma folha de um livro de Camilo, Eça pergunta ao editor: «Que é esse *Cancioneiro Alegre*, que eu vejo tão anunciado na Bibliografia? Desejaria vê-lo.». Numa outra carta, datada de 7 de agosto seguinte, prossegue: «Recebi o *Cancioneiro* e agradeço; espero com interesse os livros do Camilo.». Grato pela rapidez do editor no envio do volume, não lhe terão agradado as apreciações de Camilo à sua escrita, maliciosamente incluídas no comentário à poesia de Guerra Junqueiro.

Aproveitando a oportunidade para escrever – e publicar – um texto com características ensaísticas, no qual podia não só expor a sua conceção de literatura mas também responder às críticas que, na sequência de *O primo Basílio* se tinham multiplicado em Portugal e no Brasil, Eça inclui nessas respostas aquele a quem trata com ironia por *Mestre*, e a quem dedicara, nove anos antes, *O mistério da Estrada de Sintra*. Fá-lo através da menção explícita ao livro censurador, por meio da paráfrase e da nota identificadora:

Em todo o caso, pare que foi breve, – o dia de alegrias e de risos. Por que um jornal recente diz-me “Aí estão pois aos golpes do grande atleta, prostrados por terra, e

mordendo o pó os da Ideia Nova.” Concluo, que fomos derrotados, por um monstro, solitário, um ser disforme igual a Polifemo,⁷

Em 15 de novembro de 1879, Eça voltava a escrever ao editor. Retomara o projeto de *A capital!*, e queria saber qual o formato do volume impresso. Argumenta com Chardron:

Disse-me há tempos que seria no [formato] do *Cancioneiro Alegre*. Infelizmente esse livro nunca me chegou às mãos. Tenho-o feito procurar nos correios de Londres e Paris, mas não aparece.⁸

Entre agosto e novembro Eça de Queirós não só tinha perdido o volume de Camilo como se tinha “esquecido” que o recebera, agradecera e mencionara num texto seu. Ao chegar ao público em 1929 o texto «Idealismo e Realismo» não continha a referência explícita ao *Cancioneiro Alegre* que encontramos nos fragmento E¹/295-A e E¹/295-B. Implícita, na paráfrase imperfeita do excerto de um livro já antigo, a omissão não implicava o perigo do reconhecimento, antes servia a dissimulação.

Durante mais de seis décadas, ao longo de muitas edições baseadas na edição de 1929, formadora da tradição, a referência omitida deixou de fornecer aos leitores uma informação que muito contribui para o entendimento do tom irônico de todo o texto [Idealismo e Realismo], pouco de acordo com uma resposta às críticas sérias que – em 1878, nos jornais *O Cruzeiro* do Rio de Janeiro e *A Actualidade*, do Porto – Machado de Assis dirigira a Eça de Queirós.

Aproveitando parte do texto dos manuscritos E¹/295 para compor a «Nota» prefacial de 1880, o autor escolheu não incluir naquele impresso a menção ao *Cancioneiro Alegre*, temendo sem dúvida a polémica literária, em que era useiro o romancista de *A Corja*. Alguns anos mais tarde, Eça de Queirós repetiria a atitude ao abandonar sem edição a missiva não datada que hoje conhecemos como «Carta a Camilo Castelo Branco», resposta às «Notas à procissão dos moribundos», artigo publicado no jornal *Novidades*. O estilo sarcástico dos dois textos e as mais do que

7 Ms. BN E¹/295, fl. b)^o. Diz o texto de Camilo: «Lisboa faz e desfaz, com a mesma sem-cerimónia, os grandes poetas. É a moderna Jerusalém dos judeus antigos. Recebe em Santa Apolónia com hossanas e fados os pregoeiros da Ideia Nova em prosa e verso. Depois enfastia-se deles, cai em si, chama-se tola e crucifica-os.» (v. *Cancioneiro Alegre*, Vol. I. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardon, 1879, p. [1]).

8 cf. *Obras de Eça de Queirós*, vol. IV, p. 1224.

prováveis disputas que provocariam devem ter sido os motivos que levaram Eça a condená-los à autocensura.

Em 1929, numa época em que a discussão literária se tinha tornado para sempre impossível, [Idealismo e Realismo] sofreu a censura (em nome da escusa à polémica de caráter literário, político ou social) a que foram geralmente sujeitos os textos de Eça de Queirós publicados postumamente. A mesma polémica que os critérios de edição, baseados nessa censura, viriam a despertar, na época em que os póstumos foram publicados como na atualidade.

REFERÊNCIAS

- BRANCO, Camilo Castelo (1879). *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*. Vol. I. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.
- QUEIRÓS, Eça de (1986). *Obras de Eça de Queirós*. Vol. IV. Porto: Lello & Irmão.
- REIS, Carlos e Maria do Rosário MILHEIRO (1989). *A Construção da Narrativa Queirosiana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos e Maria do Rosário CUNHA (2000). «Introdução» a Eça de Queirós. *O Crime do Padre Amaro*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LINGUAGEM, REPRESENTAÇÃO E O REAL N'A *RELÍQUIA* DE EÇA DE QUEIRÓS

Fernando Beleza

Universidade de Massachusetts, Dartmouth

Ernesto Guerra da Cal, no seu ensaio célebre sobre *A Relíquia* (1887), de Eça de Queirós, publicado em 1971, marcando o fim de longas décadas de relativo silêncio sobre este romance, faz notar as diferenças, em termos valorativos e de teor, entre as reações críticas suscitadas no universo luso-brasileiro e aquelas com origem em espaços culturais e linguísticos exteriores a ele, para os quais o texto foi traduzido (Guerra Da Cal, 1971: 10). A catalogação (questionável, diga-se por agora) a que este queirosiano galego procedeu nesta sua abordagem, ao situar o texto de Eça nas tradições picaresca e cerventina ibéricas, dificilmente pode ser dissociada da natureza dessa crítica escrita em português. Mais exatamente, esta catalogação revela a necessidade de categorizar a obra em termos literários que emergiu dessas várias décadas de discursos críticos luso-brasileiros – ou silêncios eloquentes – em que um suposto hibridismo ou mesmo indefinição estética, contra-natura na perspectiva de vários setores da crítica, frequentemente aliados a uma ideia de inverosimilhança, se revelaram como as principais acusações condenatórias feita ao texto¹.

Curiosamente, ou não, no que toca ao universo Norte-Americano, a receção da obra foi sem dúvida diferente daquela a que se assistiu em Portugal e no Brasil. Pedro Luzes mostrou já, com várias referências concretas, os traços gerais da apreciação crítica claramente mais positiva feita no outro lado do Atlântico Norte.

1 O relatório de rejeição da atribuição a este romance de Eça do “Prémio D. Luiz I”, escrito por Pinheiro Chagas (1887), enquanto Presidente da Comissão da Academia das Ciências de Lisboa, por ter inaugurado esta tradição crítica, serve frequentemente, e por isso o refiro aqui também, como exemplo paradigmático destas leituras – para este, como para muitos dos seus contemporâneos, tratava-se de um texto incoerente, imperfeito, sem unidade, não catalogável e afastado do modelo Realista de oitocentos (Chagas, 1987: 54-55).

Nesta evidencia-se uma certa sensibilidade menos orientada pelas restrições estéticas da escola Realista (Luzes, 2000: 568-9), que parece ter estado afastada dos críticos portugueses por um longo período, mesmo depois de terminada a hegemonia cultural e literária deste modelo estético no país. O objetivo deste breve ensaio não é, porém, voltar a colocar em contraste estas várias perspectivas geográfica e criticamente afastadas. E muito menos explicá-las. O que pretendo aqui ao evocar a divergência entre estes olhares críticos é fundamentalmente introduzir a sugestão de um regresso por breves momentos à introdução da segunda edição da tradução Norte-Americana, escrita por Francis Steegmuller. Nesta, embora de forma impressionista, encontra-se formulado um possível ponto de partida para a hipótese de leitura d'*A Relíquia*, e do seu posicionamento estético e ideológico face ao Realismo oitocentista, que procurarei propor nas páginas que se seguem.

Escreveu Steegmuller:

Especially when the scene shifts to the Holy Land, the novel displays its great originality and power. The realistic description of the holy places as they have come to be in modern times is equal of anything in the letters and travel notes of Flaubert (...). Th[e] evocation by Queiroz of the living and dying Christ (...) achieves an almost hallucinatory intensity. Through Aubrey Bell's beautiful translation there come gleams of what must in the original be a striking change of style in this section of the book, an elevation that is a graceful ascent to sublimity. (Steegmuller, 1954: s.p.)

O autor desta introdução não apenas identifica nestas palavras – de forma impressionista, repito, porém clara – o que Beatriz Berrini só muito posteriormente formulou, sucintamente, como o «Oriente textual» d'*A Relíquia* (Berrini, 1993/94: 43), mas também acrescenta uma crucial valorização da sobreposição de estilos enquanto estratégia formal de criação de significado, atribuindo-lhe o que podemos considerar como uma função estética inseparável da diegese: a de marcar discursivamente, pelo menos num determinado ponto, a ascensão ao sublime implicada no desenvolvimento narrativo. Mas mais relevante ainda para os propósitos deste ensaio: concomitantemente, isto é, ao propor uma autonomia funcional do discurso face ao real exterior, implícita no posicionamento daquele numa tradição cultural de representação, e ao valorizar esta estratégia, Steegmuller sugere de forma embrionária um aspeto da construção discursiva d'*A Relíquia* de Eça que tem sido estranhamente negligenciado pela crítica: a importância assumida por uma determinada problematização da relação entre linguagem, representação, literatura, conhecimento e o real que, como argumentarei aqui, emerge de forma crucial nesta obra de Eça, através de vários elementos textuais, tornando-a num

caso paradigmático, quer no campo do Romance oitocentista, quer no plano dos vários questionamentos finisseculares dos limites da representação na literatura e na filosofia.

Esta revisitação d'*A Relíquia*, não de forma inocente escrita para o contexto particular de um congresso sobre o Realismo e o Naturalismo oitocentista, procurará antes de mais situar este Romance de Eça não enquanto um texto separável do cânone Realista queirosiano, mas sim enquanto uma abordagem radical e problematizadora do processo de representação do real e, por isso, desde logo também indissociável do modelo estético Realista. Em lugar de procurar a especificidade d'*A Relíquia* fora dos paradigmas do Realismo – já largamente debatida desde a sua publicação –, sugiro uma outra aproximação também igualmente produtiva (espero) que considerará este texto de Eça em função do que conceptualizarei como sendo o seu posicionamento estético ambivalente face à representação Realista. Mais concretamente, pretendo sugerir que o texto de Eça problematiza os limites da linguagem, enquanto forma de representação, e a sua relação com o conhecimento, colocando-se assim num plano semelhante, por exemplo, ao de Flaubert em *Bouvard et Pécuchet* (1881)²; e aproximando-se de Nietzsche no campo da filosofia.

Maria Helena Santana sugeriu já uma possível leitura do tratamento da ciência e da religião n'*A Relíquia* enquanto antecipador de uma determinada noção de «relativismo referencial de todo o discurso», próxima daquela defendida pelo pensamento contemporâneo (Santana, 2007: 467). Este ensaio pretende, de certo modo, aprofundar esta perspetiva crítica, centrando-se no campo concreto da relação problemática entre linguagem, representação e o real neste texto e, a partir daí, possibilitar uma extensão desta análise até às suas consequências estéticas e ideológicas: mais propriamente, até ao que se pode considerar como a «dimensão performativa» d'*A Relíquia* de Eça de Queirós face à tradição da representação Realista.³

Ficamos a saber, ainda no primeiro parágrafo, que Teodorico Raposo escreve «estas memórias» (Queirós, 2004: 5) que constituem *A Relíquia* na tranquilidade de uma quinta de que é proprietário e que elas, segundo o próprio e o seu cunhado Crispim, «encerra[m] (...) uma lição lúcida e forte» (Queirós, 2004: 5). Quanto ao lugar em que Raposo se encontra a escrever a sua história, não temos razões para duvidar que seja realmente aquele que surge enunciado, a Quinta do Mos-

2 Para uma leitura do texto de Flaubert nesta linha, ver: «Linguistic Realism in Flaubert's *Bouvard et Pécuchet*», de Charles Bernheimer, e *Realist Vision*, de Peter Brooks, (principalmente o cap. 4).

3 Refiro-me a «dimensão performativa» no sentido a que recorre Eve Sedgwick em *Epistemology of the Closet*: «as sit[e] of definitional creation, violence, and rupture in relation to particular readers, particular institutional circumstances» (Sedgwick, 1985: 3).

teiro, apesar de este não ser um narrador totalmente confiável. Perto do final da narrativa ser-nos-á dito inclusivamente que a adquiriu com o seu trabalho, depois de ver gorados os seus esforços para um enriquecimento fácil. Contudo, como o leitor descobrirá mais à frente, depois de ficar a conhecer algo mais sobre a «grande mudança [que] se fez nos [seus] bens e na [sua] moral» em consequência de uma «jornada» (Queirós, 2004: 5) de aprendizagem que o trouxe até aqui, não se pode considerar que a obra mantenha uma lição moralizante concreta e transparente.

Órfão desde os sete anos, Teodorico vive a partir de então à sombra da sua tia, a «virtuosíssima D. Patrocínio» (Queirós, 2004: 243) para quem os «homens [acabam] quando se [metem] com saias» (Queirós, 2004: 27). A sua dedicação à fortuna da titi, que apenas poderá herdar, como sabe muito bem, mantendo uma religiosidade ascética aos seus olhos, só é superada pela dedicação aos prazeres do amor. Teodorico vive por isso uma vida dupla, desde os seus anos de estudante em Coimbra, de carolice aos olhos da tia, tentando ser contemplado com a sua riqueza, e de deboche em prostíbulos para saciar os seus ímpetos amorosos e sexuais: primeiro na cidade universitária, depois em Lisboa e por fim pelo Oriente, na viagem em que supostamente se tornaria num exemplo de devoção aos olhos da titi, num verdadeiro «amigo íntimo de Nosso Senhor Jesus Cristo» (Queirós, 2004: 249). Esta peregrinação permitir-lhe-ia ainda trazer a esta uma relíquia da Terra Santa e assim abrir-se-iam as portas, sem dúvida, como conjectura Teodorico, aos contos da titi.

No momento solene de abertura da relíquia, depois do regresso de Jerusalém, é, porém, uma relíquia-fetichê, «tudo o que restava dessa paixão de incomparável esplendor» (Queirós, 2004: 81) com uma prostituta inglesa em Alexandria, que surge no lugar onde deveria estar essa outra – uma mais sagrada pelo menos aos olhos da D. Patrocínio. Teodorico é então escorraçado de casa da sua tia, vendo-se obrigado a sobreviver vendendo outras relíquias que fabrica no seu quarto alugado, cada vez mais difícil de pagar à medida que vai saturando Portugal com a sua mercadoria. É o reencontro de um amigo de infância que acaba por o retirar da penúria: o Crispim, com quem teve uma ligação terna, aos nove anos, no Colégio dos Isidoros, e que agora lhe oferece um lugar na sua firma. Selando ainda mais os seus laços com o antigo companheiro de escola, Teodorico casa-se com a sua irmã, deixando para trás o passado de excessos amorosos e formando uma família, enfim, respeitável.

Embora a lição «lúcida e forte» anunciada pareça, em determinados momentos, sugerir a «inutilidade da hipocrisia» (QUEIRÓS, 2004: 266), o desfecho da história da herança perdida por Teodorico, e ganha pelo seu odiado padre Negrão, invalida uma leitura do romance como um texto possuidor de uma moral inequívoca, ao

mesmo tempo que mina a credibilidade do narrador, cujas referidas pretensões moralizantes caem por terra. Não só porque a dupla vitória do padre Negrão, em que aos contos da titi se junta a conquista da Adélia, o amor lisboeta de Teodorico, mostra também o poder da dissimulação; mas também porque o fazem as suas palavras de arrependimento por lhe ter «faltado no oratório da titi – a coragem de afirmar!» (Queirós, 2004: 273) uma nova verdade científica e religiosa quando a camisa de dormir de Mary surgiu aos olhos da sua tia. Isto é, não foi capaz de dizer categoricamente que aquela camisa de dormir era, na realidade, de Maria de Magdala, e que esta lha tinha dado pessoalmente no deserto.

Guerra da Cal sugere, de forma lógica, que este arrependimento de Teodorico é fatal para a uma redenção moral absoluta; para usar as suas palavras, considera «a ironia cósmica final de *A Relíquia*», em que «num salto de alta projeção filosófica [se] postula um ‘Quod nihil scitur’, uma negação de toda a certeza» (Guerra Da Cal 1971: 17-8). Esta leitura do académico galego, apesar de assertiva, esquece, porém, a importância que as palavras do narrador, ao sublinhar a possibilidade de atribuir um novo significado à camisa de Mary, têm quando analisadas a partir do ponto de vista da relação entre linguagem, discurso, verdade e o real nesta obra de Eça. Isto é, parece-me claro que este final institui uma negação da certeza, mas não apenas porque recusa uma única «moral lúcida e forte», ou mesmo a possibilidade de estabelecer certezas sobre o real. Argumento que, de facto, a recusa de «toda a certeza» n' *A Relíquia* de Eça encontra-se – não só nesta passagem, como discutirei à frente, mas como este momento da narrativa começa já por mostrar – relacionada também com o estatuto da linguagem e do discurso em relação à verdade e ao real.

Quer pelas palavras do narrador sobre o assunto, que asseguram que ninguém duvidaria da nova verdade sobre a camisa de dormir de Mary (Queirós, 2004: 274), se tivesse tido a coragem de traduzir para o plano religioso o significado metonímico deste objecto-fetichado, quer pela não afirmação precisa de uma moral condenatória do ato de falsear o que ao leitor parece ser a verdade, apresentando, assim, esta como contingente, a narrativa sugere que Teodorico poderia realmente ter mudado os acontecimentos a seu favor. Bastaria, para isso, ter tornando aquela relíquia pessoal num objeto sagrado aos olhos da D. Patrocínio e do mundo, através de uma atribuição discursiva de significado. De forma análoga, repare-se, Topsius, o companheiro de viagem de Teodorico pelo Oriente, alemão e representante da historiografia germânica, fabrica a História, apropriando-se dela, produzindo-a conforme as suas necessidades e o seu ego, como nos é sugerido várias vezes (Queirós, 2004: 69, 75, 108, 119-120, 219). Foi aliás ele quem assegurou a Teodorico que qualquer que fosse o galho que ele levasse para Lisboa teria sido «o

mesmo que ensanguentou a fronte do rabi Jeschoua Natzarieh (...). Falara o alto saber germânico!» (Queirós, 2004: 120). Consequentemente, e porque o texto não oferece alternativas claras fundadas em verdades ancoradas no plano metafísico, verdades pré-discursivas – não sendo, portanto, uma mera sátira de uma determinada inversão de valores essencialistas –, emerge do funcionamento do texto: por um lado, uma problematização do real enquanto criação discursiva; e, por outro, uma conceptualização do processo de atribuição de significado que se manifesta como um processo de fetichização, em que os campos da sexualidade, da religião e da ciência se confundem, e sem o qual os objetos mantêm-se num plano de existência puramente fenomenológica.

Algo de certa forma semelhante ao que acabou de ser dito sobre a camisa de Mary, no que diz respeito ao plano da relação entre linguagem, conhecimento e o real, surge no contexto do sonho (ou visão de Teodorico, como se queira considerar), em que este testemunha a paixão de Cristo e o início, para usar uma formulação não muito distante daquela que é sugerida na obra, dessa nova religião: o Cristianismo. Depois de «acabar o *Sabat*, as mulheres de Galileia volta[m] ao sepulcro de José de Ramata, onde deixaram Jesus sepultado... E encontram-no aberto, encontram-no vazio!...» Esta ausência do corpo de Cristo leva «Maria de Magdala, crente e apaixonada, [a] gritar por Jerusalém ‘Ressuscitou, ressuscitou!’ E assim o amor de uma mulher muda a face do mundo e dá uma religião mais à humanidade!» (Queirós, 2004: 210). Analogamente ao que Teodorico poderia ter feito ao atribuir um novo significado à relíquia-fetice do seu envolvimento com Mary, um significado religioso, Maria de Magdala instaura discursivamente uma certeza da fé, na qual se baseará a crença Cristã: a ressurreição de Cristo. Maria de Magdala transforma a ausência do seu corpo em vida e torna a sua ressurreição numa verdade religiosa através da sua expressão em linguagem. A relação entre as palavras de Maria de Magdala e o que o leitor sabe sobre o que aconteceu ao corpo não tem quaisquer consequências para a verdade que é revelada/instituída através da linguagem e se manterá, segundo a sugestão da voz do narrador. Porém esta mesma relação entre evidência e falsificação, e o processo transformador do significado da ausência do corpo no túmulo, que lhe é inerente, tem de facto implicações no que diz respeito à problematização da relação entre linguagem e o real na obra de Eça. O corpo de Cristo roubado passa a ser um corpo ressuscitado; a ideia de ressurreição substitui a ideia de roubo, tornando-se a ressurreição numa metáfora para a ausência do corpo. Em última instância, uma metáfora assente sob o que podemos considerar como uma ausência de referente: um vazio.

Roman Jakobson, no seu ensaio «Two Types of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», argumenta que a metáfora depende do que ele chama de

«a process of selection between alternatives [which] implies the possibility of substituting one for the other, equivalent to the former in one respect and diferente from it in another» (Jakobson, 1956: 60). Nesta visão, a metáfora é sempre uma representação imperfeita que, embora se assemelhe à alternativa que substitui, necessariamente também difere dela. A linguagem metafórica não oferece assim uma referência estável fora do sistema de significação nem um acesso à verdade e ao real. *A Relíquia* de Eça – mais concretamente este episódio, quando visto à luz desta definição de Jakobson – ao estabelecer a ressurreição de Cristo anunciada por Maria de Magdala como metáfora performativa do desaparecimento do corpo, uma metáfora criadora, sugere simultaneamente a possibilidade de criação do real através do discurso e, através desta simulação produtiva da ausência do referente, uma crítica a uma interpretação da linguagem como capaz de possuir em si um conteúdo uno e um acesso ao real fora do discurso. Isto é, expõe-se, através da instauração de um processo metafórico performativo, nesta construção subjetiva da paixão de Cristo, uma rutura entre significante e referente – note-se que é a ausência do corpo que permite a re-significação – levando-se até às últimas consequências a recusa da possibilidade de interpretação do discurso, que se mostra, assim, uma vez mais, como uma espécie de multiplicação de relações e reconfiguração de significados constante.

Desta forma, ambas as sugestões da possibilidade de criar discursivamente o real e de problematização do estatuto da verdade e dos processos de atribuição de significado, quer o caso da camisa de dormir de Mary, quer o caso da instauração de uma outra verdade religiosa na passagem da ressurreição de Cristo, subvertem uma conceção mimética da linguagem. Esta obra queirosiana aproxima-se assim de certas dimensões da Modernidade literária – nomeadamente aquela que se caracterizou por um questionamento da representação do real – e filosófica – tornando-se possível situar o texto no campo de um determinado ceticismo nietzscheano e da sua crítica à metafísica. De facto, *A Relíquia*, enquadrada nesta leitura, parece replicar um pensamento filosófico finissecular, em certa medida, semelhante àquele revelado por Nietzsche em «On Truth and Lies in a Nonmoral Sense», em que este afirma: «every concept originates through our equating what is unequal» (Nietzsche, 1965: 510); indo mesmo ao ponto, o texto de Eça, de questionar, a par com o filósofo alemão,

What, then, is truth? A mobile army of metaphors, metonyms, and anthropomorphisms – in short, a sum of human relations, which have been (...) embellished poetically and rhetorically, and which after long use seem firm, canonical, and obligatory to a people: truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are;

metaphors which have been worn out and without sensuous power, coins which have lost their pictures and now matter only as metal, no longer as coins. (Nietzsche, 1965: 511)

Considerado o questionamento da relação entre linguagem, o real e o conhecimento nestas duas passagens, argumentarei a partir de agora que ambos os momentos da diegese, quando lidos desta forma, permitem ler o hibridismo do discurso d' *A Relíquia* a uma outra luz. Não podia estar mais de acordo com Guerra da Cal quando afirma que a significação do «romance temos de a procurar na sua forma completa» (Guerra da Ca, 1971: 16). É, aliás, isso que proponho agora: ler os vários aspetos que tenho vindo a analisar não de um ponto de vista isolado, mas colocando-os como parte de um projeto artístico que funciona, no seu todo completo, não só mas também como uma problematização do estatuto da linguagem na sua relação com o real e com o conhecimento, na qual a narrativa e o hibridismo discursivo se interligam e se iluminam mutuamente no plano ideológico⁴. Retorno agora, portanto, ao discurso e à sua materialidade, para observar como este se multiplica em estratégias discursivas que apontam para a mesma noção de problematização da linguagem e dos limites da representação que observei na leitura que acabei de fazer dos dois momentos cruciais do percurso de Teodorico Raposo.

Provavelmente o corte com a tradição Realista do Eça d' *O Crime do Padre Amaro* e d' *O Primo Basílio* que um leitor, mesmo que pouco atento, d' *A Relíquia* começa por notar em primeiro lugar – logo no primeiro parágrafo do prólogo – liga-se à ausência de um narrador onisciente e omnipresente, com uma visão panóptica sobre a ação, que o autor substitui por uma voz autobiográfica, a de Teodorico Raposo, que expõe desde as primeiras linhas a dimensão ostensivamente subjetiva da narrativa. Neste contexto importa recordar a argumentação de Helena Carvalhão Buescu, segundo a qual, em relação a Eça de Queirós, é possível falar de «um projecto explícito de *humanização descritiva*, em estreita conexão com o funcionamento da *perspectiva* – e que, através destes elementos, seria possível entender o descritivo [em Eça] como *instrumento antropológico*, e nunca como coisificação e estatismo» (Buescu, 1997: 127). Contudo, se, por um lado, *A Relíquia*, enquanto narrativa na primeira pessoa, representa de facto um caso emblemático, como Buescu explicita, de um texto queirosiano em que se verifica uma «subsunção do descritivo pela noção de perspectiva» e assim se dá consequentemente uma humanização da narrativa (Buescu, 1997: 130); por outro lado, como pretendo

4 Para além de Guerra da Cal, também Helena Buescu defendeu a necessidade de considerar o projecto romanescos d' *A Relíquia* como não coincidindo apenas com o «projecto vivencial de Teodorico» (Buescu, 1997: 135), indo, portanto, para além deste e da sua narrativa pessoal.

ainda mostrar neste breve ensaio, a constante emergência da materialidade do discurso complexifica este processo de humanização, colocando-o como necessariamente dependente não só dos limites da subjetividade, mas também dos da ordem simbólica da linguagem. Logo desde início, estabelece-se n' *A Relíquia* uma noção de texto em construção que aponta para o próprio processo de escrita: algo que o narrador «decidi[u] compor» (Queirós, 2004: 5). Institui-se, assim, nas primeiras linhas o que o texto continuará a confirmar: não apenas que a experiência relatada será estruturada por uma determinada subjetividade marcada pelas suas contingências históricas – às quais, aliás, se refere sugestivamente como sendo as de um século de dúvidas e incertezas (Queirós, 2004: 5) –, mas também que será mediada por um sistema simbólico de significação, a linguagem.

Também imediatamente a partir dos primeiros parágrafos do prólogo, uma justaposição de vários estilos, numa forma de pastiche discursivo que lembra um processo de colagem de diferentes tradições de representação – desde a literatura de viagens (marcada aqui, como referido, por um Oriente assumidamente textual), passando pelos discursos bíblico e historiográfico, pela tradição picaresca⁵, pelas próprias técnicas Naturalistas parodiadas na descrição do alemão Topsisius⁶, pelo memorialismo, pela farsa, etc. –, vai moldando a narrativa. Os discursos multiplicam-se segundo os universos a que se referem, transformam-se em função dos espaços que (re-)cria, adequam-se aos objetivos da construção romanesca⁷. Se, por um lado, esta estrutura pode ser lida como contribuição para a complexidade de uma determinada relação «parodística (...) inviezada (...) e subversiva» do texto queirosiano com a estética picaresca (Simões, 1996: 546): como mostrou Gomez-Mariano, *Lazarillo de Tormes* funciona também num processo de «*calque discursif*» subversivo (*apud* Simões, 1996: 544)⁸. Por outro lado, no contexto concreto d' *A Relíquia*, esta construção adquire o seu próprio significado contingente quando lida em função da problematização, que tem vindo a ser identificada, da

5 Sigo aqui, portanto, as propostas de Carlos Reis e Maria João Simões que rejeitam a noção de filiação do texto na tradição picaresca (Reis, 1986: 203; Simões, 1996) – avançada, como referido anteriormente, por Guerra da Cal (1971), e antes dele por Machado da Rosa (1964).

6 Refiro-me à passagem em que o determinismo oitocentista é parodiado pela sua falha irónica na aplicação ao caso familiar do alemão Topsisius, cujo pai, apesar de a «sabedoria neste moço [ser] hereditári[a] (...), permanecia figle numa charanga, em Munique» (Queirós, 2004: 70).

7 O *choque* entre o discurso memorialista de Teodorico e o discurso bíblico da descrição antecipada do seu sonho, que se justapõem logo no início do prólogo, é um exemplo claro deste modo de construção textual que ao longo da obra se multiplicará, contribuindo para uma evocação constante da materialidade da linguagem.

8 Para Gomez-Moriana, *Lazarillo de Tormes* apropria-se de forma subversiva dos seguintes discursos: do silolóquio, da escrita autobiográfica segundo o modelo das *Confissões* de Santo Agostinho, da confissão geral e da confissão para o tribunal do Santo Ofício (*apud* Simões, 1996: 544).

relação entre a linguagem e o real no texto. Acrescenta-se, desta forma, à rejeição textual da referencialidade dos discursos científico e religioso, a sugestão da autosuficiência do discurso literário, o seu fechamento no plano da arte, e a sua conseqüente não relação com o real, mas sim consigo próprio, como forma de discurso que imita não o exterior a si, mas o próprio discurso.

A Relíquia enquanto texto não se pode encaixar em nenhuma categoria – não se pode considerar como um exemplo inequívoco do picaresco sem se amputar parte muito significativa do texto (os capítulos II, III e IV), não é um livro de viagens apesar de se relacionar discursivamente também com essa tradição, não é uma farsa, nem é um exemplo do Realismo oitocentista – porém tem em si várias estéticas, para as quais aponta – como desde cedo observou Oliveira Martins, uma das poucas vozes a valorizar criticamente a obra na época (*apud* Luzes, 2000: 566-7)⁹ – expondo assim o caráter sempre contingente das classificações definitivas. Como um todo, e como objeto de conhecimento em que se constitui, este texto queirosiano escapa ao esforço de catalogação do cientificismo oitocentista em todas as suas manifestações – também a da crítica literária. Um narrador pouco competente e supercompetente alternadamente – repare-se como esta foi uma das críticas de Pinheiro Chagas, que considerou Teodorico demasiado estúpido para ter tido o sonho/visão que teve (Chagas, 1987: 54-5) –, coerente e o contrário simultaneamente, torna-se imune a uma categorização definitiva: assim como *A Relíquia* enquanto objeto textual, ambos impedem um discurso totalizante, classificador. Mais, o próprio narrador, tal como o real que representa, mostra-se ostensivamente como não sendo mais do que um produto da atividade linguística, como logo a referência inicial ao processo de escrita começa por sugerir.

No pedestal teórico em que escritores Realistas contemporâneos de Eça situavam a crença no acesso ao real através da linguagem, *A Relíquia* parece, portanto, colocar, através dos movimentos sugestivos de autorreflexividade descritos até agora – que podemos mesmo considerar como proto-pós-modernos – uma perspectiva crítica face aos limites do Realismo, da linguagem e do conhecimento de um mundo pré-discursivo, substituindo, se situarmos a análise no plano meramente estético, a ideia de representação literária do real pela única forma de mimese aparentemente disponível: a mimese do discurso e a mimese da arte pela própria arte. Este texto queirosiano torna-se, assim, no que podemos descrever, utilizando

9 Mais concretamente, Oliveira Martins escreveu: «*A Relíquia* é o pandemônio mais incongruente, mais extravagante, mais inconcebível que se pode imaginar. Desde a farsa até à epopeia; desde a gargalhada, pelo sorriso, até ao patético mais puro; desde a aventura picaresca, até aos episódios sublimes; (...) desde a troça desenfreada, até à história severa; (...) há de tudo neste livro (...)» (*apud* Luzes, 2000: 566-7).

uma expressão cunhada por Charles Bernheimer a propósito de *Bouvard et Pécuchet*, como, a par com o texto de Flaubert, um exemplo de um *realismo linguístico*, que «recognizes language as an autonomous symbolic system which traces a field without origin» (Bernheimer, 1974: 155) e por isso se estabelece como um questionamento radical dos limites da representação Realista e do Realismo na literatura.

Não pretendo catalogar *A Relíquia* de Eça como uma obra proto-pós-moderna, ou com uma conceção pós-estruturalista da linguagem, o que, até um certo ponto, seria legítimo pensar depois da proposta de leitura que acabei de elaborar. Nem considero necessário procurar razões para apontar a Modernidade da obra de Eça – nesta matéria não podia estar mais de acordo com Apolinário Lourenço quando afirma que todos os *Eças* foram Modernos (Lourenço, 2005: 409). O que procurei propor aqui foi, de facto, a necessidade de ler Eça à luz dessa revolução da História Moderna que George Steiner definiu como «o afastamento (...) da linguagem relativamente aos seus referentes exteriores» (Steiner, 1993: 91), que estranhamente não tem estado na agenda da crítica. Não me parece que, quer o Eça enquanto realista militante, quer o denominado último Eça, tenham passado ao lado desta mudança de paradigma. Assim como também não me parece que *A Relíquia* seja o seu único texto em que a problematização da relação entre linguagem e os seus referentes exteriores assume forma literária. Porém, neste romance, esta problematização ocupa de facto, como procurei demonstrar, uma centralidade crucial no funcionamento do texto.

REFERÊNCIAS

- ANÓNIMO (2002). *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra [1554?].
- BERNHEIMER, Charles (1974). «Linguistic Realism in Flaubert's *Bouvard et Pécuchet*», in *Novel: A Forum on Fiction* 7.2: 143-158.
- BERRINI, Beatriz (1993/94). «Teodorico Raposo: o Peregrino, o Historiador, o Memoralista». *Revista queirosiana*. 5/6: 39-59.
- BROOKS, Peter (2005). *Realist Vision*. New Haven: Yale University Press.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1997). «Descrição, Ironia e Indecibilidade: *A Relíquia*». *Varia Escrita*. 4: 127-137.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1971). *A Relíquia: Romance Picaresco e Cervantesco*. Lisboa: Editorial Grémio Literário.
- CHAGAS, Pinheiro (1987). «Prémio D. Luiz I: Relatório». *Polémicas de Eça de Queirós*. Vol. IV. Tomo I. Lisboa: Heuris [1887]. 43-62.
- JAKOBSON, Roman (1956). «Two Types of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», in *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton. 55-82.

- FLAUBERT, Gustave (1979). *Bouvard et Pécuchet*. Trad. T. W. Earp e G. W. Stonier. Intro. Lionel Trilling. Westport, Conn: Greenwood Press [1881].
- LOURENÇO, António Apolinário (2005). *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra.
- LUZES, Pedro (2000). «(A) Relíquia: Do Realismo/Naturalismo a uma ‘Estética da Imperfeição’». *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho. 561-570.
- NIETZSCHE, Friedrich (1965). «On Truth and Lies in a Nonmoral Sense», in *The Philosophy of Nietzsche*. Ed. Geoffrey Clive. New York: New American Library [1873]. 503-515.
- QUEIRÓS, Eça (2004). *A Relíquia*. Porto: Porto Editora [1887].
- QUEIRÓS, Eça (1967). *O Crime do Padre Amaro*. Porto: Lello & Irmão [1875].
- QUEIRÓS, Eça (s.d.). *O Primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil [1878].
- QUEIRÓS, Eça (1954). *The Relic*. Trad. Aubrey Bell. Intro. Francis Steegmuller. New York: Noonday [1887].
- REIS, Carlos (1986). *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*. 3.^a ed. Coimbra: Almedina.
- ROSA, Alberto Machado da (1964). *Eça, Discípulo de Machado?* Lisboa: Editorial Presença.
- SANTANA, Maria Helena (2007). *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX. A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SEDGWICK, Eve K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkley: University of California Press.
- SIMÕES, Maria João (1996). «Viagem e Inversão—A Paródia Satírica n’*A Relíquia* de Eça de Queirós», in *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas* [Actas do “2.º Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada”]. Org. Margarida L. Losa, Isménia de Sousa e Gonçalo Vilas-Boas. Porto: APLC. 539-549.
- STEINER, George (1993). *Presenças Reais*. Lisboa: Presença [1989].

A ILUSTRE CASA DE RAMIRES – GONÇALO RAMIRES, OS VALORES DA FIDALGUIA E A RENOVAÇÃO NACIONAL

Dina Carvalho Aparício

Universidade Aberta (Mestranda)

Em 1890, Eça de Queirós decidiu escrever um conto intitulado «A Ilustre Casa de Ramires», anunciado na *Revista de Portugal*. Contudo, no ano seguinte, a obra era já extensa e, em 1893, contava com 180 páginas. Na época, estava em voga a publicação de dramas patrióticos, contudo o autor não pretendia, nesta sua última fase de produção literária¹, um romance histórico, mas um *pastiche* do género. Em 1897, a obra começava a ser publicada na *Revista Moderna*, em folhetins, que, entretanto, foi encerrada o que comprometeu a continuidade da publicação. O falecimento de Eça, em 1900, deixou a obra incompleta e a revisão das últimas provas foi entregue a Júlio Brandão. O Manuscrito desapareceu, o que nos levanta dúvidas sobre a quem atribuir a conclusão da obra (*id*: 344).

Ora, este romance – o último de Eça de Queirós – tem sido objeto de menos atenção dos estudiosos do que as obras correspondentes à fase realista/naturalista do autor, apesar da sua riqueza estético-literária, pela «pluralidade de leituras, desde as simbólicas» – sugeridas pelo texto – «às que percorrem os caminhos da escrita da novela histórica que o protagonista constrói, à que procura dar conta do entrelaçar do romance com a novela [...]» (Duarte, 2004: 215). A intenção de Eça, ao escrever um romance de *natureza histórica*, suscitou algumas explicações, como «mostrar como era possível, depois do realismo, continuar a escrever romances históricos, libertos dos estereótipos de género e da retórica romântica [...]» (*id*:

1 Esta última fase realista do autor evidencia, segundo Maria Aparecida Ribeiro, não um retrocesso em termos estilístico-literários, mas «a sua constante reflexão sobre a arte de um modo geral e sobre o fazer literário em particular» (Ribeiro, 2000: 181).

220). Hernâni Cidade, contestando uma crítica de Costa Pimpão² a este romance, destaca a influência que a antiga energia do passado heroico pode ter na afirmação do presente e na reconstrução do futuro:

Nenhum romance histórico [...] é, tanto como este, adequado à demonstração da eficácia do género para a ressurreição duma alma amortecida, por insinuação das energias evocadas de antepassados históricos. Pode, talvez, admitir-se como possível de Eça a tese da ineficiência da novela histórica no fortalecimento das energias coletivas. Mas seria bem estranho que, para provar tal ineficácia, se pusesse tão poderosamente evidente a transformação, por uma novela duma vida individual (Cidade, 1975: 65).

O enredo principal da obra conta-nos a vida de Gonçalo Mendes Ramires, bacharel de Direito por Coimbra, descendente de uma casa anterior ao reino de Portugal contemporâneo do Constitucionalismo e das consequências trazidas por uma crença social exacerbada no positivismo, perfeitamente identificável com a *desorientação* e o *desencanto* sentidos pelos «Vencidos da Vida», os sobreviventes da Geração de 70 que acreditaram na renovação social a curto prazo. Gonçalo Ramires, inflamado pelos ideais patrióticos de Castanheira, um colega de Coimbra, resolve escrever a história dos seus heroicos avoengos – *A Torre de D. Ramires* –, uma «novela onde pretende reconstruir a vida dos seus antepassados e restaurar o sentimento de amor a Portugal, ganhando, assim, do mesmo passo notoriedade e importância» (*id.*: 807). A escrita surge na sua vida não como um talento ou um apelo naturais, mas pela sua necessidade de dinheiro e de ascensão social, um *meio* através do qual poderia chegar a deputado em Lisboa e resolver os problemas que o afligiam e, apesar da sua origem aristocrata, o confrontavam com uma existência dual, compactuando com o jogo de interesses e conveniência social que lhe permitiriam ascender socialmente. Baseado num poema deixado pelo tio Duarte e pelo *Fado* do Videirinha³, sem outras pesquisas mais credíveis e adicionais, vai escrevendo a história dos Ramires e contactando com os feitos heroicos de uma família que, ao longo dos séculos, acompanhou o processo e formação e expansão da nacionalidade, destacando-se por valores caídos em desuso – no presente de Gon-

2 Escreve Costa Pimpão, em *Escritos Diversos*, de 1972: «Desta breve análise à essência moral do romance, parece-me poder concluir que não há nele duas faces: uma voltada para o passado, outra voltada para o presente, mas uma face única: a condenação do nacionalismo literário, de expressão tradicionalista, como fator de regeneração moral e de progresso social» (*apud* Cidade, 1975: 64).

3 Ajudante de farmácia, filho de padeiro e da costureira da Torre, é o autor dos *Fados* de Ramires, acaba por ser promovido a amanuense da administração do concelho de Vila Clara, aquando da promoção de Gonçalo a deputado.

çalo – como a honra, a lealdade, a coragem, o autossacrifício. Enquanto escreve, depara-se com aquilo que lhe falta, embora, como o leitor vai percebendo, algo de bom lhe permanece nos genes. Fidalgo falido, dono de uma Torre em ruínas, revela-se covarde ao fugir de Casco e mandá-lo prender injustamente, depois de lhe ter prometido que lhe arrendaria as terras e ter faltado à palavra em prol de um negócio mais proveitoso, aproveita esse facto para se aproximar de André Cavaleiro, seu inimigo visceral – não obstante o esforço e os problemas de consciência que isso lhe trouxe -, pois, após a morte de Lucena, o velho deputado que se representava Oliveira em Lisboa, seria ele «a fenda» que lhe permitiria ter assento na Assembleia. A sua *ganância* pelo lugar fê-lo sacrificar a honra da própria irmã que representava aquilo que a descendência dos Ramires tinha como mais puro e intocável, facilitando o seu adultério com André Cavaleiro, seu antigo namorado que, vergonhosamente, lhe faltara às promessas feitas. Pondera, ainda, casar com D. Ana de Lucena, mulher que, de início, o repugna, mas que, depois de conhecer o seu interesse nele – belo fidalgo português – e o valor da sua renda de duzentos contos de réis, o tenta e cativa.

Por outro lado, temos um Gonçalo capaz de ser naturalmente generoso, como se pode ver pela forma como empresta a sua égua a um homem ferido, como trata a família do Casco que lhe aparecem na herdade, numa noite de chuva, a suplicar pela libertação do homem, agasalhando a mulher com a sua própria capa e tratando do filho que estava doente, curando-o na sua casa. Notamos a sua delicadeza de sentimentos quando o avô de Rosa de Rio Manso lhe descreve o dia em que o observou brincar com a neta, ainda criança, e presenteá-la com um belo ramo de rosas. Percebemos a *voz* da sua consciência, a sua divisão interior, quando sabe que não age bem, e que as suas ambições políticas, independentemente da necessidade de dinheiro e estabilidade, se prendem também com a crença de que a verdadeira aristocracia deve fazer parte da elite dirigente do País.

João Medina, num artigo de 1973, compara Gonçalo a Hamlet, o príncipe da Dinamarca que, alertado pelo fantasma do pai, se apercebe da podridão moral e social do reino. Esta analogia remete-nos, de imediato, para a novela histórica que Gonçalo se esforça por escrever, pois, é através da narração – alimentada pela imaginação do autor – da história dos Ramires que lhe permite fazer o contraste entre

o Passado heróico, viril e afirmativo dum Portugal medievo, cheio de virtudes, anterior ao absolutismo [...] e o Portugal contemporâneo de Eça, o Lilliput constitucional, hamléptico, decaído, afrancesado, onde vagueia o doido da *Pátria* de Junqueiro, abraçado ao livro que fundiu a epopeia e o epitáfio num mesmo canto (Medina, 1973: 27).

Temos, desta forma, o antagonismo evidente entre o Portugal afonsino, forte e ativo, das grandes conquistas e o Portugal «bragantino, constitucional, finissecular, arruinado, sem energias morais nem físicas» (*id.*: 27-28). Neste contexto, a estirpe dos Ramires, outrora ativa na construção da nacionalidade, está agora confinada ao hamlético Gonçalo, em toda a sua humanidade e conseqüente pluralidade, «príncipe sem principado numa Dinamarca que é uma prisão, num país onde uma secreta e invisível chaga gangrena a alma dos seus filhos» (*id.*: 28) – a chaga da imobilidade, do comodismo, da inatividade, fruto da «vitória do liberalismo capitalista e da instauração dum governo baseado na ideia da representatividade e, portanto, das maiorias» (*ibid.*). Simbólicos deste abatimento dos Ramires são a Torre de Sta. Ireneia em ruínas, votada ao abandono, e o esboroamento do brasão da família, lembrando-nos que «aquilo que foi glória é agora tristeza e miséria» (*ibid.*). No entanto, não devemos convencer-nos que esta obra transmite uma visão definitivamente pessimista da crise identitária nacional. O processo de narração das honras e façanhas do passado exercem em Gonçalo um efeito catártico, favorecendo a sua autognose e crescimento. No dia em que enfrenta, com um chicote dos antepassados, o «rapaz das suíças louras» que o provocava – o Ernesto das Narcejas –, Gonçalo, que até aí se comportava de forma apática e cobarde, metamorfoseia-se e torna-se herói reconhecido, regenera-se como se, através desse castigo exemplar, concretizasse o resgate nacional do traumatismo e da humilhação provocados pela agressão estrangeira (*ibid.*)⁴. Ao enfrentar o rapaz que o provocava, Gonçalo, com os genes dos seus antepassados e a memória inflamada pelo heroísmo que sempre os distinguiu, transforma-se naquilo que em Portugal ainda «subsistia como autêntico, positivo e carregado de esperança futurante» (*id.*: 29).

Ao resgatar a honra dos Ramires, o Fidalgo assume-se como um «retrato-símbolo do País», resgatando a comunidade e avivando a nossa memória coletiva. «A resposta parece ser só uma. Pelo recurso aos fundamentos mesmos da nacionalidade, ou seja, *reacordando* as forças duma nação prostrada, mas ainda capaz de grandeza e de vida» (*id.*: 30). A restauração da Torre⁵ e de todo o seu simbolismo significa a reconstrução de Portugal, não pelo exterior, «mas por uma conversão interna, por uma alquimia da alma coletiva» (*ibid.*). A partir do momento da sua metamorfose interior, Gonçalo recupera a sua «verdadeira estatura» e recusa a

4 Note-se que o Autor insiste na descrição física de Ernesto das Narcejas – as suíças louras e a palidez da sua pele – o que nos faz lembrar as características fisionómicas dos ingleses. Nesta altura, Inglaterra era símbolo de humilhação nacional, devido ao *Ultimatum* Inglês.

5 Na tradição cristã, a Torre é um «símbolo de vigilância e ascensão» – espreitar eventuais inimigos, mas também intensificar as relações entre Terra e Céu, a harmonia e a unidade (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 649).

apatia hamléctica, inibidora de uma ação positiva e edificante. Revê os seus valores, afasta-se da política e os jogos de interesse, procurando na aventura e no esforço pessoal a fortuna que um fidalgo da sua estirpe merece e consegue adquirir por meios legítimos. Parte para África⁶, enriquece à custa do trabalho, regressa a Portugal e casa com Rosinha de Rio-Manso. João Medina atribui a sua *salvação* ao facto de se impor pela vontade própria, pelo sentido de aventura e renovação, que seria a fórmula para «redescobrir Portugal, reaportuguesar os Portugueses, sair do sonho dogmático em que vivem como sonâmbulos, acordar as energias latentes que neles dormem, reencontrar o País real» (Medina, 1973: 39).

Este romance parece-nos o culminar do processo de problematização e consciencialização da realidade portuguesa, iniciado pela Geração de 70 que, através da Questão Coimbrã, ao mesmo tempo que anunciava o despertar de uma nova forma de Arte, «implicou uma perspetivação global do País e a tentativa consciente de conjugação de objetivos de ordem filosófica e literária, mas, também, de ordem social e política», que passava por uma atitude regeneradora e de «revisão de valores» (Piedade, 2008: 146). Este grupo de jovens, que se destacou na sua época, não só pelo seu «européismo cultural», mas também pela busca das «raízes históricas da decadência» (*ibid.*), propunha uma reforma do estilo de vida e da literatura, como forma de *reeducar* mentalidades – a Arte ao serviço da sociedade, à luz do positivismo científico que (sobre)valorizou o coletivo em detrimento do individual. Por conseguinte, consideramos que o conteúdo ideológico e cultural d' *A Ilustre Casa de Ramires* reflete uma postura consciente dos efeitos que o excesso de positivismo e de «civilização» tiveram no ser humano, o que acaba por se traduzir na modernidade e atualidade do pensamento eciano. Conhecedor do mundo e dos homens, percebeu que as respostas não se encontram em laboratório. Enquanto jovem, foi apologista da «civilização» cuja ponte de acesso era a Europa, mas, mais tarde, reconhece que esta mesma «civilização», outrora tão promissora, abafou o que o homem tem de mais genuíno – o encontro consigo próprio e com a sua natureza -, tornando-o num ser amorfo e melancólico:

Eu ainda me recordo de ter ouvido, na minha infância e na minha terra, a *gargalhada* – a antiga gargalhada, genuína, livre, franca, ressoante, cristalina!... Vinha da

6 A referência a África e ao colonialismo tem gerado alguma discussão entre os estudiosos, por ser ambígua e aberta a duas posições opostas por parte do Autor. Nesta investigação, este pormenor parece-nos pouco significativo, visto que concordamos com João Medina quando refere que África, nesta obra, simboliza a necessidade de esforço, empenho e espírito de aventura para poder haver renovação. Acrescentamos que esta obra de Eça teve uma «preferência» especial pelo regime de Salazar, precisamente pela leitura pró-colonialista.

alma, abalava todas as vidraças duma casa, e só pelo seu *toque* puro, provava a força, a saúde, a paz, a simplicidade, a liberdade! [...] Eu penso que o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização. [...] Os homens de ação e de pensamento, hoje, estão implacavelmente votados à melancolia (Queirós, 2000: 214-215)⁷.

A ausência de autenticidade do ser humano conduziu-o à apatia e à incapacidade para a ação que Eça critica na sua obra, em geral, e no romance em estudo, em particular. Por outro lado, em 1893, no artigo «Positivismo e idealismo», o Autor manifesta-se sobre a reação contra o naturalismo e a necessidade que o indivíduo voltou a ter de *algo* que lhe alimentasse a alma, a imaginação, atribuindo ao positivismo científico a causa do descrédito em que caiu o movimento realista: «A causa é patente, está toda no modo brutal e rigoroso com que o positivismo tratou a imaginação, que é uma tão inseparável e legítima companheira do homem, como a razão»⁸. Tal como reforça Carlos Reis: «a evolução literária queirosiana não constituiu, na década que vai de 1880 a 1890, um processo isolado; ela inscreve-se na crise de confiança que atinge a cosmovisão naturalista e [...] a crença na suposta coesão dos valores do Positivismo»⁹.

É precisamente neste ponto, neste acompanhar do fluir dos tempos, na problematização e consciencialização da necessidade de seguir em frente, rumo à modernidade, que Eça de Queirós retoma o seu *alter ego* Fradique Mendes. Relembramos que Fradique começou por ser uma produção coletiva, criada, entre 1868-1869 por Eça, Antero e Batalha Reis, numa tentativa de agitar a apatia de Lisboa, pela sua atitude satânica e provocadora¹⁰ e que, ressurgiu uma segunda vez, em 1870, fruto de uma parceria de Eça e Ramalho Ortigão. Em 1885, «praticamente coincidindo com o distanciamento eciano face à ortodoxia naturalista, acontece a última e decisiva aparição de Fradique Mendes, motivada agora por uma *exclusiva* iniciativa de Eça de Queirós que [...] o configura como um mítico poeta-dândi», uma voz de «consciência dialogante e problematizadora» (Piedade, 2008: 450), que permite a Eça libertar-se das ideias do passado, alargando a sua intervenção à modernidade, aos novos tempos, adaptando-se-lhes e estabelecendo pontes que *preenchem* o aparecimento do grupo do *Orpheu* e a constante busca de respostas para uma

7 Excerto do artigo «A decadência do riso» (*apud* Ribeiro, 2000: 214-215).

8 *In op. cit.*, p. 218.

9 Excerto do artigo «Fradique Mendes – origem e modernidade de um projeto heteronímico» (*apud* Ribeiro, 2000: 239).

10 Atitude decadentista tipicamente Baudelairiana.

Pátria em decadência que – ainda – desconhece que a sua verdadeira regeneração reside no indivíduo.

Nesta perspetiva, Fradique Mendes consiste no intermediário entre o prognóstico evidenciado pela obra *A Ilustre Casa de Ramires*, em que Eça defende o retorno aos valores da elite aristocrática – por representar a genuinidade que poderá resgatar a Pátria da decadência – e os princípios individualistas essenciais ao processo ontológico da identidade nacional, o que nos remete para o ideário pessoano. Entre Fradique e Pessoa, é visível uma «sintonia resultante de algumas afinidades que, não iludindo inegáveis divergências, fundamenta, por outro lado, uma efetiva antecipação queirosiana do modernismo pessoano»¹¹. Pelo seu individualismo exacerbado e pela atitude de rebeldia contra «as normas e valores da sociedade burguesa», o Fradiquismo «reflete com grande antecedência, ainda que de forma ambivalente [...] a decisiva mutação sociocultural que o Modernismo protagonizou»¹².

A Ilustre Casa de Ramires torna-se, assim, segundo Eduardo Lourenço, ao relacionar o regresso de Eça a Tormes e a «simplificação bucolizante» da realidade portuguesa como valor a cultivar e a exaltar, o «*desnudar*, sob o manto nem sempre diáfano da fantasia, a *verdade* do mundo português» (Lourenço, 2005: 97).

[A *pátria*] era realmente um ser vivo, capaz de metamorfose e redenção caseira (e não por abstrata África evocada), esse povo que ele descrevera, pintara como amorfo, fadista, contente com a sua mediocridade como poucos? Teriam razão esses novos *snoobs* – *mistura* de Fradiques de entre Douro e Guadiana e de Gonçalos revividos – ao anunciar-lhe como uma revelação a descoberta de um *país único* na sua rusticidade exemplar, mística sem mística, país de cavadores líricos, de pescadores mais líricos ainda, de moinhos de farinha terrestre e celeste como António Nobre os acabava de sonhar, para cobrir com as suas asas brancas a *negrura do País perdido* onde também os deuses lares o tinham feito nascer? (*ibidem*: 97-98)

A resposta à questão do «*ser* e o *destino* de Portugal como horizonte de aventura literária converter-se-iam nos finais do século em autêntica *obsessão*» (*id*: 98) e, depois de autores como Antero, Cesário Verde, Guerra Junqueiro terem convertido Portugal num «conglomerado de *diminutivos*, aceita-se e explora-se na sua

11 *Id.*, «Eça de Queirós», p. 696.

12 *Ibidem*. Ainda sobre Fradique e Pessoa, podem ler-se os artigos «Estratégias da modernidade em *A Correspondência de Fradique Mendes*» de Ana Nascimento Piedade (2002) e «Fradique Mendes – origem e modernidade de um projecto heteronímico», de Carlos Reis (1984).

folclórica miséria» (*ibid.*). *A Pátria-Saudade* de Teixeira de Pascoaes, filosoficamente, defende o retorno às qualidades da Raça¹³ como redentora e dialoga com a *Mensagem*, de Fernando Pessoa, obra de natureza mítico-simbólica, que anuncia um Quinto Império – não material, mas espiritual – que se concretizará, quando as forças psíquicas e genéticas latentes na nossa memória coletiva acordarem para a necessidade de uma ação futurante e *futurizante*.

A *perdição* do indivíduo, vítima de uma sociedade massificada que ameaçava a identidade nacional, assume-se como tema e ação central em Fernando Pessoa e na Geração do *Orpheu*, pela urgência de afirmar o indivíduo na sua unidade e, no caso de Pessoa, na busca do indivíduo por meio da pluralidade. Os escolhidos, os eleitos do Quinto Império são todos os Gonçalves Ramires que sentem, dentro de si, o chamamento da «Pátria». Uma «Pátria» que precisa de ser revigorada e resgatada pelos valores antigos que ainda ressoam na alma dos descendentes de conquistadores e descobridores.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean e Alain GUEERBRANT (1994). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- CIDADE, Hernâni (1975). «*A Ilustre Casa de Ramires* e um juízo de Costa Pimpão», [Crítica a *Escritos Diversos*, de Costa Pimpão]. *Colóquio/Letras*. 23: 63-65.
- DUARTE, Isabel Margarida (2004). «*A Ilustre Casa de Ramires* – Maturidade do relato de discurso em Eça de Queirós», in *Atas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Vol. I. Porto: Faculdade de Letras. 213-219.
- LOURENÇO, Eduardo (2005). *O Labirinto da Saudade*, 4ª ed. Lisboa: Gradiva.
- MATOS, A. Campos (1993). *Dicionário de Eça de Queirós* [org. e coord.], Lisboa: Caminho.
- MEDINA, João (1973). «Gonçalo Mendes Ramires, personagem hamléptico». *Colóquio/Letras*. 14: 27-39.
- MÓNICA, Maria Filomena (2001). *Eça de Queirós*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PIEIDADE, Ana Nascimento (2008). *Outra Margem – Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIEIDADE, Ana Nascimento (2008). «Mendes, Fradique», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* [coord. Fernando Cabral Martins]. Lisboa: Caminho. 450-453.
- PIEIDADE, Ana Nascimento (2008). «Queirós, Eça de», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* [coord. Fernando Cabral Martins]. Lisboa: Caminho, 695-699.

13 Palavra diversas vezes repetida por Eça de Queirós n' *A Ilustre Casa de Ramires*, referindo-se ao que de genuíno nos foi transmitido pelos nossos antepassados, conceito coincidente com o utilizado por Pascoaes.

- PIEIDADE, Ana Nascimento (2002). «Estratégias da modernidade em *A Correspondência de Fradique Mendes*», in *Actas do IV Encontro Internacional de Estudos Queirozianos*. Vol. I. Coimbra: Almedina. 295-314.
- QUEIRÓS, Eça de (1912). *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*. Porto: Lello & Irmão Editores.
- QUEIRÓS, Eça de (1993). *A Ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- REIS, Carlos (1984). «Fradique Mendes – origem e modernidade de um projeto heteronímico». *Cadernos de Literatura*, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica. 18: 45-60.
- REIS, Carlos (2009). *Eça de Queirós*, Lisboa: Edições 70.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (2000). *História Crítica da Literatura Portuguesa [Realismo e Naturalismo]*. Vol. VI. 2ª ed. Lisboa: Editorial Verbo.

SOB O SIGNO DA LUZ: A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS N’O *CRIME DO PADRE AMARO*

Isabel Silva Gaspar

Escola Secundária Domingos Sequeira – Leiria

O relato enunciativo d’ *O Crime do Padre Amaro* potencia, logo desde o seu início, a inscrição da ação ficcionada na realidade pela particularização de três instâncias narrativas – tempo, espaço e personagens: «Foi no Domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia» (Queirós, 2000: 97)¹.

Fazendo coincidir o *incipit* com um tempo anterior ao início do relato da ação, o narrador introduz o antecessor do padre Amaro em Leiria pelo recurso ao determinante artigo definido – «o pároco da Sé, José Miguéis» (p. 97). Do mesmo modo procederá com a referência a outras personagens convocadas para a breve composição da figura do padre José Miguéis, introduzidas sem qualquer apresentação prévia, apenas sucintamente associadas ao meio em que circulam ou à função que desempenham: «o Carlos da Botica» (p. 97); «o dr. Godinho» (p. 97); «o polido padre Gusmão» (p. 97); «o chantre Valadares» (p. 99)².

1 A edição adotada e que serve de base às citações efetuadas foi a edição crítica estabelecida por Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha – Eça de Queirós (2000), *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. As transcrições desta edição serão identificadas, daqui em diante, pela referência simples, entre parêntesis, do número da página ou páginas a que respeitam.

2 A correspondência estabelecida entre o universo ficcional e a realidade revela-se, logo nestas primeiras páginas da obra, ostensivamente coincidente, quando a verdade de que a ficção dá conta replica a verdade do real vivido. Esta conformidade é verificável na referência ao bispo e ao prelado que o substituíra, o chantre Valadares, «que governava então o bispado, porque o senhor bispo D. Joaquim gemia, havia dois anos, o seu reumatismo, numa quinta do Alto Minho» (p. 99). Se a inscrição da ação numa cidade concreta havia sido feita logo no período de abertura da obra, esta outra notação parece indiciar o ano de 1869 como aquele em que se localiza o começo da ação: D. Joaquim Pereira Ferraz, bispo de Leiria de 1853 a 1873, retirou-se definitivamente para Barcelos em 1867, por razões de saúde.

O pressuposto de que parece partir o narrador é o de que o leitor – instância extraliterária – comunga do saber detido pelas figuras do universo diegético. Assim, o destinatário não carece de informações acessórias para se situar imediatamente no universo referencial da obra, partilhando, como destaca Rosário Cunha, «o ponto de vista da população anónima de Leiria» (Cunha, 1997: 69) enquanto observadora dos acontecimentos que vão pautando a vida da cidade. Esta espécie de à-vontade, de sem-cerimónia com que o narrador acolhe o destinatário – que se vê assim introduzido no quotidiano da cidade, partilhando do ângulo de visão das personagens que compõem o universo descrito – permite ao destinatário não apenas sentir que se encontra perante a descrição de um mundo plausível como, inclusivamente, o conduz à ilusão de que faz parte desse universo do qual detém o mesmo nível de conhecimento exibido pelas personagens e pelo próprio narrador.

A localização da ação não se processa de forma genérica e quase abstrata no espaço citadino, como se a referência a Leiria se esgotasse nela própria. Pelo contrário, a cidade será, desde o início, particularizada, decomposta nas suas artérias, largos e edifícios. As personagens mover-se-ão por locais conhecidos e reconhecíveis, levando a que o leitor, pelo reconhecimento das referências toponímicas, atribua um carácter realista ao relato ficcional. Sem indicações prévias, as notações toponímicas irrompem como se o leitor fosse habitual frequentador das zonas percorridas. Assim se afere na reconstituição que o narrador faz do percurso do desafortunado companheiro do padre José Miguéis: «apareceu, errando pela Praça, o cão do pároco, o ‘Joli’» (p. 99); «uma manhã apareceu morto ao pé da Misericórdia» (p. 101). Referidas abreviadamente, sem o apoio de qualquer elemento descritivo, a Praça e a Misericórdia surgem como espaços familiares, cujo reconhecimento parece ser evidente, não carecendo de mais indicações para lá da sua própria designação.

A descrição minuciosa do espaço diegético, tão característica dos romances realistas, inicia-se no momento em que tem igualmente início a ação da obra, terminada que foi a breve introdução de carácter analéptico que permitiu justificar a chegada do protagonista à cidade. Tratando-se de uma descrição dos arrabaldes de Leiria, o pretexto para que ela surja é um passeio a pé, pautado por certa indolência, em que o cónego Dias expõe ao coadjutor da Sé a sua intenção de instalar Amaro em casa da S. Joaneira. Os períodos que iniciam o parágrafo descritivo são paradigmáticos da função referencial destas notações espaciais e temporais:

era uma tarde de Agosto e passeavam ambos para os lados da Ponte Nova. Andava então a construir-se a estrada da Figueira: o velho passadiço de pau sobre a ribeira do Lis tinha sido destruído, já se passava sobre a Ponte Nova, muito gabada, com os seus dois largos arcos de pedra, fortes e atarracados (p. 105).

A ancoragem do tempo ficcional na realidade processa-se a dois níveis: por um lado, verifica-se singelamente a localização da ação numa tarde de agosto do ano que deverá corresponder a 1868 ou 1869³; por outro lado, situa-se a ação num momento de certa relevância para a vida dos habitantes da cidade, marcado por obras estruturais que modernizam o espaço citadino, como a construção da Ponte Nova (a ponte do Arrabalde), que estabelece a ligação da cidade com as povoações a noroeste, como Marrazes e, bem mais distante, a Figueira da Foz, referida apenas como «a Figueira», aspeto que, de novo, salienta a noção de que a obra se dirige a um leitor supostamente conhecedor do meio e por isso sabedor de que, em Leiria, o topónimo se designa abreviadamente, por ser assim de imediato identificado.

3 O tratamento que o autor faz da componente temporal na obra nem sempre se afigura rigoroso. Procurar determinar com exatidão o início da ação é tarefa intrincada, quando se tenta estabelecer a cronologia dos acontecimentos que marcam a diegese. Sabe-se que Amaro chega a Leiria num mês de agosto, que abandona a cidade num mês de dezembro e que está em Lisboa em maio de 1871. A sequência temporal dos acontecimentos sucedidos em Leiria é, porém, difusa e, nalguns casos, pouco consistente. Tendo-se instalado em casa da S. Joaneira à sua chegada à cidade, Amaro encontra-se já a residir na Rua das Sousas em março (v. p. 363). Há posteriormente uma referência «ao tépido sol de Maio» (p. 483) e, «nos começos de Março» (p. 723), depreendendo-se, portanto, que do ano seguinte, Amaro e Amélia já mantinham os seus encontros íntimos na casa do sineiro, o que significaria que Amaro estava em Leiria há um ano e meio. Ao longo de todo esse tempo, porém, períodos e festividades importantes do calendário litúrgico, como o Advento, o Natal, a Quaresma e a Páscoa são completamente omitidos. Perante a indesejada gravidez de Amélia, o cônego Dias sugere o seu casamento com João Eduardo, plano que Amaro comunica a Amélia num «dia de fim de Verão, ameaçando chuva» (p. 799). Por outro lado, questionado pelo cônego acerca do tempo de gestação de Amélia, Amaro responde que «está de agora, está dum mês» (p. 791). Avançará, contudo, com os princípios de novembro como data prevista para o parto (v. p. 827) mas, mais estranhamente ainda, o cônego pondera que Amélia terá que permanecer na Ricoça por «cinco ou seis meses» (p. 833). A rapariga instala-se na quinta do cônego em setembro (v. p. 857) e o desfecho da ação, com o nascimento da criança e a morte de Amélia, ocorre em dezembro (v. pp. 963, 987). É imediatamente antes de ter conhecimento da morte do filho que Amaro idealiza o seu retorno à paróquia de Feirão, onde criaria o rapaz e reviveria «todas as emoções daquele romance de dois anos» (p. 999). Face aos dados expostos, e atendendo à localização da ação, no último capítulo da obra, em maio de 1871, o início da ação, marcado pela chegada de Amaro a Leiria, inscrever-se-ia em agosto de 1868. Porém, um outro elemento referido na obra parece querer dificultar esta tentativa de datação: a tradicional ida, de dois em dois anos, de beatas e padres a banhos, para a Praia da Vieira. Nos finais de agosto (de 1870), estando Amélia grávida, o cônego Dias lembra ser altura de «alugar casa na Vieira, como costumava um ano sim outro não, para ir tomar os seus banhos de mar» (p. 825). Lembra que «o ano passado não fora. Este era o ano de praia» (p. 825) e lamenta que, em virtude da doença da irmã, tenha que vir a perder dois anos a fio os seus banhos (v. p. 825). Amaro sugere-lhe então que parta para a Vieira levando consigo apenas a S. Joaneira e alugando casa perto um do outro, como ela lhe «disse que tinham feito há dois anos» (p. 827). Ora, se este fosse o terceiro mês de agosto que Amaro passava em Leiria, tal significaria que no ano em que ele havia chegado, o cônego, a S. Joaneira e Amélia teriam partido para a Vieira pouco depois da chegada do pároco e hóspede, e Amaro teria ficado sozinho em casa da beata durante os três meses iniciais da sua permanência em Leiria. E tal não sucedeu. Assim, a serem tidas em conta estas referências às idas para a Praia da Vieira, a chegada de Amaro a Leiria teria ocorrido não no Verão de 1868, mas no Verão de 1869.

A descrição relativamente extensa que agora se inicia, a primeira deste teor na obra, é apresentada ao leitor por intermédio de um narrador heterodiegético que, no seu projeto tendente ao apagamento da instância enunciativa de modo a asseverar a sua objetividade e imparcialidade, se socorre do ponto de vista das personagens intervenientes. À medida que passeiam junto ao rio, os olhares dos dois sacerdotes parecem igualmente passear por entre a paisagem marcada pela claridade daquela tarde de agosto. É sobre o meio envolvente, observado a partir da localização mais elevada da Ponte, que recaem o olhar e a atenção das personagens, assim como o discurso da instância narradora, marcado pelo recurso ao presente do indicativo:

em roda da Ponte a paisagem é larga e tranquila. Para o lado donde o rio vem são colinas baixas (...); em baixo, na espessura dos arvoredos, estão os casais que dão àqueles lugares melancólicos uma feição mais viva e humana – com as suas alegres paredes caiadas que luzem ao sol, com os fumos das lareiras que pela tarde se azulam nos ares sempre claros e lavados. Para o lado do mar, para onde o rio se arrasta nas terras baixas entre dois renques de salgueiros pálidos, estende-se até os primeiros areais o campo de Leiria, largo, fecundo, com o aspecto de águas abundantes, cheio de luz (pp. 105, 107).

As características da descrição apresentada são, verosimilmente, determinadas pela acuidade visual dos observadores, sendo esta, por sua vez, condicionada por circunstâncias como a luminosidade, por um lado, e os obstáculos físicos impostos (ou a sua ausência) pela topografia, por outro. Assim, se no segmento descritivo que observamos são expressas as condições de perfeita luminosidade – «luzem ao sol», «cheio de luz» – que permitem abarcar a larga paisagem campestre, alcançável até ao limite apenas imposto pela própria condição humana, já no sentido oposto, quando o olhar das personagens atenta na direção da cidade, a paisagem observada vê-se restringida a umas quantas partes de edificações que lhe conferem uma aparência sombria, quase lúgubre, afigurando-se impossível visualizar o casario urbano pela interposição de um acidente geológico – «o duro monte ouriçado de vegetações rebeldes»:

da Ponte pouco se vê da cidade; apenas uma esquina das cantarias pesadas e jesuíticas da Sé, um canto do muro do cemitério coberto de parietárias, e pontas agudas e negras dos ciprestes; o resto está escondido pelo duro monte ouriçado de vegetações rebeldes, onde destacam as ruínas do Castelo, todas envolvidas à tarde nos largos voos circulares dos mochos, desmanteladas e com um grande ar histórico. (p. 107).

A luminosidade natural, esse meio transparente que viabiliza a percepção sensorial, permanecerá ainda como elemento modelador da descrição em análise. Embora o dia decline, a limpidez da tarde estival permite que, num momento de pausa meditativa, a descrição da paisagem seja retomada – «ficaram calados. A tarde descaía muito límpida; o alto céu tinha uma pálida cor azul; o ar estava imóvel. Naquele tempo o rio ia muito vazio; pedaços de areia reluziam em seco» (pp. 111, 113).

E assim como a luminosidade havia potenciado as condições para a descrição do cenário que se ofereceu à vista dos dois passeantes, a sua oclusão implicará, dentro da lógica que superintendeu à composição do segmento descritivo, o seu desfecho. Ou, dito inversamente, porque eventualmente mais correto: uma vez que o autor esgotou neste momento o seu léxico descritivo, a sua «ficha do *dossier* de trabalho» (Hamon, 1979: 71), fez cair a noite. Não surpreende, portanto, verificar que, «com a inclinação do sol, a água perdia a sua claridade espelhada» (p. 113); simultaneamente, para lá das colinas, «ia subindo um crepúsculo esfumado» (p. 113). O entardecer anuncia, pois, a conclusão do passeio mas, principalmente, marca o final do segmento descritivo, ao mesmo tempo que assinala o momento em que é necessário retomar as atividades clericais: «- Vamo-nos chegando às Ave-Marias, hem? (...) E entraram na igreja, persignando-se» (p. 113).

Já no segundo capítulo, a prolongada espera pela diligência que trará Amaro a Leiria constitui o pretexto que estabelece a forma introdutória de uma nova sequência descritiva da cidade. No Largo do Chafariz, enquanto aguardam, o cónego e o coadjutor passeiam e deixam que o seu olhar divirja pela paisagem circundante. Observa-se, de novo, a alameda junto ao rio, mas as árvores aí alinhadas constituem-se, em parte, como um obstáculo, impedindo uma visão aberta do cenário físico e humano, o que justifica a utilização do verbo *entrever*: «entre os dois renques de velhos choupos, entreviam-se vestidos claros de senhoras passeando» (p. 115). A escassa nitidez do observado é, aliás, comprovada não só pelo verbo utilizado, como pela imprecisão na descrição das figuras que se passeiam, das quais apenas parece ser possível atentar na sua componente estritamente mais exterior e perceptível: o tom claro dos vestidos que envergam.

Ao longo de toda a obra, a luz – natural ou artificial, mais intensa ou, por vezes, quase velada – não deixará de surgir como principal meio que viabilizará a percepção da matéria a descrever. Assim, se em circunstâncias em que as condições de visibilidade são ideais a descrição do espaço se apresenta mais exaustiva, possibilitando a percepção de detalhes que podem ser objeto de uma observação minuciosa ou permitindo uma maior amplitude do campo de visão das personagens, noutros momentos a escassez de luz mergulha os elementos da diegese numa situação de quase-penumbra, que condiciona fortemente a tentativa de descrição.

É perfeitamente verosímil, portanto, que os mesmos espaços que haviam sido apresentados no início d' *O Crime do Padre Amaro* amplamente observados e copiosamente descritos sob a luz clara de uma tarde de agosto (v. *O Crime do Padre Amaro*, pp. 105, 107) se afigurem como pouco mais que silhuetas quando observados sob a reduzida luminosidade própria do período noturno:

Amaro foi andando devagar até à estrada da Figueira. Eram então nove horas, nascera já o luar de uma noite cálida e serena de Agosto. Uma ténue névoa luminosa suavizava a paisagem calada. Aqui e além uma fachada saliente de casa rebrilhava, batida da lua, entre as sombras do arvoredo. Ao pé da ponte, parou a olhar melancolicamente o rio que corria sobre a areia com uma sussurração monótona; nos lugares em que as árvores se debruçavam, havia escuridões cerradas; e adiante uma claridade tremia sobre a água, como um tecido de filigrana faiscante (p. 841).

A descrição das paisagens urbanas e das suas cercanias recria com especial acuidade a realidade, de tal modo que os espaços descritos são facilmente identificáveis quando cotejados com a toponímia da cidade. Contudo, no que respeita aos espaços rurais, a representação feita assenta em referências toponímicas não completamente identificáveis (ou mesmo não identificáveis) e em descrições mais genéricas, de certo modo estereotipadas e correspondendo difusamente às expectativas do leitor e à noção que genericamente se tem dos espaços campestres.

O regresso de Amaro da casa do abade da Cortegaça vai ser marcado pelo seu inesperado encontro com Amélia. As personagens são situadas em espaços não identificáveis ao nível da toponímia da região. O segmento descritivo surge subordinado à temática demarcativa do mutismo, que se configura como o pretexto que legitima a interrupção da narração e a introdução da descrição, já que «toda a notação do mutismo momentâneo de uma personagem pode muitas vezes ser, também, o anúncio de uma descrição, apagando-se a palavra atrás do olhar» (Hamon, 1979: 161).

Às frases de circunstância que Amaro e Amélia começam por trocar sucede-se um momento de silêncio. E por isso, uma vez que deixaram de conversar, as personagens olham, atentam na paisagem que vão percorrendo e que surge descrita:

Foram subindo a rua dos sobreiros, calados. O chão estava cheio de folhas secas, e, entre os troncos espaçados, moitas de hortênsias pendiam abatidas, amareladas dos chuvaes; ao fundo a casa baixa, velha, de um andar só, assentava pesadamente. Ao longo da parede grandes abóboras amadureciam ao sol, e no telhado, todo negro do Inverno, esvoaçavam pombos. Por trás o laranjal formava uma massa de folhagens verde-escuras; uma nora chiava monotonamente (pp. 323, 325).

O silêncio e a postura assumidos pelas personagens levam a que o seu olhar descaia e se prenda, numa primeira fase, ao nível do solo «cheio de folhas secas». A observação do espaço e a sua descrição obedecem a uma estruturação claramente gradativa, iniciando-se pelos detalhes mais próximos para depois se espraíarem no panorama geral, mais distante. Assim, só numa segunda fase o olhar de ambos se ergue, na contemplação do quadro mais alargado que se oferece à vista, abarcando «ao fundo a casa baixa» para, finalmente, esse olhar abranger «a massa de folhagens verde-escuras» composta pelo laranjal situado por detrás da edificação em direção à qual caminham. É a composição de um quadro bucólico a que não faltam os elementos característicos como as abóboras, as flores, as árvores de fruto e a nora a chiar⁴ e «cuja expansão predicativa se concretiza pela ativação de um paradigma lexical relativamente estereotipado, consagrado pela memória do sistema literário» (Reis e Lopes, 1998: 95).

Uma outra propriedade rural, a Ricoça, assume-se como cenário privilegiado, ao nível da inscrição da ação, nos capítulos XXI a XXIV da obra. Constituinte um espaço rural e igualmente não identificável enquanto elemento toponímico da região, a sua descrição será desencadeada, de novo, a partir da temática demarcativa do mutismo:

Tinham subido ao terraço, falando assim: e Amélia sentara-se fatigada num dos bancos de pedra que ali havia, e ficara a olhar a quinta ao longe, os tectos dos currais, a longa rua de loureiros, a eira, e a distância os campos que se sucediam planos e avivados do tom húmido que lhes dera a chuva ligeira da manhã: agora a tarde estava de uma placidez clara, sem vento, com grandes nuvens paradas que o sol do poente tocava de vivos cor-de-rosa tenro. (p. 873).

Amélia é tomada por um mutismo reflexivo, gerando-se o tipo de situação que Philippe Hamon designa como «um *preenchimento* verosimilhante destinado a servir de álibi» (1979: 70) à descrição. As circunstâncias que se oferecem não poderiam ser mais propícias para que o narrador introduza a nova sequência descritiva, nesta tarde que ostenta «uma placidez clara». Ainda que já na sua fase descendente, «o sol do poente» matiza o horizonte com tons alegres e vivos; e o nível topográ-

4 Atente-se no paralelismo que se estabelece com um outro fragmento, que descreve a paisagem observada a partir da sala da casa do abade da Cortegaça, constituída por uma enumeração previsível dos elementos campestres e que inclui, até, o tão característico azul-ferrete eciano: «as janelas abriam para o quintal. Viam-se dois largos pés de camélias vermelhas crescendo junto ao peitoril, e para além das copas das macieiras um pedaço muito vivo de céu azul-ferrete. Uma nora chiava ao longe, lavadeiras batiam a roupa» (p. 303).

fico mais elevado em que se situa o terraço oferece uma larga amplitude de visão à personagem, que «ficara a olhar a quinta ao longe». A descrição apresentada decompõe-se nos vários aspetos que a constituem, desenvolvendo-se por meio de paradigmas lexicais de tipo metonímico, pois a quinta surge caracterizada através de elementos de inclusão: «os tectos dos currais, a longa rua de loureiros, a eira, (...) os campos que se sucediam...»

Mas a ausência de luz solar não inviabiliza, necessariamente, a descrição. Atendendo-se na chegada de Amaro a Leiria, verifica-se que o primeiro contacto do protagonista com a cidade se dá já de noite, num ambiente marcado pela reduzida claridade proporcionada pela iluminação artificial. Estando a visibilidade assim condicionada, a descrição será necessariamente feita em termos difusos, com o recurso ao mesmo verbo «entrever», já antes utilizado:

eram quase nove horas, a noite cerrara. Em redor da Praça as casas estavam já adormecidas: das lojas debaixo da Arcada saía a luz triste dos candeeiros de petróleo, entre-viam-se dentro figuras sonolentas, caturrando em cavaqueira, ao balcão. As ruas que vinham dar à Praça, tortuosas, tenebrosas, com um lampião mortiço, pareciam desabitadas. E no silêncio o sino da Sé dava vagarosamente o toque das almas. (pp. 117, 119)

Com a noite, a descrição do núcleo urbano adquire contornos quase impressionistas: se, por um lado, os adjetivos usados – «sonolentas», «tortuosas», «tenebrosas», «mortiço», «desabitadas» – denotam uma significação mais literal do estado das coisas, nomeadamente no que se refere às figuras sonolentas ou às ruas tortuosas, por outro lado os adjetivos «adormecidas» e «triste» não deixam de imprimir ao descrito um valor subjetivo, decorrente do emprego da metonímia e da hipálage, conseguindo-se «plasmar, numa impressão global, elementos psicológicos permanentes da personalidade humana, fundidos com a fugacidade caracterizadora das atitudes momentâneas» (Guerra da Cal, 1981: 149). Mas percebem-se também outros elementos que permitirão caracterizar o ambiente de cidade pequena e provinciana. Apesar de não ter ainda sido anunciada a hora de recolher dos militares, a sensação de inércia no núcleo mercantil da cidade é notória.

O pendor negativista a que surge agora associada a descrição dos espaços vai manter-se à medida que os sacerdotes se dirigem para a casa da S. Joaneira, onde Amaro se instalará. A Rua da Misericórdia apresenta-se «estreita, de casas baixas e pobres, esmagada pelas altas paredes da velha Misericórdia, com um lampião lúgubre ao fundo» (p. 119). E o comentário de Amaro – «é triste isto» (p. 123) – comprova que o espaço passou a ser observado e apresentado ao leitor pelos olhos da nova personagem e protagonista da obra.

Se no excerto supra a luz, apesar de tão reduzida, ainda permitiu vislumbrar alguns detalhes da paisagem e do ambiente predominante, verificam-se, no entanto, situações em que a absoluta cerração inculida pela noite parece inviabilizar qualquer tipo de observação. Não tendo sido criadas, portanto, as condições que permitam às personagens ver para descrever, o narrador vai fazer uso do seu sentido de audição. E as personagens, assim sendo, escutam para descrever:

para o lado da Praça, então, sentiu-se o toque de cornetas.

– Que é aquilo? – perguntou Amaro, indo à janela.

– As nove e meia, o toque de recolher.

Amaro abriu a vidraça. Ao fim da rua um candeeiro esmorecia. A noite estava muito negra. E havia sobre a cidade um silêncio côncavo, de abóbada.

Depois das cornetas, um rufar lento de tambores afastou-se para o lado do quartel; por baixo da janela um soldado, que se demorara nalguma viela do Castelo, passou correndo; e das paredes da Misericórdia saía constantemente o agudo piar das corujas (p. 123).

A breve descrição apreendida auditivamente por Amaro à janela da casa da S. Joaneira é quase exclusivamente constituída pela apresentação dos sons que acompanham o toque de recolher dos militares, naquela noite «muito negra» a que nem o candeeiro, por se encontrar afastado, consegue trazer claridade, e em que o expressivo «silêncio côncavo, de abóbada» amplifica a significação dos ruídos que o quebram. Para Lucette Petit, este fragmento descritivo intensifica a sensação asfixiante e lúgubre do meio leiriense onde, «aux connotations contraignantes dues à la proximité de la caserne et de l'édifice religieux, s'ajoute le fond sonore au présage funeste qu'est le chuintement incessant des chouettes» (Petit, 1987: 21). Esta sensação de enclausuramento e rigidez que se estabelece no preciso momento em que o protagonista toma contacto com a casa onde viverá durante alguns meses é veiculada pela componente espaço-temporal: a proximidade dos edifícios eclesiásticos, marcando «l'éspace 'religieusement' cloîtré» (*ibidem*: 20), e um tempo «'militairement' ordonnancé» (*ibidem*), imprimido pelo toque das cornetas e pelo rufar dos tambores. Mas a sensação de clausura é acentuada pelo pendor lúgubre do piar das corujas, um som que se retomará ao longo da obra e que se pode configurar como uma espécie de *leitmotiv*, sublinhando os momentos de maior tensão emocional vividos por Amaro⁵.

5 A frequência e circunstâncias em que é usado o motivo das corujas e mochos n'O Crime do Padre Amaro não deixa de ser expressiva: «O céu estava tenebroso; a chuva cessara; o piar das corujas

O ambiente que domina a cidade é, pois, definido logo desde o início da obra: um cenário perfeito para enquadrar as «cenas da vida devota». Leiria apresenta-se como um espaço reduzido e redutor, em que quase tudo acontece entre a praça com as suas arcadas e a área aglutinadora da velha e austera Sé. Será neste observatório social que o autor inscreverá as personagens e demonstrará de que forma aí se conversava, intrigava, amava, rezava, pecava, vivia, morria...

REFERÊNCIAS

- CUNHA, Maria do Rosário (1997). *Molduras: articulações externas do romance queirosiano*. Coimbra: Universidade Aberta.
- GUERRA da CAL, Ernesto (1981). *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. 4ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.
- HAMON, Philippe (1979). «O que é uma descrição?», in Maria Alzira Seixo (ed.). *Categorias da Narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Arcádia.
- PETIT, Lucette (1987). *Le champ du signe dans le roman queirosien*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais.
- QUEIRÓS, Eça de (2000). *O Crime do Padre Amaro*. Edição crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1998). *Dicionário de Narratologia*. 6ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.

na Misericórdia cortava só o silêncio» (p. 297); «E na Misericórdia, ao lado, o piar das corujas no silêncio dava-lhe uma sensação de ruína, de solidão e de fim eterno» (p. 843); «o vasto edifício da Sé fazia parecer mais soturno; só às vezes um mocho piava debilmente» (p. 845). Regista-se apenas uma ocorrência deste som a acompanhar uma sensação de bem-estar do protagonista, quando este retoma o convívio em casa da mãe de Amélia: «pareceu-lhe melodioso o piar das corujas na velha Misericórdia, que há tantas semanas não ouvia» (p. 379).

VII – REALISMO E EROTISMO

TRÊS VERSÕES PORTUGUESAS DO BOVARISMO: O PRIMO BASÍLIO, OS NOIVOS, MARGARIDA

António Apolinário Lourenço

CLP – Universidade de Coimbra

1. A definição moderna de ‘bovarismo’, tal como surge nos atuais dicionários franceses, está excessivamente dependente dos estudos do filósofo francês Jules de Gaultier, que dedicou vários ensaios à obra de Flaubert, o primeiro dos quais foi publicado em 1892, sob o título *Le Bovarysme. La psychologie dans l’œuvre de Flaubert*. Para Gaultier, que passa por ser o criador do termo, o bovarismo consiste na capacidade do homem de «se concevoir autre qu’il n’est» (cf. Depenne, 2008: 90-91). Estando perfeitamente consumados no ano de publicação desse ensaio os *funerais* do Naturalismo¹, o interesse que *Madame Bovary* continuava a suscitar entre o público leitor significava que a obra de Flaubert conseguira resistir à hecatombe que se abatera sobre as formas artísticas materialistas, positivistas e realistas no fim-de-século, posta em evidência por Eça no artigo «Positivismo e Idealismo», publicado em 1893 na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro (vide Eça, 2002: 347-357). A definição, entretanto, está obviamente muito mais relacionada com o domínio da psicologia (e da patologia) do que com o da literatura, destacando como grande novidade aquilo que não era propriamente inédito em literatura, e ignorando a dimensão estética da obra, que é aquela que verdadeiramente a distingue. Como sabemos, Flaubert tinha uma enorme admiração pelo *Quixote*, admitindo a influência cervantina na sua obra. Deveríamos classificar de bovarista o fidalgo manchego transtornado pelas suas leituras?

Publicado entre Outubro e Dezembro de 1856, como folhetim da *Revue de Paris*, e editado em volume no ano seguinte, *Madame Bovary* não seria de ime-

¹ Foi efetivamente em 1891 que o escritor católico e antinaturalista francês Léon Bloy publicou, na Dinamarca, o livro intitulado *Les Funérailles du Naturalisme*.

diato aclamado como obra maior e determinante da literatura francesa. Muito pelo contrário, o romance de Flaubert iria ser confrontado, por um lado, com a incompreensão e o explícito repúdio de uma das principais figuras do grupo realista, Edmond Duranty, e por outro, com a acusação formal, acionada pelo Ministério Público francês, de «ofensa à moral pública e religiosa e aos bons costumes». Flaubert seria, como se sabe, absolvido desta acusação, conseguindo, em grande medida graças à perspicácia e ao prestígio do seu advogado, Jules Sénard (ex-Presidente da Assembleia Nacional francesa e ex-Ministro do Interior), convencer o tribunal de que o propósito do seu romance era a denúncia e não a aprovação do comportamento da sua protagonista feminina. Ainda assim, a sentença não deixaria de registrar negativamente o recurso a um «realismo vulgar e frequentemente chocante na pintura dos caracteres», e de salientar que a literatura deveria visar muito mais a exaltação da virtude do que a exposição do vício, mesmo que o objetivo final fosse a condenação desse vício (*vide* Cano Gaviria, 1984: 100-103)².

Já no outro «juízo», aquele que decorreu nas páginas da revista *Réalisme*, Flaubert depararia com uma decisão muito mais desfavorável, tendo em conta os inúmeros defeitos que são apontados ao seu romance:

Madame Bovary, roman par Gustave Flaubert, représente l'obstination de la description. Ce roman est un de ceux qui rappellent le dessin linéaire, tant il est fait au compas, avec minutie; calculé, travaillé, tout à angles droits et, en définitive, sec et aride. (Duranty, 1857)

Na opinião de Edmond Duranty, que era também o principal responsável da publicação, faltava à obra de Flaubert a emoção e o sentimento que entendia serem fundamentais para cativar o interesse do leitor, ao mesmo tempo que o considerava repleto de pormenores nímios e completamente inúteis³.

Como sempre acontece em casos semelhantes, para além da inquestionável genialidade da obra, também o ato censório promovido pelo procurador Ernest Pinard estimularia o sucesso comercial do romance de Flaubert, mas só passados

2 O resumo do processo judicial pode também ser encontrado numa obra bastante mais recente: *Madame Bovary: L'œuvre de Flaubert condamnée*, ed. Joseph Vebret, Paris, Libro, 2009.

3 «Par suite de ce système de description obstinée, le roman se passe presque toujours par gestes; pas une main, pas un pied ne bouge, pas un muscle du visage qu'il n'y ait deux ou trois lignes ou même plus pour le décrire. Il n'y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce roman, mais une grande force d'arithméticien, qui a supputé et rassemblé ce qu'il peut y avoir de gestes, de pas ou d'accidents de terrain, dans des personnages, des événements et des pays donnés. Ce livre est une application littéraire du calcul des probabilités» (Duranty, 1857).

alguns anos é que alguns escritores mais jovens, entre os quais Émile Zola e, fora de França, Eça de Queirós, fariam desse romance o paradigma narrativo e estilístico do romance moderno, *soi-disant* naturalista. Para a crítica especializada, o termo a quo dessa nova corrente assenta fundamentalmente nos romances *Germinie Lacerteux*, de Jules e Edmond de Goncourt (1865), e em *Thérèse Raquin* (1867), de Émile Zola. Mas apenas meia década depois, em 1871, Eça de Queirós apresentaria, na sua célebre conferência do Casino Lisbonense, o romance flaubertiano como o modelo do romance realista:

Aí, o adultério, o adultério tantas vezes cantado pelos românticos como um infortúnio poético, dos infortúnios poéticos que comovem perniciosamente a suscetibilidade das almas cândidas, o adultério aparece-nos aí, pela primeira vez, debaixo da sua forma anatómica – nu, retalhado e descosido fibra a fibra por um escalpelo implacável. Também o efeito é surpreendente e terrível. Assim, o amor ilegítimo e venal, com o seu pavoroso cortejo de alucinações, de remorsos, de terrores, de aviltamentos, de vergonhas e de ruínas, surge aos nossos olhos gotejando miséria e podridão, pavoroso como um espectro diante do qual instintivamente se recua com repulsão e horror. É assim que se manifesta o realismo na arte, não só porque assim o caracteriza o processo descritivo empregado pelo artista, mas principalmente pelo tal intuito de moral, de justiça e de verdade que o autor se impôs e que atingiu. (Eça [texto reconstituído], 1990: 140-141)

Também Émile Zola, dezanove anos mais jovem que o eremita de Croisset, não desperdiçaria a ocasião de destacar a importância da revolução literária levada a cabo por Flaubert em *Madame Bovary*, no volume em que pretende fazer a história do movimento naturalista:

Quand *Madame Bovary* parut, il y eut toute une évolution littéraire. Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'œuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. *Madame Bovary* avait une netteté et une perfection qui en faisaient le roman type, le modèle définitif du genre. Il n'y avait plus, pour chaque romancier, qu'à suivre la voie tracée, en affirmant son tempérament particulier et en tâchant de faire des découvertes personnelles. (Zola, 1969: 413)

Zola enumerava concretamente três características que considerava fundamentais no romance naturalista: a *morte do herói* (isto é, a ausência de personagens com as qualidades extraordinárias dos protagonistas das obras românticas), a *imperso-*

nalidade narrativa⁴ e, sobretudo, nas palavras de Zola, «la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque» (Zola, 1969: 413)⁵:

Toute invention extraordinaire en est donc bannie. On n'y rencontre plus des enfants marqués à leur naissance, puis perdus, pour être retrouvés au dénouement. Il n'y est plus question de meubles à secret, de papiers qui servent, au bon moment, à sauver l'innocence persécutée. Même toute intrigue manque, si simple qu'elle soit. Le roman va devant lui, contant les choses au jour le jour, ne ménageant aucune surprise, offrant tout au plus la matière d'un fait divers ; et, quand il est fini, c'est comme si l'on quittait la rue pour rentrer chez soi. (Zola, 1969: 414)

O romance naturalista rompia, portanto, com os hábitos de leitura dos leitores e das leitoras⁶ contemporâneos de Émile Zola, que continuavam a consumir obras completamente inverosímeis. E não obstante a admiração de Zola por Honoré de Balzac, ao próprio autor da *Comédie humaine* eram censuradas a tendência para engrandecer exageradamente as suas personagens e as intromissões como autor no discurso romanesco.

Mas não foi apenas Zola que enalteceu em França a obra de Flaubert, reconhecendo o caráter inovador da sua fórmula narrativa, pois tanto os adversários⁷ como os defensores do Naturalismo o reconheciam como o verdadeiro fundador desse

4 É sabido o que a esse propósito postulava Flaubert, que assim o expõe numa carta a *Mademoiselle Leroyer de Chantepie*, datada de 18 de Março de 1857: «*Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire *totalément inventée*; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas» (Flaubert, 1980: 691).

5 «La composition de l'œuvre ne consiste plus que dans le choix des scènes et dans un certain ordre harmonique de développements. Les scènes sont elles-mêmes les premières venues: seulement, l'auteur les a soigneusement triées et équilibrées, de façon à faire de son ouvrage un monument d'art et de science. C'est de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de facture» (Zola, 1969: 413-414).

6 Eram efetivamente as senhoras as maiores consumidoras da narrativa sentimental romântica (ou pelo menos assim se pensava na época). Recordemos que *O Primo Basílio* se inicia com Jorge a folhear um livro de Louis Figuier (autor de obras de divulgação científica), enquanto Luísa se deleitava com a leitura *Dama das Camélias* e dos romances de Walter Scott.

7 Ferdinand Brunetière, que ficou famoso pela feroz oposição a Zola e ao Naturalismo, sobretudo manifestada no seu livro *Le Roman naturaliste*, analisou cuidadosamente os processos da «retórica naturalista» introduzidos pelo autor de *Madame Bovary*, considerando-os inclusivamente um contributo positivo para o enriquecimento do discurso romanesco. Para este professor da Sorbonne, o problema não residia propriamente na nova «retórica», mas na aplicação excessiva e obsessiva que dela faziam os discípulos de Flaubert e, por vezes, o próprio autor de *L'Éducation sentimentale* (cf. Lourenço, 2005: 79-81).

movimento estético, como podemos constatar nestas palavras de Louis Desprez, autor de um ensaio intitulado *L'Évolution naturaliste*:

Il fallait que Flaubert vînt, avec ses outils de styliste merveilleux, son exactitude et son impersonnalité savante pour condenser en un livre les règles du roman naturaliste. On sait quelle énorme influence a eu *Madame Bovary* sur le roman de notre époque. Non seulement des milliers d'œuvres sont sorties de la formule si puissante de Flaubert, mais le premier chef-d'œuvre a eu la bonne fortune d'enfanter d'autres d'œuvres, – chose peut-être unique. (Desprez, 1884: 11)

Para a crítica contemporânea o modelo narrativo flaubertiano distingue-se principalmente pela adoção de técnicas como o discurso indireto livre e a focalização interna da personagem, que se relacionam diretamente com a impersonalidade narrativa. Da conjugação destas técnicas resulta uma narrativa polifónica, isto é, em que a perspetiva do narrador se combina com as perspetivas de algumas personagens, que coadjuvam o narrador na função de contar a história.

Quando Louis Desprez se refere às obras-primas a que *Madame Bovary* deu origem, alude indistintamente ao conjunto das obras naturalistas produzidas até à data de redação do seu ensaio; no entanto, o romance de Flaubert é ainda, de modo mais restritivo, o modelo privilegiado dos romances naturalistas que tematizam o adultério. Falamos, evidentemente, do adultério feminino, ainda que este acrescento seja supérfluo, porque, como registou Concepción Arenal, só esse era criminalizado pela sociedade e pela literatura: «Cuando hablamos de *adulterio* ya se entiende que es el de la mujer, porque el del hombre tiene tan poca importancia en el teatro como en los tribunales, y no se ocupan de él ni los jueces ni los poetas» (Arenal, 1880: LXXIV, 459). Registe-se que em 1884 já tinham vindo a lume vários romances habitualmente associados ao bovarismo, como é o caso de *Anna Karenina*, de Tolstoi (publicado em folhetim entre 1875 e 1877, e em livro em 1878), *O primo Basílio*, de Eça (1878), e *Giacinta*, de Luigi Capuana (1879). Nos anos seguintes, publicar-se-iam, por exemplo, *La Regenta*, de Clarín (1884-1885), e *Effi Briest*, de Theodor Fontane (1996), para nos limitarmos a mencionar obras-primas indiscutíveis escritas nalguns dos mais importantes idiomas europeus.

Leopoldo Alas “Clarín”, que leu *O primo Basílio* em 1883, sem deixar de reconhecer a influência de Flaubert no romance queirosiano, salientava, no entanto, o carácter genuinamente pessoal e lusitano do romance:

Así Eça de Queiroz, en Portugal, en su *Primo Basilio*, principalmente, sin dejar de ser quien es, sigue a Flaubert y a Zola, y se revela sin embargo como escritor de

robusto ingenio, sólido, profundo. Para pintar la *burguesa* de Lisboa (*lisboeta*), no copia el tipo extranjero, ni menos el país; no sale de su pueblo, lo que conoce de veras» (Alas, 2003: 514).

Esta opinião foi retirada de *Sermón perdido*, um livro de crítica publicado pela primeira vez em 1885, mas Clarín já escrevera anteriormente um artigo relativamente longo sobre o romance de Eça, publicado na *Revista Ibérica*, n.º 7, em 1 de julho de 1883, elogiando também as personagens secundárias do *Primo Basílio*, incluindo aquelas que têm uma relação menos direta com a intriga de adultério e que servem sobretudo para proceder a uma mordaz crítica de costumes, e que, por isso, têm muito pouco que ver com *Madame Bovary*⁸. E ainda em 1900, no artigo necrológico que dedicou ao romancista português, reproduzido em 1993, por Noël Valis, no *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, o autor de *La Regenta* insistia na originalidade de Eça, que, no seu entendimento, não colidia com a adoção de um processo narrativo que tinha a sua origem em Flaubert:

Sí, era Eça de Queirós un novelista muy notable, que se acercaba mucho a los grandes maestros. No los copiaba, como se ha dicho. Ya él se defendió con energía y gracia de acusación semejante. Es claro que recibió influencias de algunos grandes autores de la misma tendencia que él seguía; pero *El primo Basilio*, si recuerda a *Madame Bovary*, no la imita; tiene la originalidad en las entrañas: *El Crimen del Padre Amaro* trae a la memoria varios libros de Zola y de Balzac, pero es original y nació de la observación directa de su autor. (Alas *apud* Valis, 1993: 166)

Mas mesmo no caso das protagonistas adúlteras há diferenças substanciais entre *Madame Bovary* e *O primo Basílio*. Emma tinha sido educada num convento, de acordo com princípios morais extremamente conservadores. A noção de pecado e o temor do castigo divino condicionavam os seus atos, ainda que não tenham sido suficientemente fortes para impedir a sua queda. Luísa não possui instrumentos de repressão do seu instinto sexual análogos, como bem notou o próprio Eça de Queirós em carta a Teófilo Braga, na qual se defende da acusação do seu condiscípulo de Coimbra, que lhe censurara em anterior epístola a afronta que se fazia no *Primo Basílio* à instituição familiar:

8 Este artigo, intitulado «Un naturalista portugués. *O primo Basilio*, episodio doméstico, por Eça de Queirós. – 1878», foi por nós reproduzido em *Estudos de Literatura Comparada Luso-Espanhola*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, pp. 67-72.

Eu não ataco a família – ataco a família lisboeta – a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem, e, mais tarde ou mais cedo, centro de bambochata. O *Primo Basílio* apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque, Cristianismo, já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe a que isso é), arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc. – enfim a *burguesinha da Baixa*. (Queirós, 1983: 134)

Assim desprovida dos mais básicos princípios morais, Luísa não está, portanto, preparada para resistir ao assédio de Basílio, nem sente particulares constrangimentos morais pelo seu comportamento indecoroso. A diferença entre os comportamentos das duas protagonistas foi registada com notável perspicácia pelo crítico neo-realista Mário Sacramento:

Ena, ora bolsa sobre o marido o seu desprezo e se refugia nos braços dos amantes, ora quer fazer dele alguém que mereça o fervor e lhe desperte os deliciosos frenesis da humilhação. O pobre Bovary é assim levado à sua aventura cirúrgica; Ena aguarda com toda a confiança dos seus sonhos o resultado da intervenção; e, quando a experiência fracassa, a decepção que a toma enche-a de razão: ai do vencido... Quanto a Luísa... Luísa vai ao *Paraíso* quase sem muito discernir se irá encontrar-se com Jorge, se com Basílio. Quando está com o amante, pensa no marido; e quando este regressa do Alentejo, recebe-o com o alvoroço de uma nova aventura. (Sacramento, 2002: 139)

Este aspeto é extremamente importante, porque distingue claramente Luísa tanto de madame Bovary como da sua prole europeia e explica talvez a intensa censura moral a que o romance queirosiano foi submetido e da qual foram poupados os outros dois romances que aqui abordamos, *Os noivos*, de Teixeira de Queirós, e *Margarida*, de Júlio Lourenço Pinto, entre outros motivos porque é muito mais notória nestes romances a reprovação dos comportamentos das suas *heroínas* adúlteras.

Registe-se também que o romance de Teixeira de Queirós não costuma ser tão identificado com o bovarismo como aqui estamos a fazer. A crítica positivista portuguesa contemporânea de *Os noivos* considerava, de resto, Teixeira de Queirós muito superior cientificamente a Flaubert e a Eça, enquanto o presencista João Gaspar Simões prefere relacionar o livro do escritor minhoto com Balzac e com o tema predominante na crítica de costumes também encetada no romance: a hipo-

crisia social da pequena burguesia urbana, que se sente compelida a ostentar uma saúde económica que a cruel realidade contradiz. É óbvio, no entanto, que a linha argumental dominante na intriga tem o seu epicentro no adultério de Arminda, que abandona o marido (Gustavo) e o filho (Adélio), aliciada pela distinção social e pelo conforto económico que João Dantas (o amante) lhe pode proporcionar.

O primo Basílio surpreendeu e escandalizou a sociedade portuguesa, em 1878, de modo muito mais profundo do que acontecera com *O crime do padre Amaro*. A acreditar nos indícios que apontam nessa direção, era muito menos condenável socialmente na época o comportamento devasso de um membro do clero do que o adultério de uma esposa burguesa⁹. É verdade que alguns críticos ainda conseguiam vislumbrar no romance queirosiano um intuito moral, mas com raras exceções, quase toda a crítica, tanto em Portugal como no Brasil, se sentiu obrigada a denunciar o excessivo olor sensualista que dimanava do *Primo Basílio*, como podemos verificar neste excerto de uma crítica de Júlio Lourenço Pinto:

No livro do sr. Eça de Queirós transluz um pensamento elevado, transparece uma tese e até uma ideia moralizadora; mas é tal a superabundância de repugnante realismo, que o envolve nas suas ondas lodosas, que difícil será desprendê-la daquela podridão que fervilha de vermes e esurma purulenta tabidez. Se naquele pego lamacento há uma pérola, está tão encrostada de lodo que custa a remexer-lhe para lhe pôr a descoberto a cintilação do seu lácteo azul. (Pinto, 1878)

Teixeira Bastos, uma das figuras centrais do Positivismo em Portugal, expressa de forma bastante incisiva a contradição que vislumbra entre a idoneidade estética do romance queirosiano e a sua sordidez moral:

O fundo do romance é imoral, imoralíssimo; ninguém o poderá ler sem se indignar contra o autor; é um *realismo* feroz e brutal o que o sr. Eça de Queirós nos descreve no seu novo romance; já no *Crime do Padre Amaro* parecia deleitar-se pintando com toda a crueza as cenas mais repugnantes da impudícia, mas tinha uma desculpa – a tese que defendia. No *Primo Basílio* essa pintura chega ao extremo, e não tem nada que a desculpe, é como que a apoteose do vício e do cinismo. (...)

O Primo Basílio é uma bela obra de arte, mas um péssimo livro. (Bastos, 1878)

9 Assim escrevia Fialho de Almeida, na sua recensão do romance: «O livro do sr. Queirós, uma pérola, uma revelação magnífica, um estudo admirável de vida, de observação, tem o defeito ou a fascinação da cantárida – excita. Antes de ser útil é lascivo. De resto, não tem outro defeito. Traz-nos em sobressaltos em quanto o lemos, não o pressinta a família, como um vírus estacionário, na gaveta da nossa secretária» (Almeida, 1878: 90-93).

Foi provavelmente com intenção de evitar, ainda que sem excessivo êxito, que a recepção de *O primo Basílio* no Brasil se pautasse por análogos parâmetros, que Ramalho Ortigão, antecipando-se a todos os críticos brasileiros, publicou na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, a 23 de março de 1878, uma resenha do romance de Eça em que procurava demonstrar a verosimilhança do caráter de Luísa, desresponsabilizando Eça da imoralidade da personagem:

Luísa, a burguesinha lisbonense, é horrivelmente verdadeira, no seu culto da sentimentalidade e do dandismo, na sua admiração palerma do primo janota. (...) Pelo que lhe ensinaram, pelo que lhe disseram, pelo que lhe deixaram ler, como havia de discernir ela as qualidades e os merecimentos que tornam o homem verdadeiramente distinto e superior? (Ortigão *apud* Nascimento, 2008: 162).

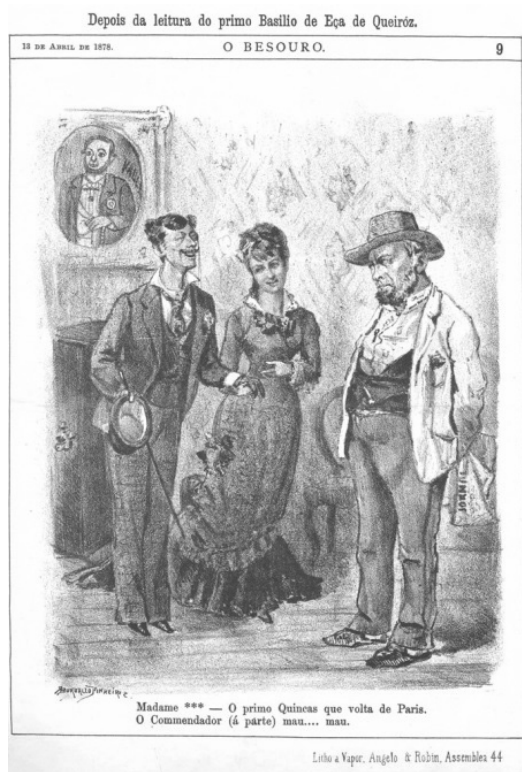
Paralelamente, Ramalho Ortigão fornecia também as pistas que permitiam entender por que não era possível ao autor do *Primo Basílio* condenar expressamente o comportamento da protagonista feminina, sem pôr em causa regras tão básicas da poética naturalista como a impersonalidade e a imparcialidade autorais. Ao narrador naturalista, encenador oculto do drama que era apresentado ao leitor¹⁰, não eram permitidas as intrusões e digressões moralistas próprias da literatura romântica, e que, como Zola denunciara, ainda tinham afetado a própria ficção balzaquiana:

O estilo é de uma perfeição inexcelsível. As frases são todas sentidas pelos personagens e como que vistas através das suas impressões, dos seus caracteres, dos seus estados de espírito. O autor não comenta, não explica, não descreve. Dá puramente a imagem gráfica da sensação, tal como os autores a deviam ter experimentado no momento do conflito em que nos aparecem.

10 «Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain une conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits. Il n'y a d'étalés, de mis en lumière, uniquement que les faits, louables ou condamnables. L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain. Les lecteurs concluront, s'ils le veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer une leçon du livre. Quant au romancier, il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre» (Zola, 1969 : 415).

O processo literário, assim compreendido e realizado, é como um espelho mágico absolutamente passivo e impessoal, de uma realidade implacável e trágica. (Ortigão *apud* Nascimento, 2008: 160)

Não iremos aqui reproduzir nem comentar o conjunto de textos que ilustram a recepção brasileira de *O primo Basílio*¹¹, mas é possível aferir a dimensão do escândalo que a publicação desse romance originou também no Brasil por esta gravura paródica extraída de *O Besouro*, uma revista humorística que Rafael Bordalo Pinheiro dirigiu no Brasil em 1878-79. O autor é o próprio Bordalo:



Na realidade não havia como contornar a comoção provocada pela forte carga erótica do romance, que incomodara Ramalho de forma muito mais efetiva do que

11 As peças ilustrativas dessa recepção foram reunidas, em 2008, por José Leonardo Nascimento, no volume intitulado *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*, do qual se extraíram as citações de Ramalho Ortigão.

aquilo que deixa transparecer nos dois artigos que dedicou ao *Primo Basílio*, o da *Gazeta de Notícias* e o das *Farpas*¹². É também conhecida uma carta do progenitor de Eça, José Maria Teixeira de Queirós, datada de 26 de fevereiro de 1878, na qual este releva igualmente algum desconforto pela cedência tão fácil de Luísa às investidas do seu libidinoso primo:

O tipo da Luísa está superiormente descrito, e a culpa que cometeu resgatada afinal por um modo sublimemente trágico. Ainda não li nada que tanto me comovesse. Faça apenas um reparo. Como é que uma mulher de uma educação recolhida, casada com um homem que ama, vivendo naturalmente feliz, se entrega sem grande dificuldade? Talvez devesse preparar para isso o leitor dando àquela mulher os vícios, ou erros de educação, como no Padre Amaro fizeste ao carácter de Amélia. (*Apud* Queirós, 2003: 8-9)

2. A estrutura actancial é praticamente comum a todos os romances aqui estudados, ainda que conheça uma variante significativa no de Júlio Lourenço Pinto. Ao Rodolphe Boulanger de *Madame Bovary*, o primeiro sedutor de Emma, após um *namoro* mais ou menos inofensivo com Léon Dupuis, correspondem Basílio de Brito (no *Primo Basílio*) e João Dantas (nos *Noivos*). Em *Margarida*, é a lasciva Adelina que tem a iniciativa da sedução, figurando assim Fernando de Azevedo, o marido de Margarida, como o único seduzido entre três seduzidas: Emma, Luísa e Arminda. Dado que Fernando é casado com Margarida, esta junta-se ao marido de Adelina (Fernando) e aos esposos das restantes seduzidas na lista dos cônjuges traídos. Há também em cada um dos romances pelo menos um coadjutor do drama, enquanto os espaços representativos dos pontos de encontro privados dos amantes apresentam um curioso paralelismo (Teixeira de Queirós segue o modelo de Flaubert; Lourenço Pinto, o de Eça). Em todos os romances, a protagonista feminina do adultério será ainda compelida a contrair dívidas para ostentar um estatuto económico e social acima das suas posses, ou será vítima de tentativas de extorsão.

12 Recordemos, a propósito, esta passagem de uma carta enviada por Eça a Ramalho Ortigão, a 4 de março de 1878: «Que me diz do 'Primo Basílio'? Alberto diz-me que Você corou. Corou, inocente? E não cora então, regalando-se do 'Assommoir' e da 'Curée' – e não corou outrora quando leu o 'Rafael' de Lamartine, essa infame obscenidade (dois namorados que não se podem engalfinhar, porque no momento da luxúria pode rebentar o aneurisma da senhora) e não cora quando lê Shakespeare? E não cora quando lê a 'D. Branca' de Garrett, esse livro de colégio? Ah, Você cora! Ora bem – já sei que quando lê um livro de medicina, tem de ter ao lado *cold-cream* para refrescar o fulgor da face» (Queirós, 1983: 131-132).

Um quadro sinóptico ajuda-nos a observar a distribuição das principais funções actanciais e de outros elementos relevantes para a intriga de adultério nos três romances portugueses considerados e no seu hipotexto francês:

Romance	<i>Madame Bovary</i>	<i>O primo Basílio</i>	<i>Os noivos</i>	<i>Margarida</i>
Sedutor	Rodolphe	Basílio	João Dantas	Adelina
Seduzida	Emma Bovary	Luísa	Arminda	Fernando
Cônjuge traído	Charles Bovary	Jorge Carvalho	Gustavo Castro	Margarida/Luís Albuquerque
Coadjutor do desenlace trágico	Lheureux	Juliana/ Leopoldina	D. Agostinho (apenas a separação do casal neste caso)	Guiomar de Ataíde
Ponto de encontro	Casa de Rodolphe	Casa alugada (Paraíso)	Casa de Dantas	Casa alugada (Trianon)
Dívidas/extorsão	Sim/ Lheureux	Juliana	Sim/ D. Agostinho	Sim

Note-se que para além dos espaços privados, que identificámos como «ponto de encontro», também certos espaços públicos assumem um importante protagonismo na economia da intriga de adultério. É o caso do teatro, que em *Madame Bovary* aparecia como uma espécie de espelho refletor do drama pessoal de Emma. Enquanto assistia, em Rouen, à representação da versão francesa da ópera de Gaetano Donizetti *Lucia di Lammermoor* (traduzida por Alphonse Royer e Gustave Vaëz), a senhora Bovary sentia-se espiritualmente arrebatada para o palco, imaginando-se plenamente envolvida numa história que lhe parecia idêntica à sua¹³ (tal como ela, a protagonista fora condenada a um casamento infeliz); e confundindo o teatro com a vida, sonhava ser ela a destinatária das palavras dirigidas a Lucie pelo famoso tenor Lagardy, que, investido no seu papel de Edgard¹⁴ (o namorado pelo qual Lucie se julgara traída, na sequência de uma maquinação sórdida promovida pelo irmão da protagonista), irrompia violentamente na cerimónia nupcial da sua amada com Arthur, provocando o final trágico:

Toutes ses velléités de dénigrement s'évanouissaient sous la poésie du rôle qui l'envahissait, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu

13 Ao contrário de Charles, Emma não sentia qualquer dificuldade em compreender as palavras dos cantores, pois conhecia muito bem o romance de Walter Scott em que se inspirara o libreto de Salvatore Cammarano, *The Bride of Lammermoor*.

14 Grafado 'Edgar', em *Madame Bovary*.

mener cependant, si le hasard l'avait voulu. Ils se seraient connus, ils se seraient aimés! Avec lui, par tous les royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait, brochant elle-même ses costumes; puis, chaque soir, au fond d'une loge, derrière la grille à treillis d'or, elle eût recueilli, béante, les expansions de cette âme qui n'aurait chanté que pour elle seule; de la scène, tout en jouant, il l'aurait regardée. Mais une folie la saisit: il la regardait, c'est sûr! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier: «Enlève-moi, emmène-moi, partons! A toi, à toi! toutes mes ardeurs et tous mes rêves!» (Flaubert, 1986:295)

No intervalo que se segue a este ato, Emma reencontra Léon, que também estava no teatro, com o qual chegara a ter um início de namoro em Yonville e que irá ser o seu segundo amante. Ironicamente é o próprio Charles Bovary que descobre o antigo escriturário do tabelião Guillaumin e o conduz até Emma.

Não passou despercebida à crítica que se ocupou do *Primo Basílio* que *Honra e paixão*, a obra teatral que vai escrevendo Ernesto Ledesma ao longo do romance queirosiano, comporta uma carga premonitória equivalente à da *Lucia di Lammermoor*. A esposa de Jorge não assiste à representação da peça de Ernestinho, embora tenha conhecimento de que, entre os finais possíveis para a sua peça, que ele expusera em reuniões sociais em casa de Jorge e Luísa, optara por conceder o perdão do marido à esposa adúltera. É, aliás, o próprio dramaturgo que presta esta informação aos seus amigos, que celebram a aparente melhoria do estado de saúde da esposa do engenheiro, recordando, no entanto, que fora Jorge o principal adepto da morte da prevaricadora às mãos do marido traído. Mas a representação diegética do espetáculo teatral também ocorre no romance de Eça, através do olhar de Luísa, que assiste, no S. Carlos, ao *Fausto*, de Charles Gounod. Ainda que, no seu conjunto, o episódio pareça mais relacionado com a crítica de costumes do que com as angústias de Luísa, há igualmente um momento em que a personagem queirosiana se identifica com Margarida e se vê retratada no palco do teatro. Isso acontece quando, no terceiro ato da ópera, Fausto canta a Margarida uma ária que também Basílio lhe cantara no início da sua relação amorosa:

O tenor esforçava-se, agarrando o peito, com um jeito mórbido dos quadris, o olhar anuviado: e desprendendo-se da lânguida arcada dos violoncelos, o canto subia para as estrelas...

Al pallido chiarore

Dei astri d'oro...

Mas o coração de Luísa batia precipitadamente; vira-se de repente sentada no divã, na sua sala, ainda tomada dos soluços do adultério, e Basílio, com o charuto ao canto da boca, batia distraído no piano aquela ária – *Al pallido chiarore dei astri d'oro*. Dessa noite tinha vindo toda a sua miséria! – e subitamente, como longos véus fúnebres que descem e abafam, as recordações de Juliana, da casa, de Sebastião¹⁵, vieram escurecer-lhe a alma. (Queirós, 2003, 388-389)

Também no romance de Júlio Lourenço Pinto confluem a premonição e a crítica social no episódio dedicado à representação de *Un ballo in maschera*, de Verdi, onde igualmente se tematiza o adultério. Não sendo visível neste caso qualquer sentimento de remorso (que também não existia em *Madame Bovary*) na pouco escrupulosa Adelina¹⁶, é a indiferença revelada por Margarida, que evita dirigir-lhe sequer um olhar, que perturba e enfurece a mulher de Luís Albuquerque. Finalmente, em *Os noivos*, João Dantas, que é um exímio pianista, toca para o público feminino (que inclui a mulher de Fernando) tanto excertos da *Lucia* como do *Baile de máscaras*. E mais tarde, no S. Carlos, comentar-se-á desabridamente o adultério de Dantas e Arminda.

Não deixa de ser igualmente significativo, mesmo que meramente anedótico (no sentido etimológico do vocábulo), o facto de tanto Luísa como Margarida, respetivamente nos romances de Eça e Lourenço Pinto, serem na hora da sua morte assistidas por dois médicos de desigual competência, reproduzindo o episódio correspondente de *Madame Bovary*, em que a chegada do doutor Larivière faz recobrar em Charles a esperança de cura da sua esposa, que se envenenara com arsénico. Na verdade, o médico célebre revela-se tão incapaz de salvar a paciente como o seu colega Canivet¹⁷. Isso só não acontece com Arminda, cuja morte não chega a ocorrer no romance de Teixeira de Queirós, apesar de esta personagem, perante a chantagem de D. Agostinho, que ameaça denunciar a Gustavo a relação adúltera que ela

15 Recordemos que a ida à ópera de Jorge e Luísa tinha sido arquitetada por Sebastião para, durante a ausência de casa do seu amigo, poder arrancar das mãos de Juliana as cartas comprometedoras da reputação de Luísa.

16 O efeito causado em Adelina pelos diálogos amorosos que decorrem no palco é exatamente o reverso do que sucede com Luísa, fazendo-a apenas sentir que nem o marido nem Fernando estavam à altura da paixão que gostaria de despertar: «As cenas romanescas, que se desenrolaram no palco, passavam-lhe pela fantasia em uma sucessão de deslumbramentos, sacudiam-na de fortes comoções e transportavam-na a regiões ideais, em que meigos luars alumiam magicamente os bardos, os menestrais e os pajens formosos, em que as capas românticas esvoaçam, e as espadas cavaleirosas flamejam, cruzando-se entre belos gentis-homens e donairosos trovadores» (Pinto, 1879: 417).

17 Uma relação idêntica ocorre nos romances de Eça, onde a experiência do dr. Caminha se confronta com a «medicina literária» de Julião (Eça, 2003: 412), e em Margarida, em que o mesmo papel é reservado aos doutores Veiga e Barreiros.

mantém com Dantas, chegar a pensar afogar-se no Tejo. Pareceu mais verosímil ao autor que aquela personagem, não tendo sido abandonada pelo seu amante como as restantes adúlteras, nem estando propriamente atolada em dívidas, preferisse fugir com João Dantas a pôr fim aos seus dias. O que choca neste romance é o abandono do filho, que ficará ao cuidado do bondoso e ingénuo Gustavo.

Apesar da existência de uma dupla traição conjugal e do inusitado protagonismo feminino no que respeita ao assédio sexual, *Margarida* é, dos três romances portugueses analisados, o que menos se distancia do modelo francês, parecendo ser por vezes, se atentarmos na quantidade de pormenores e episódios trasladados do livro de Flaubert para o seu, um verdadeiro pastiche de *Madame Bovary*. O título é enganador, uma vez que não é Margarida, mas uma antiga colega de colégio, Adelina, a mulher adúltera. Margarida é, pelo contrário, a vítima inocente da maldade de Adelina, que seduz Fernando, contribuindo diretamente para a morte da sua condiscípula.

Tal como Emma fora educada num convento, Adelina foi educada num colégio de freiras, e há um paralelismo evidente nos episódios que ilustram a sua educação: a morte das respetivas mães durante esse processo educativo; o despertar para a sexualidade confusamente cruzado com a sensualidade inerente ao misticismo religioso. Ambas casam para fugir à pasmeira da sua vida aldeã e ambas, pouco depois do casamento, se revoltam intimamente contra a mediocridade resignada dos seus maridos. Igualmente nos dois casos as personagens se endividam perigosamente para adquirir os bens materiais que traduzam a almejada ascensão social. O paralelismo estende-se ao facto de, ainda que em momentos diversos da economia da narrativa, ambas se deliciarem por serem conduzidas, nos respetivos salões de baile, pelos braços de galantes viscondes: Emma no início do romance, no baile oferecido pelo marquês de Andervilliers, no seu castelo-palácio de Vaubyessard; Adelina já na segunda parte do romance, no baile oferecido no Porto à família real, provocando o ciúme do seu amante. Mas é também o comportamento iníquo de Adelina no baile, coqueteando descaradamente com o visconde de Odivelas, que permite a Fernando compreender a personalidade perversa daquela mulher:

Adelina aparecia-lhe sob um aspeto novo e odiento. Não era a mulher infeliz, acorrentada pela fatalidade a um marido imbecil, que cedia aos ímpetos incoercíveis da paixão; não era a mulher frágil pecando e caindo, e ao mesmo tempo remontando-se às poéticas idealizações do amor irresistível, era simplesmente uma criatura leviana, que escorrega no pendor da sua natureza libertina, e cede às exigências veementes do temperamento. E era por esta mulher que ele sofria, que levava a desordem e a perturbação à sua vida! (Pinto, 1879: 307)

Parece óbvio que o título do romance significa que o autor preferiu destacar o exemplo da mulher virtuosa em vez do da mulher pecaminosa, dando desta forma o claro sinal que faltava nos romances de Flaubert e Eça de que se censurava no romance o comportamento licencioso das mulheres que profanavam os sagrados laços familiares.

Mas se Emma e Adelina têm em comum a educação religiosa (que não as afasta, afinal, do pecado) e as leituras a ela associadas, já a influência da literatura romântica afeta por igual as quatro protagonistas adúlteras, sendo implicitamente estabelecida pelo narrador uma relação de causalidade entre a sentimentalidade exacerbada veiculada por essas obras e a disponibilidade manifestada pelas personagens para aventuras eróticas irresponsáveis. As obras mencionadas nestes romances constituem um verdadeiro cânone da literatura sentimental, começando por *Paul et Virginie*, de Bernardin de St. Pierre:

[Emma] avait lu Paul et Virginie et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau. (Flaubert, 1986 : 94)

Efetivamente todas as protagonistas femininas dos três romances portugueses em apreço são leitoras compulsivas de romances. Vejamos o caso de Luísa:

Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia¹⁸; desejava então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobilados com arcas góticas e troféus de armas (...)

Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da «Dama das Camélias». (Queirós, 2003: 18-19)

18 Como igualmente se pode constatar em *Madame Bovary*, o autor de *Ivanhoe*, entusiasticamente lido pela esposa de Charles, era outra peça imprescindível da desregrada educação romântica: «Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir» (Flaubert, 1986: 97).

Mas também o de Adelina, claro está:

Os romances que lera no colégio foram apenas um estimulante, que lhe ateou uma sede ardente, e trazia o desejo ávido, irritante, de se dessedentar no manancial destas leituras, pediu livros e o Antunes aprovou esta vocação literária, que lhe dava uma ideia elevada da filha. (Pinto, 1879: 49)

E o mesmo tipo de obras ocupava um lugar destacado na bagagem transportada por Gustavo e Arminda na sua viagem de núpcias:

Arminda então, para desvanecer aquela cólera de Gustavo, falou-lhe novamente, com naturalidade dos romances que deveriam levar para Sintra. Escolheriam, dentre muitos em que falaram, o Werther, a Graziella, a Dama das Camélias. Estes é que tinham a linguagem divina em que se exprimem os amores loucos, as paixões excepcionais, os grandes relevos do sentimento. Seriam estes os que haviam de ler, capítulo a capítulo, nos lugares deliciosos e escolhidos para amar. (Queirós, 1879: 12).

O efeito provocado por estas leituras na construção da personalidade das personagens pode sintetizar-se, com ligeiros ajustamentos a cada caso concreto, nestas considerações tecidas pelo autor de *Margarida*:

Adelina vivia intimamente com todas estas visões do romantismo, sensitiva e nervosa, abrasava-se na chama de mórbidos anseios e o sentimentalismo invadia-a, penetrava-a fibra a fibra como um rio que transborda do leito e alaga os campos infiltrando-os de humidade até às profundezas dos seus seios ubérrimos. (Pinto, 1879: 51)

3. Já comentámos o modo como a crítica coeva acolheu, em Portugal e no Brasil, *O primo Basílio*. Nem *Os noivos* nem *Margarida* tiveram um êxito semelhante ao romance de Eça, mas sobretudo a crítica positivista revelou-se muito mais benevolente com os romances de Teixeira de Queirós e Júlio Lourenço Pinto do que com *O primo Basílio*. O distanciamento ideológico da crítica positivista relativamente a Eça atingia também, de resto, os mais importantes autores franceses associados a esta corrente, como podemos verificar nesta recensão de *Os Noivos* da autoria de Teixeira Bastos:

Flaubert, Zola, Daudet, e entre nós Eça de Queirós, não possuem uma orientação filosófica que os dirija; têm tido a intuição excepcional dos talentos privilegiados, têm tido também em parte a influência de um núcleo científico e reformador, que se vai fortalecendo e desenvolvendo, cada vez mais, no meio degradante e corrupto em que se

debate e que procura suplantar; mas a todos eles falta a luz viva e clara da filosofia positiva, a única que os podia guiar conscientemente na exploração dos fenómenos sociais. É esta a causa dos maiores defeitos da escola *realista*, ou *naturalista*, como a denominou ultimamente o célebre Zola, e que são em especial as minúcias da descrição, a complacência pelas cenas escabrosas e sensualistas, o exagero da adjetivação, e a falta de teses, defeitos notados em quase todos os romances da nova escola. (Bastos, 1878-1880: 175)

Pelo contrário, Teixeira de Queirós era visto como um escritor científica e filosoficamente preparado, apesar de desprovido do «voo ousado do génio», para influir positivamente na sociedade, pondo em evidência não o vício mas a virtude:

Teixeira de Queirós, porém, teve a felicidade de encontrar a verdadeira orientação e lançou-se na vida literária armado de um método seguro de análise e de síntese, e portanto muito mais apto para exercer uma ação efetiva e salutar sobre o meio em que vivemos, sobre a sociedade portuguesa, tão contaminada pelo romantismo falsificado dos turbulários de Castilho. (Bastos, 1878-1880: 175)

No mesmo sentido apontava a recensão do mesmo romance feita por Teófilo Braga, que considerou que o romance “autentica um progresso na capacidade artística de Teixeira de Queirós, e na moderna escola portuguesa é um documento que fica como a iniciação do processo científico na indisciplina realista” (Braga, 1879). A formação médica do autor de *Os noivos* constituía uma garantia adicional de que não se afastaria do rumo traçado, mantendo a subordinação da literatura à ciência:

Teixeira de Queirós teve a fortuna de vir nesta nova direção que renovou pela experimentação a fisiologia, e que pela análise química fundou a histologia, e pela crítica comparativa a teoria celular normal e patológica; teve também a ventura de começar os seus estudos médicos quando a higiene se convertia de ciência empírica em dedutiva pela subordinação dos meios, e, mais que tudo, em disciplinar o seu próprio espírito pela filosofia metodológica e coordenadora fundada por Augusto Comte, que atua tão poderosamente sobre a marcha deste século de estupenda atividade. Ninguém como Teixeira de Queirós [está] tão bem preparado para renovar o processo artístico em qualquer forma de conceção; e o seu talento, a sua disciplina, a sua situação económica¹⁹, são a garantia segura de que há de ser fecundo, de que há de exercer ação, e que há de vencer na atividade em que se determinou. (Braga, 1879)

19 Ou seja, para Teófilo, constituía uma grande vantagem para Teixeira de Queirós o facto de a sua fortuna pessoal lhe permitir dedicar-se em exclusivo à literatura.

Teófilo perdoava inclusivamente a Teixeira de Queirós a monotonia do discurso, por entender que ela reproduzia fielmente a «chateza ingénita» da burguesia lisboeta. Não foram, evidentemente, indiferentes para os corifeus do Positivismo as palavras expostas pelo autor do romance no prólogo do mesmo (parcialmente reproduzido na recensão de Teófilo Braga), onde claramente integrava o seu romance no espírito positivista que iluminava a época:

O espírito positivista, que predomina atualmente em ciência e em filosofia, tem, como uma das suas manifestações na arte, *o romance crítico*. Esta forma literária, sendo a última, deve ser a melhor para exprimir a complicada vida moderna. O seu ideal é o mais simples e honrado; os seus processos literários os mais científicos e verdadeiros; o seu estilo deve ser impessoal, sempre sóbrio, correto, nítido, para o pensamento sair claro e sem ênfase. (Queirós, 1879: V)²⁰

E parece efetivamente claro que Teixeira de Queirós se preocupou em denunciar a ambição de ascensão social da pequena-burguesia, enquadrando aí, mais do que na tirania do desejo erótico, a traição de Arminda. O seu sedutor não é sequer descrito como um homem fisicamente atraente²¹ (ao contrário de Gustavo), assentando todo o seu charme no seu estatuto económico e na sua educação refinada. E sendo o objetivo de Arminda a ascensão económica, não faria muito sentido que os escrúpulos morais que a personagem obviamente não tinha a levassem a concretizar o suicídio. Ao longo do romance, a sua relação com os vizinhos e amigos é sempre condicionada pela sua situação financeira: é ostensiva na exposição do seu bem-estar económico, quando a *fortuna* a favorece, e eclipsa-se nos momentos de penúria. Pode parecer estranho que abandone o filho, sem um motivo tão irremediável como uma paixão descontrolada, mas Arminda nunca desejou a maternidade e era demasiado egoísta para permitir que algum obstáculo a impedisse de alcançar os seus prosaicos objetivos.

20 Utilizamos a *editio princeps* de *Os noivos*, de 1879 (Lisboa, David Corazzi-Editor), porque foi aquela que foi lida e criticada na época, ocupando um lugar importante na história da evolução do Naturalismo português e da receção de Flaubert em Portugal. Preteriu-se portanto, tendo em conta os objetivos deste estudo, a edição de 1896 («Nova edição completamente refundida», Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1896), que, de resto, reproduzia este prólogo com ligeiras alterações.

21 Há referências explícitas à sua debilidade física, que contrastava com a *masculinidade* da irmã, Afonsina: «João Dantas, enfezado, míope, de uma magreza de artista, comparado com a irmã, forte, desembaraçada, determinou muitas vezes a um tio cônego, este dito malicioso, que era repetido: 'a natureza, a respeito destes dois irmãos, enganou-se forçosamente. Aqui houve troca...» (Queirós, 1879: 267). Nas brincadeiras que tinham na sua casa de Benfica, Afonsina conseguia dominar fisicamente, e ao mesmo tempo, João e Arminda, sem que a debilidade física de Dantas diminuísse a atração da mulher de Gustavo (cf. Queirós, 1879: 327).

Quanto a Júlio Lourenço Pinto, não podemos esquecer que ele foi um dos primeiros críticos do *Primo Basílio* e que apontou como principal defeito do romance o seu realismo «repugnante». O autor de *Margarida* acabaria por se revelar um discípulo fiel de Teófilo Braga, vindo a publicar na *Revista de Estudos Livres*, dirigida por Teófilo e Teixeira Bastos, alguns dos artigos que constituiriam o seu livro *Estética naturalista*. E seria precisamente nesta revista que um crítico de segunda categoria, Reis Dâmaso, numa série de textos subordinados à designação geral de «Romancistas naturalistas», faria um elogio desmedido da obra de Lourenço Pinto, ao mesmo tempo que rebaixava a produção literária de escritores como Eça de Queirós, Fialho de Almeida e Teixeira de Queirós, cuja obra posterior a *Os noivos* não levava o rumo previsto pelo autor de *Visão dos tempos*. É óbvio que Dâmaso não podia ignorar a cronologia interna do Naturalismo português e a precedência do *Primo Basílio* relativamente a *Margarida*. Acrescentava, porém, que Júlio Lourenço Pinto não tinha lido apenas o romance de Eça, pois também conhecia de leitura direta *Madame Bovary*²², e que na adaptação do romance francês à realidade portuguesa, havia acertado em aspetos em que Eça havia falhado²³:

J. Lourenço Pinto, sentindo superiormente o romance-quadro do continuador de Balzac, contemplou o retrato de Emma com alguma cousa mais de que os olhos do semblante; possuiu-se desse assunto vulgaríssimo, como se deixara influenciar pelo tema d' *O Primo Basílio*, com a diferença, porém, de que o primeiro na sua cor geral e nas suas notas verdadeiramente humanas, lhe deu maiores e mais duráveis impressões que ele transmitiu num estilo propriamente seu, ampliando também ou dando outro aspeto a certas formas digressivas do segundo por essa faculdade que se chama a imaginação e que Taine considera a superior do romancista. (Dâmaso, 1985: 601)

22 «Não hesitamos em afirmar que o romancista de que nos ocupamos sentira também a influência direta de Flaubert e melhor do que Eça de Queirós. Se assim não fora, Adalina não seria um tipo tão completo, visto que Luísa ficou simplesmente um esboço de madame Bovary» (Dâmaso, 1985: 601).

23 A apreciação que Reis Dâmaso faz da obra queirosiana é evidentemente subsidiária da de Teófilo Braga, carregando, no entanto, ainda mais do que o seu mestre nas notas negativas: «A crítica, pois, considerando Eça de Queirós como discípulo de Flaubert e de Zola, esqueceu-se de acrescentar que há bons e maus discípulos, isto é, discípulos que compreendem os mestres e discípulos que os não compreendem. O que é artista na forma pode muito bem não ser artista no drama. Mas não quer isto dizer que Eça deixe de ser também artista poderoso nos seus romances analisados. O que lhe falta todos nós sabemos: é uma disciplina filosófica que decerto evitaria a reprodução dos sentimentos romanescos e a sua preocupação única, detestável, em arte, – a do erotismo depravado que faz com que ele tantas vezes falte à verdade, ao que é natural – e lógico, e despreze a missão social do escritor. Para concluir diremos que quem compreende como se viu a fórmula naturalista, não pode ser considerado o mestre dela» (Dâmaso, 1985: 234).

Mas se é visível a intenção de Júlio Lourenço Pinto de corrigir o excesso de sensualismo revelado por Eça no *Primo Basílio*, a sua opção acaba por colocar perigosamente em risco a verosimilhança diegética. Não obstante a empatia ideológica dos positivistas com o romance de Lourenço Pinto, a imagem da mulher que dele releva provém de forma muito direta do folhetim romântico, com uma divisão inflexível entre a mulher-anjo, Margarida, e a mulher-demónio, a filha de Eva, Adelina. Ao fazer desta personagem o foco emissor de toda a maldade, o escritor distanciava-se da almejada imparcialidade narrativa para se colocar na trincheira da já então supostamente ultrapassada misoginia judaico-cristã. Encarnação simbólica do demónio tentador, Adelina nada aprende com os seus erros, continuando a desejar pecaminosamente os homens como o padre Amaro desejava as mulheres. Como as dívidas contraídas no Porto a obrigaram a regressar à aldeia, é a partir da janela de sua casa que vai continuar a lançar aos homens desprevenidos os seus olhares sedutores. Mas ao contrário de Amaro, que, depois da sua péssima experiência com Amélia, revelava ao cônego Dias que já só confessava mulheres casadas (pois se engravidassem lá estariam os maridos para assumir a paternidade), Adelina virara-se, no final do romance, para os homens solteiros, como Maurício, o novo delegado da comarca: «Casados não, nunca mais» (Pinto, 1879: 489).

Não foi compreendido na época que Eça de Queirós patenteava no seu romance estar um passo à frente dos restantes escritores no desrespeito pelos preconceitos arreigados que não admitiam que a mulher pudesse sentir prazer no seu envolvimento sexual, sem que isso a transformasse numa aberração desprezível. Mário Sacramento, na passagem atrás citada, já indiciava compreender esse fenómeno, que Juan Oleza confirmaria na sua comunicação ao congresso comemorativo do centenário da morte de Clarín, que teve lugar em Oviedo:

Al lector actual, e imagino que sobre todo a la lectora, no le parecerá tan infundado el adulterio de Luisa, pues en ella encontrará bastantes de los rasgos que la hermanan a Emma Bovary, a Anna Karenina, a Effi Briest, por no repetir a Ana Ozores. Y encontrará algo más: uno de los primeros casos en que la protagonista hace uso del derecho a disponer de su cuerpo sin otras motivaciones que las de su tedio, su deseo – Luísa es la más sensual de las heroínas bováricas, la más dotada para el erotismo – o los impulsos de su imaginación a la aventura. (Oleza, 2002: 267)

Quando os críticos coevos de Eça se queixavam da inexistência de mulheres honestas²⁴ nos romances deste autor, pois Luísa não é uma caso isolado na fic-

24 É, por exemplo, o que diz Fialho a propósito de *Os Maias*: «Naquelas 900 páginas, coisa singular!, não há lugar para uma só mulher honesta, e o amor, mesmo nas que se dão sem pagamento de tarifa,

ção queirosiana, deixavam nitidamente transparecer os seus preconceitos masculinistas. No mais estrito respeito pelo fisiologismo naturalista, Luísa e outras personagens femininas queirosianas (Maria Eduarda, por exemplo) são muito simplesmente uma transposição para o mundo possível ficcional de mulheres reais, humanas, desejadas e desejosas, nem demoníacas nem angelicais. Se, como indicia Joan Oleza, o leitor e a leitora modernos sentem alguma dificuldade em compreender a censura moralista que se abateu sobre *O primo Basílio* na época da sua publicação, isso confirma a modernidade da sua visão do amor e do desejo, ainda que sem deixar de refletir (ou fazendo propositadamente refletir) os preconceitos bíblico-cristãos sobre a sexualidade. Podemos reencontramos esta mesma visão dúplice na canção intitulada «Sob medida», composta por Chico Buarque, em 1989, para o filme *República dos Assassinos*, de Miguel Faria Jr.: «Se você crê em Deus / Erga as mão para os céus / E agradeça / Quando me cobiçou / Sem querer acertou / Na cabeça / Eu sou sua alma gêmea / Sou sua fêmea / Seu par, sua irmã / Eu sou seu incesto / Sou igual a você / Eu nasci pra você / Eu não presto / Eu não presto // Traíçoeira e vulgar / Sou sem nome e sem lar / Sou aquela / Eu sou filha da rua / Eu sou cria da sua / Costela / Sou bandida / Sou solta na vida / E sob medida / Pros carinhos seus / Meu amigo / Se ajeite comigo / E dê graças a Deus // Se você crê em Deus / Encaminhe pros céus / Uma prece / E agradeça ao Senhor / Você tem o amor / Que merece».

REFERÊNCIAS

- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo (2003). *Sermón perdido*, in *Obras completas IV – Crítica (Primera parte)*. Oviedo: Ediciones Nobel. 479-661.
- ALMEIDA, Fialho de (1878). «Crónica Lisbonense». *Museu Ilustrado. Álbum Literário*, 1: 90-93.
- ALMEIDA, Fialho [1923]. «Os Maias», in *Pasquinadas (Jornal dum Vagabundo)*. 4.^a ed. Porto: Livraria Chardron. 265-281.
- ARENAL, Concepción (1880). «El Realismo y la realidad en las bellas artes y en la poesía». *Revista de España*, LXXIII: 492-509, LXXIV: 304-321 e 452-469.
- BASTOS, Teixeira (1878). «O Primo Basílio. Episódio Doméstico por Eça de Queirós». *Jornal do Comércio*, 9 de março.
- BASTOS, Teixeira (1878-1880). «Os noivos por Teixeira de Queirós (Lisboa – David Corazzi, Editor – 1879)». *A Renascença. Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna*. 174-176.

o amor é uma coisa exclusivamente física e bestial, sem identidade, sem ternura, sem reparo como entre animais de espécie imunda» (Fialho, 1923: 270).

- BRAGA, Teófilo (1879). «Folhetim. *Os noivos* por Teixeira de Queirós». *Comércio de Portugal*, 5 de novembro.
- CANO GAVIRIA, Ricardo (1984). *Acusados: Flaubert y Baudelaire*. Barcelona: Muchnik.
- DÂMASO, Reis (1885). «Romancistas naturalistas. Eça de Queirós». *Revista de Estudos Livres*. II (1884 a 1885): 73-80 e 229-234.
- DÂMASO, Reis (1885). «Romancistas naturalistas. Júlio Lourenço Pinto». *Revista de Estudos Livres*. II (1884 a 1885): 598-606.
- DEPENNE, Dominique (2008). «Postface», in Georges Palante. *Le Bovarysme, une moderne Philosophie de Illusion* suivi de *Pathologie du Bovarysme* par Jules de Gaultier. Paris: Éd. Payot & Rivages.
- DESPREZ, Louis (1884). *L'évolution naturaliste*. Paris: Tresse.
- DURANTY, Edmond (1857). «Nouvelles diverses». *Réalisme*. 5, 15 de março.
- ECO, Umberto (1996). *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Paris: Grasset.
- FLAUBERT, Gustave (1980). *Correspondance II (juillet 1851-décembre 1858)*. Ed. Jean Bru-néau. Paris: Gallimard.
- FLAUBERT, Gustave (1986). *Madame Bovary*. Introdução, notas, sumário, bibliografia e apêndice de Bernard Ajac. Paris: Flammarion
- LOURENÇO, António Apolinário (2005). *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*, Coimbra: Mar da Palavra.
- NASCIMENTO, José Leonardo (2008). *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Editora UNESP.
- OLEZA, Joan (2002). «Lecturas y lectores de Clarín», in Araceli Iravedra Valea, Elena de Lorenzo Álvarez e Álvaro Ruiz de la Peña (ed.). *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*. *Actas del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de Noviembre de 2001)*. Vol. I. Oviedo: Universidad de Oviedo. 253-287.
- [PINTO, Júlio Lourenço]. J.L.P. (1878). «Revista Semanal – XXIV. 'A mantilha de Beatriz' – 'O primo Basílio' e o realismo». *O Comércio do Porto*. 19 de março.
- PINTO, Júlio Lourenço (1879). *Margarida. Cenas da Vida Contemporânea*. Porto: Tipografia do Comércio do Porto.
- QUEIRÓS, Eça (1983). *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Vol. I. Lisboa: IN-CM.
- QUEIRÓS, Eça de [texto reconstituído por António Salgado Júnior] (1990). «A Literatura Nova (o Realismo) como nova expressão da Arte», in Carlos Reis. *As conferências do Casino*. Lisboa: Alfa. 135-142.
- QUEIRÓS, Eça de (2002). «Positivismo e Idealismo», in *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Edição crítica de Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 347-357.

- QUEIRÓS, Eça (2003). *O primo Basílio*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Teixeira de (Bento Moreno) (1879). *Comédia burguesa. Os noivos*. Lisboa: David Corazzi-Editor.
- SACRAMENTO, Mário (2002). *Eça de Queirós: uma estética da ironia*. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [1945].
- VALIS, Noël (1993). «Clarín y la vida cultural del extranjero: tres artículos desconocidos (*Miscelánea*, 1900)». *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*. 141: 157-178.
- ZOLA, Émile (1969), «*Les Romanciers naturalistes*», in *Œuvres complètes*. Vol. 32. Paris: Fasquele Editeurs. 317-600. [1881].

DESMITIFICAÇÕES DE DON JUAN NO ROMANCE NATURALISTA PORTUGUÊS

Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes

Universidade do Minho

1. INTRODUÇÃO

Na segunda metade de Oitocentos, a literatura portuguesa acompanha a tendência europeia para a desmitificação de Don Juan, o mito literário criado pelo dramaturgo espanhol Tirso de Molina na primeira metade do século XVII. Mais do que enfraquecer a figura mítica, o Realismo e o Naturalismo comprometem-se na sua dissolução. Enquanto o primeiro dissemina uma tendência anti-mítica (mais vasta que a reação ao donjuanismo romântico), que tem como causa principal o lugar substancial que o donjuanismo ocupa na literatura romântica que a nova corrente pretende contrariar nos seus efeitos de degeneração ético-social e de decadência nacional, o segundo retoma e aprofunda a orientação realista. Importa, a este propósito, referir as observações de Urbano Tavares Rodrigues (1960: 34) a respeito das motivações que conduzem a literatura portuguesa, a partir do Segundo Romantismo, a um redimensionamento negativo do mito de Don Juan e da temática do donjuanismo:

O anti-donjuanismo dos poetas panfletários da segunda geração romântica é manifesto. Rendidos à ideia do progresso, lidos em Hegel e em Vico, em Spencer e Darwin, deslumbrados pelo grande clarão da Comuna, anticlericais e anticapitalistas, ambicionando para a poesia um carácter científico e para a humanidade a emancipação económica, menosprezam de um modo geral o conteúdo humano e o sentido filosófico da figura de D. Juan, para considerarem de preferência, num contexto social, os frutos daninhos do seu egotismo. Nele vêem apenas charramente e em posturas desvantajosas, com intuito polemístico, o sibaritismo carnal ou uma torpe devassidão pretensamente 'aristocrática'.

São várias as obras através das quais se coteja a desmitificação realista de Don Juan. Dois motivos principais – o envelhecimento e o aburguesamento do herói – contribuem para uma reação antidonjuanesca, detetável na literatura europeia, já no interior do Romantismo, e intensificada nas re-explorações míticas da segunda metade do século XIX. A análise do comportamento de Don Juan como um caso clínico e a ausência do confronto com a Morte – logo, a eliminação de um dos três mitemas do mito literário – são igualmente dois fatores decisivos que contribuem para o desaparecimento de Don Juan e a emergência de um tipo literário que conserva apenas uma característica do esquema mítico: a incansável perseguição de mulheres. Nasce assim o donjuanismo na sua vertente imediata e um processo de desmitificação de Don Juan.

Entendo por desmitificação o mecanismo através do qual um dos elementos, invariantes ou «mitemas» (herói, mulheres e morto, segundo Jean Rousset) que compõem a estrutura triangular do mito de Don Juan, é sujeito a uma paródia corrosiva ou a uma tentativa de elisão. Ora o que a literatura realista, naturalista e pós-naturalista revela é tanto a ridicularização da imagem do sedutor barroco, quanto a eliminação do horizonte metafísico. Opõe-se, portanto, à remitificação de Don Juan – romântica e primonovecentista.

Os numerosos episódios de sedução que ocupam os romances realistas e naturalistas são protagonizados por conquistadores elegantes, preocupados pela aparência e extasiados pela beleza pessoal. A autoconfiança deriva em larga medida da perfeição corporal, enquanto dificilmente se vê Don Juan (barroco ou romântico) apreciando o seu aspeto físico ou julgando que ele é um recurso essencial para a conquista. A beleza é assim tomada como atributo imutável do herói mítico, mas em constante vigilância por parte dos sedutores do século XIX.

A condição social da mulher a conquistar opõe também as representações barrocas e românticas de Don Juan daquelas que são protagonizadas por sedutores no romance realista e, sobretudo, naturalista. A mulher que constitui o alvo da sedução já não é a jovem herdeira, casta e inocente, mas aquela cuja idade mais avançada e, sobretudo, recursos financeiros mais sólidos permitem ao sedutor oportunista ascender a um estatuto socioeconómico vantajoso. Os descendentes realistas e naturalistas do mítico Don Juan escolhem criteriosamente as mulheres a seduzir, transformando a conquista numa especulação da qual ambicionam extrair benefícios materiais.

Tomo como exemplos desta reconfiguração realista das relações homem-mulher personagens e episódios de narrativas balzaquianas e do romance flaubertiano *Madame Bovary*. A racionalização materialista do imaginário da sedução é notória em *Le Père Goriot* e *Illusions Perdues* de Balzac, ou ainda em *Madame Bovary*.

Rastignac rentabiliza o aspeto físico («une sorte de beauté nerveuse à laquelle les femmes se laissent prendre volontiers» – Balzac, 1975: 48) com propósitos de ascensão social: «Séduit bientôt par la nécessité de se créer des relations, il remarqua combien les femmes ont d'influence sur la vie sociale et avisa soudain de se lancer dans le monde afin d'y conquérir des protectrices» (Balzac, 1975: 48). Por isso, busca os proveitos da união matrimonial e proclama que «une femme ne refuse pas sa bourse à celui qui prend le cœur» (Balzac, 1975: 112).

Em Lucien de Rubempré, a beleza «excessiva» e a delicadeza de trato seduzem de imediato as mulheres que o observam.

Num célebre episódio de sedução aburguesada de *Madame Bovary*, todo o discurso de Rodolphe se inscreve numa lógica de investimento, prosaica e materialista, que desloca a exaltação da sedução amorosa para a vulgaridade do real (cf. Flaubert, 1978: 173-4).

Muito experiente em matéria de sedução, Rodolphe encara a conquista de Emma como uma distração agradável, sem riscos incomportáveis e capaz de contrariar a monotonia e a escassez de ocupações (atitudes que o aproximam do Basílio queirosiano). O seu desinteresse por Emma é confirmado quando equaciona a possibilidade de a tornar sua amante e de a inscrever na totalidade do género feminino (negando-lhe, desse modo, um estatuto singular e especial). De igual forma, o sucesso da conquista (que julga garantido por qualidades pessoais e pela depreciação do marido de Emma) é explícito na comparação da mulher com o peixe privado de água: «Pauvre petite femme. Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr! Ce serait tendre! Charmant!... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite?» (Flaubert, 1978: 153).

A sedução não é instigada pela atração por Emma, antes pela identificação hábil do sedutor com códigos, gestos, fórmulas e discursos criteriosamente adotados. Assim, Rodolphe desempenha diversos papéis: ora o de herói melancólico e solitário («je m'enfonce dans une tristesse... (...) tant de choses m'ont manqué! Toujours seul!» – Flaubert, 1978: 162-3), ora o de desesperado sequioso de amor e de ideal, mas perseguido por uma «exécrable réputation» (aliás, fascinante para Emma).

No que respeita ao romance português da segunda metade de Oitocentos, cumpre assinalar que, se em *Eça de Queirós* se observam tendências contrastantes – que desmitificam e remitificam Don Juan, pois ao lado da caricatura do arquétipo (em personagens como Basílio de Brito e Vítor da Silva), coexiste uma sublimação finissecular do mesmo (em Fradique Mendes e em Carlos da Maia, como, especialmente, no ensaio *Sinfonia de Abertura*, que glorifica a ópera *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte), a verdade é que a orientação mais frequente, sobretudo na

ficção naturalista (como na poesia lírica pós-naturalista) é a desmitificação de Don Juan. Analiso este processo em dois escritores – Luís de Magalhães e Abel Botelho – que subvertem corrosivamente o mito literário. Por razões de economia temporal, não incluo narrativas breves que também concorrem para a desmitificação de Don Juan (por exemplo, os romances das séries *Comédia do Campo* (1876-1915) e *Comédia Burguesa* (1879-1919), do epígono do Naturalismo Teixeira de Queirós, ou as coletâneas de contos *No Theatro e na Sala* (1881) e *A Comédia do Amor* (1892), de Guiomar Torresão).

2. «UM VELHO TENÓRIO EXPERIMENTADO»

O protagonista do romance naturalista *O Brasileiro Soares* (escrito por Luís de Magalhães em 1883) é um Don Juan menor, cuja longa carreira de êxitos eróticos é abalada pela aproximação de uma mulher satânica.

Dedicado a Eça de Queirós e por este prefaciado, o romance, publicado em 1886, explora o motivo do adultério, recorrente em autores realistas e naturalistas. Opõe o tipo compassivo, honesto e sofredor de Joaquim Soares, ao tipo calculista, sensual e astucioso de Ermelinda, a sobrinha com a qual aquele acabaria por casar. Numa reflexão de teor determinista, o narrador traça o retrato desta mulher, moldado nos primeiros anos de vida:

Pensava no seu futuro, reconhecia que a vida que levava não lhe servia como condição definitiva. (...) Esperava com fé um imprevisto, um caso fortuito (...). O convívio da família era no seu espírito uma necessidade transitória. E firme, segura de si, cautelosa e vigilante, farejando os acasos, calculando sempre, vencida os estímulos espontâneos do seu temperamento, as exigências imperiosas do seu sangue ardente, as solicitações da sua carne de hetaira. ‘Depois... depois...’ dizia a si mesma quando picada pelos incitamentos da tentação. E estas palavras traduziam todo o egoísmo perverso e consciente daquela alma. Prometia o prazer livre à sua carne, quando estivesse garantida contra as consequências dele, quando se achasse segura pelo dote e independente pela fortuna. Não eram a virtude, a consideração do dever, o temor religioso, a crença moral, que a desviavam do erro; era o medo dos resultados funestos de um mau passo – a gravidez no celibato, a miséria de um enlace pobre, a condição subalterna da concubina, a sorte vária, instável, e como escrava, da prostituta (Magalhães, 1886: 126-8).

A zoomorfização consolida esses traços de caráter. A conquista do brasileiro corresponde ao ato de «uma pequenina aranha venenosa, [que] estilava da baba subtil da sua maldade os fios ténues e brilhantes, em que esse pobre moscardo do

tio se havia de deixar prender» (Magalhães, 1886: 137). A sensualidade (efeito da proximidade da Natureza e estímulo espontâneo do temperamento feminino) subjaz também à sua conceção do amor, reduzido ao instinto primário da sexualidade: «No homem procurava o macho, e toda a sua seleção tinha um exclusivo caráter físico. Queria machos bonitos e asseados – unicamente. (...) Amor para ela era o gozo – uma luxúria de fêmea aluada. Fora assim que o aprendera desde pequena, vendo por toda a parte os animais em coito franco e livre» (Magalhães, 1886: 200-1).

A habilidade feminina de dissimulação evidencia-se na teia urdida por Ermelinda para casar com o endinheirado Joaquim Soares e prolonga-se na consumação do adultério (pois marido e amante merecem à mulher idêntico tratamento).

Os fatores que conduzem Ermelinda ao adultério são parcialmente os que, de um modo geral, aparecem enunciados por outros autores realistas e naturalistas (a ociosidade, as leituras românticas ou a influência corrosiva do meio): o interesse financeiro, os hábitos adquiridos num meio superior ao dos pais e o desejo ávido de realização de instintos¹.

Estas capacidades da mulher sedutora diminuem o amante, Alfredo, cuja ligação à temática donjuanesca se esgota no «**ar de velho Tenório experimentado**» (Magalhães, 1886: 191; meus negritos). É possível interpretar o adjetivo «velho» não só como indicativo da idade avançada de Alfredo, mas também como qualificativo de um sedutor romântico, que o narrador parodia quando descreve as reações de Ermelinda às declarações amorosas e comenta o modo como ela utiliza o amante quando prepara um plano de abandono do marido: «Em Lisboa, para onde determinara ir, Alfredo era-lhe dispensável. Lá sorria-lhe essa vida livre, essa independência de amor físico, que era o seu sonho dourado, fazendo dos homens o que eles costumavam fazer das mulheres – um simples instrumento de prazer, o gozo de uma noite que se esquece no dia seguinte» (Magalhães, 1886: 291).

A depreciação de Alfredo resulta também da clivagem entre a reputação de sedutor e os reais efeitos (em geral fracassados) dos seus investimentos eróticos:

Quase lhe custava a acreditar que fosse ele o primeiro amante dessa mulher, que parecia ter já uma larga prática, um hábito completamente educado dos disfarces, das comédias da traição conjugal. Ele é que era o fraco, o ingénuo, a criança – naquela conquista! Apesar das suas exteriores fanfarronadas donjuanescas, Ermelinda fora na verdade a sua primeira vitória nas grandes batalhas do amor. Tinha namorado algumas mulheres casadas, mas simples *coquettes*, com as quais nunca havia passado além dos modestos limites de algumas trocadelas de olhares. (...) descobria-se como escravi-

1 Cf. Carlos Reis, 2001:286.

zado por aquela mulher, sem sentimento e sem coração, que lhe dava apenas a sua carne – egoisticamente e com o fim exclusivo de satisfazer a sensualidade da sua organização de hetaira (Magalhães, 1886: 223-4).

Desenha o romance uma outra figura de sedutor que representa a dimensão mais superficial do donjuanismo: Carlos torna-se também um conquistador inferior por efeito da influência nefasta da mulher em ambiente citadino: «Na vida fácil de Lisboa e do Porto, havia-se quase saciado de mulheres. (...) Em dois anos contara as amantes pelos meses, quando não pelas semanas. Ocasões houve em que os seus amigos lhe chegaram a conhecer três – simultaneamente» (Magalhães, 1886: 131-2).

3. O DONJUANISMO COMO VÍCIO E FATOR DE DEGENERESCÊNCIA
Reconhecido essencialmente como romancista, Abel Botelho expõe na sua obra a «fatalidade romântica» (contos de *Mulheres da Beira*) e a «fatalidade naturalista» (visível nos romances de *Patologia Social*), com influências de Camilo Castelo Branco e de Fialho de Almeida, embora este último vá muito mais longe em concessões à sensibilidade decadente e expressionista².

As produções literárias do escritor tematizam vícios e costumes dissolutos que denunciam uma estética realista, mas também se encaminham para o Naturalismo por uma pretensa conceção científica da vida, pela apresentação do meio e da hereditariedade como explicações de comportamentos.

Apresentados como «monografias fisiologistas», os romances da série *Patologia Social* abordam o campo temático das degenerescências patológicas, designadamente as desordens afetivas e sexuais, como foi assinalado por Maria Helena Santana (2000: 96). Em leitura donjuanesca, os romances demonstram que o enfraquecimento da figura mítica se realiza, tal como em Luís de Magalhães, através de dois processos: transferência da capacidade de sedução para o sexo feminino e redução do propósito masculino de conquista ao imperativo de promoção social.

Comentarei de seguida o segundo e o quarto romances de *Patologia Social*. Em *O Livro de Alda* (1898), segundo romance do ciclo, a antítese entre o «amor de convenção, todo bordado nas nuvens, insexual, piegas, que nem os anjos cultivam, nem os deuses aplaudem» (Botelho, 1979a: 254) e o «empolgativo amor humano – a mais esplendente, a mais triunfal das paixões, e o mais natural sentimento» (*ibidem*) denuncia o afastamento da conceção romântica do amor como idealismo e a apologia do instinto sexual como génese das relações amorosas. No pensamento

2 Cf. Óscar Lopes, 1987: 161-172.

naturalista, o instinto não é uma força constitutiva da vitalidade humana, mas um impulso destruidor que potencia estados mórbidos de aniquilamento da vontade e de decadência moral e física.

O Livro de Alda relata um encontro casual, num baile de máscaras carnavalesco, entre Mário e Alda. Ele deixa-se servilmente conduzir; ela apresenta-se como «demónio da luxúria», «demoníaca figura» e «ente maléfico e singular» (Botelho, 1979a: 336), que o arrasta para uma inopinada aventura que viria a transformar-se em «obsessão maldita». Mário é, portanto, uma vítima incapaz de opor resistência ao poder sedutor da mulher fatal, em cenas de um erotismo mórbido e decadentista.

Embora Mário receba do amigo com o qual partilha casa o epíteto «D. Juan fim-de-século» (Botelho, 1979a: 314), o comportamento donjuanesco é essencialmente feminino (como acontecerá em *Fatal Dilema*). Mário tem consciência de que não passa de «passivo juguete, o grande instrumento aquiescente e gostoso das leviandades, depravações e fantasias pueris da rapariga» (Botelho, 1979a: 396). Por outro lado, sente que, ao invés de ter seduzido Alda, foi enfeitiçado pela sedução perversa de uma mulher cujo domínio demoníaco não só se sobrepõe à tentativa masculina de redenção, como compromete o futuro, profissional e amorosamente promissor: «Foste o meu génio mau, o demónio da minha perdição! Foste a forma perversa e irresistível que a Tentação vestiu para me envenenar o destino e empolgar a alma!» (Botelho, 1979a: 445)

Retomando a oposição romântica entre a mulher anjo e a mulher fatal, Abel Botelho contrasta o perfil demoníaco (Alda) à natureza angelical e mariana de Branca³ – caracterizada como «uma criatura extraordinária, angelical», «alta pureza ideal», «virgem santíssima», «esse tipo superno e ideal, criado pela Igreja para exemplo e edificação das outras mulheres: a mulher esposa e mãe, mantida sempre pura de aspeto virginal, com a inalterável candidez da sua alma desatando-se em líliais perfumes». Na renúncia de Branca à vida identifica-se o donjuanesco romântico como nostalgia do Infinito e da perfeição (inalcançável pela presença de um sedutor corrosivo).

3 Desta oposição participa também o romance de adultério *Margarida* (1880), de Júlio Lourenço Pinto. No prefácio, depois de citar *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* como iniciadores do Realismo em Portugal, afirma que este movimento «tem uma grande missão a cumprir e há-de cumpri-la; é uma revolução necessária como correctivo aos excessos da escola romântica, tão necessária como foi a revolução romântica para banir os cânones acanhados e esterilizadores do classicismo» (Pinto, 1888: 5).

Para um estudo sistemático do prefácio doutrinário do romance naturalista, vide Machado, 1976: 59-70.

Alda, contrariamente, possui traços da mulher fatal, manifestados, desde logo, na descrição feita por *Securas*: «A sua (...) délfica figura, a sua derrancada plástica de decadente (...) puseram logo de ímpeto ao seu dispor a bolsa de muito imbecil e o juízo, o futuro, a vida de muito pobre diabo, acenderam bastas paixões, foram alvo de mil loucuras» (Botelho, 1979a: 325).

A sedução diabólica e a luxúria de Alda são confirmadas pelo negro da indumentária, pelos tons quentes e exóticos da casa, alcova, objetos e roupas íntimas, pelo perfume de sândalo que emana do seu corpo, pela boca «carnívora» e «vibráteis movimentos» de «mulher nervosa», assim como pela predileção pela vida noturna.

Também a imagem que Mário constrói da amante confirma o perfil da mulher fatal. Rotulada como «Messalina», «fera», «demónio», e «histérica», o seu comportamento licencioso é explicado pelo facto de a sua mãe ter sido seduzida, nos primeiros anos de juventude, por um bacharel e um sacerdote rural, «tonsurado *D. Juan*» (Botelho, 1979a: 341)⁴. Do envolvimento com o segundo amante nasce Alda, cuja juventude é também marcada por figuras masculinas: um tio que despreza, «velho libertino, (...), cadeleiro incorrigível, o maior caçador de donzelas da redondeza. Relapso e astuto, não havia obstáculo que lhe travasse a vontade, não havia escrúpulo que lhe enfreasse o desejo» (Botelho, 1979a: 342-3); um «banal sedutor», com quem vive dois anos e que acaba por abandoná-la; um contrarregra «devasso valdevinos», «velho sátiro», «derrancado fauno», «velho libertino, repugnante e disforme, aberrativo exemplo da sua raça, grosseiro e tosco avejão, insaciável monstro de luxúria» (Botelho, 1979a: 348-9). Contrasta com a rudeza destes conquistadores a figura galante de um jovem conhecido como poeta e conquistador que «com o mesmo solto e fácil desempenho compunha madrigais e invadia os tálamos. *Apolo* descambando em *Lovelace*. Tão apreciado nos salões, como querido nos prostíbulos» (Botelho, 1979a: 349).

Os episódicos relacionamentos eróticos de Alda são frustrados quando os amantes descobrem as preferências sexuais femininas, que incluem o lesbianismo e certa patologia ninfomaniaca⁵.

4 Assinale-se a coincidência com uma das explicações para o comportamento de Leopoldina n' *O Primo Basílio*. Na ótica naturalista do romance eciano, também a amiga de Luísa é o resultado de um meio familiar corrompido.

5 O enredo de *O Livro de Alda* mostra, assim, analogias com o de *Sem Remédio... Etologia dum fraco* (1900): nos dois textos, jovens de promissor futuro (Mário e Gastão, respectivamente), comprometidos com ingénuas e virginais donzelas (Branca, no primeiro, Lúcia, no segundo), são seduzidos por mulheres de comportamento sexual conotado com a perversão.

A cena de abertura de *Fatal Dilema* (1899), quarto romance da série *Patologia Social*, descreve os últimos momentos de vida do diplomata Eusébio Garcia Penalva. Num cenário fúnebre, destacam-se as figuras da esposa, Isabel, «aparatososa mundana» de existência «decorativa e frívola», e de Heitor, «o irresistível, o famigerado» (Botelho, 1979a: 804).

A sugestão de adultério resulta não só do olhar de cumplicidade entre D. Isabel e o amigo da família, como ainda da «justiceira e implacável» expressão do moribundo, que Heitor interpreta como sinal de iminente expiação: «Aquele olhar de maldição era a nossa condenação formal... Era a acusação fulminante que, com a eloquência trágica da morte, esse homem bom nos mandava já da outra vida...» (Botelho, 1979a: 812).

Isabel reúne alguns traços da mulher fatal: é um modelo de elegância, cujas formas de trajar, de calçar e de se pentear são escrupulosamente imitadas nos meios mundanos que frequenta; é também uma representação do donjuanismo feminino nas expressões «ídolo», «contemporânea Impéria»⁶, «deusa», «rainha», «figura soberana», «diva», «cortesã de prelados e reis», «mártir magnífica do desejo», e «a incontestada, a divina, a olímpica dominadora».

Em enquadramento naturalista, os seus hábitos têm uma explicação hereditária: o pai era «um incorrigível boémio, uma das figuras imprescindíveis da mocidade doirada do seu tempo» (*idem*: 820): «Viúvo prematuramente, com uma filha de 6 dias nos braços, concebe-se que a educação desta gandaiasse entre o abandono e a desordem, entre o desabuso e o acaso. (...) E assim cresceu a pequena numa atmosfera de procurado recato, a que a vida boémia do pai era incapaz de imprimir sistema» (*idem*: 821 e 826); a mãe, uma chilena, dominada por uma histeria incontável que a tornaria «mártir do desejo», e pelo «instinto prático das mulheres», que a levaria a aceitar o pedido de casamento do velho Penalva.

Os traços da mulher fatal, combinados com o prazer donjuanesco da multiplicação de conquistas e do repúdio de muitos pretensos amantes, são reconhecidos pela própria Isabel, em declaração narcísica ao amante: «Eu continuo a ser a mesma mulher soberbona e difícil, requestada de milionários, de génios, de imbecis, de salteadores, de príncipes; que tenho visto indiferente rojarem-se-me aos pés as maiores glórias e as melhores fortunas» (Botelho, 1979a: 950).

O donjuanismo feminino é também observável nas aspirações eróticas de Isabel e na crónica de «escândalo» que se tece à sua volta: «Vários amantes se lhe atribuíam, todos de polpa, todos no estrangeiro: entre outros, um *yankee* riquíssimo,

6 A identificação com Impéria é reiterada na afirmação de que D. Isabel correspondia ao tipo «materialote e intelectual de Impéria» (Botelho, 1979a: 820).

um banqueiro polaco, um dançarino, um salteador, dois arquidukes. Acerca de cada um deles se bacorejavam hipóteses rocambolescas, suspeições, indícios pican-tes» (Botelho, 1979a: 830).

O percurso de Heitor permite diversas aproximações à figura arquetípica de Don Juan⁷. Como o seu antepassado mítico, é um «célebre e feliz aventureiro», invejado e temido por muitos homens, e procurado por inúmeras mulheres. O fracasso acadêmico é justificado pela boémia e pelo constante envolvimento em alterações, que o levariam a abandonar Portugal para se instalar em Paris.

O fascínio que desperta junto do sexo feminino resulta de um aspeto irresistível: Heitor é «um rapagão alto, gordaço e forte, trigueiro, de pescoço taurino, grandes olhos negros, na face a mancha violácea duma barba abundante, (...) invariavelmente frisado e erguido com arrogância o farto bigode luzidio» (Botelho, 1979a: 830).

Esta imagem atraente (sistematizada na afirmação de que «Todas as mulheres o queriam...» – Botelho, 1979a: 830) firma a aura lendária do conquistador incansável e merece-lhe o epíteto de «invencível D. Juan» (Botelho, 1979a: 830)⁸.

A conquista de Isabel representa, todavia, um rude golpe na carreira do sedutor. Encarado primeiro com piedade, logo é por ela observado como homem «capaz de abondar aos espasmos sensuais da sua carne e de aplacar a atormentada febre dos seus desejos» (Botelho, 1979a: 831). Ou seja, a mulher procura exclusivamente a satisfação dos instintos, encontrando num homem belo o potencial meio para essa realização física. A instrumentalização, antecipada por esta expectativa de satisfação egocêntrica (que exclui a vivência amorosa como partilha, para se limitar à consumação erótica), é retomada na descrição do envolvimento dos amantes. Isabel é reconhecida pelo sedutor seduzido como mulher dominadora, que lhe impõe obediência total. Identifica-se na personagem feminina outra marca donjuanesca – a recusa de convenções sociais – que a conduz a rejeitar a «trivialidade» do casamento e a transferir este projeto para a filha. Tal como Isabel,

7 Urbano Tavares Rodrigues (1960: 39) considera que, embora «com menos arte e maior preocupação de inquérito social, científico», Heitor se identifica com o Basílio queirosiano, na medida em que o sedutor de *Fatal Dilema* é também um «figurão conquistador», «leão de sala patológico, luxurioso e pedante (...), lascarino impudente que, com as suas claudrices e crueldades e com as exigências inconscientes do seu instinto viçoso, inadvertidamente provoca a morte de Suzana e o remorso em aberto de D. Isabel, fêmea e mãe».

8 Em *Próspero Fortuna*, quinto romance da série *Patologia Social*, o envolvimento de Matias Picão com Maria Luísa, esposa do protagonista do romance, merece também ao sedutor a designação de «inexorável D. Juan» (Botelho, 1979b: 226).

Também Heitor repudia o casamento, que encara como um obstáculo ao desejo irreprimível de inconstância emocional⁹.

A descrição da entrega de Isabel a Heitor – «com a passividade duma escrava e os requintes duma odalisca» (Botelho, 1979a: 831) – traduz as duas faces do seu caráter: a de prisioneira submissa, na linha do folhetim tardo-romântico, e a de mulher requintada e vampiresa fim-de-século na forma de odalisca¹⁰. O amante, por seu turno, é «dominado pelo apazível império desse olhar» (Botelho, 1979a: 834). Lembrando como foi conquistado, Heitor tem consciência que a iniciativa da sedução coube à mulher, enquanto o homem se limitou a receber a entrega feminina e não deixou de avaliar as vantagens financeiras do envolvimento: «Ela não descansou enquanto não lhe atraiu a atenção. (...) E ele, então, não fizera mais do que passivamente abandonar-se aos acontecimentos; andou como andariam todos, no seu lugar. Foi amável e teve em prémio uma boa fortuna. (...) Amando-a, fora hábil; se se esquivasse, era tolo» (Botelho, 1979a: 841; meus itálicos).

A desvalorização donjuanesca de Heitor é acentuada pela referência à ambição que o conduz a aceitar as solicitações de Isabel. A «alma burguesa» (Botelho, 1979a: 835) é estimulada pela possibilidade de ascensão social que a rica herdeira lhe poderá proporcionar. Nesta medida, Heitor representa o comportamento de figuras masculinas balzaquianas ou, mais genericamente, aquele que é manifestado por personagens donjuanescas menores da literatura *fin-de-siècle*. Em sintonia com umas e outras, interpreta o envolvimento com Isabel como «garantia material da sua felicidade» (*idem*: 840) e, uma vez consolidado o projeto de casamento com a filha da amante, recusa o conselho de Albano para que abandone as duas: «Nestas alturas, menino?... Tendo descoberto aquela mina?... Sim, porque tu sabes, os meus últimos centos de mil-réis foram-se há muito. Conheces a minha modesta casa e o modo como eu vivo. Estou positivamente sem vintém...» (Botelho, 1979a: 924)

Todavia, a promessa de um futuro economicamente tranquilo é perturbada pela sede donjuanesca de acumulação de conquistas. Heitor recupera assim a vertente superficial do donjuanismo ao vislumbrar a possibilidade de recuperar o pas-

9 O desdém pelo casamento (inibidor e alienador tanto para o homem como para a mulher) é um motivo que Abel Botelho havia já explorado em *O Livro de Alda*. O *voyeur* Gustavo, define-o como «das mais absurdas e colossais asneiras que a Humanidade persiste em proteger nos seus códigos e manter nos seus costumes. (...) Acho-o contraproducente, imoral... Uma odiosa relíquia dos ominosos tempos do servilismo e da ignorância (...), uma escravidão completa! (...) É a alienação do vosso afecto, o suicídio da alma, a perpétua e formal abdicação de toda a vossa vontade!» (Botelho, 1979a: 292)

10 Para mais detalhada apresentação desta mulher-fatal, cf. Francisco Salinas Portugal, 1997: 123-4.

sado de sedutor. O seu pragmatismo aventa a hipótese de conjugar sem conflitos a aventura extraconjugal e a entrega exclusiva a uma mulher.

A conquista da filha da amante desencadeia em Heitor dúvidas e sentimentos virtuosos – adoração, vergonha, remorso e desejo – justificados pela personalidade de Susana. Através da alusão intertextual a *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1747-1748), de Samuel Richardson, Heitor é identificado como «intrépido Lovelace» (Botelho, 1979a: 907), manifestando sentimentos análogos aos do sedutor do romance epistolar inglês.

Em pouco tempo, todavia, a ternura paternal e a amigável proteção que Clarissa lhe desperta são substituídas por um projeto pouco escrupuloso, porque orientado apenas por instintos pessoais: «Isso da consciência é uma *blague* (...). A consciência atordoia-se com boas mulheres e afoga-se em bons petiscos» (Botelho, 1979a: 914). A conquista da jovem passa a ser encarada como «manobra» e «tática». Conhecedor da ingenuidade e pureza de caráter desse «baluarte de austeridade e virtude», Heitor compõe uma máscara donjuanesca, aquela que melhor se adequa à sua personalidade.

4. CONCLUSÃO

Em coincidência com o Realismo, o Naturalismo acentua a visão desmitificadora de Don Juan, submetendo a personagem àqueles procedimentos que, no estilo epocal anterior, a parodiavam: a sobrevalorização do dandismo, a apresentação insistente do tipo da *femme fatale* (que menoriza o sedutor) e a tematização patológica do comportamento do herói mítico, resultante de fatores deterministas como a raça, o meio e o momento. Observa-se assim uma imagem degradada de Don Juan e uma representação repulsiva do donjuanismo, reduzido ao nível imediato de acumulação de conquistas justificadas por uma de duas razões: a ânsia masculina de ascensão social a qualquer preço e o desejo frenético de posse, habitualmente realizada em meios e tipos sociais identificados com certa decadência (o bordel e a prostituta).

Sendo necessário considerar a refiguração queirosiana do mito como um caso singular, deveremos assentir no princípio de que os romances realistas e naturalistas concorreram para uma forte desmitificação de Don Juan. Não creio, todavia, que possa daqui concluir-se pelo desaparecimento do mito e da figura donjuanescos na segunda metade de Oitocentos, porquanto o romance desse período revela uma presença assídua de referências a Don Juan e ao donjuanismo.

Além disso, julgo que o influxo do Realismo e do Naturalismo na poesia lírica *fin-de-siècle* demonstra a sobrevivência dessa orientação desmitificadora. Na feliz expressão de Fidelino de Figueiredo (1929: 40-1), o poeta Gomes Leal conclui,

numa composição sugestivamente intitulada «Última fase da vida de D. Juan», a «função sepultورية» do mito antes realizada por poetas panfletários da Geração de 70, Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo.

Operando um significativo avanço cronológico, verifica-se, por fim, que o romance neorrealista português procede a uma idêntica paródia do mito (muito embora com motivações ideológicas que não se confundem com os propósitos oitocentistas), mostrando, portanto, que, sem jamais deixarem de o recriar, o Realismo e o Naturalismo contribuíram duradouramente para a desmitificação de Don Juan.

REFERÊNCIAS

- BALZAC, Honoré de (1975). «Le Père Goriot», *La Comédie Humaine*. III, Paris: Éditions Gallimard. 49-310.
- BALZAC, Honoré de (1977). «Illusions Perdues», «La fille aux yeux d'or», in *La Comédie Humaine*. V. Paris: Éditions Gallimard. 123-732 e 1039-1112.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (1997). *Mito y Literatura (Estudio comparado de Don Juan)*. Universidade de Vigo: Servicio de Publicacións.
- BOTELHO, Abel (1979a). «O Livro de Alda», «Fatal Dilema», *Obras*. Vol. I. Porto: Lello & Irmão – Editores. 249-478 e 799-1060.
- BOTELHO, Abel (1979b). «Próspero Fortuna», «Mulheres da Beira», in *Obras*. Vol. II. Porto: Lello e Irmão – Editores. 5-301 e 303-466.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1929). *Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- FLAUBERT, Gustave (1978). *Madame Bovary*. Paris: Éditions Gallimard.
- LOPES, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1976). «Teoria e prática do romance naturalista português», *Colóquio/Letras*, 31: 59-70.
- MAGALHÃES, Luís de (1886). *O Brasileiro Soares*. Porto: Livraria Chardron.
- PINTO, Júlio Lourenço (1888). *Margarida*. Porto: Typ. do Commercio do Porto [1886].
- PINTO, Júlio Lourenço (s/d). *O Senhor Deputado*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão.
- REIS, Carlos (2001). «O Realismo e o Naturalismo: ideologia, temática, estratégias», in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*. Vol. 5. Lisboa: Publicações Alfa. 15-25.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1960). *O Mito de D. Juan e o Donjuanismo em Portugal*. Lisboa: Editora Ática.

- RODRIGUES, Urbano Tavares (1981). *O Mito de Don Juan e Outros Ensaios*. Cacém: Edições Ró. 15-44.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2005). *O Mito de D. Juan e outros ensaios de escrever*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SALINAS PORTUGAL, Francisco (1997). *O texto nas margens. Ensaios de literaturas em língua portuguesa*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- SANTANA, Maria Helena Jacinto (2000). *Literatura e ciência na segunda metade do século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra: Faculdade de Letras.

A SANTA TORNAVA-SE VÊNUS

Evelyn Blaut Fernandes

FLUC/CAPES/CLP (Doutoranda)

Albert Camus certa vez escreveu que «no coração de uma mulher (...) desfazia-se lentamente um nó que os anos, o hábito e o tédio haviam atado». Esta mulher, Janine, é a única personagem feminina que protagoniza uma narrativa de Camus. Reparo, a propósito, que esta «mulher» não é infiel, mas «adúltera» porque, a partir de um projeto existencialista, passa por uma experiência que *adultera* sua percepção sobre a previsibilidade de uma história, a precariedade de sua própria vida. Mas ao ler o conto sobre Janine, *a mulher adúltera* exilada em seu próprio corpo, penso em Maria da Piedade, personagem de Eça de Queirós que, este sim, construiu uma extensa galeria de figuras femininas, da empregada invejosa à dona de casa entediada, mas, em todas elas, parece-me, o escritor revelava a existência de mulheres ainda longe de pertencer a si mesmas. Ou, diferente disto, de mulheres já ansiosas por alterar um rumo para elas previsto, ainda que isto custasse – e para os excluídos da história é quase certo que custe – alguma espécie de ilicitude, o que amplia de alguma forma a imobilidade para quem quer e, no fundo, precisa de ganhar espaço. Segundo o próprio Eça, em «As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea», artigo publicado em 1872 n' *As Farpas*, que não deve ser lido sem se duvidar de seu teor ficcional, «[e]m Portugal, as mulheres, excluídas da vida pública, da indústria, do comércio, da literatura, de quase tudo, pelos hábitos ou pelas leis, ficam apenas de posse de um pequeno mundo, seu elemento natural – a família e a *toilette*» (Queiroz, 1980: 406-407). É num cenário como esse, de decadência e provincianismo, que Eça problematiza ironicamente o triângulo amoroso. Se já ficou provado que Luísa não é Emma Bovary¹, e, aliás,

1 Destaco o ensaio de Silvano Santiago, «Eça, autor de Madame Bovary», o qual amplia a perspectiva cultural ao mostrar que Eça aposta duplamente na ousadia, ao investir conscientemente na construção

se já foi levantada a hipótese de que Leopoldina, pelo comportamento e pela iniciativa, é quem mais se aparenta a Emma², talvez conviesse rever algumas (des)semelhanças entre Maria da Piedade e Luísa.

Maria da Piedade é personagem de «No moinho» (1880), conto que em muitos aspectos é análogo a *O primo Basílio* (1878), o que pode contribuir para a suposição de que o conto é uma redução (Gonçalves e Monteiro, 1991: 10) ou um embrião³ do romance. Ambos focalizam o enredo na condição da mulher portuguesa oitocentista, porque as personagens femininas de Eça aparecem geralmente como protagonistas da literatura realista e são elas que propiciam a dissolução (ou deformação) do núcleo familiar. Mas, em verdade, por debaixo da aparência de ficcionista da vida real, da sociedade pequeno-burguesa e do seu teatro passional, Eça foi essencialmente o romancista de um «tempo *parado*» (Lourenço, 2006: 38). O conto narra a história de uma mulher abnegada que trata do marido entredado num ambiente doentio e tem seus sentidos acordados pelo breve convívio que a passagem de um primo, escritor da capital, proporciona-lhe. Com a compaixão gravada no nome, Maria da Piedade é uma resignada e zelosa dona de casa, cuidadora de sua família, que dela dependia, e, como a protagonista de Camus, era «contente em sentir que alguém tinha necessidade dela». O marido «só lhe dava a alegria de se saber necessária. Certamente, não a amava. O amor, mesmo cheio de ódio, não

de uma narrativa que estabelece coincidências temáticas com o romance de Flaubert, e ao transgredilas, esclarecendo que Portugal, ou que a Literatura Portuguesa, não produziria uma personagem como Emma Bovary. Alguns críticos mais recentes defendem que um país como Portugal só poderia mesmo produzir Luisas, relevando a coerência da personagem e de seu criador. E assim a protagonista de *O Primo Basílio* deixa de ser para sempre uma personagem acusada de enfraquecimento moral.

2 Cf. António Sérgio. «Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de E.Q.», in *Ensaios VI apud* Matos, 1988: 376.

3 Como se sabe, a data da primeira edição de *O Primo Basílio* é 1878. Mas a conclusão da escrita do romance ocorre em 1877, como afirma o próprio Eça de Queirós em carta ao seu editor Ernesto Chardron (cf. Queiroz, 1986: 1161 e Queiroz, 1992: 451). Com relação ao conto, entretanto, foi concluída a hipótese de inexistência do manuscrito depois de compulsadas pesquisas juntamente à Fundação Eça de Queirós e ao espólio do escritor, na Biblioteca Nacional de Portugal. Esta proposição pode ser confirmada por Ernesto Guerra da Cal (1975: item 753) e por Marie-Hélène Piwnik, na Introdução aos *Contos*: «De nenhum deles [dos contos] se conhece manuscrito, possivelmente porque ficaram nas redações dos jornais para os quais se escreveram» (2009: 15). E mais adiante complementa: «Não temos qualquer certeza. Também se discutiu o caso de «No moinho», segundo parece posterior a *O Primo Basílio*. Mas quem pode afirmar?» (2009: 21). Uma vez desconhecida a data de conclusão da escrita do conto, e dado o surgimento imbricado entre ambos os textos nos quais se percebe uma coincidência de elementos narrativos, acredito na perspicácia de uma hipótese de leitura que aposta na dupla direção de criação dos textos, isto é, o conto como redução e embrião do romance, até porque «No Moinho» foi publicado no *O Atlântico* – Folha comercial, literária e noticiosa, Lisboa, ano I, nº 7, 28 de abril de 1880, pp. 1-2 (cf. Guerra da Cal, 1975: 215 e Piwnik, 2009: 207), mas isso não prova que ele tenha sido escrito no mesmo ano. Sob esta perspectiva, o conto pode também funcionar, em certa medida, como uma espécie de esboço da obra mais extensa.

tem essa fisionomia descontente» (Camus, 1997: 28). Assim talvez se possa dizer que o «trio do Homem, a Mulher e o Diabo é o trio de todas as ficções amorosas do Ocidente. Uma história de amor são sempre *três pessoas*, mesmo que não exista a terceira» (Lourenço, 2006: 12), como efetivamente não existe no conto de Camus. «A terceira figura é a que está desenhada em côncavo, a figura do Diabo, personagem central da mitologia queirosiana», segundo Eduardo Lourenço (2006: 12). De modo similar, Maria da Piedade parecia «feliz em ser boa. Toda a sua ambição era ver o seu pequeno mundo bem tratado e bem acarinhado. Nunca tivera desde casada uma curiosidade, um desejo, um capricho: nada a interessava na Terra senão as horas dos remédios e o sono dos seus doentes» (NM⁴: 209).

Emma, Luísa e Maria da Piedade são personagens, mais que provincianas, periféricas. Para Emma e Luísa, o ponto de referência cosmopolita e ideal é Paris: centro da França para a província; centro da Europa para Portugal. Ou, pelas palavras do próprio Eça, «Lisboa é uma cidade doceira, como Paris é uma cidade intelectual. Paris cria a ideia e Lisboa o pastel» (Queiroz, 1980: 395). Estabelecido o centro, as periferias de Emma e Luísa são Yonville e Lisboa. D’*O Primo Basílio* a «No moinho», transfere-se a mulher pequeno-burguesa da cidade para a mulher pequeno-burguesa do campo, vivendo ambas num ambiente fechado, um casamento sem amor e uma vida de tédio. Maria da Piedade, entretanto, é habitante de uma vila interiorana, lugar entre o campo e a cidade. Em termos socioculturais, é neste contraste que o conto se desenvolve. Pois Maria da Piedade reside, de certa forma, num não-lugar espacial e afetivo no qual a paisagem simboliza seu drama pessoal:

A mesma paisagem que ela via da janela era tão monótona como a sua vida: em baixo a estrada, depois uma ondulação de campos, uma terra magra plantada aqui e além de oliveiras, e erguendo-se ao fundo, uma colina triste e nua, sem uma casa, uma árvore, um fumo de casal que pusesse naquela solidão de terreno pobre uma nota humana e viva (NM: 209).

No fundo, Luísa e Maria da Piedade são personagens emblematicamente femininas do século XIX português. Mas ao contrário de Luísa – criada para esperar pelo casamento, «mal-educada» numa sociedade de hábitos provincianos e moral beata, «sobreexcitada no temperamento pela ociosidade» e pela futilidade que, em seu tempo, qualificava o feminino e, para além de tudo, «arrasada de romance» (Queirós, 1983: 134) –, Maria da Piedade casa-se para escapar de um ambiente

4 Passo a utilizar as iniciais NM como referência ao conto «No Moinho», seguido do número de página.

familiar de pobreza e discórdia. A chegada de Adrião à vila altera definitivamente a sua rotina. Depois de ajudá-lo a vender uma propriedade, visitam um moinho velho. Adrião corteja-a, fala-lhe de uma vida a dois e dá-lhe um beijo. Ele parte logo em seguida para Lisboa, mas esta experiência leva Maria da Piedade a imaginar um outro modo de vida. Numa espécie de jogo suplementar, ambas encontram fúgadamente nos primos aquilo que de alguma maneira se justifica pela ausência dos maridos. Jorge ausenta-se efetivamente a trabalho; enquanto Joãozinho Coutinho⁵ é também de todo modo ausente por sua invalidez.

Desempenhando praticamente a função de uma enfermeira maternal dentro de casa, Maria da Piedade veste-se de preto, «de acordo com as características do ambiente em que vive – uma casa de doentes» (Gonçalves e Monteiro, 1991: 129). O casamento com Joãozinho Coutinho é uma união pequeno-burguesa de conveniência, que se desenvolve num relacionamento trágico, uma vez que a união, não tendo sido produto do amor, acaba por ser um acordo pautado no *até que a morte os separe*:

E quando Joãozinho Coutinho pediu Maria em casamento, apesar de doente já, ela aceitou, sem hesitação, quase com reconhecimento, para salvar o casebre da penhora, não ouvir mais os gritos da mãe que a faziam tremer, rezar, em cima, no seu quarto, onde a chuva entrava pelo telhado. Não amava o marido decerto; e mesmo na vila tinha-se lamentado que aquele lindo rosto de Virgem Maria, aquela figura de fada, fosse pertencer ao Joãozinho Coutinho, que desde rapaz fora sempre entrevado (NM: 208).

Aquilo que Luísa e Maria da Piedade lêem também exerce papel importante no projeto realista, porque as leituras são talvez o único passaporte para um delírio que socorra de uma vida tão tediosa e abdicante. Por isso, Luísa lê *A Dama das Camélias*; Maria da Piedade, «durante as insónias do marido não dormia também, sentada ao pé da cama, conversando, lendo-lhe as *Vidas* dos santos, porque o pobre entrevado ia caindo em devoção» (NM: 209). Depois do beijo no moinho, assiste-se à transformação de «uma senhora-modelo» na mulher que «escandalizou toda a vila»: «Leu todos os (...) livros [de Adrião], sobretudo aquela *Madalena* – a pecadora perdoada? – «que também amara, e morrera dum abandono. Estas leituras calmavam-na, davam-lhe como uma vaga satisfação ao desejo. Chorando as dores das heroínas de romance, parecia sentir alívio às suas» (NM: 217). Adrião, em certo sentido, é

5 Note-se o efeito pejorativo que o duplo uso do sufixo «-inho» de Joãozinho Coutinho pode causar ao sugerir um diminutivo em oposição a um suposto aumentativo que a terminação «-ão» provoca, não só no nome de Adrião, mas na sua «robustez de vida».

o elemento desvirtuante, que acaba por se transformar numa ficção redentora para uma vida já há muito adoecida. Maria da Piedade fica, assim como as personagens dos romances que lê, também ela, «arrasada de romance» (Queirós, 1983: 134).

O Primo Basílio transgride a relação intertextual com *Madame Bovary* em muitos aspectos, inclusive no que diz respeito aos destinos das personagens: enquanto Emma «encontra a punição no arsênico» e Luísa, «como um escorpião, se debate contra o veneno segregado pela vida noturna do inconsciente» (Santiago, 1970: 65), Maria da Piedade «escandalizou toda a vila» que para ela definiu o código de boa conduta de esposa e mãe de família. No entanto, Luísa e Maria da Piedade não tomam conscientemente a decisão de suicidar-se como Emma (e, diga-se de passagem, Anna Karenina). *O Primo Basílio* e «No moinho» também ultrapassam a relação especular com o modelo francês na mudança do título, que desliza da esposa adúltera para o amante – no romance – e para o lugar do beijo – no conto. A referência espacial dá título ao conto que se estabelece numa estrutura bipartida já que o episódio no moinho constitui o momento fundamental que faz Maria da Piedade deslocar de um extremo – o da caridade, para outro – o da «histeria».

Na verdade, a histeria é descrita como um retrato da impossibilidade de exercício do desejo, por vezes tratado como um caso sintomático. Pensava-se, no século XIX, que a histeria era uma psicose especificamente feminina caracterizada pelo descontrolo das emoções, que nasceria no útero. Por isso o nome «histeria», uma vez que «útero», em grego, é *hystéra*. Juan-David Nasio considera que «a histeria é um excesso de tensão errante; (...) uma imagem superativada pelo excesso de energia sexual acumulada» ou «um vestígio psíquico muito investido de afeto» (1992: 27). Se sabemos que a histérica é aquela cujas pulsões são inconscientemente traduzidas em manifestações corporais sem que haja qualquer disfunção orgânica, na visão lacaniana, «é o corpo sexuado da histérica que sofre por dividir-se entre parte genital, por vezes anestesiada e com fortes inibições sexuais (...) e o resto de seu corpo não genital que por sinal aparece erotizado e sujeito a excitações permanentes» (1992: 14). E como o recalque da sexualidade é um dos principais componentes, se não o principal, da histeria, para um tempo e uma sociedade que desconhecia ou ignorava a sexualidade feminina cabia a função de rotular de «louca» quem quer que ousasse não dominar seus instintos⁶. Por isso talvez se possa dizer que a histeria significava sobremaneira uma «loucura lúcida» que só afetava os

6 Cf. Vaquinhas, 2011: 148: «A moderação dos comportamentos era o critério que definia as tênues fronteiras entre o normal e o anormal, o racional e o patológico. Todos aqueles que desafiavam ou resistiam a essa regra caíam no campo da “desrazão” ou loucura, de tal modo que, para o alienista Júlio de Matos (1857-1923), loucos não eram apenas os “imbecis, os dementes ou maniacos”, mas todos aqueles que manifestassem “uma completa ausência de sentido ético, uma perversão profunda

afetos. Irene Vaquinhas diz a este propósito que a «normalidade feminina defini-se por um padrão de comportamento que excluía os excessos ou as paixões. Assumi-los, optando-se por caminhos que não valorizavam a família e a maternidade, podia ser considerado sintoma de loucura» (Vaquinhas, 2011: 149). Assim é que uma mulher insatisfeita, «uma Bovary», padecia de histerismo. A tempo se percebeu, no entanto, que isto não passava de um «estigma feminino que a medicina rotulava de “histeria sexual”, uma das construções ideológicas mais misóginas do século XIX» (Santana e Lourenço, 2011: 268).

Quando Adrião vai embora da vila, Maria da Piedade fica a imaginar como poderia ser sua vida ao lado de um homem como aquele. Nesta altura, o narrador traça-lhe um diagnóstico: «Estava uma histérica» (NM: 218). E foi depois daquele beijo «profundo e interminável» (NM: 215) *no moinho*, este lugar votado à «felicidade idílica», que

começou para Maria da Piedade uma existência de abandonada. Tudo de repente em volta dela, a doença do marido, achaques dos filhos, tristezas do seu dia, a sua costura, lhe pareceu lúgubre. Os seus deveres, agora que não punha neles toda a sua alma, eram-lhe pesados, como fardos injustos. A sua vida representava-se-lhe como desgraça excepcional (NM: 216-217).

E é neste espaço idílico, considerado por Adrião um «Paraíso» «digno de uma cena de romance, ou melhor, da morada de uma fada», onde Maria da Piedade inicia a sua metamorfose. Depois do beijo, Maria da Piedade fantasia uma vida na qual se alenta aquilo que Jacqueline Raoul-Duval chamou «a procura desvairada da felicidade» (2000: 13). Mas Maria da Piedade, o marido inválido e os filhos doentes são, todos eles, personagens por demais desvalidos, atados a uma vida amesquinhada. Se Maria da Piedade imagina, «para além da sua existência ligada a um inválido, outras existências possíveis» (NM: 216), antevê também uma vã possibilidade de mudar de vida a partir da imagem salutar que Adrião lhe proporcionava:

o que a fascinava era aquela seriedade, aquele ar honesto e são, aquela robustez de vida, aquela voz tão grave e tão rica; e antevia, para além da sua existência ligada a um inválido, outras existências possíveis, em que não vê sempre diante dos olhos uma face fraca e moribunda, em que as noites se não passam a esperar as horas dos remédios... (NM: 216).

dos afectos ou instintos”, partilhando de um alargado conceito de loucura que deixava a porta aberta a todos os excessos».

«O problema do adultério» é outro artigo d'*As Farpas* que não deve ser lido sem que se veja nele um viés ficcional e também, de certo modo, um texto no qual o criador sai em defesa de suas personagens. Se o adultério é «um facto fatal da natureza eterna, ou (...) um facto fatal da moral moderna» (1980: 477), Eça, de qualquer modo, não perdoa os hipócritas condescendentes do seu tempo:

se ele provém da corrupção do matrimónio e da sua decadência e descrédito como instituição social, se nasce da extinção da fé conjugal nos esposos, se deriva da perversão lançada na dignidade matrimonial pelo idealismo amoroso, se tem a sua origem na moral, então é necessário fazer uma revolução nos costumes tão profunda como foi o cristianismo, que nos dê uma outra religião, outra moral, outra família e outro direito (Queiroz, 1980: 478).

Jacqueline Raoul-Duval propõe uma justificação para o encontro clandestino ao lembrar que «[p]ode ter-se uma vida feliz ao lado de um ser que estimamos, e ao mesmo tempo sonhar com outra centelha que pegue fogo a esta vida na qual os dias se assemelham ao ponto de se confundirem (...) o jogo mil vezes jogado»; e pensa, por esta razão, que «qualquer descarrilamento é preferível a esta vida que segue os mesmos carris, sempre a direito até ao fim» (2000: 14). Mas não é isto o que passa a desejar Maria da Piedade, e, sim, «outras existências possíveis (...), em que as noites se não pass[e]m a esperar as horas dos remédios» (NM: 216). Se o seu casamento foi gerado por uma necessidade de evasão da casa dos pais, não só o desejo sexual, mas sobretudo o seu coração afetivamente insatisfeito serve muito mais como justificação para o beijo no moinho. Assim é que os episódios ditos históricos elaboram talvez outra traição, a uma cultura que previa para as mulheres uma espécie de *exílio* (a relembrar o título de Albert Camus, *O exílio e o reino*). Trocando um sofrimento por outro, alijada de si para cuidar de seus enfermos e abandonada pelo homem que a beijara no moinho, ela enlouquece de uma loucura lúcida. Para fugir de uma realidade sufocante, a «santa tornava-se» outra, uma «Vénus» (NM: 218) que, «despida de sua aura mítica, deixa mesmo de ser a *estátua* que fascina para ser apenas *carne ex-divina*» (Lourenço, 2006: 26) e reclama para si não só o exercício de sua sexualidade, mas as vontades sentimentais. Eduardo Lourenço nos faz perceber ainda que «[s]ó sob a forma fantasmagórica da confusão do *outro* (...) com entidades sacralizadas (...) ou simbólicas (...) é que a fusão amorosa se ficcionaliza» (2006: 25-26). É portanto na transmutação do divino no profano, «entre Vénus e esta Virgem das Dores que se inscreve (...) a aventura erótica» de Maria da Piedade (2006: 31). E a «aventura erótica» ganha aqui o seu

sentindo mais amplo, amoroso, porque, ao viver um encontro no moinho, Maria da Piedade começa a desejar, em verdade, um amor absoluto:

ele se mostrava tão bom, tão sério, tão delicado: e à força do seu corpo que admirava, juntava-se agora um coração terno, duma ternura varonil e forte, para a cativar... Este amor latente invadiu-a, apoderou-se dela uma noite que lhe apareceu esta ideia, esta visão: – se ele fosse meu marido! (NM: 216).

(Maria da Piedade faz parte de um projeto de interseção porque, ainda que haja – e há – marcas significativas daquilo que foi/é o realismo queirosiano, há ainda um traço romântico da espera pelo salvador, de alguém que não vem ou já se foi. E, pensando bem, isto funciona já como uma crítica perspicaz a uma característica romântica.) Com um discurso erótico, o conto funciona como uma espécie de desvelamento da realidade, já que explodia ali, na ficção, uma sexualidade que ardia nos bastidores de uma sociedade que não pretendia pensar a sexualidade feminina. Eça descreve, por vezes com mais ironia que realismo, os desassossegos de uma dona de casa provinciana. «Histérica», Maria da Piedade se vê adulterada, metamorfoseada em figura libidinosa:

Às vezes ao pé do leito do marido, vendo diante de si aquele corpo de tísico, numa imobilidade de entrevado, vinha-lhe um ódio torpe, um desejo de lhe apressar a morte...

E no meio desta excitação mórbida do temperamento irritado, eram fraquezas súbitas, sustos de ave que poussa, um grito ao ouvir bater uma porta, uma palidez de desmaio se havia na sala flores muito cheirosas... À noite abafava; abria a janela; mas o cálido ar, o bafo morno da terra aquecida do sol, enchiam-na de um desejo intenso, duma ânsia voluptuosa, cortada de crises de choro... (NM: 218).

No fundo, a aventura falhada de Maria da Piedade acaba por corresponder a uma necessidade de fuga de um cotidiano esvaziado. E assim acontece com todas as personagens femininas de *O Primo Basílio* e «No moinho». Luísa reclamou para si uma sexualidade que estava historicamente condenada à morte. Deixou-se morrer, ou foi morta por uma culpa que talvez só as *cenas da vida portuguesa* consigam elucidar. Foi perdoada pelo marido, mas não escapou à autopunição⁷. Depois da

7 Cf. Lourenço, 2006: 126: «Se Luísa interioriza a sua culpabilidade, o seu remorso de adúltera (remorso de conteúdo “social” sobretudo e isto é novo) a pontos de morrer deles, ela não é “realmente” adúltera aos olhos de Eça, na antiga acepção do termo, pois ele redime-a por assim dizer “postumamente”, não só fazendo da consciência de Jorge (e não da sociedade) o lugar da decisão moral, como oferecendo-lhe a sua “compreensão”».

visita de Adrião, Maria da Piedade anseia por mudar de vida. No fim de contas, é ela quem fica doente, «histérica», e passa a exercer, desastrosa ou desastradamente, uma sexualidade e uma eroticidade reprimidas. O conto oferece outra perspectiva: a da autopunição ou a do suicídio social, que não deixa de ser outra forma de morrer. Depois da partida do primo, Maria da Piedade vivencia uma permanente insatisfação, uma necessidade de evadir-se e expressar toda aquela eroticidade durante tanto tempo frustrada:

Por causa dele escandalizou toda a vila. E agora, deixa a casa numa desordem, os filhos sujos e ramelosos, em farrapos, sem comer até altas horas, o marido a gemer abandonado na sua alcova, toda a trapagem dos emplastos por cima das cadeiras, tudo num desamparo torpe, – para andar atrás do homem, um manganão, odioso e sebento, de cara balofa e gordalhufa, luneta preta com grossa fita passada atrás da orelha, e bonezinho de seda posto à catita. Vem de noite às entrevistas de chinelos de ourelo; cheira a suor: e pede-lhe dinheiro emprestado para sustentar uma Joana, criatura obesa, a quem chamam na vila – a «Bola de Unto» (NM: 218).

Na verdade, este conto traça, como disse Eduardo Lourenço (2006: 13), «um retrato devastador não só dos hábitos patriarcais, conservadores, do (...) povo [português], mas da crença mesma que alicerçava ainda – mesmo se já atenuada pelo liberalismo – séculos de cultura portuguesa». Se um dos objetivos do projeto queiroziano era denunciar o lugar ocupado pela mulher no século XIX, talvez fosse justo falar de uma personagem tão infeliz quanto Luísa e Maria da Piedade, porque é Leopoldina⁸ quem se dá conta de uma verdade incontestável e, à sua maneira, dá um salto ao perceber que «[o]s homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria! [...] Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal!» (PB⁹: 167-168). Leopoldina, «a mulher mais bem feita de Lisboa» (PB: 24), «[q]ueria uma outra vida, forte, aventureira, perigosa, que a fizesse palpar – ser mulher de um salteador, andar no mar, num navio pirata...» (PB: 354), mas é tão vítima de um casamento aborrecido como Luísa e Maria da Piedade. Acusada de boêmia, imoral, adúltera e libertina, parece-me, não fortuitamente,

8 Considero ainda relevante o fato de Leopoldina ser uma personagem secundária de *O Primo Basílio*, porque era claro que a sua protagonista não se daria conta do jogo daquela sociedade e, portanto, não terminaria o romance a bailar. Como numa espécie de quiasmo, a personagem feminina que efetivamente dá um salto na narrativa, se assim se puder dizer de Leopoldina, ou pelo menos a única não adoecida, é secundária, enquanto a protagonista é morta por seu tempo histórico, modelo do feminino português finissecular.

9 Utilizo as iniciais PB como referência a *O Primo Basílio*, seguido do número de página.

uma mulher à frente de seu tempo: é o mau exemplo para a «Luisinha», elemento desestruturante do lar burguês, rejeitada pela sociedade, e, de todas elas, a única não adoecida. Porque Leopoldina simplesmente ignora a fragilidade de uma sociedade pequeno-burguesa e de toda aquela «realidade prosaica do que *deve ser* o casamento burguês: a fidelidade, a moderação dos instintos, o interesse superior da família e da maternidade» (Santana e Lourenço, 2011: 266). Enquanto Luísa morre, Leopoldina dança num baile. Assim é que, com exceção de Leopoldina, Eça acaba por traçar um destino infeliz para todas as personagens femininas destas narrativas. Todas elas, afinal, são mulheres historicamente doentes, afetadas não só pelos gases de D. Felicidade, pelo aneurisma de Juliana, pela febre de Luísa ou pela «histeria» de Maria da Piedade.

De fato, o beijo no moinho significou um instante suspenso que desconcertou toda uma vida de abnegação. Gosto de lembrar de André Breton, ao afirmar que a histeria é «a maior descoberta poética do século XIX», elevando a sintomatologia histórica a uma forma de expressão (*apud* Kehl, 1996: 224). Maria Rita Kehl cita Dostoievski – «a histeria é a salvação das mulheres» (1996: 224-225) – ao falar da crise histórica como uma experiência vivida por muitas mulheres ainda exiladas em seus corpos adoecidos. Nada me parece mais coerente para um século como o XIX, para uma sociedade como a portuguesa, que produziu mulheres espartilhadas por apetites e insaciabilidades. A histeria parecia ser não um diagnóstico comportamental, mas a expressão possível de uma personagem que queria no fundo *adulterar* a direção de sua própria vida.

REFERÊNCIAS

- CAMUS, Albert (1997). «A mulher adúltera», in *O exílio e o reino*. 6.^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- GONÇALVES, Henriqueta M. A. e Maria A. M. MONTEIRO (1991). *Introdução à leitura de contos de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1975). *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*. Tomo 1. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- KEHL, Maria Rita (1996). *Deslocamentos do feminino. A mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- LOURENÇO, Eduardo (2006). *As saias de Elvira e outros ensaios*. Lisboa: Gradiva.
- MATOS, A. Campos (org.) (1988). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho.
- NASIO, Juan-David (1992). *A histeria, teoria e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- QUEIRÓS, Eça de (2009). «No moinho», in *Contos I*. Edição crítica das obras de Eça de Queirós coordenada por Carlos Reis e editada por Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: INCM.
- QUEIROZ, Eça de (1992). *O Primo Baçílio: episódio doméstico*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIROZ, Eça de (1986). *Correspondência (Suplemento)*, in *Obras*. Vol. IV. Introdução e fixação dos textos de Aníbal Pinto de Castro. Porto: Lello & Irmão. 1122-1754.
- QUEIRÓS, Eça de (1983). *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. 1º vol. Lisboa: INCM.
- QUEIRÓS, Eça de (1980). «As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea», in *Uma campanha alegre*. Volume Primeiro. Porto: Lello & Irmão. 391-417.
- QUEIRÓS, Eça de (1980). «O problema do adultério», in *Uma campanha alegre*. Volume Primeiro. Porto: Lello & Irmão. 473-496.
- RAOUL-DUVAL, Jacqueline (2000). *O charme discreto do adultério*. Mem Martins: Inquérito.
- SANTANA, Maria Helena e António Apolinário LOURENÇO (2011). «No leito. Comportamentos sexuais e erotismo», in José Mattoso (dir.) e Irene Vaquinhas (coord.). *História da vida privada em Portugal. A época contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores. 254-289.
- SANTIAGO, Silviano (1970). «Eça, autor de Madame Bovary», in *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.
- VAQUINHAS, Irene (2011). «A família, essa “pátria em miniatura”», in José Mattoso (dir.) e Irene Vaquinhas (coord.). *História da vida privada em Portugal. A época contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores. 118-151.

ASPECTOS DO AMOR ROMÂNTICO OU DO AMOR PAIXÃO NA EMERGÊNCIA DO ROMANCE OITOCENTISTA

Lena Marisa Soares

Agrupamento de Escolas de Aljezur

Pelas tuas mãos medi o mundo
E na balança pura dos teus ombros
Pesei o ouro do Sol e a palidez da Lua

Poema de amor de António a Cleópatra,
SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

O amor, «princípio que dá sentido à existência» (Martins, 2010: 56), é uma construção social, variando na forma e no significado no decorrer da História e de acordo com o contexto social em que se insere. Ainda que de forma pouco sistemática, o amor foi sempre e em vários domínios questionado na sua definição e prática. Mas, independentemente desse interrogar, é indiscutível a importância deste sentimento na literatura e, conseqüentemente, na vida de cada tempo.

Se nos detivermos em Ortega y Gasset, o autor refere como vários pensadores e filósofos, ao longo dos séculos, entendiam o amor. Para Dante, ele «move o sol e as outras estrelas» (*apud* Ortega y Gasset, 2002: 11); Espinosa acredita que «o amor seria a alegria unida ao conhecimento do seu agente. Amar alguma coisa ou alguém seria simplesmente estar alegre e ter, ao mesmo tempo, consciência de que a alegria nos vem dessa coisa ou desse alguém» (*apud* Ortega y Gasset, 2002: 13).

O ensaísta espanhol apresenta o seu ponto de vista:

(...) o amor, parece-se, seguramente, com o desejo, porque é excitado pelo seu objecto – pessoa ou coisa. A alma sente-se agitada, delicadamente ferida num ponto determinado por um estímulo que lhe chega do objecto. Este estímulo tem, pois, uma direcção centrípeta: vem do objecto a nós. Mas o acto amoroso não começa senão depois dessa excitação, ou melhor, depois desse incitamento. O amor brota através da brecha criada pela flecha incitante do objecto e dirige-se activamente para ele: caminha, pois, em sentido inverso ao de todo o incitamento e desejo (Ortega y Gasset, 2002: 15).

Como é sabido, na Idade Média o casamento não se baseava no enamoramento. No século XII prevaleceu o *amor cortês*, depois viveu-se sob o signo do *amor paixão* e o sentimento dominante a partir do século XVIII passou a caracterizar-se por *amor romântico*: é neste século que o tema do amor como base do casamento irrompe na literatura popular. No século XIX, o «romance» incorpora a ideia de narrativa de um *eu e do outro* num registo ficcional que dá a conhecer o discurso do desejo e das suas expressões.

Para melhor situarmos o nosso ponto de vista, comecemos por distinguir os termos de que falamos. *Amor paixão* caracteriza-se pelo envolvimento emocional de forma invasiva, ele é responsável por alterações a nível pessoal, sem que as mesmas sejam por opção própria. «O sentimento e o desejo brotam do coração, espontânea e inexplicavelmente, não sendo possível condicioná-los pela razão» (Martins, 2010: 83). Para a ordem e o dever social, ele é perigoso. O *amor paixão* é uma ousadia social face ao *amor cortês*, esse que configura uma moralidade no espaço privado definida pela moderação e amizade. Coloca os amantes à parte das rotinas da vida quotidiana, diferencia a atracção e as compulsões erótico-sexuais. «O amor apaixonado foi sempre libertador, mas só na medida em que produzia uma quebra na rotina e no dever» (Giddens, 2001: 27).

O *amor romântico* concilia amor e liberdade, desejáveis num contexto de aceitação social e de normatividade, em ordem a uma perspectiva de auto-realização do indivíduo. Interpretam-se os gestos comunicativos no sentido de mostrar o outro como *o ser que nos completa*.

Feita a distinção, compreendemos melhor que o século XIX seja caracterizado pelas mais diversas tendências.

Se, por um lado, Kierkegaard, Baudelaire e Wagner ilustram genialmente a íntima relação entre o amor e a procura espiritual, Gautier dá largas com insolência e talento à corrente mais libertina: «Acho o prazer a finalidade da vida e a única coisa útil no mundo». Stendhal é mais moderado: uma certa dose de cinismo não exclui os ímpetos da verdadeira paixão (Burney, 1974: 16).

Na verdade, notamos que a ascendência da razão vai substituir as regras do misticismo e do dogma.

Face a estas alterações, impõe-nos questionar se o eco dos universos ficcionais dos escritores do Século do Romance espelha um modo de ser e de estar na sociedade ou se, pelo contrário, são eles que operam mudanças no tecido social.

As transformações na sociedade vão ocorrendo lentamente, mas percebemos que, a partir desta altura, a ideia de *romance* expressa e contribui para as

mudanças laicas que afectam a vida social. A vida emocional passa a ser reordenada para as actividades quotidianas. Como nos diz Giddens,

O romance deixou de ser, como antes tinha sido, uma conjura irreal de possibilidades no domínio da ficção. (...) tornou-se uma via potencial para controlar o futuro, bem como, em princípio, uma forma de segurança psicológica para aqueles cujas vidas eram por ele atingidas (Giddens, 2001: 28).

É por esta razão que vemos, na Europa, a vida privada burguesa assumir ligações matrimoniais fundamentada em anseios de autonomia e felicidade onde o individual se compromete equilibrada e eficazmente com os ideais colectivos.

José Hermano Saraiva chega a afirmar que «O romantismo é a expressão literária e plástica da consciência burguesa» (Saraiva, 1991: 321). Tome-se como exemplo *Uma Família Inglesa* de Júlio Dinis, onde o amor serve para mostrar a idealização do lar familiar e pregar a moralização dos costumes, «através do traço de quadro de costumes, da exaltação da vida campesina, em linguagem clara, amena e coloquial» (Ribeiro, s.d.: 220), não obstante o enredo amoroso triangular em que o protagonista citadino se move. Júlio Dinis instrui com pendor pedagógico as massas e retrata uma vivência quotidiana da sociedade urbana portuense.

Podemos atribuir a culpa do complexo do amor romântico aos diferentes níveis de influência que afectaram, quanto a nós, a sociedade em geral, e as mulheres em particular, desde finais do século XVIII. Resumidamente, Giddens aponta três factores significativos: a casa, uma referência permanente, a alteração nas relações entre pais e filhos e, finalmente, a «invenção da maternidade» (Giddens, 2001: 28).

Com as investigações de Ariès, percebemos que os modelos de interacção pais-filhos se alteraram substancialmente durante o período vitoriano. Se é conhecida a rigidez do pai vitoriano, também é verdade que o poder patriarcal no meio doméstico entrou em decadência na última parte do século XIX, sobretudo porque se deu a separação efectiva entre casa e local de trabalho. A face mais visível desta alteração foi o controlo das mulheres sobre a educação dos filhos. Nas palavras de Mary Rian, o centro da casa deslocou-se «da autoridade paterna para a afectividade materna» (*apud* Giddens, 2001: 29). Ou como diz Giddens, «a idealização da mãe constituiu um fio condutor da construção da modernidade da sexualidade e alimentou indubitavelmente de forma directa alguns valores então propagandeados sobre o amor romântico» (Giddens, 2001: 29). Por estas razões, concluímos que o amor romântico era essencialmente feminino. Em *Well-Ordered Family*, obra muito referenciada ao longo do século XIX, Benjamin Wadsworth escreveu sobre o casal que «o dever do amor é mútuo, deve ser cumprido por ambos» (*apud*

Giddens, 2001: 29). Para os homens, as tensões entre o *amor romântico* e o *amor paixão* distinguem-se, porque separam a zona de conforto da esfera doméstica da sexualidade, da amante ou da prostituta. No entanto, com a divisão dos respectivos domínios, o culto do amor tornou-se predominantemente uma tarefa feminina. Ao contrário dos contos românticos medievais, em que a heroína é relativamente passiva, nas modernas novelas românticas as mulheres são retratadas como sendo independentes e corajosas. O motivo da conquista não é sexual, aqui a heroína encontra e despedaça o coração de um homem que lhe é inicialmente indiferente, distante ou até hostil. Ela estimula o seu amor e a indiferença dá lugar à devoção. Perante a frustrante passividade das suas vidas, as mulheres deixam-se enfeitiçar pelas novelas e histórias românticas, ora se iludem com a heroína que domina e subjuga o marido, ora se sentem seduzidas pelo herói errático e extravagante que acaba por ser o marido ideal.

No entender de Giddens, os problemas do complexo do *amor romântico* traduzem a associação do amor ao casamento e à maternidade, firmando a ideia de que o amor verdadeiro, uma vez encontrado, é para sempre.

As figuras femininas dos romances de oitocentos tanto são as mulheres-anjo de Garrett ou a Hermengarda de Herculano, como podem ser a mulher fatal de que se fala em «Eu não te amo, quero-te» de Garrett. Mas também os romances dinisinos e camilianos apresentam-nos figuras femininas mais próximas do real, são mulheres ativas, inteligentes, que têm tarefas ligadas ao ensino, ao serviço do outro. Estas mulheres que se movem nos universos amorosos situam-se numa mundividência vária, com papéis bem definidos. Contrapondo com um realismo despudorado, Eça pinta a sociedade corrompida, construindo perfis femininos bastante ilustrativos. Luísa d’*O Primo Basílio* e Maria Monforte d’*Os Maias* são as burguesas de vida inútil que partilham a sensualidade de outras mulheres ecianas que fazem do adultério a sua realização, como Gouvarinho, Cohen ou Maria Eduarda, igualmente personagens d’*Os Maias*.

Equacionarmos a filosofia romântica é percebermos que «o artista deixa de ser o “espelho” que reflecte a realidade, para ser a “lâmpada”, a energia criadora» (Abrams, 1960: 30). A literatura do século XIX apresenta precisamente um universo cheio de exemplos do *amor romântico*. Joel Serrão é muito assertivo ao ensinar-nos que não podemos compreender a História de um tempo sem atendermos às manifestações artísticas que nele se inscrevem. Dessa forma, e apesar de fazer a ressalva de que a produção literária mostra «visões da realidade coeva (...) condicionadas que foram pelo tempo delas» (Serrão, 1978: 18), também se refere a essa herança cultural como «objecto historiável, elementos históricos a integrar num todo orgânico e inteligível» (Serrão, 1978: 18). Ora, é recorrendo às fontes lite-

rárias que indagamos, ainda que corramos o risco de deturpar com simplificações ou com generalizações apressadas e abusivas, a estrutura social portuguesa. Como nos diz Maria Manuela Tavares Ribeiro, «O livro é um meio de transmissão de cultura e um profícuo vector para a mudança das mentalidades» (Ribeiro, s.d.: 187). De facto, parece-nos que o público procura encontrar no livro as emoções e sentimentos do autor e das suas personagens e vive essas tramas como se da sua vida se tratasse. É precisamente esta semente que vai crescendo e modificando a sociedade de oitocentos, dando fruto ao alterar costumes e hábitos da esfera privada.

No nosso país, Camilo Castelo Branco, que a determinada altura se assume como alguém que «tem sido realista, sem o saber», urde intrigas romanescas onde o amor é o centro e onde todos os outros assuntos pululam à sua volta, como causa e consequência. Em *Um Homem de Brios* podemos ler «Amar é sentir de dentro para fora; apaixonar-se é sentir de fora para dentro. Amar é uma operação da alma sem dependência do corpo; apaixonar-se é uma operação do corpo sem dependência da alma» (Castelo Branco, 1989: 46). Temos intrigas camilianas que nos mostram o alvoroço dos sentidos, a dedicação e o devaneio e como esse *amor paixão* acaba na morte dos amantes. Veja-se que n' *A Brasileira de Prazins*, a mãe de José opõe-se terminantemente ao idílio nupcial entre seu filho e Marta, pois «de má árvore, ruim fruto», e nessa consideração naturalista impede que os dois amantes oficializem a união. Contudo, mesmo com o casamento arranjado entre Marta e Feliciano e a morte de José, a Brasileira de Prazins ficará sempre ligada emocionalmente ao filho do lavrador. Concomitantemente, também temos exemplos como n' *Os Diamantes do Brasileiro* que vivem um casamento de amor feliz, forte e cheio de amizade ou em *Doze Casamentos* onde Camilo teima em provar que é possível a felicidade matrimonial assente no amor.

Se observarmos as tramas camilianas que Júlia Nery (Nery, 2003: 217) apelidou de «o ciclo da felicidade», a saber: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856) e *Memórias de Guilherme Amaral* (1863), percebemos que as personagens que contracenam com Guilherme Amaral pertencem a vários estratos sociais e situam-se quer no mundo dos ricos quer no dos trabalhadores. Independentemente da sua condição, todos aspiram a encontrar a felicidade no amor. Guilherme Amaral vive o amor paixão por Augusta, mulher do povo, de grande sensibilidade. Mas encontra o amor romântico em Leonor, prima de Augusta, e por quem se apaixona. Augusta, depois de abandonada, encontra a felicidade no amor de Francisco, o tecelão, que sempre a cativou. Leonor ama outro e rejeita Guilherme Amaral. Em qualquer das personagens, o amor centraliza a acção, como refere Augusta: «O amor vive pelo sofrimento; cessa com a felicidade, porque o amor

feliz é a perfeição dos mais belos sonhos, e tudo o que é perfeito, ou aperfeiçoado toca o seu fim» (Castelo Branco, 2003: 240).

Camilo assume que é sua intenção «descrever os usos e costumes da sua terra, os bons e maus sentimentos, as paixões tal qual se vivem» (*apud* Ribeiro, s.d.: 222). Como Maria Manuel Tavares Ribeiro sintetizou, a «ficção camiliana retratava a realidade observada através do olhar e da sensibilidade pessoal do autor. (...) Camilo unia, com perfeição, a verdade observada e o imaginado, como acontece, aliás, em *O Amor de Perdição*» (Ribeiro, s.d.: 222). Aliás, ele próprio assinala que nesta obra dá voz ao relato histórico e familiar verídico de seu tio Simão que «amou, perdeu-se e morreu amando».

Em relação a este aspecto, concluímos, então, que o *amor romântico* acabou por ser uma energia mobilizadora em termos sociais como o não conseguiu ser o *amor paixão*. O *amor romântico* pressupõe um grau de auto-questionamento que interroga sobre um envolvimento a longo prazo. Em «Este inferno de Amar», de Garrett, o *eu* confessa-se: «Esta chama que alenta e consome,/ Que é vida – e que a vida destrói -/ Como é que se veio a atear,/ Quando – ai quando se há-de ela apagar?» (Garrett, 1987a: 46). Este tipo de amor não descarta a questão da intimidade e do compromisso e é, pois, incompatível com a duplicidade masculina, uma vez que a comunicação física é também um encontro de almas. O outro é o ser que o completa, aquele que preenche um vazio. Ainda no mesmo poema, «só me lembra que um dia formoso/ Eu passei... dava o sol tanta luz!/ E os meus olhos, que vagos giravam,/ Em seus olhos ardentes os pus./ Que fez ela? Eu que fiz? – Não, no sei;/ Mas nessa hora a viver comecei...» (Garrett, 1987a: 46). Preenchido o vazio, o sujeito poético obriga-se a uma reflexão sobre a sua identidade: de algum modo, o indivíduo errático torna-se definido, consciente. Por isso, Giddens salienta que «o amor romântico produz triunfo, a conquista de prescrições e de compromissos mundanos. Projecta-se em dois sentidos: prende e idealiza o outro e lança o curso de desenvolvimentos futuros» (Giddens, 2001: 31).

É também o próprio Giddens que aponta que «o amor romântico pode acabar em tragédia e instigar à transgressão» (Giddens, 2001: 31). Na pintura caricatural que Eça traça do quadro burguês, o enredo d'*O Primo Basílio* mostra o percurso existencial da jovem Luísa que, iludida pelos romances que lê, se deixa encantar e seduzir pelo primo, homem cínico e de moral duvidosa. Depois do regresso do marido, a auto-reflexão conduz a protagonista feminina ao desespero e ao remorso, deixando-se ficar nas mãos da oportunista Juliana. Repare-se como neste romance Eça usa a arte para descortinar os podres de uma sociedade e, desta forma, fazer com que o leitor reflita sobre a sua condição. Já a infração n'*O Crime do Padre Amaro* ocorre não porque Amélia seja casada, mas sim porque Amaro é padre; e a tragédia

consome-se, ousaríamos dizer, não porque Amélia morra em resultado da gravidez inesperada, mas porque Amaro não abandona a batina nem mostra arrependimento.

Com efeito, estas obras revelam a transgressão a que as personagens estão inclinadas e as sequelas deixadas pelo amor.

Não podemos esquecer que a introdução do romantismo corresponde simultaneamente a uma mudança a nível social, político e cultural do Portugal da época. O liberalismo traz mudanças radicais ao nível das ideias e dos gostos. Desenha-se desde os árcades pré-românticos uma literatura de elites. Citando novamente a investigadora coimbrã, «o livro é veículo importante de circulação de ideias, de comunicação de mensagens e sendo, ao mesmo tempo, um objecto de consumo da sociedade oitocentista portuguesa» (Ribeiro, s.d.: 188). Garrett e Herculano são os dois vultos nacionais que vêm preencher a insuficiência cultural que se vive no nosso país, trazendo os rasgos de novos horizontes da Europa esclarecida. Jacinto do Prado Coelho substancia a importância de Garrett: «A consciência do dever cívico do escritor, o tenaz propósito de arrancar Portugal à letargia, dando-lhes o sentimento obliterado da personalidade colectiva (...), nortearam do princípio ao fim a sua acção de letrado e de homem público» (Coelho, 1984).

Ora, dado este cenário, não nos custa assumir que os ecos das novelas camilianas, das líricas de Garrett, dos romances históricos de Herculano, das narrativas de Júlio Dinis e dos romances de Eça de Queirós acompanharam as convulsões políticas, sociais e culturais da sociedade oitocentista e foram instrumento na formação de opinião pública. Mesmo que consideremos que estes e outros escritores tenham escrito tal e qual pela forma como perceberam a realidade portuguesa e essa leitura seja perigosa e vã, não podemos ignorar que todos eles «selecciona[m] a realidade sobre que se pronuncia[m]» (Serrão, 1978: 34) e junto de outros documentos históricos dão-nos uma compreensão de determinados valores bem como uma visão integradora da essência da realidade histórica. Júlio Dinis escreve em 1869 que os romances pertencem à categoria dos «livros instrumentos» e, portanto, «são para andarem na mão de todos, para o uso quotidiano, para educarem, civilizarem e doutrinarem as massas» (*apud* Pais, 2004: 88). Os homens que dão fisionomia ao Romantismo português, Garrett e Herculano, entendiam a literatura como tarefa cívica, meio de acção pedagógica. O público pouco culto, analfabeto em muitos casos, pertencente a uma burguesia em ascensão, recebe estes marcos culturais, sendo receptor e emissor das transformações na sociedade. Repare-se no apelo que Garrett faz na *Memória ao Conservatório Real de Lisboa*:

Dai-lhe a verdade do passado, no romance e no drama histórico – no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a

sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar (Garrett, 1987b: 141).

Intentamos considerar, pois, que a elite cultural reage à arte literária e se deixa influenciar por ela. Lentamente vai-se deixando contagiar pelas emoções e aquilo que é característico de um pequeno núcleo assume um alargamento social mais vasto. Joel Serrão diz que «as emoções (...) não se acantonam (...) nos limites de um grupo social; extravasam, por vezes, e assumem aspecto nacional» (Serrão, 1978: 42). Para isso recorda o sentimento de decadência nacional que diz ter-se generalizado a todas as camadas sociais aquando do centenário de Camões, em 1880, e do *Ultimatum* inglês, em 1890.

De acordo com uma investigação levada a cabo por Maria José Marinho, que transcreve as cartas de Jaime Batalha Reis a Celeste Cinatti, percebemos a intensidade do amor que um intelectual do século XIX, com formação em engenharia agrónoma, sente. Nessas cartas podemos ler:

É a primeira vez que digo a uma Senhora que a amo, porque é a primeira vez que sinto; – não queira V. Ex.^a matar-me a alma, agora que ela começava a nascer para a felicidade. Deve ter já provas bastantes da seriedade do meu afecto para responder com ironias ou gracejos, ao que da minha parte é apenas confissão do mais puro e sincero sentimento. (...) Viver sem amar, vejo agora que não vale a pena. (...) o homem continua a vegetar, não a viver (Reis, s.d.: 1).

Se estas palavras relatam o início da correspondência entre ambos, outras há que atestam a permanência e a durabilidade deste amor já oficializado:

Penso tanto, tanto em ti. Minha Celeste, minha Esposa, minha Celeste, como eu sou teu, como eu te amo, como eu vejo bem que horror de vida, que inferno sem ti, sem ti, minha Amante, minha Mulher. Adeus, adeus, não há remédio, abençoa até amanhã o teu Esposo, o teu Jaime (Reis, s.d.: 473).

Como sublinha Maria Filomena Mónica a propósito destas cartas, elas são uma «preciosidade» para todos os que se interessam pelo século XIX, porque nos permitem olhar para «os quadros mentais dentro dos quais se desenrola a sedução amorosa» (Mónica, 2007: 277).

Tenhamos em vista que estes exemplos literários são coordenadas para a compreensão do sentir, do pensar e do querer dos homens do século XIX, para «a

compreensão da psicologia epocal dos diversos grupos sociais do século passado» (Serrão, 1978: 41).

Segundo, ainda, o estudioso de *Temas Oitocentistas*, «urge compreender a função psicológica e social da literatura no seu tempo e não no nosso; as vivências que ela expande, as tradicionais e as renovadoras, – e, mediante esse inquérito, darmos um passo no sentido do estudo das formas de mentalidade oitocentista» (Serrão, 1978: 38).

Assumimos que um dos significados de «romance» é o acto de contar uma história. Tentámos aqui mostrar as mudanças sociais genéricas que conseguimos depreender terem sido resultantes da leitura e da interiorização dos «romances», enquanto formas literárias que influenciaram e atingiram consideravelmente uma população massiva. Os romances marcam este tempo e, através de um efeito de mimetismo, conduzem a mudanças laicas que acabam por afectar a vida social na sua globalidade. Porque se postula uma vivência de amor romântico, há um sentir e um estar da esfera privada, condicionada a um sentimento forte e de difícil conceptualização, mas determinante na alteração social para a esfera pública.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. (1960). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Londres: Oxford University Press [1953].
- BURNEY, Pierre (1974). *O Amor*. Lisboa: Estúdios Cor.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1989). *Um Homem de Brios*. Lisboa: Círculo de Leitores [1856].
- CASTELO BRANCO, Camilo (2003). *Onde está a felicidade*. Porto: Caixotim [1856].
- COELHO, Jacinto do Prado (1984). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas.
- GARRETT, Almeida (1987a). *Folhas Caídas*. 2.^a ed., Mem Martins: Europa-América.
- GARRETT, Almeida (1987b). «Memória ao Conservatório Real», in *Frei Luís de Sousa*. 3.^a ed., (s.l.), Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
- ORTEGA Y GASSET, José (2002). *Estudos sobre o amor*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GIDDENS, Anthony (2001). *Transformações da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. 2.^a ed. Oeiras: Celta.
- SOUSA, Sérgio Guimarães de e José Cândido de Oliveira MARTINS (2010). «Retórica contida do desejo em Doze Casamentos Felizes de Camilo Castelo Branco», in *Leituras do desejo em Camilo Castelo Branco*. 1.^a ed. Guimarães: Opera Omnia.
- MÓNICA, Maria Filomena (2007). «O amor no século XIX: Jaime Batalha Reis e Celeste Cinatti», *Análise Social*. vol. XLII (182), disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218649444P4jCB4sb2Ln49AL9.pdf> (consultado em 27/10/2011).

- NERY, Júlia (2003). «A representação da ideia de felicidade no mundo ficcional de Camilo Castelo Branco em “O ciclo da felicidade”», in Maria Helena C. dos Santos (ed.). *A Ideia de Felicidade: Actas do XVIII Congresso Internacional*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII.
- PAIS, Amélia Pinto (2004). *História da literatura em Portugal: uma perspectiva didáctica*. Vol. 2. *Época Romântica*. Porto: Areal.
- REIS, Jaime Batalha. *Espólio de Jaime Batalha Reis – Cartas de Jaime Batalha Reis a Celeste Cinatti*. Disponível em http://www.ics.ul.pt/ahsocial/gd_jbr/cartas.pdf (consultado em 27/10/2011).
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. «Livros e leituras no século XIX», in *Revista de História das Ideias – o Livro e a Leitura*. Vol. 20, Coimbra: Universidade [1977].
- SARAIVA, José Hermano (1991). *História Concisa de Portugal*. 14.^a ed. Mem Martins: Edições Europa-América [1978].
- SERRÃO, Joel (1978). *Temas Oitocentistas*. Lisboa: Livros Horizonte.

DRAMA INÉDITO *FATAL DILEMMA* DE ABEL BOTELHO: A (RE)ADAPTAÇÃO TEATRAL DO ROMANCE HOMÓNIMO

Anabela Morais Brás

Escola Secundária Júlio Dantas (Lagos)

Este artigo insere-se numa linha específica de investigação no campo dos estudos da dramaturgia portuguesa, focando, mais concretamente, as relações convergentes e divergentes que se estabelecem entre o romance *Fatal Dilema* (1907) e o drama inédito, em três atos, *Fatal Dilemma* (1893) de Abel Botelho (1855-1917). Assim, pretende-se fornecer um esboço, necessariamente breve, das conclusões já efetivadas, incidindo preferencialmente sobre o inédito, de modo a deslindar novas hipóteses de leitura sobre a obra deste escritor que, ao longo da sua carreira literária, cultivou tanto a arte romanesca como a arte dramática.

Decorridos 120 anos da publicação do romance *O Barão de Lavos* (1891), o primeiro volume da série romanesca “Patologia Social”¹ de Abel Botelho, concluímos que, na verdade, a análise crítico-literária sobre as produções deste romanista tem sido escassa em relação à sua extensa obra, perpetuando-se assim, mormente, o *topos* crítico de que Botelho é um naturalista epigonal, representante do «ponto extremo até onde chegou entre nós a ficção naturalista da escola de Zola» (Saraiva e Lopes, 2001: 955).

A carreira literária de Botelho é, indubitavelmente, representativa do Realismo e Naturalismo portugueses finisseculares, dado que cultivava as grandes linhas orientadoras caras aos ficcionistas destas duas correntes: a tentativa de executar o projeto realista de uma renovação na arte literária, sustentada na *filosofia da obje-*

1 A publicação de *ciclos*, *séries* ou *cenas* romanescas constitui uma opção muito frequente do variado programa realista-naturalista no campo da escrita ficcional – de Eça de Queirós a Émile Zola –, como forma de abarcar a diversidade do painel da vida contemporânea, tal como teorizado entre nós por Júlio Lourenço Pinto (1996), em *Estética Naturalista* [1884].

tividade, com recurso a princípios ideológicos e metodológicos científicos, com o desígnio de fomentar a “moralização” da arte e a morigeração dos costumes. O ciclo romanesco “Patologia Social” visava este mesmo intento, dado que, segundo as orientações expostas na “explicação-programa” do “Prólogo da Segunda Edição” de *O Barão de Lavos* [1898], no conjunto dos seus romances, o ficcionista procederá à análise da sociedade coeva, a partir da detida observação das suas anormalidades e patologias individuais:

Por três modos diferentes se pode manifestar e exercitar a atividade humana, objetiva e psíquica. Dentro de três fórmulas fundamentais se encerra todo o campo de ação da nossa individualidade, do nosso ipseísmo, do nosso modo de ser social e íntimo. De três sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: faculdades de sentimento, de pensamento e de ação.

Quando o valor de todas as três é igual, ou pelo, menos equivalente, no modalismo orgânico de um indivíduo, este realiza o tipo fisiológico banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predomínio, porém, de qualquer dessas faculdades, no doseamento dum caráter, origina desequilíbrios, aberrações e anormalismos patológicos, os quais fazem o objeto dos estudos dessa minha série de romances.

O Barão de Lavos, e *O Livro de Alda* pretendem ser a análise de dois exemplares humanos tiranizados pela diátese das faculdades afetivas, – o caso mais comum. Nos romances seguintes, procurarei dar o traslado pitoresco de caracteres em que, ainda essa e as duas outras ordens de faculdades predominem.

Eis em duas palavras a génese, o pensamento inicial da série dos meus romances sobre “Patologia Social”. (Botelho, 1898: VII-VIII).

Como se pode depreender deste excerto, os universos romanescos desta série estão imbuídos de um cientificismo positivista, centrado no ideário naturalista, concedendo o autor especial importância à fisiologia e às patologias, sempre com uma preocupação analítica, científica e determinista, que prezava a influência da educação, do meio e da hereditariedade, com vista a descrever a decadência da sociedade portuguesa do final de Oitocentos. Contudo, nas últimas décadas, assistimos à proliferação lenta, mas gradual, dos mais diversos estudos e ensaios que, inquirindo criticamente o cosmos de “Patologia Social”, nos têm oferecido outras e novas leituras que comprovam a complexidade da multifacetada obra literária deste autor, recolocando-a, assim, no campo de interesse e de discussão dos estudos literários.

Em todo o caso, embora a obra romanesca de Abel Botelho tenha vindo a merecer, progressivamente, a atenção de estudiosos e críticos, a sua produção tea-

tral permanece olvidada, pois, ainda que tenha sido o cultor destes dois géneros, Botelho continua a ser essencialmente reconhecido como contista e romancista. O entorpecimento crítico face à dramaturgia do escritor não deixa de ser singular, se tivermos em consideração que tanto os seus romances como as suas peças teatrais tiveram uma receção favorável, por parte de muitos dos seus contemporâneos, os quais abonavam que havia «muito que esperar d'este escriptor, novo e em toda a plenitude dos seus recursos» (Lemos, 1897: 196). A título de exemplo, observe-se a publicação da peça *Jucunda*² (1895) pela *Revista Theatral*, em reconhecimento do sucesso alcançado, desde a sua primeira representação em 1889, ou o facto de a primeira edição de *O Barão de Lavos* se ter esgotado em quinze dias³.

A razão da desconformidade entre o *acolhimento* e o *olvido* relaciona-se com a polémica e o escândalo, em que estiveram envolvidas muitas das suas realizações teatrais e romanescas, uma vez que estas pautavam pela adoção de uma irreverente abordagem temática, reveladora de costumes e vícios dissolutos, comumente mascarados pela hipocrisia social. Botelho explorou, além da dissolvência dos princípios sociais, casos patológicos do domínio das perversões sexuais, explorando e ultrapassando, assim, o código de conduta moral vigente. Pagaria a ousadia de descrever, de forma *crua e dura*, os mais sórdidos e doentios quadros de miséria social, ora com a escassez de estudos analíticos ora com a formulação de críticas, a nosso entender, e aos olhos de hoje, um tanto excessivas, como, p. ex., o de ser o cultor de “*um mundo mítico de coisas reles e animalescas*”, com algumas passagens exemplares de “*má literatura, por isso pornográfica*” (Lopes, 1987: 170, 171).

Em suma, a proposta audaciosa de algumas das suas produções e, por conseguinte, a controvérsia suscitada pelas mesmas, são dois traços interdependentes e distintivos da obra literária e dramática do escritor, que explicam, parcialmente, o letargo do interesse crítico-literário. Aliás, estes mesmos aspetos conduziram à recusa e ao olvido do drama inédito sobre o qual incide o nosso estudo.

2 A primeira representação desta peça ocorreu «no teatro do Gymnasio Dramatico de Lisboa, para beneficio da atriz Beatriz Rente, em 1 de fevereiro de 1889» (Acácio [Botelho], 1886:7). *Jucunda* teve várias *reprises*, todas elas bem sucedidas.

3 Ana Meireles assinala que Abel Botelho alcançara grande sucesso com este primeiro volume de *Patologia Social*, visto que, não tendo «ainda por essa altura muitas obras publicadas, é de supor que o número de exemplares editado não fosse muito grande, razão que levaria ao seu rápido desaparecimento dos escaparates. A outra hipótese, ainda que não pondo de lado a primeira, é o facto de (...) abordar uma temática até então pouco aprofundada pelos realistas, ou mesmo pelos naturalistas, (...)», o que «terá certamente despertado a curiosidade de muitos, mais não fosse (...) pelo escândalo dos seus propósitos» (Meireles, 2003: 32).

Com efeito, no decurso da investigação sobre a dramaturgia de Abel Botelho, reencontrámos, no arquivo literário do escritor⁴, nove⁵ das catorze produções teatrais que lhe são atribuídas⁶, entre as quais se achava uma peça manuscrita inédita, com um total de cento e vinte e oito páginas, datada de 1893, com o título *Fatal Dilemma, drama em 3 atos*. O autor faz referência a este drama, na aclaração final do seu romance *Fatal Dilema*:

Merecerá reparo a alguns leitores o dilatado prazo que transcorre entre o período de elaboração do presente romance e a sua aparição em volume, agora. Impõe-se por isso esta aclaração singela e simples. – Pouco depois de concluído o manuscrito, seduziu-me a sugestiva exteriorização do palco, determinando-me a enquadrar o assunto numa peça. (Botelho, 2007: 365)

A elucidação do autor, bem como o título comum a ambas as obras patenteiam a relação entre o drama e o romance homónimos, acusando, assim, um fenómeno de *transtextualidade*, o qual se verifica sempre que um texto se «coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos» (Genette, 2006: 8). Todavia, tal como assinalara Monique Benoît-Dupuis, «(...) il existe une pièce intitulée, *Fatal Dilema*, drame en trois actes, daté de 1893. Sa pièce n’a rien à voir avec celle du roman.» (Benoît-Dupuis, 1977: 67). Aparentemente divergente das palavras do romancista, esta observação evidencia, sobretudo, que a intriga dramática não é a transposição fiel do romance, ou seja, a fábula do drama não tem por objeto os elementos narrativos do quarto volume de “Patologia Social”, apresentando um universo dramático autónomo e, por conseguinte, único. Se não, atentemos a uma síntese, forçosamente breve, das fábulas das duas obras em análise.

A narrativa do romance, na sequência dos anteriores⁷, centra-se em mais uma patologia singular de contornos sexuais, agora, relacionada com a histeria. Esta

4 Monique Benoît-Dupuis faz referência ao conteúdo do espólio do autor no artigo “Contribution à la bibliographie d’Abel Acácio de Almeida Botelho”, in separata de *Sillages*, n.º 5, 1977.

5 As nove peças, as quais constituirão o *corpus* de futuros estudos, são: *Germano* (1886), *Claudina* (1890), *Fatal Dilema* (1893), *No Parnasso* (1894), *A Imaculável* (1897), *Entre a Hóstia e o Calix* (1902), *Fructa do Tempo* (1903), *Abdicação* (s.d.), *No País das Flores* (s.d.).

6 O espólio abriga não só as peças representadas, mas também peças recusadas e inéditas, entre as quais não consta qualquer drama histórico.

7 Tal como assinalara Massaud Moisés, «pode-se alinhar os tipos patológicos escolhidos por Abel Botelho: o homossexual, em *O Barão de Lavos*, a hipersensual e nervosa, em *O livro de Alda*; em *Amanhã*, tem-se o degenerado superior, dotado de exagerada vida mental, raiando a paranoia; *Fatal Dilema* gira em torno de uma mulher convulsionada pela histeria em seu maior grau (...); em *Próspero Fortuna*, a personagem central é um ‘hiperémico da vontade’, com o cérebro estiolado pela exclusiva ânsia de elevar-se politicamente.» (Moisés, 1962: 24).

constituirá a gênese de um caso de adultério de insinuações incestuosas e, conseqüentemente, sobre ela assentará a estruturação e a dimensão trágica da ação.

Na sua demonstração e segundo os preceitos evocados sob a vigência do cânone naturalista, o narrador apresenta-nos Isabel Penalva, procedendo, num primeiro momento da narrativa, à exposição dos fatores condicionantes da existência desta personagem, a saber: o seu perfil psicofisiológico, o qual tende precoce e fortemente para o histrionismo; a sua frágil educação – ao cargo de um pai adotivo boémio, «amorudo e espadachim, à maneira dos grandes rufões da época», «amigo de Garrett e Sottomaior», que a instrui na atmosfera doentia e melancólica do Romantismo decadente; os indignos meios sociais, por si frequentados, durante a infância e a adolescência. Por tudo isto, Isabel torna-se uma jovem sensual sobre a qual incidem as atenções dos vários participantes da vida mundana da alta sociedade lisboeta, já que ninguém ficava indiferente ao seu «patricio garbo, seu ar severo e gracioso, sua elegância altiva desdenhosa, sua ilustração, seu esquisito bom gosto, sua grande formosura» (Botelho, 2007: 41). Aos quinze anos, casa com o quinquagenário Eusébio Garcia Penalva, mas, logo cedo, se revela a sua histeria, face a um casamento de privação, que a levará a manter um relacionamento extra-conjugal com Heitor. A consciência do adultério e um forte sentimento de desonra conduzirão, progressivamente, o velho Penalva à debilidade e, posteriormente, à morte.

A ação principal incide sobre o relacionamento dos amantes após esta morte e, sobretudo, a partir do momento em que Isabel, num ataque de histerismo, pede a Heitor que seduza, se case e frua da cândida filha do casal, Susana, para que ele possua efetivamente tudo o que lhe pertence.

Este momento da intriga é de importância capital na criação do conflito, visto que, após uma breve hesitação provocada pela consciência das implicações indecorosas de tal ato, Heitor decide pôr em prática a sórdida proposta, alterando-se, radicalmente, as relações precedentemente estabelecidas entre as personagens: Heitor começa a evitar os arrojados encontros com Isabel, ao ponto de os julgar cada vez mais insuportáveis e repugnantes, e passa a centrar a sua atenção na conquista de Susana; Isabel arrepende-se da ignóbil proposta por si proferida, apercebe-se das intenções de Heitor em concretizá-la, tenta a todo o custo afastá-lo de Susana e reconquistá-lo; Susana, ignorando o relacionamento amoroso da sua mãe com Heitor, bem como os intentos deste último, acaba por se deixar envolver pela sua afeição, sonhando, secretamente, com um possível e feliz matrimônio.

A crescente intensidade dramática da intriga adensa-se no momento em que Susana descobre a relação clandestina que a mãe mantém. Ao refletir sobre esta revelação, identificando-a, igualmente, como a verdadeira razão do sofrimento de

seu pai, Susana é incapaz de aceitar que a figura que povoava já os seus sonhos pudesse ser um «vilíssimo instrumento de desonra». Assim, impõem-se a Susana a vivência dilemática de amar ou de odiar Heitor, de ceder ou não a sua probidade ao instinto, em suma, um *fatal dilema*:

De ora avante, para a sua consciência em alarme, e assombrando de morte a alada miragem da sua ventura, esse galanteio impudente havia de erguer-se sempre, como um dique de extermínio... fazendo-a estalar de dor, ou sucumbir de vergonha... odiado como um monstro, ou temido como um perigo! Nunca mais deixaria de baloiçar-se implacável esse espantinho entre o seu coração e o seu instinto. (Botelho, 2007: 332)

Com a confirmação de uma das encobertas visitas noturnas de Heitor a Isabel, Susana sofre um histerotraumatismo que lhe paralisa todo o lado esquerdo do corpo. Instalada a insensibilidade, a falta de esperança e a progressiva apatia, Susana acaba por ter o mesmo fim que o de seu pai: depois de longos dias de agonia, morre no seu leito.

Resumida a intriga do romance, importa agora anunciar a do drama, para daí inferirmos das possíveis convergências e/ou divergências entre ambas as obras em análise.

O drama toma como pano de fundo o ambiente familiar aristocrato-burguês dos finais do século XIX. Abel Botelho concebe uma trama em torno do casal Silveira, formado por Balbina e Ernesto.

No I ato, localizado espacialmente numa estância de verão em Cascais, são-nos apresentadas as personagens e os antecedentes da ação. Deste modo, através de uma conversa entre Ernesto e Cincinato (um amigo do casal), o espectador/leitor toma conhecimento de que Ernesto acaba de pôr termo à relação extraconjugal que mantinha com Emília, uma mulher de condição social duvidosa, por desconfiar que esta o traía com outros homens.

Não obstante o seu esforço para mudar de vida e os sábios conselhos deste seu velho amigo, Doutor Cincinato – aliás, *doutor* não só de profissão, mas também da alma e da consciência atormentada do protagonista –, Ernesto não consegue resistir aos seus impulsos para rever Emília e ao seu vício de «correr a malbaratar o tempo, a fortuna, a saúde, a reputação e a vida na estúpida frequência de criaturas suspeitas, homens sem dignidade, mulheres sem frescura...» (Botelho, 1893: [p. 9]).

Perante a fragilidade do seu carácter e a sua imensa fortuna, Chiquinho, o protetor (se não mesmo o proxeneta) de Emília, acaba por pôr em prática um estratagemma, arquitetado pelos dois, para extorquir dinheiro a Ernesto: através de um

artigo anônimo, publicado no jornal *Combate*, Chiquinho cria a suspeição sobre a conduta de Balbina, insinuando que esta poderia ter tido um momento de maior liberdade com o Marquês de Rio Bom – um velho D. Juan aristocrata, conhecido pelas suas inúmeras conquistas amorosas –, quando ambos organizavam a festa religiosa da vila.

Todavia, temendo que tal maquinação não funcionasse, devido às hesitações morais de Emília, Chiquinho decide agir sozinho e cria um novo ardil. Disfarçado de generoso mendigo – que dá do pouco que tem para aliviar a miséria dos outros, ansiando sempre por fazer o bem –, Chiquinho interpela Balbina e Josefina, uma amiga do casal, sob o pretexto de querer contribuir com a sua pequena esmola para ajudar os pobres pescadores. Balbina, sensibilizada com o gesto do pobre homem, acaba por lhe dar o seu lenço, quando este lhe pede uma lembrança qualquer que lhe recorde este bendito momento.

O ato termina com Ernesto a ler o caluniador artigo, enquanto Balbina é aclamada e ovacionada por um cortejo de populares, organizado pelo Marquês de Rio Bom.

No II ato, está instalada a dúvida. Ernesto, que ainda não conseguira deixar de pensar em Emília, suspeita agora da conduta e da natureza de Balbina, pois, terminada a festa, viu uma mulher a conversar, durante horas, com o Marquês, junto ao largo de sua casa. Esta figura feminina, encoberta pela noite, só poderia ser Josefina ou Balbina. Para Cincinato, seria Josefina, uma vez que Balbina sempre se mostrou uma mulher

Formosa, educada e elegante como as que mais o são, no círculo tão restrito do nosso patriciado social... virtuosa e digna, isso então como nenhuma! Fazendo do cuidado da sua pessoa uma religião, votando à inviolabilidade da sua honra o mais intransigente dos cultos, a mais instante e a mais sagrada das suas preocupações. (Botelho, 1893: [9])

Com o intuito de resolver esta suspeição, Cincinato decide chamar o Marquês para que este revele a identidade da mulher cortejada. Porém, esta tentativa para repor a verdade não teve os seus frutos, visto que o sucesso das conquistas do Marquês reside no segredo e na discrição, logo, o sábio D. Juan recusa-se a revelar o nome desta mulher, pois tal condenaria os seus futuros intentos amorosos.

Entretanto, Ernesto entrevista Chiquinho que afirma ser capaz de descobrir o autor do artigo, junto dos seus amigos no *Combate*. Perante esta informação, Ernesto mostra-se disponível para pagar o que for necessário para saber a verdade ou para comprar o silêncio de alguém.

A tensão dramática adensa-se progressivamente. Balbina, por mero acaso, lê o artigo difamador. Chiquinho vai a casa de Ernesto e tira o lenço de Balbina do bolso. Questionado sob a origem deste, mente e afirma tê-lo trazido da casa do Marquês. Ernesto, ameaçador, questiona Balbina que, perante o choque de tal vil acusação, desmaia.

O II ato termina com D.^a Balbina desmaiada e com Ernesto a escrever uma carta que Chiquinho entregará a Emília.

No III ato, assistimos ao desfecho da intriga. Perante as falsas evidências, a falsa acusação de adultério e o silêncio daqueles que poderiam atestar a sua honra — o Marquês, Josefina e Emília —, Balbina vê-se perante um *fatal dilema*:

Se te deixo, condeno-me; se te não deixo, envergonho-te! Juntos, somos imprudentes; separados, seremos desprezíveis... (...) ao cabo das minhas ásperas cogitações, das minhas tormentosas vigílias... de dia ou de noite, acordada ou sonhando... sempre, sempre! Eu vinha bater de encontro a este cruel; a este fatal dilema: ou, para salvar o marido, perder a minha reputação; ou salvar a minha reputação, sacrificando a do marido! (Botelho, 1893: [89])

Para Balbina, a solução está na execução da divisa familiar “Morre, não envileças”, ou seja, no suicídio. Assim já o haviam feito outras mulheres da sua família: a sua avó materna suicidara-se porque, numa ocasião em que o seu marido estava ausente, houve quem pusesse em dúvida a sua honestidade e honra; a mulher do seu segundo avô também se suicidara, após ter apunhalado corajosamente o homem que a tentara violentar. Balbina segue estes exemplos e, diante de Ernesto, bebe o veneno de um pequeno frasco que já pertencera a sua mãe.

Perante o gesto desesperado de Balbina, Ernesto tenta apunhalar-se, mas é incapaz de o fazer. Procura restos do veneno nos lábios da morta e, como não encontra, «depois duma hesitação, crava o punhal no coração de Balbina, tira-o logo com violência, e aplica os lábios aos bordos da ferida» (Botelho, 1893: [90]), morrendo suavemente.

A peça termina com o suicídio macabro do casal: Ernesto, vítima da sua incapacidade para controlar os seus impulsos e instintos; Balbina, vítima da fraqueza deste e da vivência inabalável de elevados valores morais, os quais já não eram sustentados nem perpetuados por uma sociedade em degenerescência.

Neste preâmbulo abreviado sobre as intrigas dramática e romanesca, o que nos importa verdadeiramente reiterar é o facto de não estarmos perante a transformação, mais ou menos fiel, de um género noutra. Com efeito, Abel Botelho arquitetou dois universos distintos, cultivados em dois géneros diferentes. No entanto,

estes partilham, num plano oculto e conceptual, o mesmo propósito, o qual é o objeto do estudo em curso e do qual apresentaremos, de seguida, algumas das considerações já inferidas.

Tanto o romance como o drama, independentemente das suas *nuances*, apresentam-nos uma fábula centrada na temática do adultério, o qual é experienciado por um conjunto de personagens, construídas ora segundo os preceitos naturalistas (p. ex., Isabel) ora de acordo com um certo antagonismo maniqueísta romântico. Aliás, se atentarmos apenas à construção das figuras femininas, observaremos que elas se aproximam do figurino romântico camiliano: Susana e Balbina são “mulheres-anjo”, seres dotados de uma probidade moral tão elevada que se revelam seres superiores, angelicais e, por conseguinte, desenraizados e extemporâneos; Isabel e Emília são “mulheres-tentação”, seres instintivos, fatais que seduzem e que são o âmago de um desejo carnal, sendo, concomitantemente, vítimas e agentes de um mundo em decadência.

Tomando como matéria o adultério, num cosmos representativo das relações amorosas e do casamento burguês finisseculares, Abel Botelho projeta, também, em cada uma destas obras, uma trama dilemática. Esta sua opção criativa se, por um lado, sustenta a ação teatral clássica da peça – dado que ela tem a sua origem na enunciação e experimentação de um *dilema*, ou seja, alicerça-se num “debate de consciência”, em que o herói é forçado a escolher entre duas atitudes que são igualmente legítimas, mas inconciliáveis (Scherer, 1970) –, por outro lado, acaba por contaminar o modo narrativo por uma forte e visível teatralidade, já que valoriza, de modo manifesto, a análise do conflito interior da personagem. Em nosso entender, Botelho adotara, neste caso, a estratégia narrativa que melhor espelhasse a vivência interior do Homem seu contemporâneo, com o propósito de oferecer uma reflexão sobre o mesmo, a partir da exposição quer da intimidade dos seus dramas privados quer dos seus valores e condutas. Assim, o drama e o romance oferecem-nos um retrato dos complexos mecanismos da alma humana e da sua atuação em sociedade, os quais são evidentes na manifestação dos devaneios históricos interiores de Isabel, ou na expressão do desejo íntimo de redenção de Heitor ao unir-se a Susana, ou na enunciação sincera de Ernesto da sua incapacidade para controlar os seus impulsos mais instintivos, tal como os homens do seu tempo:

Na hora atual, cada um muito deliberadamente esfarela a sua inteligência e acanalha a sua vida... cada um faz o mal, só pelo prazer de fazer mal... a si e aos outros. Abandonamo-nos à corrente: uns suicidam-se, outros prostituem-se! Daí as camaradagens que desagradam, as absorções da vontade que envilecem (...) daí os génios malbaratando a sua missão, o seu dinheiro os ricos, os nobres os pergaminhos.” (Botelho, 1893: [97])

Nesta ilustração literária de crise e de degenerescência da sociedade portuguesa finissecular, o princípio de Botelho é claro: quem resiste a abandonar-se nesta «corrente» moderna, mantendo-se fiel e guardião de valores, acabará por ter uma vivência desajustada dos demais e por encontrar na morte a única fuga possível a um mundo ao qual nunca pertencera. A representação final das mortes de Susana e de Balbina – heroínas frágeis e virtuosamente elevadas, construídas segundo o figurino romântico –, exemplifica declaradamente este preceito, pois a dicotomia moral, vivenciada por ambas, arrasta-as inexoravelmente para a morte.

Mais: este princípio é intensificado pelo forte simbolismo de que se revestem estas mortes. No caso de Susana, a paralisia do membro superior esquerdo – flanco frequentemente associado ao sentimento e ao amor, por nele se situar o coração – está conotativamente relacionada com a autocastração afetiva e amorosa desta personagem; ela é a marca corpórea visível quer do trauma moral sofrido, quer da sua resistência pela integridade. O suicídio de Balbina é a figuração manifesta e extrema desta mesma resistência, devendo o derradeiro ato antropofágico de Ernesto – que bebe o sangue das feridas da sua esposa – ser entendido como a tentativa de redenção *in articulo mortis*, através da aquisição da elevada dimensão moral de Balbina, através do sorver do seu sangue.

Por tudo isto – e pelo que procuraremos aprofundar no estudo em curso –, cremos que a relação de contiguidade aqui demonstrada será muito mais profunda e abrangente, até mesmo globalizante, pois, possivelmente, esta verificar-se-á *em* e *entre* outras produções teatrais e romanescas de Abel Botelho, funcionando as diversas realizações do autor como a antecâmara de cada uma das suas obras literárias, com o intuito de cumprir com as orientações programáticas expostas no “Prólogo da Segunda Edição” de *O Barão de Lavos*. Na verdade, o drama e o romance homónimos – apesar de não serem adaptações mas sim, readaptações ou, mesmo, versões do mesmo axioma – acentuam a complexa individualidade de «humanos tiranizados pela diátese das faculdades afetivas», centrando a sua atenção no excecional e único, uma vez que, segundo as palavras de Ernesto, se acredita que

Mau é o que é vulgar; valioso, bom o que é raro. Ora puramente mau é tão raro como o ente exclusivamente bom: logo equivalem-se. Cartouche vale Platão. A exceção é a glória! O santo, o homem de génio, o facínora são exceções. A exceção é a única coisa que nos resta das civilizações anteriores à nossa. A exceção é tudo o que de perdurável, de grande possui a humanidade! (Botelho, 1893: [71])

As duas produções literárias em análise dão voz a indivíduos que se destacam por serem a «exceção», visto que encarnam o «puramente mau» – «desequilíbrios,

aberrações e anormalismos patológicos», referentes a uma fauna «latrinária» (para usarmos a expressão de Joel Serrão) –, ou o «exclusivamente bom» – figuras femininas dotadas de tamanha inteireza e sacrifício moral que se elevam a mártires. Esta dicotomia anima os universos de ambas as obras, nos quais se retrata «a derrocada da família, da aristocracia, da política, portanto, da moral individual e coletiva, e a conseqüente corrupção das consciências, em todos os quadrantes da sociedade» (Moisés, 1962:24), provocadas pela crise moral de uma sociedade em degenerescência. Perante isto, não nos surpreende o facto de o drama *Fatal Dilemma* não ter sido representado nos palcos portugueses, pois, ao contrário do romance, cuja leitura exige privacidade, Abel Botelho concebeu uma intriga teatral que provocaria o escândalo pela exposição pública do «mundo que existe adentro das soleiras de uma casa senhorial», ao descerrar «as cortinas que guardavam ciosamente os segredos íntimos» e que traziam «ao sol as mazelas de uma célula social composta de *deboche* e mentira» (Moisés, 1962:26). A sua representação agitaria assim, mais uma vez, a *moral pública*, as condutas e as consciências burguesas dos espetadores dos finais de Oitocentos, os quais preferiam assistir a um repertório romântico de quadros menos crus e, sobretudo, não representativos da sua própria hipocrisia social.

Em suma, as reflexões anteriormente esboçadas permitem-nos concluir que o drama inédito, embora não seja a adaptação teatral linear do romance homónimo, é a readaptação da sua fábula romanesca à cena, uma vez que é possível identificar a existência de um diálogo intertextual entre estas obras. Além disso, no decorrer da nossa investigação, antevemos já, também, uma estreita relação entre a obra romanesca e a produção teatral de Botelho, o que, a nosso ver, deve ser merecedor de interesse crítico, pois poderá conduzir a novas interpretações sobre os universos romanescos deste autor e, conseqüentemente, a um novo *topos* crítico sobre este escritor naturalista finissecular.

REFERÊNCIAS

- BENOÎT-DUPUIS, Monique (1977). «Contribution à la bibliographie d'Abel Acácio de Almeida Botelho», in separata de *Sillages*. 5: 49-73.
- BOTELHO, Abel (1893). *Fatal Dilemma, drama em três atos*. Biblioteca da Academia de Ciências de Lisboa [manuscrito inédito].
- BOTELHO, Abel (1898). *Pathologia Social: O Barão de Lavos*. 2.^a edição, vol. 1. Porto: Char-dron [corrige.; 1.^a ed. 1891].
- BOTELHO, Abel (2007). *Fatal Dilema*. Baguim do Monte: Lello Editores (Col. «Obras de Referência»; edição patrocinada pela Câmara Municipal de Tabuaço) [1907].

- GENETTE, Gérard (2006). *Palimpsestos: a Literatura de Segunda Mão*. [trad. port. de Lucienne Guimarães e Maria Antónia Ramos Coutinho, do original francês *Palimpsestes: la Littérature au second degré*, Paris, Edition du Seuil, 1982]. Belo Horizonte: Faculdade de Letras.
- LEMONS, Maximiano (s.d.). «Botelho, Abel», in *Encyclopedia Portuguesa Illustrada*. Vol. II. Porto: Lemos & C.^a.
- LOPES, Óscar (1987). «Fialho de Almeida, Malheiro Dias e João Grave», in *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Col. «Temas Portugueses», Vol. I. Lisboa: IN-CM.
- MEIRELES, Ana Maria Montes Martins (2003). *Em torno do conceito de Patologia no ciclo literário “Patologia Social” de Abel Botelho (1891/1910)*. Dissertação de Mestrado em Cultura Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- MOISÉS, Massaud (1962). *A «Patologia Social» de Abel Botelho*. São Paulo, *Boletim Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo*. 263.
- PINTO, Júlio Lourenço (1996). *Estética Naturalista (Estudos Críticos)*. Lisboa: IN-CM [1884].
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (2001). *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a edição [corrigida e atualizada]. Porto: Porto Editora.
- SCHERER, Jacques (1970). *La dramaturgie classique en France*. Paris: A.G. Nizet Editeur.
- SERRÃO, Joel (1978). «Apontamentos sobre os romances de Júlio Lourenço Pinto e de Abel Botelho», in *Temas Oitocentistas*. Lisboa: Livros Horizonte.

VIII – REALISMO E NATURALISMO
NA LITERATURA BRASILEIRA

LEITURAS DE O CORTIÇO

Paulo Franchetti

Unicamp (Brasil)

O Cortiço é um romance breve, composto de 23 capítulos. O eixo principal do enredo é a história do enriquecimento de João Romão, um imigrante português que se torna proprietário de uma venda, de um conjunto de casas populares e de uma pedreira.

O livro abre com uma apresentação dessa personagem e de sua companheira, uma negra chamada Bertoleza, cujo trabalho João Romão explora e com quem viverá amancebado até enriquecer e completar a sua escalada social. E fecha com o suicídio de Bertoleza, quando descobre que fora enganada por Romão e que continuava presa à condição servil.

Como parte do processo de enriquecimento de Romão, ergue-se o cortiço que ele possui, e dentre os habitantes da estalagem destacam-se, porque têm suas histórias narradas de forma mais extensa, um casal de portugueses (Jerônimo e Piedade) e um casal de mulatos (Firmo e Rita Baiana), bem como Pombinha (menina que terminará por se tornar prostituta de luxo).

Do lado de fora da estalagem, encontramos a família de outro português, Miranda, que vive num sobrado cujas varandas abrem para o cortiço.

No que toca à estrutura dos capítulos, o livro se divide em duas partes de extensão semelhante. Na primeira, que vai até o capítulo 10, no que diz respeito a João Romão, o foco reside no processo de seu enriquecimento; a partir do capítulo 13, já enriquecido, assistimos às suas negociações, com um agregado da casa de Miranda, para casar-se com a filha do capitalista – casamento esse que implica livrar-se de Bertoleza, que passa a constituir um empecilho à obtenção de seu novo *status* social.

Do ponto de vista da vida na estalagem, tal divisão também existe: na primeira parte, predominam as cenas de vida coletiva, nos locais de trabalho ou em dias

de festa; enquanto na segunda o cortiço surgirá remodelado, após um incêndio, e organizado como uma pequena vila de classe média.

Por fim, a história dos casais Jerônimo/Piedade e Firmo/Rita se articula segundo a mesma divisão: na primeira metade narram-se o surgimento e a manifestação da paixão de Jerônimo por Rita; na segunda, o resultado, que é a destruição do lar do português e a sua decadência moral e física.

Entre essas duas partes, há dois capítulos centrados na personagem Pombinha – num dos quais se conta, em *flashback*, a sua sedução pela prostituta Léonie e no outro a vinda de sua primeira menstruação, numa passagem em que o sol desempenha um papel central – que acentuam a divisão estrutural do romance, formando uma espécie de *intermezzo*¹.

Na história da recepção crítica do livro, a primeira parte recebeu atenção mais constante e terminou praticamente por subsumir a segunda na definição do método e do sentido geral do romance.

Não posso agora me deter no comentário da estrutura do romance, mas devo registrar que, na segunda parte, as personagens individuais têm muito mais peso do que na primeira, em que de fato vigora o princípio compositivo que Álvaro Lins assim descreveu:

(...) Aluísio fez recuar os personagens, pessoalmente, para um plano quase que secundário; o que se encontra no primeiro plano é uma dualidade de existências coletivas e simbólicas: o sobrado patriarcal e a habitação dos cortiços. Não são os personagens que determinam a ação; é a ação, resultante do ambiente, que vai criando e movimentando os personagens. (...) Na verdade, o principal personagem neste romance nem é João Romão, nem Bertoleza, nem Miranda, nem Rita. O principal personagem é o cortiço, que aparece, documentariamente, em toda a sua história: os seus princípios, na sua plenitude e na sua decadência. (...) é a cidade do Rio de Janeiro numa das fases mais particulares e mais características da sua formação histórica. (Lins, 1943: 148-9)

1 A história de Pombinha cumpre em outro momento essa função de intervalo no fluxo da ação principal. Trata-se do capítulo 22, o penúltimo. Entre o momento em que Romão descobre a forma de se livrar de Bertoleza, restituindo-a ao antigo senhor, e o episódio final, em que põe seu plano em prática, surge de novo Pombinha e outra vez sua história – a da vida de casada e de sua transformação em prostituta associada a Léonie – é narrada em *flashback*. Quanto à cena seminal do sol fecundando a jovem, vale a pena registrar que é tal a sua força e seu aparente deslocamento do resto do livro, que Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, assim se referiu a ela: «uma das mais declamadoras e piegas de Aluísio Azevedo» (Pereira, 1988: 153). Apreciação a que ainda acrescenta: «Felizmente trechos assim são raros no *Cortiço*, em regra sóbrio nas linhas gerais, incisivo nos detalhes».

Décadas depois, essa linha de interpretação tradicional é retomada por Antonio Candido, mas submetida a uma inflexão importante. Para Candido, a acumulação de dinheiro por João Romão «assume para o romancista a forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro» (Candido, 2004: 111). E é justamente a oposição entre o nacional e o estrangeiro que orientará sua leitura: «Mas em outro nível, não será [o cortiço] também antinaturalisticamente uma alegoria do Brasil, com a sua mistura de raças, o choque entre elas, a natureza fascinadora e difícil, o capitalista estrangeiro postado na entrada, vigiando, extorquindo, mandando, desprezando e participando?» (Candido, 2004: 117).

Para compreender essa valorização do romance naturalista justamente pelo que ele teria de antinaturalista², é preciso observar que para Candido a literatura produzida no Brasil está sempre às voltas com «o Brasil como intermediário» (Candido, 2004: 129), isto é, com o imperativo nacional, o imperativo de representar, em cada obra, o Brasil como um todo. É desse imperativo que nasceria a intenção alegorizante de *O Cortiço*, pois enquanto (sempre segundo Candido) na representação do cortiço parisiense por Zola, a pretensão alegórica estaria ausente, no seu livro Azevedo, «em vez de representar apenas o modo de vida do operário, passa a representar, através dele, aspectos que definem o país todo» (Candido, 2004: 117). Isso diminuiria «o alcance geral do romance de Aluísio», mas «aumentaria o seu significado específico». Ou seja, diminuiria o valor universal e aumentaria o seu valor nacional.

Mas qual seria o «significado específico» desse romance – seu valor nacional – se o próprio Candido reconhece que «n’ *O Cortiço* há pouco sentimento de injustiça social e nenhum da exploração de classe, mas nacionalismo e xenofobia, ataque ao abuso do imigrante ‘que vem tirar o nosso sangue’³, e atribui ao autor «uma curiosa visão popular ressentida de freguês endividado de empório» (Candido, 2004: 112).

O sentido alegórico redundaria numa representação do país como uma comunidade racialmente mista, explorada pelos estrangeiros? Candido parece crer que sim. Mas é uma leitura difícil de defender.

Não há dúvida de que haja oposição entre portugueses e brasileiros, dentro do cortiço. Ela se manifesta com clareza no episódio da briga de Piedade com Rita.

2 Candido discorda de Lukács, que atribui ao Naturalismo como um todo o uso da alegoria como forma de representação social. De seu ponto de vista, Verga e Eça, por exemplo, não fazem alegorias; Zola, sim. E entende que «talvez por influência de Zola nós a encontramos também nos de Aluísio, sendo em ambos os casos, a meu ver, elemento de força e não de fraqueza» (Candido, 2004: 116).

3 A frase entre aspas na citação de Candido não faz parte do romance.

Mas também é certo que essa rivalidade cessa imediatamente, perante o ataque dos integrantes do outro cortiço.

Por outro lado, não existe um cortiço nacional e um explorador estrangeiro. Dentro do cortiço há negros, brancos, mulatos, portugueses e outros europeus, dentre os quais se destacam os italianos.

Tampouco é razoável dizer, com Antonio Candido, que João Romão pode ser lido alegoricamente como o estrangeiro «postado na entrada». Pelo contrário, ele labuta furiosamente a maior parte do romance, privando-se de confortos, conforme o velho modelo do avarento, e dificilmente (exceto no final do romance) poderia ser descrito como um capitalista.

Quanto aos portugueses, é certo que o próprio narrador afirma, ao descrever o destino de Jerônimo: «o português abrasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer».

Mas não se pode reduzir a esse contraste a figura do português no romance. Há, pelo menos, mais um tipo: Miranda – submetido não ao meio, mas à imoralidade que advém da sua dependência do dinheiro da mulher brasileira. E há ainda, sem individualidade marcante, portugueses que vivem no cortiço e que não são como Jerônimo, nem como Romão.

Por fim, a aceitar a pertinência da leitura alegórica do nacional, não parece razoável aplicá-la apenas a parte da história. Seria preciso incluir nela vários elementos significativos, que precisariam ser interpretados no quadro geral da alegoria, a começar pela existência de outro cortiço, explorado por um brasileiro, por meio de um feitor português: o «Cabeça-de-gato», para onde, nas palavras do próprio Candido, «os moradores inadaptados [ao cortiço remodelado de Romão] são expulsos ou se expulsam, indo continuar o ritmo da desordem» (Candido, 2004: 115). E o que fazer de outros eventos do romance, como a destruição pelo fogo e a reconstrução do cortiço de João Romão, que renasce esquadrejado e limpo? Qual dos dois cortiços em guerra seria o Brasil? Ou haveria dois Brasis? E a reforma do cortiço-Brasil do português Romão, como teria de ser lida? Como uma proposta de reconstrução nacional? Conduzida pelo pior tipo de estrangeiro? Ou teria algo a ver com a passagem do Império à República?

A verdade é que a alegoria não se sustenta. E o próprio Antonio Candido traz à tona a insubsistência da leitura que ele mesmo propõe, quando se pergunta: se Romão é um exemplo dos «homens superiores de outra cepa», «por que então apresentá-lo de maneira tão acerba? Por que mostrar nele um explorador abjeto, se sua matéria-prima era uma caterva desprezível?» (Candido, 2004: 118-9).

A questão que logo se apresenta é: quem disse, senão as exigências da interpretação alegórica articulada sobre a oposição nacional/ estrangeiro, que Romão é um homem superior de outra cepa?

No romance, não se fala de homens, de indivíduos superiores, mas de raças superiores. E é fácil constatar que, para Aluísio, a questão da superioridade das raças nada tem a ver com superioridade moral. De fato, tudo é desprezível no mundo desse romance: como animais que se devoram, sobrevive o mais apto. Mas o indivíduo pertencente a uma raça biologicamente superior, nos termos de Aluísio, não é sequer o mais apto a sobreviver. A prova é Jerônimo, escolhido por Rita por conta do impulso da mulata de se unir a um branco, mas cujo destino é a decadência física, econômica e moral.

Em *O Cortiço*, para usar a linguagem do tempo, tanto os exemplares da raça superior quanto os da inferior são descritos da mesma perspectiva pessimista e com recurso a vocabulário e imagens que denotam sobretudo desagrado e repugnância. O que levou Lúcia Miguel Pereira a escrever:

(...) parece ter havido, em Aluísio Azevedo, uma contradição essencial, que se poderá exprimir sucintamente dizendo que foi um naturalista com horror à realidade. (...)

A natureza, para esse naturalista, era uma força cruel e avassaladora que endoidecia as mulheres quando não se punham, apenas púberes, a serviço da perpetuação da espécie, transformava em «supuração fétida» as decepções dos homens, armava umas contra as outras todas as criaturas, numa ferocidade de cães à disputa de ossos. (Pereira, 1988: 148-9)

O nivelamento por baixo é uma das características mais marcantes desse romance e responde até hoje pelo estranhamento que ela provoca.

Num estudo que merece leitura, Affonso Romano de Sant'Ana descreve da seguinte maneira os dois ambientes principais do romance: um conjunto simples, regido pelas leis do instinto e próximo da natureza (o cortiço); e um conjunto complexo, regido por regras culturais e pautado por um sistema de trocas objetivas (representado pelo sobrado de Miranda)⁴. Distinguindo os dois conjuntos pelo grau de afastamento em relação à natureza, Sant'Ana afirma que João Romão perfaz o trânsito entre ambos, realizando a passagem do simples ao complexo, do mundo da natureza ao da cultura. E que o mesmo movimento é realizado por Pombinha.

4 Sant'Ana, 1977. Este estudo de Sant'Ana antecede o de Candido, que constitui uma contraposição a ele.

A consideração das personagens que ascendem de um a outro universo mostra que essa passagem não tem, a rigor, implicação moral. Igualam-se antes os dois conjuntos numa só amoralidade básica. Tanto Romão quanto as prostitutas (tal como representadas no romance) configuram-se como predadores. Perante eles, quase todas as demais personagens perdem relevo enquanto indivíduos, ficando confinadas a um ambiente apenas, enquanto elas transitam de um para outro e entre um e outro.

Nesse sentido, se há uma atitude crítica nesse romance, ela reside na afirmação de um absoluto pessimismo quanto ao conjunto da sociedade, cuja estratificação nada tem a ver com o mérito, a moralidade ou a justiça. Por isso, as personagens mais simpáticas (por assim dizer) terminam por ser os derrotados, os que permanecem no nível mais próximo da animalidade. Entre a paixão de Jerônimo por Rita, mesmo que descrita na clave mais baixa das comparações aviltantes, e o cálculo de João Romão ao se utilizar de Bertoleza, com quem fica a simpatia – mesmo que limitada ou contrafeita – do leitor? Entre a sexualidade gratuita de Rita (ainda que condicionada pelo desejo de apurar o sangue) e a de Pombinha, qual a menos aviltante? E em que cena o leitor teria mais propensão a se emocionar: no encontro de Piedade com o ex-marido, quando se abraçam os dois derrotados e destruídos, ou no namoro de Romão com «a brasileira fina e aristocrática», quando ele se delicia com a evocação da «doce existência dos ricos, dos felizes e dos fortes, dos que herdaram sem trabalho ou dos que, a puro esforço, conseguiram acumular dinheiro, rompendo e subindo por entre o rebanho dos escrupulosos ou dos fracos»?

Na verdade, o que falta nesse romance são os escrupulosos. Os fracos, que são os pobres, são igualmente inescrupulosos e não há condescendência do narrador quanto a isso. Por essa razão, não há como concordar com Álvaro Lins, quando ele diz que a «simpatia com que descreve a gente dos cortiços e a antipatia com que expõe a gente dos sobrados – revelam o romancista de espírito popular animado de prevenções contra a burguesia» (Lins, 1943: 149).

No romance, os pobres explorados apenas compõem, como diz o próprio narrador, «a gentilha». Não existe, em *O Cortiço*, propaganda libertária direta ou indireta, exceto no que diz respeito à escravidão – e sobretudo não existe, como bem notou Jean-Yves Mérian, proposta política: «Aluísio Azevedo não colore seu romance com nenhuma ideologia socialista como alguns críticos desejariam. Ele não propõe nenhuma solução contra os males que atingem a sociedade que descreve»⁵.

5 Mérian, 1988: 582. Nisso diverge, e com razão a nosso ver, de Pardal Mallet, que no referido artigo escrevia: «*O cortiço* deixa de ser um livro de estudo, impassível e frio como a ciência, para tornar-

O alcance de *O Cortiço*, assim, aparece bem reduzido em relação ao esforço de Candido de dotá-lo de um forte sentido nacional. E ele se deixa mais facilmente ler como aquilo que parece de fato ser: um romance de carregado estilo naturalista, no qual a força determinante na conformação e no destino das personagens não é tanto o meio social ou os caracteres herdados, mas o ambiente natural, isto é, o clima dos trópicos, regido pelo sol escaldante, que o narrador textualmente afirma, ao narrar a guerra entre os miseráveis, tratar-se do «único causador de tudo aquilo»⁶.

Daí que o próprio Antonio Candido termine por concluir que Aluísio esboce, nesse romance, «uma visão involuntariamente pejorativa do país» (Candido, 2004: 117). Involuntariamente porque presume que sua vontade seria apresentar uma visão consistente, por meio de uma alegorização do país no cortiço de Botafogo. Ora, não parece que seja o caso. Pelo contrário, parece muito difícil vislumbrar um projeto nacional em *O Cortiço*, ou uma alegoria nacionalista. Nele não há, a rigor, sequer oposição real entre o nacional e o estrangeiro. Eles se mesclam em vários níveis e o triunfo ou fracasso das personagens tem a ver não com uma separação entre o autóctone e o adventício, mas entre a cedência ao natural – exacerbado, no caso da natureza tropical – e a recusa (ou manipulação) do natural, não como caminho de ascese ou de obtenção de equilíbrio, mas como outra forma de perversão.

Não há pecado abaixo do Equador, dizia um ditado do século XVII, reproduzido por um historiador holandês. Não há também virtude, parece reafirmar esse livro⁷.

Se há uma dimensão alegórica nesse romance, ela é de caráter muito mais amplo do que a representação da pátria brasileira. Nela, o sol tem o papel central: é ele, como um deus pagão, que cria e que mata, que perverte e destrói – é ele, enfim, como vimos, a causa única.

E talvez resida na reinterpretação do romance no âmbito da atualização de um mito solar a solução de um mistério. Um mistério ainda mais misterioso porque sequer foi, até hoje, formulado como mistério. Algo que passou despercebido a gerações de leitores, que é a improvável conjugação, no bloco de epígrafes desse

-se um livro de propaganda, onde vibra toda inteira a bela alma sonhadora e compassiva do escritor maranhense./De propaganda nativista, e de propaganda socialista também».

6 Eis o período inteiro, localizado no capítulo XVII: «E, no entanto, o sol, único causador de tudo aquilo, desaparecia de todo nos limbos do horizonte, indiferente, deixando atrás de si as melancolias do crepúsculo, que é a saudade da terra quando ele se ausenta, levando consigo a alegria da luz e do calor».

7 Caspar Barlaeus (1584-1648). Segundo Sérgio Buarque de Holanda, Barlaeus comentara o ditado nestes termos: «Como se a linha que divide o mundo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício» (Holanda, 1975: 33).

livro ateu, da promessa de apresentar a verdade, apenas a verdade e nada além da verdade, custe o que custar, com uma citação da vida de S. Francisco de Assis, na qual o santo demonstra o seu poder sobre a natureza, que comandava para que, com ele, louvasse ao Senhor.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio (2004). «De cortiço a cortiço». Em *O discurso e a cidade*. 3.^a ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre azul.
- HOLANDA, Sérgio Buarque (1975). *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- LINS, Álvaro (1943). *Jornal de Crítica* – segunda série. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MÉRIAN, Jean-Yves (1988). *Aluísio Azevedo – vida e obra (1857-1913) – O verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro/Brasília: Espaço e tempo/INL.
- PEREIRA, Lúcia Miguel (1988). *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp.
- SANT’ANA, Affonso Romano de (1977). «O Cortiço», em *Análise estrutural de romances brasileiros*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Vozes [1975].

MACHADO DE ASSIS E SEUS ROMANCES DE TRANSGRESSÃO

Cid Ottoni Bylaardt

Universidade Federal do Ceará

Os críticos se dividem na apreciação da obra de Machado. Uns classificam-no como antirrealista convicto, negando a existência de um mundo objetivo significativo em sua obra. Críticos realistas preferem ver a obra de Machado como uma transcrição da realidade brasileira – ou uma transcrição. Comentadores historicistas afirmam que a prosa machadiana expõe as disfunções políticas e econômicas do Brasil do Segundo Império. Outros assinalam que as inovações extraordinárias de Machado na prosa narrativa devem-se a sua necessidade de expor as hipocrisias e as contradições do Brasil do século XIX, invertendo as convenções narrativas e intelectuais de seu tempo para revelar os fins espúrios para os quais elas são usadas. Paradoxalmente, Machado já foi taxado de omissivo em relação à abolição e de ser alienado dos problemas sociais, ao eleger a classe dominante como protagonista de suas narrativas.

Na impossibilidade de entrarmos em detalhes sobre a diversidade crítica da obra de Machado de Assis, permitimo-nos dividi-la em geral entre a leitura formalizante (José Guilherme Merquior, Enylton de Sá Rego, Sergio Paulo Rouanet); a sociológica (Astrojildo Pereira, Roberto Schwarz, Raymundo Faoro); a biográfica (Lúcia Miguel Pereira); e a existencial e moral (Alcides Maia, Augusto Meyer).

Quanto ao suposto absentismo de Machado, podem-se citar Silvio Romero, que no livro *Machado de Assis*, de 1897, critica tanto o estilo do romancista quanto sua omissão em relação aos problemas sociais brasileiros (1936: 55); Pedro Couto, que, em 1910, afirma que «não se deve admitir que um escritor da nomeada de Machado de Assis não deixe entrever em sua vasta obra nenhum sinal do momento em que viveu» (apud Broca, 1983: 27-28); o poeta Emílio Moura, que, em 1928, acusa Machado de ter ficado «indiferente a todas ideias vitais e tumultuosas da

época» (apud Broca, 1983: 28); Afonso Romano de Sant’Anna, que, no ensaio «A escravidão: um quase silêncio», reafirma a omissão do escritor fluminense (1994: 10); Raimundo Faoro, que aponta a escravidão como tema menor na escritura machadiana (1974: 333); e Domício Proença Filho, que vê na literatura de Machado um desvio da temática afrodescendente (1998: 92).

Parece que a sutileza da escrita machadiana escapou a muita gente, e enquanto se procura explicar o escritor pelo viés político, sociológico, antropológico, psicanalítico etc., esquece-se muitas vezes a grande estrela machadiana – a escrita. Seu maior mérito não é simplesmente ter subvertido a norma escritural vigente, mas tê-lo feito com a genialidade que lhe é peculiar.

Essa genialidade se fez presente em diversos gêneros – poesia lírica, drama, conto, crônica, romance – mas é certamente essa última espécie a que melhor expõe a evolução de seu talento, e é dela que vamos tratar aqui. Machado consolidou sua reputação de escritor já em seus quatro primeiros romances, comumente chamados românticos, e que se desenvolvem dentro de uma expectativa do que deve ser chamado de romance, conforme concepções da época. Não obstante, já insinuam o gênio do escritor, com sua escrita surpreendente. São eles: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878).

A partir daí, tem início a série de romances que compõem o objeto de nossa investigação neste texto. Em 1881, o escritor assombra o mundo das letras brasileiras com seu surpreendente *Memórias póstumas de Brás Cubas*, atentando contra o pacto ficcional ao conceder a um defunto a voz do relato, inaugurando na literatura brasileira o advento do narrador hesitante, o locutor em primeira pessoa que não assume sua condição de condutor seguro, de dono da escrita. Acima de tudo, Machado inaugura o que podemos chamar de processo de desnarrativização na literatura, ao desprezar as categorias até então consagradas como fundamentais para uma boa narrativa, a saber: situação estável inicial, elemento perturbador, complicação, clímax e desfecho.

Segundo Maurice Blanchot, «a literatura tem um privilégio: ela ultrapassa o lugar e o momento atuais para se colocar na periferia do mundo e como no fim dos tempos, e é dali que fala das coisas e se ocupa dos homens» (1997: 325). É o que ocorre com o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e com seu genial protagonista: eles situam-se no insituável e num tempo sem nome, compondo uma concepção de mundo realizada como irreal a partir de uma linguagem real.

A morte de Brás Cubas é o supremo instante em que o personagem se torna liberto da ordem do tempo. O que está fora do tempo, portanto, disponibiliza para Cubas o tempo puro. A narrativa de Brás Cubas começa com o fim que, somente ele, permite que se compreenda o mundo, permite que o escritor o transforme no

mais terrível e mais belo dos mundos possíveis. O ponto fabuloso do encontro com a morte é que torna possível a Brás Cubas recompor o mundo no romance.

A morte de Cubas acaba se tornando, assim, a impossibilidade da morte, propiciando-lhe a estranha condição de morrer e continuar vivendo. A astúcia de Cubas consiste em dar a impressão de fraqueza na vida e no fim, fortalecendo-se na ressurreição da morte. Não houve em seu passamento nada de trágico, nada de fabuloso, apenas uma aparente passagem de um estado de ser a outro ser, «pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo» (Assis, 1961b: 22). Fabulosa, entretanto, é a possibilidade que essa passagem produz, de recriar o espetáculo do qual ele, o personagem-narrador, se torna seu senhor absoluto.

A *causa mortis* foi uma pneumonia; na realidade, segundo Brás Cubas, foi uma grande ideia que tomou conta de suas faculdades e impediu que o corpo se protegesse de uma corrente de ar. Enquanto esperava que, com a execução da ideia do emplasto, se notabilizasse entre os humanos, enquanto se via «ascender do chão das turbas, e remontar ao céu, como uma águia imortal» (Assis, 1961b: 22), ele acabou encontrando o caminho da eternidade pela via de uma pneumonia. A fragilidade do corpo não foi capaz de esperar que a mente poderosa do homem pudesse engendrar sua estranha panaceia, mas acabou engendrando uma estranha narrativa.

Em 1891, surge *Quincas Borba*, e a escrita dissimulada de Machado presentia nossa perplexidade com uma explicação irônica do sucesso do personagem Rubião, herdeiro de um louco que se torna também louco, para enlouquecer o discurso científico que pretendia conduzir o mundo com rédeas firmes. *Humanitas* precisa comer, e para que o equilíbrio se mantenha, justifica-se a violência, a mentira, a guerra, a mistificação. São preciosas e sintomáticas as palavras de triunfo de Rubião ao receber a herança e tornar-se milionário:

– Ao vencedor, as batatas!

Gostava da fórmula, achava-a engenhosa, compendiosa e eloquente, além de verdadeira e profunda. Ideou as batatas em suas várias formas, classificou-as pelo sabor, pelo aspecto, pelo poder nutritivo, fartou-se antemão do banquete da vida. Era tempo de acabar com as raízes pobres e secas, que apenas enganavam o estômago, triste comida de longos anos; agora o farto, o sólido, o perpétuo, comer até morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos. E voltava à afirmação de ser duro e implacável, e à fórmula da alegoria. Chegou a compor de cabeça um sinete para seu uso, com este lema: AO VENCEDOR AS BATATAS.

Esqueceu o projeto do sinete; mas a fórmula viveu no espírito de Rubião, por alguns dias:

– Ao vencedor, as batatas!

Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que achou-a obscura e sem explicação. Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão. (Assis, 1961c: 39)

Assim, as verdades de um escrito só se revelam diante de certas condições favoráveis; caso contrário, nada significam, não se sustentam.

Dom Casmurro foi publicado em 1900, e aqui novamente se mostra o confuso narrador de primeira pessoa. Quando se comenta o romance, uma pergunta inevitável paira no ar: Capitu é culpada ou inocente? A narrativa de Bentinho quer forçar a resposta para o lado positivo. Sim, Capitu traiu, e há no texto elementos que comprovam a necessidade de o narrador dar como definitiva essa resposta, particularmente no parágrafo final do relato: «a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...» (Assis, 1961a: 442). Aí está. Se alguém tem alguma dúvida sobre a traição de Capitu e Escobar, é só reler as páginas de *Dom Casmurro*, que ali vai encontrar a confirmação da boca do próprio Bento Santiago, a vítima.

O problema que se coloca é exatamente o da voz narrativa. O enunciador, por ser a parte supostamente lesada, procura incriminar impiedosamente a mulher e o amigo, até para justificar a injustiça com que ele tratou o próprio filho, e o silêncio com que castigou Capitu, sem lhe dar chance de defesa, transformando seu relato num verdadeiro tribunal de acusação.

Eis aí a mestria de Machado. Nunca nenhum romance brasileiro deixou no ar tantas dúvidas. O maniqueísmo romântico decadente estava permanentemente à cata de um culpado, cujo crime sempre era comprovado, para que a expiação fosse justa. O determinismo realista-naturalista emergente, em sua obsessão analítica, estava sempre a buscar causas sociais, hereditárias ou históricas que fundamentassem cientificamente o comportamento humano. Eis que surge Machado de Assis e retira as certezas das narrativas, pasmando os leitores com possibilidades que não se resolvem.

A dúvida é fascinante, e talvez, mais do que procurar determinar se Capitu traiu ou não Bentinho, o fascínio da narrativa resida em seguir o raciocínio do narrador, julgar sua esperteza ou ingenuidade, sua racionalidade e sua emoção, enfim, toda essa duplicidade que compõe a escrita de Machado.

Outra obra soberba do genial escritor é *Esaú e Jacó*, publicada em 1904. Machado recolhe aqui toda uma coleção de discursos da história, do mito, da lenda e da literatura para compor sua escrita. Ele não pule seus achados; conserva-os no estado bruto a que a «civilidade» do mundo os condena: a insipidez, o narcisismo,

a hipocrisia. Afinal, essa matéria serve para escrever livros, como afirma o locutor no capítulo XXXVI, a respeito da discórdia, que propiciou a criação dos «grandes livros épicos e trágicos».

O autor então se submete a toda essa mentira, a toda essa loucura, que parece organizar-se dentro de uma certa lógica literária, mas que espelha exatamente a desordem, a relação ambígua com o leitor, os múltiplos textos cuja verdade não pode ser verificada no espaço da sociedade. Trata-se de escrever bem o medíocre, escrever bem a respeito de nada.

Em *Esau e Jacó*, Machado realiza essa prosa absolutizada que mantém a autonomia da escrita, a qual se sustém sem as convenções do cerimonial literário. Possivelmente, essa ausência de verdades e descrença em erudições, insistentemente enunciadas, essa incorporação da posição do refém é que originou as críticas de Sílvio Romero, crítico literário contemporâneo de Machado, ao escritor:

O estilo de Machado de Assis, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivace, nem rútilo, nem grandioso, nem eloquente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente, do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre uma perturbação qualquer nos órgãos da linguagem.

Machado de Assis repisa, repete, torce e retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão de um tal ou qual tartamudear. Esse vezo, esse sestro, tomado por uma cousa conscienciosamente praticada, elevado a uma manifestação de graça e *humour*, era o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra. (Romero, 1980: 1506)

O que Romero chama de «índole psicológica indecisa» penetra o romance de Pedro e Paulo, em que se faz sentir a presença do autor em seu «tal ou qual tartamudear». Essa gaguez machadiana denuncia sua presença perplexa no palco do mundo, onde impera a asneira.

Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*, afirma que é próprio dos grandes escritores um gaguejar, um balbuciar que ele relaciona a uma «sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio» (Deleuze, 2000: 152). Trata-se de «trabalhar sob as histórias, de fender as opiniões e de chegar às regiões sem memória» (Deleuze, 2000: 154). Ao tratar desse «não-estilo», Deleuze cita uma declaração do escritor russo Andrei Biely:

O leitor verá desfilar apenas os *meios inadequados*: fragmentos, alusões, esforços, investigações, não procureis encontrar aí uma frase bem polida ou uma imagem perfeitamente coerente, o que se imprimirá nas páginas será uma fala embrulhada, uma gaguez... (Deleuze, 2000: 154)

Pode-se relacionar a citação acima à escrita de Machado em *Esau e Jacó*. Os «meios inadequados» de que fala Biely marcam o estilo truncado e gaguejante do escritor, visto numa óptica de força narrativa. Numa perspectiva inversa, Romero atribui esse estilo, pejorativamente, a «uma lacuna do romancista nos órgãos da fala».

Como na maiêutica socrática, o que Machado faz é deslindar diante dos leitores as motivações que levam os seres a comportarem-se desta ou daquela maneira. Ao mesmo tempo, vai revelando o método que utilizou para construir o romance, isto é, vai construindo-o aos nossos olhos. Seu método de averiguação não pretende julgar ou condenar os seres humanos ou suas ações; antes, pretende constatar que existem determinados sentimentos que levam as pessoas a agirem assim ou assado, mas nem por isso essas pessoas devem frequentar necessariamente o inferno ou o céu. E nessa averiguação contínua, leva o leitor a refletir sobre se tudo isso paga ou não a pena; enfim, deixa que o espectador do espetáculo da vida se engravide de ideias e reflexões, e tire suas próprias conclusões sobre este grande teatro.

Seu último livro, publicado no ano de sua morte, 1908, é *Memorial de Aires*. O romance derradeiro pressupõe uma nova concepção de escrita literária em direção à rarefação, ao inacabamento, ao mesmo tempo em que a veia irônica do escritor se aplaca, dando lugar a uma compreensão mais serena da vida e da velhice, e a uma concepção de escrita menos comprometida ainda com modelos e convenções. É a linguagem fora do poder, que não funda nem alimenta certezas, construída em suas ambiguidades, em sua incompletude. O texto não tem planos para o futuro, não é fruto de um projeto. Dessa forma o personagem-escritura de *Memorial de Aires* percorre seu território infinito, carente de limitações que estabeleçam uma ordem.

O final da narrativa se dá em meio a um grande silêncio, um incômodo silêncio num fragmento intitulado *Sem data*, que coloca em suspensão o escoar do tempo. O escritor do diário conta que, após a sucessão de infortúnios relatados, vai fazer uma visita a D. Carmo e Aguiar, que amargam sua solidão e suas perdas. Achando aberta a porta do jardim, ele entra e logo se depara com a cena fotográfica:

Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos.

D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queria ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos. (Assis, 1937: 271)

O relato não termina; congela. A posição dos dois velhos desamparados e calados aponta para a impossibilidade de dizer. A hesitação do visitante «entre ir adiante e desandar o caminho» é a própria inação da narrativa, sua ociosidade essencial. Não há como seguir adiante, ou voltar atrás ainda é seguir adiante, tomando outro caminho. O que não se estrutura não se conclui, ou concluído está, a tentar consolar o que não tem consolo.

Assim como em *Memorial de Aires*, as vozes que falam nos romances de Machado de Assis, desde *Memórias póstumas de Brás Cubas*, abandonam sua posição clássica de potência para assumir a desordem do relato. Os parâmetros reguladores das convenções tradicionais evadem-se, forçando o escritor a romper com as regras do edifício mimético, assumindo as paixões e erros de seus personagens, deixando falar, aqui de forma feroz e sarcástica, ali de uma maneira terna e compreensiva, toda a tolice do sempre já dito do mundo, sem grandeza, sem notáveis encenações.

Esse é o Machado transgressor, que se recusa a narrar obviedades, a contar histórias armadas sem uma lógica linear, que continua a fascinar seus leitores perplexos através dos tempos com os sortilégios de sua escritura instigante.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de (1998). *Esau e Jacó*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica.
- ASSIS, Machado de (1961a). *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Jackson.
- ASSIS, Machado de (1937). *Memorial de Ayres*. Rio de Janeiro: Jackson.
- ASSIS, Machado de (1961b). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Jackson.
- ASSIS, Machado de (1961c). *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Jackson.
- BLANCHOT, Maurice (1997). *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- BROCA, Brito (1983). «Jornalismo político; A escravidão», in *Machado de Assis e a política*. São Paulo: Pólis; Brasília: INL, Fundação pró-Memória.
- DELEUZE, Gilles (2000). *Crítica e clínica*. Lisboa: Século XXI.
- FAORO, Raimundo (1974). *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- PROENÇA FILHO, Domicio (1988). «O negro e a literatura brasileira», in *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 49, n. 1/4, jan./dez.

- RANCIÈRE, Jacques (1995). *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- ROMERO, Sílvio (1980). *História da literatura brasileira*. 7.ed. V.5. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL.
- ROMERO, Sílvio (1936). *Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: [s/i].
- SANT'ANNA, Affonso Romano de (1994). «Aspectos da crônica em Machado de Assis», in *Estudos de Literatura Brasileira: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, n. 4.

UMA LEITURA REALISTA E NATURALISTA DE AS VÍTIMAS-ALGOZES: LIBELO ABOLICIONISTA OU MÁSCARA DO MEDO?

José António Abreu

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Doutorando)

Depois da abolição do tráfico negreiro, em 1850, das pressões franco-inglesas, mas antes da Lei do Ventre Livre, da Lei dos Sexagenários, e, naturalmente, da Lei Áurea¹, que concede a liberdade aos escravos, Joaquim Manuel de Macedo², nas três novelas de *As Vítimas-Algozes*, traça, através de uma escrita prospetiva e com vários recursos ao Naturalismo e ao cientificismo que o embasa, um plano contra a escravidão. Esta obra, publicada em 1869, visa, em última instância, a abolição da escravatura, numa época em que se discutia com maior intensidade a questão da emancipação dos escravos.

Nessa perspetiva, como libelo antiescravagista, são visíveis, ao longo dos textos, os constantes apelos do narrador à supressão do que ele considera um «cancro», seja a partir de um discurso apaixonado, como no prólogo, em que considera indispensável à causa pública «iluminar os proprietários de escravos e convencê-los de que está em seus próprios interesses auxiliar o estado na obra imensa e escabrosa da emancipação», seja através de um discurso reiterativo, melodramaticamente desesperado, apelando ao fim da escravidão (Macedo, 1991: 4).

1 O comércio/tráfico escravo só foi abolido em 1850. Só depois se envidaram esforços no sentido de condenar toda a escravidão. Passo importante foi a aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1871, concedendo a liberdade (ao atingirem os 21 anos) a todos os escravos nascidos daquela data em diante. Depois, seguiu-se a Lei dos Sexagenários, também conhecida por Saraiva Cotegipe. Finalmente, deu-se a abolição da escravatura em vários estados, culminando com a promulgação nacional da Lei Áurea, de 1888.

2 Joaquim Manuel de Macedo é um dos escritores brasileiros mais importantes do século XIX, tendo sido, a par de Teixeira e Sousa (autor de *O Filho do Pescador*, em 1843), o introdutor do romance social de costumes no Brasil. Em 1844, Macedo publica um dos romances mais célebres e lidos do período romântico brasileiro, *A Moreninha*.

O que se assiste é ao esforço do autor em conferir às suas novelas uma auréola de verosimilhança, transformando-as mais em documento do que em ficção. Para ele, os seus textos não passam de «romances sem atavios, contos sem fantasias poéticas» (Macedo, 1991: 1).

Assim, num texto programático, doutrinário, e com um intuito de melhorar a sociedade, Macedo evidencia o pensamento relativamente à escravatura, que aparece caracterizada como algo que corrompe: «um mal enorme, que afeia, infecciona» (Macedo, 1991: 1).

Por essa razão, o escritor é explícito e apela aos fazendeiros, a quem se dirige particularmente, a fim de que defendam uma solução para o problema da emancipação dos escravos, que passa necessariamente pela abolição gradual do regime. Argumentando de forma profética, o escritor salienta que, caso a emancipação progressiva, que ele considera irreversível, não aconteça, o resultado serão as convulsões sociais.

Apelando neste sentido, é curioso verificar que Macedo, decerto sabedor das leis que se preparavam a favor de uma emancipação gradual, antecipa a publicação da Lei Rio Branco, em 1871, dando de alguma forma razão àqueles que consideram que as novelas de *As Vítimas-Algozes* foram encomendadas pelo imperador D. Pedro, para constituir uma espécie de preparação psicológica para os proprietários de escravos.

O ESCRAVO COMO «CANCRO QUE DEGRADA O SER HUMANO»

Servindo-se para a sua demonstração da estética naturalista e influenciado pelo modo dramático, Macedo constrói o cenário «veracíssimo» de que a escravidão «é peste» que degrada o ser humano (Macedo, 1991: 314). Desse ponto de vista, compreendem-se as recorrentes referências aos efeitos nefastos que o sistema escravagista provoca nos escravos-protagonistas das novelas que acabam por perpetrar crimes contra os seus senhores: Simeão, o crioulo, desejando ardentemente a liberdade, planeia e mata os senhores que o criaram com esmero; Pai Raiol, o feiticeiro, em conluio com Esméria (outra escrava), envenena a mulher e os filhos de Paulo Borges, para vingar os castigos infligidos pelo seu senhor e tomar, assim, o seu lugar como proprietário da fazenda; Lucinda, a mucama, ansiando por uma vida de prazer fora da sua condição, abre caminho a Souvanel (um francês ambicioso) para a perdição e desonra de Cândida, a sua jovem senhora.

Se essas intenções corroboram a *visão profética* do autor, elas também servem de base para, sobretudo no final de cada uma das novelas, haver apelos mais ou menos melodramáticos, em prol da abolição.

No final de “Simeão o crioulo”, a primeira novela, depois de se descreverem as ações criminosas do protagonista, dominado pela ingratidão e perversidade, ao matar os seus senhores, e de se afirmar que «a escravidão degrada, deprava, e torna o homem capaz dos mais medonhos crimes», o fim do sistema escravocrata é apontado como a única solução para acabar como os inúmeros Simeões que, generalizadamente, contaminam com o seu veneno e o seu mal a sociedade brasileira: «Se quereis matar Simeão, acabar com Simeão, matai a mãe do crime, acabai com a escravidão» (Macedo, 1991: 68).

Na conclusão de “Pai Raiol, o feiticeiro”, após a exposição dos crimes cometidos pelo maquiavélico feiticeiro e pela sedutora e dissimulada Esméria, que provocaram desgraça, ruína e perda de vidas, insiste-se em referir que, apesar de terem sido castigados com a morte, a escravidão persiste, dando a entender que as mesmas situações se podem repetir: «A escravidão, porém, continua a existir no Brasil. E a escravidão, a mãe das vítimas-algozes, é prolífica» (Macedo, 1991: 152).

A terminar a terceira novela, “Lucinda, a mucama”, depois de Lucinda e o pajem devassos serem votados ao abandono como castigo, é Frederico – ser excecionalizado ao longo do texto como um ser ponderado, digno e consciente do problema da escravidão –, quem apela, de forma repetida, espetacular e teatralizada, para o fim da escravidão.

Porém, contrariamente, não só à intenção autoral proposta inicialmente tornar evidente as «misérias tristíssimas, e os incalculáveis sofrimentos do escravo» (Macedo, 1991: 4), mas também à opinião entusiástica daqueles que veem esta obra de Macedo como libelo abolicionista³, *As Vítimas-Algozes*, mais do que questionar a legitimidade da escravatura e mais do que denunciar os sofrimentos infligidos aos escravos, parece erigir-se como um documento de argumentação e tese que pretende expor as consequências negativas que o sistema escravocrata provoca numa classe que se começava a dividir. De forma similar, os três textos que compreendem *As Vítimas-Algozes* expõem escravos inimigos que vão provocar a morte, o sofrimento, a degradação moral nos seus senhores.

Em “Simeão, o crioulo”, apresentando inicialmente o protagonista como bem tratado pela família dos senhores, o que se pretende destacar é que, influenciado pela venda e pelas pessoas que a frequentavam, o escravo protegido acaba dissi-

3 Veja-se como, já depois da morte de Joaquim Manuel de Macedo, Inocêncio Francisco da Silva vê *As Vítimas-Algozes*: “Espírito esclarecido e humanitário, compreendeu facilmente que a escravidão era uma moda que enlameava a nossa civilização, e para apagá-la empregou o concurso de sua pena, escrevendo *As Vítimas-Algozes*, aquele arranco heroico do pulso contra as cadeias. Era abolicionista, antes mesmo de se ter manifestado este movimento emancipador que atualmente de se nota” (Silva, 1884: 110-1).

muladamente e de forma ingrata por matar toda a família de Angélica. Mostrando de maneira gradativa a ingratidão de Simeão, vislumbram-se vários episódios: a descrição do assalto e da morte da família senhorial ganha particular relevância pela violência e pela impiedade manifestadas por Simeão. Diabolizado, o crioulo amado, «sem compaixão da fraqueza, sem lembrança dos benefícios», esmaga a cabeça de Angélica, «que morreu sem expirar», com um machado (Macedo, 1991: 65).

O que se começa a desenhar com o mulato Simeão é que os escravos são uns inimigos dentro de casa, uns traidores que levam à total perdição os senhores.

Começando por apresentar que o mal de tudo veio de África, evidente na afirmação de que o «feitoço como a sífilis, veio d'África» (Macedo, 1991: 72), Macedo, de forma generalista e numa lógica de causa-efeito, considera que o negro reduzido à sua condição escrava provocou a degradação da sociedade, inoculando-lhe uma série de vícios. E dessa forma dá-se a conhecer o processo de inversão no sistema escravocrata: a vítima afinal é o algoz, enquanto o opressor é vitimizado.

É nesse enquadramento que aparecem Pai Raiol e Esméria na segunda novela. Ambos, maléficos, vão causar a degradação de Paulo Borges e a morte da restante família, que, alegoricamente, como a de Domingos Caetano ou de Florêncio da Silva, representa a família brasileira que se sente ameaçada pelos escravos.

Nesse texto, num discurso moralizador, considera-se que a «torpeza da escravidão é contagiosa e se inocula na vida doméstica do senhor que ousa expor-se ao contacto vergonhoso com a escrava» (Macedo, 1991: 104). Paulo Borges, o paradigma do fazendeiro trabalhador e simples, deixa-se dominar pelas emoções e acaba enredado na teia de uma «paixão criminoso e torpe», desprezando o «amor honesto e puro» de Teresa e descuidando a atenção que devia prestar aos seus filhos, o que lhes causou a morte (Macedo, 1991: 115). Tudo por causa da escrava Esméria, industriada pelo negro feiticeiro Pai Raiol.

É exatamente no mesmo sentido que deve ser encarada a função de Lucinda no último texto. A jovem mucama, qual «charco» sobre a «fonte límpida» (Macedo, 1991: 167), influencia negativamente a sua senhora, tão criança como ela, começando por despertar-lhe a curiosidade a propósito do amor e depois incentivando-a a namorar. O processo de degradação que Cândida sofre é, talvez, o mais completo de todas as novelas, uma vez que antes do aparecimento de Lucinda é mostrada como angélica e pura. Dirigindo-se frequentemente ao leitor, a intenção do narrador é muito explícita: demonstrar que é a escravatura, que é o contacto com os escravos, que degrada os senhores (cf. Macedo, 1991: 162). Como «infecção subtil», a escravidão, encarnada em Lucinda, vai tecendo ao longo da ação uma teia que prende a sua senhora e lhe faz perder a sua honra e a dignidade.

A metamorfose de Cândida, passando da pureza ao pecado, é, pois, suscitada pelas ações intencionais e lascivas de Lucinda que lhe fala em namoros, que lhe leva bilhetes dos namorados encontrados nos bailes, ou que lhe excita as emoções falando de intrigas amorosas. Fruto desta influência permanente e com a ajuda prestimosa da curiosidade e da vaidade da jovem senhora, o que se assiste é a uma progressiva dependência de Cândida a Lucinda. A mucama, dominadora da sua sinhá-moça, é vista como escrava-mestra, que dá uma lição «agreste, escabrosa e imoral» (Macedo, 1991: 173). Aprendendo com a mucama a dissimulação e a mentira, Cândida tornou-se «escrava de sua escrava», e reitera uma vez mais a tese de o escravo, primeiramente vítima, se tornar algoz e castigar o senhor (Macedo, 1991: 173).

A partir desse momento da ação, o pudor de Cândida e a sua vergonha começaram a esbater-se e ela torna-se curiosa, provocadora, atrevida. Depois dos ensaios amorosos com os mancebos que frequentavam os bailes e lhe enviavam correspondência, a sua degradação assume uma dimensão maior a partir do momento em que conhece e se apaixona por Souvanel.

O exemplo mais pertinente e simultaneamente sintetizador da ação perniciososa do escravo ocorre quando, depois de ter fugido de casa com a ajuda de Lucinda, Cândida, pensando estar grávida, vai ter com o homem que a seduziu a um cortiço. No capítulo LIII, com a atitude clara de desculpabilizar a senhora, é a escrava que aparece descrita como a culpada do comportamento nada digno de Cândida e da sua perdição:

A mucama escrava depois de tentar debalde arrastá-la para as garras de Dermany, abriu a este a porta do quarto de sua senhora, e a abandonara quase desmaiada ao algoz

A mucama escrava dera-lhe doses repetidas de uma substância vomitiva, para aluciná-la com a convicção de um estado, que patentearia o seu opróbrio.

A mucama escrava finalmente, inventando ainda aterradoras notícias, conseguira arrastá-la da nobre e respeitada casa de seus pais, para levá-la de rastos pelo braço de um miserável para o escuro recanto de um cortiço (Macedo, 1991: 308).

A DEFESA SENHORIAL E O «PERIGO NEGRO»

A leitura dos dados apresentados deixa ver uma pretensa intenção em apresentar a escravatura como culpada da degradação (cf. Macedo, 1991: 309), como influência imoral e corruptora da sociedade brasileira, como fundamento para apresentar a defesa da emancipação gradual dos escravos. Contudo, não devendo nunca deixar de estar no horizonte de quem analisa esta problemática, o que motiva essa intenção macediana não é a humanidade dos escravos, que ele tenta a todo o transe negar,

mas a ameaça que eles constituem para uma sociedade senhorial. A própria estratégia da generalização de práticas escravocratas pelas famílias senhoriais, como o acolher, dentro de casa, mucamas que influenciam negativamente as jovens senhoras, serve o mesmo intuito: mostrar que a escravatura é abominável não porque maltrata os escravos, mas porque acarreta consequências graves para os brancos.

Daí poder dizer-se, ou pelo menos questionar-se, se os textos que compõem *As Vítimas-Algozes* não constituirão uma tese, uma teoria de dissimulação. Mais do que textos abolicionistas, as novelas, que mostram os escravos criminosos, são pretexto para defender a sobrevivência dos senhores, face à ameaça escrava.

Assim, numa identificação clara com o público-alvo deste romance-libelo, Macedo, caracterizando os senhores como crédulos e ingênuos, em oposição aos escravos, e na mesma linha de pensamento de Gobineau, orienta *As Vítimas-Algozes* com o objetivo de explicitar a urgente necessidade de emancipar de forma gradual os escravos, precavendo a sua influência demoníaco-degeneradora.

Neste sentido, entende-se a existência, ao longo do texto, de uma clara desculpabilização dos senhores, o que leva a concluir que Macedo, concebendo um narrador-senhorial, apenas pretende cortar com as amarras do sistema esclavagista, em virtude da degradação moral (Paulo Borges, em “Pai-Raiol, o feiticeiro”, e Cândida, em “Lucinda, a mucama”) e económica (Paulo Borges, em “Pai-Raiol, o feiticeiro”) sofrida pelos fazendeiros e proprietários de escravos. E é, por isso, que se pode afirmar que ao mesmo tempo que ocorre a diabolização do escravo se assiste à vitimização do senhor.

Apesar de ter sido visível em algumas partes deste estudo essa intenção do escritor, é mister salientar determinados momentos em que a desculpabilização senhorial é mais notória.

Logo no prólogo, nos primeiros parágrafos, quando se tenta convencer os proprietários de escravos a enveredar por uma emancipação gradual dos escravos, referindo que eles sofrem as humilhações da escravatura, Macedo não resiste à tentação de desculpabilizar o senhor. Repare-se que ele descreve a escravatura como um «quadro do mal que o senhor, ainda sem querer [o grifo é nosso], faz ao escravo» (Macedo, 1991: 4).

É, porém, nas novelas, sobretudo as duas últimas, que esse quadro, que pretende vitimizar os senhores, se torna mais evidente. Em “Pai Raiol, o feiticeiro”, ainda na parte em que se formulam considerações gerais sobre a feitiçaria dos escravos, diz-se que os senhores que assistem a tais práticas o fazem porque são crédulos, simples, supersticiosos (cf. Macedo, 1991: 75).

Pouco depois, é interessante ver como ambigualmente Macedo, apesar de considerar a escravatura humilhante e criticar Paulo Borges por perpetrá-la, considera

correto e justo que ele puna exemplarmente o escravo: «o senhor nunca punia sem razão» (Macedo, 1991: 80).

Nessa novela relevam-se, ainda, atitudes como o remorso, o choro, o empalidecimento que tendem a apresentá-lo como um ser que tem a capacidade de se emocionar e de se arrepender por ter trocado a esposa pela escrava.

Na última novela de *As Vítimas-Algozes*, a estratégia arquitetada pelo narrador para destacar a desculpabilização do senhor, no caso Cândida, é similar.

Destacando as qualidades naturais de Cândida, como a vergonha, a distância e a repugnância que sente progressivamente pelo homem que a seduziu, o narrador tem o cuidado de destacar que a moça só se perdeu por causa da influência nefasta e perversa de Lucinda e da ação de Souvanel. Cheia de remorsos e já mais “cautelosa, prudente e sábia”, pois não pactuava com os crimes do estrangeiro – Cândida o condenava racionalmente por causa dos seus crimes, mas, ambígua e romanticamente, os seus sentimentos faziam amá-lo –, ela consegue retirar Lucinda do seu quarto à noite, e recusa de forma tenaz conceder-lhe uma nova entrevista (cf. Macedo, 1991: 283-4).

Já nos últimos instantes de “Lucinda, a mucama”, a moça, levada pela emoção, perdida, e compelida pela escrava, vai ter com Souvanel, que a recebe de forma radiosa e satânica. Quase sem vontade própria, Cândida deixa-se arrastar para o cortiço, mas resiste às carícias de Souvanel e percebe, finalmente, por um lado, a dimensão escandalosa da sua atitude, e, por outro lado, que o francês já não a encantava, antes a envergonhava (cf. Macedo, 1991: 306-7).

Nesta linha de entendimento – uma mundividência maniqueísta em que os senhores são vistos, não raras vezes, como os mais generosos do mundo («Nunca em parte alguma do mundo houve senhores mais humanos e complacentes do que no Brasil, onde são raros aqueles que nos domingos contêm presos no horizonte da fazenda os seus escravos», Macedo, 1991: 62) e os escravos, pérfidos por natureza –, o que se assiste é uma inversão do sistema escravocrata, em que é o escravo, primeiramente vítima, que mais uma vez se torna algoz, e de maneira dissimulada se transforma num criminoso que perverte, envenena e mata: «o escravo, por melhor que seja tratado, é, em regra geral, pelo facto de ser escravo, sempre e natural e logicamente o primeiro e mais rancoroso inimigo de seu senhor» (Macedo, 1991: 11).

O IMAGINÁRIO DO MEDO

Desta forma, numa época em que o clima de insegurança entre os proprietários de escravos era crescente, face aos crimes e aos envenenamentos perpetrados pelos

escravos⁴, estas novelas-apelo, aparentemente manifestos abolicionistas, parecem urdir uma linha de entendimento macediano que vê na abolição da escravatura uma necessidade imperiosa, para que se viva em segurança e sem receios de ataques levados à prática por escravos, sejam eles crioulos, feitiçeiros ou mucamas. O texto *As Vítimas-Algozes*, dramática e dissimuladamente, metamorfoseia-se, assim, em máscara do medo senhorial: «O escravo é necessariamente mau e inimigo de seu senhor. A madre-fera escravidão faz perversos, e vos cerca de inimigos» (Macedo, 1991: 29).

O momento em que na casa de Florêncio da Silva, Liberato e o seu pai, juntamente com Frederico, discutem a problemática da abolição da escravatura é um exemplo paradigmático do que se afirma. Apaixonadamente, Liberato, para defender a emancipação dos escravos, fundamenta-se na afirmação, para ele real, de que os escravos constituem «inimigos de portas adentro» (Macedo, 1991: 264), e para quem a segurança e a moralidade não dizem nada. Florêncio, desenhado ingenuamente, diz que não compreende esse comportamento se os trata bem, paternalmente. Liberato tenta *acordar* o pai para a realidade nessa conversa sobre os escravos e a sua influência, dizendo que nem Florêncio é pai, nem eles, os escravos, filhos, que os cativos não são educados, odeiam, e são perversos nos costumes.

Simbolicamente, Liberato, apresentado desta forma, parece, num registo polifónico, ter encarnado a voz do narrador para transmitir ficcionalmente a ideia de que os escravos pervertem e degradam. Concordando com o filho de que eles guardam «em casa a peste», Florêncio assume a atitude que Macedo pretende para os proprietários: ao compreender o perigo escravo, que aceitem a abolição (Macedo, 1991: 264).

Nesta ordem de raciocínio, como Flora Sússekind, que parte da mundividência de Jean-Baptiste Debret e nomeadamente da sua ilustração “Malhação de Judas do Sábado de Aleluia” (1839) que configura uma inversão da ordem escravocrata, onde os senhores são os judas castigados e os escravos os castigadores, pretende mostrar-se que Macedo procura «amedrontar a população branca e sugerir como única solução possível» para o problema da escravidão «uma emancipação gradual dos escravos com plena indenização para seus senhores por parte do governo» (Sússekind, 1993: 115).

Essa solução que enforma a tese nuclear do autor da *Luneta Mágica*, incessantemente reiterada desde o prólogo às conclusões de cada um dos quadros-exemplo de escravidão por ele criados, surgindo num momento da história brasileira em

4 “Num rasgo de intuição, sugere que a perseguição aos feitiçeiros, pelas classes altas, talvez se explicasse pelo facto de estas também temerem os feitiços” (Leite, 1992: 217).

que os roubos, os envenenamentos, os crimes e as fugas dos escravos recrudesciam, ganha uma nova dimensão com a necessidade de construir «um perfil aterrozante para o escravo, misto de tigre e serpente, de vítima e algoz, capaz de atacar quando menos se espera» (Süssekind, 1993: 117).

É, portanto, a *máscara do terror* diante do «perigo negro» que ocupa a centralidade narrativa em *As Vítimas-Algozes*, espelhando um «imaginário do medo», na expressão feliz de Flora Süssekind.

Explicam-se, desta maneira, as obsidiantes referências às traições e à capacidade de dissimulação da população escrava, nomeadamente, dos que trabalhavam dentro de casa, crioulos criados com toda a afeição, mucamas, pajens. Simeão, Pai Raiol, Esméria, Lucinda constituem os exemplos dos escravos-ameaça, dos escravos diabolicamente perversos que degradam a sociedade e matam os senhores. E é por isso que se torna importante chamar constantemente a atenção para a necessidade de acabar com o sistema escravagista.

Não é, portanto, a preocupação com a situação miserável dos escravos, as humilhações que sofrem, as punições que lhes são infligidas, a ausência de uma educação que os possa preparar para uma vida após a emancipação, que preocupa o professor de História do Colégio Pedro II, mas, demonstrando uma visão paternalista, a defesa dos senhores das fazendas, das plantações, dos possuidores de escravos.

REFERÊNCIAS

- LEITE, Dante Moreira (1992). *O Carácter Nacional Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Ática.
- MACEDO, Joaquim Manuel de (1991). *As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão*. São Paulo: Editora Scipione.
- SILVA, Inocêncio Francisco da (1884). *Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SÜSSEKIND, Flora (1993). *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

O DISCURSO NATURALISTA EM CAMILO CASTELO BRANCO E JOAQUIM MANUEL DE MACEDO: DO CIENTÍFICO PARA O SOCIAL

Luciene Marie Pavanelo

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP (Brasil)

Os nomes de Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo aparecem nos manuais de literatura como representantes típicos do romantismo português e brasileiro, respectivamente, geralmente associados aos seus maiores *best-sellers*, *Amor de Perdição* (1862) e *A Moreninha* (1844), considerados pontos altos do gênero romanescos passionais e sentimentais. Estes autores, no entanto, continuaram escrevendo até as décadas finais do século XIX, quando os ideais positivistas e cientificistas começaram a vigorar no meio intelectual, pautando grande parte da produção literária do período. Pertencentes à «velha geração», como eram chamados, Camilo e Macedo não ignoraram a nova estética e também publicaram textos ficcionais de cunho naturalista, dentre os quais pretendemos analisar, neste artigo, *O Sr. Ministro* (1882) – pretensa continuação dos romances camilianos *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880) – e a obra macediana *As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão* (1869).

Começemos por Camilo. Como já foi estudado por alguns críticos, *Eusébio Macário* e *A Corja* são paródias do naturalismo, apesar de parte do público leitor da época ter recebido esses romances como uma rendição de Camilo à nova estética. Há, entretanto, uma obra pouco citada entre os estudiosos camilianistas que merece a nossa atenção. *O Sr. Ministro* é um romance curto, publicado em 1882, que à primeira vista pode ser considerado uma continuação do projeto iniciado em *Eusébio Macário*. Percebemos que *O Sr. Ministro* retoma algumas personagens e procedimentos estéticos das duas primeiras obras, de forma não apenas distinta, mas trazendo-lhes uma conclusão, através de uma possível chave interpretativa.

O romance trata da vida de Tibúrcio, amigo de farras de Fístula – personagem dos dois primeiros romances –, e sua hipotética regeneração pelo amor de Amá-

lia, sobrinha do padre João. Enquanto mostra o desenvolvimento da relação entre os enamorados – uma relação que, graças à esperteza de Amália e ao seu cálculo para arranjar um casamento vantajoso, não passava de cartas trocadas e namoros à janela –, o narrador insere momentos da vida passada – e desregrada – de Tibúrcio, cujos pais desejavam que se ordenasse e, por isso, mandavam-lhe dinheiro para sustentar os seus estudos sacerdotais.

Após o rapaz ter gasto grandes somas em seus supostos estudos – na verdade, na vida vadia que levava com Fístula –, decide enganar os pais e abandona a carreira eclesiástica. Seu irmão, invejoso da vida luxuosa que Tibúrcio levava, conta a seus familiares que este «andava por Braga, de noite, vestido de rameira» (Castelo Branco, 2000: 44), provocando a ira dos pais e o corte de sua mesada. Como o narrador relata, ironicamente, «esse desastre coincidiu com a resolução heroica de Amália» (Castelo Branco, 2000: 44) de terminar o namoro no qual não vislumbrava futuro. Assim, instado por Fístula a ver se o padre «dá dote à sobrinha e [o] casa (...) com ela» (Castelo Branco, 2000: 44), Tibúrcio passa a enxergar um novo horizonte para esse relacionamento e procura se regenerar perante Amália, aplicando-se nos estudos de Direito e conquistando a estima do padre João, que aprova o casamento dos dois e deixa um polpudo dote à sobrinha. Ao fim da narrativa, o protagonista procura ascender na carreira política, sendo-lhe atribuído o título de ministro, porém, não do Estado, mas da Ordem Terceira de S. Francisco.

Caracterizada ironicamente pelo narrador como uma «empada etnológica» (Castelo Branco, 2000: 36), a obra dialoga com o discurso naturalista em diversos momentos, como na passagem em que descreve o início da paixão entre Tibúrcio e Francisca, a menina que cortejava antes de conhecer Amália:

Jogavam as pedrinhas e outros jogos em que o que perdia levava às costas o que ganhava. (...) Os contatos, as curvas sensitivas, os relevos quentes, inflamatórios eram-lhe já conhecidos (...). Está explicado o meio. São duas vítimas inconscientes da mesologia, ciência moderna que tem do grego a etimologia suficiente para desculpar as patifarias antigas. (Castelo Branco, 2000: 32)

A «mesologia» e a pretensão naturalista de explicar os comportamentos humanos através da ciência são, por sua vez, retomadas em outro trecho, com uma ironia ainda maior devido ao seu esvaziamento de significado: «Este episódio parece baixo em história tão levantada; mas quem sabe os processos perscruta logo que este pormenor é um elemento mesológico, e que daí deve explodir algum objetivo imanente ou transcendente» (Castelo Branco, 2000: 39).

A crítica ao materialismo da sociedade, por sua vez, é feita por Camilo desde os seus primeiros romances, e o narrador de *O Sr. Ministro*, ao caracterizar o interesse financeiro das mulheres de Coimbra – berço da «geração nova» –, faz questão de afirmar que isso não é novidade, e que, portanto, o discurso naturalista não é original:

(...) parece que têm na cara a matemática, e no coração aquilo simplesmente que a anatomia lhes atribuiu. (...) Ali não há ilusões, esperanças desvanecidas senão as das lotarias. (...) São comteanas, líteras *ab ovo* aquelas senhoras que pareceriam abóboras-meninas mecânicas, se não estivessem cheias de juízo e positivismo. (...) Vem de longe o positivismo. Sá de Miranda cantou e chorou copiosamente a *Délia*, o António Ferreira a *Serra*. Ambos logrados. A primeira não acreditou que o filho do cônego Gonçalo chegasse a comendador; a outra nunca imaginou que o seu infatigável soneteiro chegaria a desembargador do cível. (Castelo Branco, 2000: 49)

Além disso, o discurso naturalista é criticado através da ridicularização do cientificismo e da medicina como explicação para o comportamento humano, na passagem em que o narrador descreve a reabilitação de Tibúrcio:

O doutor Wigan, citado por Maudsley, diz que mudara a condição de um rapaz, aplicando-lhe sanguessugas ao nariz. Pois ninguém se persuade que Tibúrcio passasse pela cruenta prova da sangria nasal. A ciência nova carece destes expedientes de doutos Sangrados para explicar tais reformas por modalidades orgânicas. (Castelo Branco, 2000: 54)

No entanto, a aclamação do discurso romântico é apenas aparente. É irônico o trecho seguinte, em que o narrador afirma que «os velhos metafísicos explicam estas mudanças radicais na condição do indivíduo com a palavra *mulher*, e tinham para tudo que era extraordinário o moderno *cherchez la femme*» (Castelo Branco, 2000: 54). Como o leitor sabe, nesse ponto da narrativa, a regeneração de Tibúrcio não foi provocada pela medicina nem pelo amor, mas sim pelo dinheiro – ou melhor, pela falta dele, o que o fez interessar-se pela fortuna do tio de Amália. Se seu pai tivesse continuado a sustentar a sua vida ociosa e libertina, o seu namoro com Amália não teria passado de mais uma aventura.

O discurso romântico também é parodiado no relato dos namoros de Amália e suas irmãs: «Entre 1840 e 46 não foi a Coimbra Lamartine subalterno que as não cantasse no estilo doentio de então. (...) Um ideal de castelãs medievais, com umas rimas tão perfumadas de petrarquismo que nem elas tinham olfato capaz de

sentir o insidioso ozote filtrado nos bagos de mirra» (Castelo Branco, 2000: 23). Assim sendo, Camilo não critica o discurso naturalista com o intuito de defender o romantismo – muito pelo contrário. O final do romance mostra que o autor possui uma visão inusitada sobre as questões levantadas pela «nova geração».

Quando Tibúrcio, após o seu mandato como deputado – no qual percebeu que «neste dilúvio de porcaria, as bestas eram tantas e a arca tão pequena que afinal não se salvava ninguém, por causa das bestas» (Castelo Branco, 2000: 77) –, afirma a sua vontade de ser ministro para «salvar a nação» (Castelo Branco, 2000: 77), uma vez que «este país gangrenado ainda podia salvar-se com uma grande amputação» (Castelo Branco, 2000: 77), o seu tio cônego lhe responde: «Mas que diabo tem o país?! Ninguém lá por fora me cheira a gangrena. Reinam os reumatismos e os catarros; mas quanto à podridão, não sei de nenhuma, fora dos hospitais. Eu se fosse a ti, meu Tibúrcio, não amputava nada, sendo ministro» (Castelo Branco, 2000: 77). Nestas duas falas, podemos encontrar dois usos diferentes do discurso naturalista.

Na fala de Tibúrcio, a metáfora médica está a serviço da denúncia da corrupção do país, onde os cargos políticos mais altos só são alcançados pela compra de votos do povo, pela bajulação dos que têm dinheiro e pela entrada em ordens religiosas influentes no governo, o que o protagonista se nega a fazer, mesmo quando é eleito ministro da Ordem Terceira de S. Francisco, por arranjo do tio cônego. Como o narrador explica,

o doutor não transigia com os maus hábitos da mendicidade. Se ele queria jarretar excrescências canceradas no organismo social, o mais podre dos membros era a corrupção do sufrágio por meio de dinheiro aos pobres ou de abjeções aos ricos. De mais a mais, o insinuar-se nas irmandades parecia-lhe carolice estúpida ou hipocrisia canalha. (Castelo Branco, 2000: 78)

Já na fala do pároco, vemos o uso de termos médicos não de forma metafórica, mas literalmente, o que mostra a cegueira do personagem, que só percebe a presença das doenças físicas, e não os problemas políticos e sociais de Portugal. Assim, Camilo parece criticar a superficialidade, a seu ver, do naturalismo – presente nas teses científicas e suas manifestações na literatura –, defendendo, no entanto, uma visão realista da sociedade. Como José Cândido Martins afirma acerca de *Eusébio Macário* e *A Corja*, Camilo pretende denunciar que «um *realismo das coisas*, ou realismo epidérmico, da estética realista [naturalista], postergava para segundo plano um *realismo das almas*, ou realismo de profundidade» (Martins, 2003: 35). Analisemos o último parágrafo de *O Sr. Ministro*, precedido do título «Moralidade»:

Se o dr. Tibúrcio exercitasse dignamente as funções de Ministro da Vulnerável Ordem Terceira de S. Francisco, poderia subir pelas escadas de Jacob às eminências do ministério divino como o próprio S. Francisco; e lá na mansão celeste se encontraria, não direi com a Severa, mas com alguns monarcas lusitanos que, à imitação de D. Pedro, o *Cru*, também pertenceram à Ordem Terceira do referido santo. Mas o dr. Tibúrcio Pimenta, que principiava a combalir-se das podridões modernas, nunca foi ministrar a Ordem Terceira; e aquela D. Amália, gafada das incredulidades coimbrãs – afirmadas depois pela falange delicada de Antero de Quental – quando disse «ora bolas!» [no momento em que percebe que o convite que o marido recebera não era para ser ministro de Estado, mas sim ministro da irmandade religiosa] definiu perfeitamente a sua geração e tolheu talvez o futuro do marido. (Castelo Branco, 2000: 81)

Após toda a crítica anticlerical tecida pelo autor ao longo da narrativa – quando descreve a juventude dos párocos, que enganavam os fieis e tinham várias amantes –, é possível depreendermos que o parágrafo intitulado «Moralidade» se trata de uma ironia. Parece-nos claro que a atitude de Tibúrcio, ao rejeitar o compadrio da ordem religiosa, foi positiva, uma vez que a Ordem Terceira de S. Francisco é caracterizada de forma irônica pelo narrador – no momento em que se refere ao monarca D. Pedro, Camilo ressalta o aposto «o Cru», destacando a sua crueldade, que não se coaduna com as atitudes esperadas de um homem santo. Além disso, Tibúrcio não se deixou corromper pelas podridões da política, mesmo tendo-lhe custado o sonho de ser ministro de Estado. Dessa forma, a proposta ideológica da «nova geração», à qual pertence a «falange delicada de Antero de Quental», de salvar o país através da «amputação» dos hábitos corruptos na política, não é criticada por Camilo, mas lamentada por ser um ideal inatingível, como vemos na fala do protagonista:

Não sejas criança. Homens da minha inflexível independência só podem ser ministros, se o povo e as armas os impõem ao Poder Moderador. A minha coluna vertebral não se curva nem ao povo, nem aos argentários, nem à camarilha. Nunca passarei de bacharel Tibúrcio Pimenta, natural da Gandarela, e advogado nos auditórios do Porto. (Castelo Branco, 2000: 79)

Assim, para Camilo, os ideais da «geração nova» são louváveis, porém, ingênuos – e isso só pode ser percebido se deixarmos de nos ater ao superficial, o cientificismo, e analisarmos mais profundamente a realidade social. Na ficção do brasileiro Joaquim Manuel de Macedo, por outro lado, percebemos que há a presença de uma mesma crítica ao discurso naturalista, feita, porém, de forma distinta.

As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão foi publicada em 1869, portanto, 19 anos antes da abolição da escravatura. A obra traz três histórias nas quais os protagonistas são escravos que infligem algum mal a seus senhores. Na primeira, «Simeão, o crioulo», assassina toda a família; na segunda, «Pai-Raiol, o feiticeiro», manipula a escrava doméstica para envenenar a esposa e os filhos do fazendeiro; na terceira, «Lucinda, a mucama», alia-se a um sedutor que procura forçar um casamento com a sinhá-moça e o auxilia a entrar no quarto da donzela para violentá-la.

Nas três narrativas, encontramos a presença da descrição crua e animalizada desses escravos. O teor negativo de tais descrições do caráter e do aspecto físico dos escravos, juntamente com o relato da crueldade com que destroem a vida de seus senhores, possui o claro propósito de não apenas horrorizar o leitor, como principalmente aterrorizá-lo. É a apologia do «imaginário do medo», já referida por Flora Süssekind em seu prefácio à obra de Macedo. Dirigida aos proprietários, segundo ela, sem «grandes disfarces humanistas» (Süssekind, 1993: 121), as narrativas foram escritas com o intuito de servir como propaganda abolicionista, possivelmente a pedido do próprio D. Pedro II, «a fim de preparar o público para a Lei do Ventre Livre» (Brookshaw, 1983: 33), como sugere David Brookshaw¹.

Feita para convencer o leitor da necessidade urgente da abolição da escravatura – o que por si só, a nosso ver, já configuraria um propósito humanista –, a obra apela não para a compaixão do seu leitor, o senhor de escravo – algo que surtiria pouquíssimo efeito, pois a base da própria instituição escravocrata é erigida pela ausência de tal sentimento –, mas para o temor de que os escravos se voltem contra ele: afinal, pintar algozes é mais eficaz do que pintar vítimas. Como o autor afirma, na voz do herói que conclui o livro, «A escravidão é peste; por que não nos havemos de libertar da peste? (...) Bani a escravidão! Bani a escravidão! Bani a escravidão!» (Macedo, 2006: 200). Concordamos com Sharyse Amaral, em sua defesa de que «parece óbvio que o autor seria muito mais persuasivo se apelasse para o próprio egoísmo do senhor, mostrando que o escravo não seria o único prejudicado pela perpetuação da escravidão no Brasil» (Amaral, 2007: 202).

Dessa forma, «ao narrar histórias de escravos dissimulados, depravados, ladrões e assassinos, à primeira vista pode parecer-nos que o autor está carregando nas características pejorativas do *negro*, porém, em uma leitura mais atenta, fica claro que Macedo descreve pejorativamente a figura do *escravo*» (Amaral, 2007: 202). O que nos chama a atenção, nas descrições feitas pelo narrador macediano

¹ «Dizem que quando o imperador empenhava-se pela libertação do ventre livre escravo pediu a um afamado escritor de seu tempo para escrever alguma coisa em favor dessa ideia», em *Província de São Paulo*, 10/1/1880 (apud Brookshaw, 1983: 33).

acerca dos escravos, é o fato de ele fazer questão de relacionar a sua deformidade física e moral não à raça, mas sim à condição de escravo: «A escravidão é um crime da sociedade escravagista, e a escravidão se vinga desmoralizando, envenenando, desonrando, empestando, assassinando seus opressores» (Macedo, 2006: 200). Como ele mesmo afirma, ao tratar de Simeão,

Fora absurdo pretender que a ingratidão às vezes até profundamente perversa dos crioulos amorosamente criados por seus senhores é neles inata ou condição natural da sua raça: a fonte do mal, que é mais negra do que a cor desses infelizes, é a escravidão, a consciência desse estado violenta e barbaramente imposto, estado lúgubre, revoltante, condição ignóbil, mãe do ódio, pústula encerradora de raiva, pantanal dos vícios mais torpes que degeneram, infeccionam, e tornam perverso o coração da vítima, o coração do escravo. (Macedo, 2006: 11-12)

O sensualismo de Lucinda é explicado a partir do meio em que nasceu: «A escrava abandonada aos desprezos da escravidão, crescendo no meio da prática dos vícios mais escandalosos e repugnantes (...), fica pervertida muito antes de ter consciência de sua perversão» (Macedo, 2006: 110). Quanto à descrição de Pai-Raiol, embora aparente conter todos os preconceitos de raça da época – como elencou Sússekind (1993: 127-130) –, pode ser analisada de outra forma. De acordo com Amaral,

Devemos perceber que os caracteres físicos naturais, a que aludiu Sússekind, não foram vinculados por Macedo à africanidade de Pai-Raiol, caso contrário, não teria escrito, poucas linhas depois, que «quanto ao mais, mostrava os caracteres físicos de sua raça». Deste modo, caracteres físicos *pessoais* atribuídos a Pai-Raiol são potencializados por qualidades advindas do fato de ser ele um feiticeiro [fixidade do seu olhar; fluência de seu magnetismo infernal] e, além disto, já bastante marcado pelos castigos da escravidão [cicatrizes vultosas na face; lábio deformado]. (Amaral, 2007: 219)

Se por alguns momentos o preconceito racial aflora, este é utilizado para obter a identificação com o leitor, que possui este ponto de vista. Utilizando-se da perspectiva preconceituosa do leitor, o autor acaba construindo uma estratégia retórica mais persuasiva do que se tentasse apelar para o espírito humanitário do senhor de escravo. Sússekind também critica o fato de Macedo rejeitar a escravidão com «olhos de negociante», sugerindo que «a emancipação deveria partir dos próprios fazendeiros e proprietários. E não a troco de nada. Com indenização. E substituindo-se a mão de obra escrava e velhos métodos de plantio por uma

modernização inevitável, louvável e muito mais lucrativa» (Süssekind, 1993: 121). E acrescenta, censurando o autor: «nada de permitir a conscientização ‘inteligente’ dos oprimidos ou quaisquer vinganças, veladas ou ferozes» (Süssekind, 1993: 121). Mais uma vez, devemos atentar para qual público leitor Macedo dirige a sua obra de tese: obviamente não é o escravo e, portanto, defender a sua conscientização seria inócuo. Mais eficaz seria apelar para aquilo que realmente move o proprietário – o dinheiro –, fazendo-o acreditar que teria mais lucro se o sistema escravocrata não existisse.

Atento, portanto, ao ponto de vista de seu leitor, e utilizando-se deste para persuadi-lo, Macedo constrói uma obra abolicionista que, por outro lado, contraria o discurso em voga na época. Baseado nas ideias positivistas e evolucionistas de pensadores como Comte e Spencer, que acabaram derivando no darwinismo social, o determinismo da raça estava na pauta das discussões – e, assim, a escravidão era justificada pela suposta «inferioridade» do negro. De acordo com Brookshaw, o estereótipo, por exemplo, «do mulato incuravelmente sensual e vingativo era mais explicado em termos biológicos pela derivação de uma instabilidade orgânica do que atribuído à sua posição insegura na estrutura social» (Brookshaw, 1983: 52).

Amaral lembra que «a argumentação de Macedo em muito se diferencia das doutrinas poligenistas [adeptas do darwinismo social]. Isto pode ser percebido pelo fato de o narrador de *As vítimas-algozes*, por várias vezes, nas três novelas, caracterizar o negro, fosse ele africano ou não, como inteligente» (Amaral, 2007: 228). Como analisamos anteriormente, a sensualidade da mucama é explicada pelo narrador a partir do meio em que ela cresceu, e não a partir de fatores biológicos: «ela é o que a fizeram ser, escrava, e conseqüentemente foco de peste; porque não pode haver moralidade, honra, culto do dever na escravidão, que é a negação de tudo isso. Que importa ao escravo o dever, se ele não tem direitos?» (Macedo, 2006: 169).

Sobre a crueldade dos escravos, o narrador macediano afirma que «a escravidão gasta, caleja, petrifica, mata o coração do *homem* escravo» (Macedo, 2006: 35). Assim, o autor defende que, sem a condição de cativos, o homem e a mulher negros são seres humanos iguais aos brancos, uma vez que, segundo ele, «a escravidão degrada, deprava, e torna o homem capaz dos mais medonhos crimes» (Macedo, 2006: 43); porém, «todos o sabem, a liberdade moraliza, nobilita, e é capaz de fazer virtuoso o homem» (Macedo, 2006: 43).

Dessa forma, apesar de basear a sua tese antiescravagista num certo determinismo social, como aponta Amaral (2007: 210), Macedo traz uma perspectiva distinta da encontrada no discurso naturalista vigente, deslocando o foco da questão racial para a questão social. Com isso, reforça a sua crítica à sociedade brasileira,

que ainda discutia sobre a abolição ou não da escravatura – para ele, não há dúvidas de que o país deveria extinguir essa prática, e sua obra foi escrita para convencer o senhor de escravo a aderir à causa abolicionista. Diversamente de outros escritores românticos, no entanto, que tencionavam mover a piedade do seu leitor, Macedo prefere aterrorizá-lo, uma estratégia retórica que, a seu ver, poderia ser mais eficaz. Ao contrário dos intelectuais que, por sua vez, defendiam uma suposta «inferioridade» da raça negra, que justificaria a escravidão a partir de preceitos biológicos e cientificistas, o narrador de *As Vítimas-Algozes* escolhe uma explicação social para os problemas – insinuando, com isso, que é possível a reabilitação moral do escravo e a sua inserção na sociedade brasileira.

Como vimos anteriormente, Camilo também critica o discurso naturalista, denunciando a inadequação das teorias da medicina na explicação dos mecanismos que movem a sociedade. Deste modo, segundo o narrador de *O Sr. Ministro*, era justamente nessa utilização sistemática do cientificismo que a «geração nova» se equivocava, apesar das suas louváveis intenções de reforma social – o fato, porém, de criticar o naturalismo não o leva necessariamente a elogiar o romantismo, visto também como enganoso. Para Camilo, só é possível compreender a realidade portuguesa a partir de um olhar social sobre as suas mazelas políticas e morais, destituído de ilusões – tanto sentimentais, quanto científicas –; um olhar mais realista, portanto.

Possuindo uma percepção distanciada perante as doutrinas em voga na segunda metade do século XIX, conquistada a partir de décadas dedicadas à observação da realidade social e sua análise na literatura – que já era feita desde os seus primeiros romances, o que pode ser constatado na leitura atenta de suas produções –, Camilo e Macedo foram capazes de produzir obras que trazem uma alternativa aos discursos vigentes em sua época, merecendo ser resgatadas para análises mais aprofundadas.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Sharyse (2007). «Emancipacionismo e as representações do escravo na obra literária de Joaquim Manuel de Macedo». *Afro-Asia*. 35: 199-236, disponível em <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/770/77003506.pdf> (consultado em 10/09/2011).
- BROOKSHAW, David (1983). *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- CASTELO BRANCO, Camilo (2000). *O sr. ministro*. Coimbra: Quarteto [1882].
- MACEDO, Joaquim Manuel de (2006). *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro [1869].

MARTINS, José Cândido (2003). «Prefácio», in Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário/A corja*. Porto: Caixotim. 7-47.

SÜSSEKIND, Flora (1993). «As vítimas-algozes e o imaginário do medo», in *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ. 115-138.

IX – REALISMO E NATURALISMO
NAS LITERATURAS EUROPEIAS

THE BEGINNINGS OF ENGLISH REALISM: DANIEL DEFOE, “THE GREAT FABRICATOR” OF TRUTHS WE NO LONGER BELIEVE IN

Jacinta Maria Matos

Universidade de Coimbra

Daniel Defoe needs no introduction to this audience. In fact, to any audience. He is universally known as the author of *Robinson Crusoe* and heralded as one of the founders of the English Novel as well as one of the first practitioners of English Realism. Possibly less well known is the fact that he was a late arrival to the form. He was in his 60's when he wrote his first novel. Behind him lay a career as a journalist, polemicist, satirist and writer of religious tracts. To this must be added a political career as a government spy and double agent. Defoe seems to have been recruited by both political parties (Whigs and Tories) as a much-valued pamphleteer in an age of political turmoil which relied heavily on newspapers to gather support for political causes. From a humble background as a Dissenter and son of a chandler, he became indispensable to those in power as what we would call today a compiler of data and spin doctor whose job it was to inform ministers about general feeling on controversial issues and to swing popular opinion in favour of whoever was in government. His role in the corridors of power made him a witness to some of the key moments of English history like the negotiations which led to The Act of Union with Scotland in 1707. Not a mean feat for a man of a disadvantaged background who was repeatedly imprisoned for debt and had been pilloried for sedition.

Fascinating as Defoe's life may be, I do not mention these facts as mere biographical curiosities, but because his trajectory is part and parcel of my main topic here today: to trace the contours of the debate that surrounded the founding moment of the Novel both in what this debate reveals about contemporary notions of Narrative and in the fundamental role these notions played in the establishment of a new form of writing which we have since learned to call Realism. The first

point to be made about Defoe in the present context is that he was a man absolutely in tune with the spirit of the time, someone who knew exactly which way the wind blew and was willing to bend according to the changing direction of those winds.

The winds blowing in 18th century England were of hurricane force, and coming from all directions at once. The country was in a process of transition from rural society to commercial maritime power and from a land of romance and ballad to an empirically chartered space of nonfiction, documentary discourse. It was moving from absolute to constitutional monarchy and laying out the foundations of future colonial power both internally and externally. The old and the new, the conservative and the progressive, coexisted in varying proportions and uneasy tensions. Mobility and change were the order of the day, and Defoe was right at the centre of it all – in the eye of the storm, to recoup my earlier metaphor.

Defoe as been variously referred to as a prolific, versatile writer or, as some would rather put it, a literary hack, always willing to turn his hand to anything that would pay his way out of bankruptcy and would propel him to new social heights. Or, in the more religiously or ethically charged words of his time, he was a liar and a cheat. Or, to use a more modern vocabulary, a chameleon, a master of duplicity, disguise and doubleness. A trickster and a con-man, possibly; definitely a fabricator (a word we are much more comfortable with today). In his life as much as in his writings, things are never what they appear to be. A patriotic poem about “True-Born Englishmen” turns out to be a defence of a foreign king, William of Orange; an incensed pamphlet about those devilish Dissenters who should fry in Hell is actually intended to protect them from religious and legal persecution; a trusted, reliable eye-witness of the terrible visitation of the plague in 1665 was not even born when it took place; and rebellious sons, punished with a prolonged isolation in a desert island end up as acclaimed empire-builders and colonial promoters. You cannot take anything he says at face value. But the funny thing is, you do.

In other words, Defoe embodies all the ambivalence and all the tensions and contradictions of an age out of which the Novel as a genre would emerge. He functions as a sort of nexus of cultural, social, political and literary forces which presided over the advent of Realism and sent it on its way to popular and critical success. He is poised at this crucial time in the history of narrative when things coalesce and converge to produce an innovative mixture out of many old and quite a few new ingredients.

Let me change metaphors: this realignment of the discursive field which was taking place in the first quarter of the 18th century we now read as a power struggle (and I believe it was very much felt like that at the time). The main contenders are well known: on one side we have the old, aristocratic form of the Arthurian

Romance, a world of idealised knights engaged in a Quest, moving in a fantastic landscape of dragons, castles, battlefields and magicians. An old but still quite a strong contender, whose power we underestimate at our own peril. In league with Romance, and an equally awesome ally, is a whole army of religiously-inspired genres: sermons, lives of saints, parables and allegories, with Bunyan's *Pilgrim's Progress* as their standard-bearer. Narratives of undisputed strength, they relied on their universal truth and general application and gained legitimacy from a distinguished ancestor, the Bible. True, they demanded a complicated process of delving below the surface and into the depths of the narrative before you could extract their essential meaning, but the moral rewards amply recompensed the hermeneutic efforts of the reader. On the other side of the conflict, the populace and the *nouveaux riches* among genres: the picaresque novel, pamphlets and ballads, travel literature, confessions of criminals; all those "cheap" texts which dealt with a different class of people and seemed to satisfy a new readership's hunger for the sensational, the exotic, the antics of the lower orders – and, more and more, of course, for the factual world of ordinary people going about their ordinary business, counting the pennies in their pockets. Somewhere in the middle of this battlefield, in a disputed no-man's land, benefiting both from the prestige of the first lot and the energy and dynamism of the second, is History.

Defoe arrives bang in the middle of this literary and cultural fight, a fight we would describe today as a conflict between the essential and the contingent, between fantasy and truth or between myth and history (the pairs can be almost endlessly multiplied). His reaction to this conflict is exactly the same as the one he has about the political contest between Tories and Whigs: why should he belong to one camp only when he can claim the victories of both? Why not be a double-agent, both undermining and promoting each of these opposing sides? After all, he can easily impersonate the voices of either, and be just as persuasive as a supporter of one as of the other. And, of course, both will pay handsomely for his loyalty to their principles and practices. Is there really any need to choose sides? Not, of course, if the fun is in the battle itself.

Let me exemplify by quoting from the Preface to the third volume of *Robinson Crusoe*, written as a rebuttal to the many accusations the book received for being a false tale passing itself off as a true story:

I have heard, that the envious and ill-disposed Part of the World have rais'd some Objections against the two first Volumes, on Pretence, for want of a better Reason; That (as they say) the Story is feign'd, that the Names are borrowed, and that it is all a Romance; that there never were any such man or Place, or Circumstances in any

Man's Life; that it is all form'd and embellish'd by Invention to impose upon the World. I Robinson Crusoe being at this Time in perfect and sound Mind and Memory, Thanks be to God therefore; do hereby declare, their Objection is an Invention scandalous in Design, and false in Fact; and do affirm, that the Story, though Allegorical, is also Historical; and that it is the beautiful Representation of a Life of unexampled Misfortunes, and a Variety not to be met with in the World, sincerely adapted to, and intended for the common Good of Mankind, and designed at first, as it is now farther apply'd, to the most serious Uses possible (Defoe, 1994: 240).

Easily recognizable in the passage are the echoes of the old tradition which legitimises narratives as moral tales for the religious instruction of mankind. For once Defoe is not lying. *Robinson Crusoe* can certainly be read in terms of their basic structure and formulaic plot line: sin, expiation, repentance, redemption. But this is somehow not enough to account for and authorize what *Robinson Crusoe* is really about. Defoe somehow felt that he had to claim another ontological status for his text, one which would give it an equally, if not actually more important, form of legitimacy by claiming that the story is factually true.

The horizon of expectations of his readers is therefore clearly defined in this passage, and from it a whole theory of narrative can be deducted: tales will either be allegorical, relying for their justification on essential, atemporal, universal truths (who cares about details?) or they are true, historical, have actually happened and are therefore self-explanatory, needing no further justification beyond their provable material existence. Or both?... What's going on here? How can a book be both historical and allegorical, true to fact and not embellished by invention, and at the same time contain moral truths which will serve as exempla for all time and in all places?

In modern critical parlance, Defoe is creating a double frame for his text, a frame which pulls the text in two opposite directions. They will inevitably clash, creating an internal tension that might actually have been fatal to the text's success as a text. In fact, it isn't. When he makes these conflicting claims he is putting himself in a dangerous position, having backed himself into a tight corner. But he overcomes the difficulty with daring and panache. If in doubt, bluff it. This is what Defoe does by having a fictional character attest in legal terms, with all the force of the discourse of the law, to the truth of his tale. Frames within frames, mirrors within mirrors...

Lennard Davis would explain this as the last remnants of the undifferentiated matrix out of which, at this precise time, fiction and nonfiction would separate and emerge as distinctive discourses (cf. Davis, 1996: 155). Other critics would refer to

it as a «palimpsest of cultural layerings (...) bonded together in a moment of contradictory coexistence» (McKeon, 1988: 22) or as the «split between the symbolic and the actual» revealing «the despair over the efficacy of the symbolic» (Brown, 1997: 69), out of which the novel would grow. Less ambitiously, I prefer to point to Defoe's double-edged defence of his text as a gesture that dramatizes the generic instability of the time. For all his mobility, in critical terms Defoe had nowhere to go outside the established frames his readers would recognize, approve of and give sanction to. We can sense in this Preface (and in others he wrote) a kind of theoretical vacuum, the lack of a whole concept of (realistic) fiction to explain what he was doing: helping to create a discourse about things that did not happen but could have happened (to give a minimalist definition of Realism). You can feel him groping for the concept without actually being able to hold it firmly in his hand; you can see him elbowing his way through this very crowded narrative terrain trying to find a space for himself right at the front, a place from which he will be visible and from which he will be able to declare "I have arrived".

And the Novel – the most *arriviste* of genres – did, of course, arrive with Defoe and others. He may not have been fully aware of what he was doing, but he had all the trappings of the realist in him. For the first time in English literature we encounter this absolute trust in the power of the individual to arrive at a truth within the reach of his/her senses and reason; this unwavering confidence in the world as a *donné* waiting to be explained, known, appropriated and then transposed directly on to words on a page; this painstaking, obsessive recording of minute detail – because in the material world, of course, no two things are exactly alike and narrative has to mimic the world's infinite variety. Individualization of character, secular temporality, a textured social background, a material physical environment are for the first time created and/or systematically used. An all-enveloping verisimilitude grounds the text in an empiricist epistemology which now locates the truth and meaning of that text much closer to the surface than in previous forms of writing. Ultimately, in the battle of the genres, it is quite clear which side Defoe was on. Not surprisingly, the winning side.

Charles Lamb, a 19th century novelist, certainly recognized in Defoe a kindred soul. Here is his famous assessment of Defoe's novels:

In the appearances of truth, in all the incidents and conversations that occur in them, they exceed any works of fiction that I am acquainted with. It's the perfect illusion. (...) There is all the minute detail of a log-book in it. Dates are painfully pressed upon the memory. Facts are repeated over and over in varying phrases, till you cannot chuse but believe them. It is like reading evidence in a court of Justice (apud Defoe, 1994:269).

19th century novelists recognized their debt to Defoe and were happy to follow in his footsteps, creating what has been called “The Great Tradition” of the English Novel. I can’t help feeling that although they brought to the form an impressive sophistication, they somehow lost the panache and the pure enjoyment of the artifice as artifice. But that is another story – the story that other papers in this volume are retelling.

To bring my argument to a close, let’s fast-forward quickly to the present. How do we view Defoe in the 21st century? How do we reassess the beginning with our knowledge of how the Novel has evolved since then? In a sense, Defoe seems to us to belong to an Age of Innocence before the critical Fall. His is a world whose premises we no longer believe in. We now live with the opacity of language, the dissolution of the self and the illegibility of the “real” (a word which we now like to place in inverted commas). But in another sense, we have also come full circle, recognizing Realism for what it really is: “the perfect illusion”, as Charles Lamb calls it. In a paradox that will surprise no one here, it is precisely because Defoe is such a skilled magician, such a master of deceit, that he is also, without a doubt, such a fine realist. And we are quite ready to connive with him in the trickery, to embrace the “willing suspension of disbelief” that the Novel demands of us, and to join him in the recognition – even the celebration – of that illusion as a brilliant, daring gesture of defiance.

REFERENCES

- BROWN, Homer (1997). *Institutions of the English Novel. From Defoe to Scott*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- DAVIS, Lennard (1996). *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press [1983].
- DEFOE, Daniel (1994). *Robinson Crusoe*, Norton Critical Edition. Ed. Michael Shinagel. New York: W. W. Norton & Company [1975].
- MCKEON, Michael (1987). *The Origins of the English Novel*. London: Century Hutchinson Ltd.

NINON: LA FEMME, LA PROVENCE, L'ÉCRITURE – SON RÔLE DANS LA CONSTRUCTION DU NATURALISME ZOLIEN

Dulce Santos

Doutoranda da Universidade de Lisboa

La question féminine occupe une place de choix parmi les réflexions de l'écrivain, du critique, du polémiste et du sociologue réformateur que fut Zola.

(BERTRAND-JENNINGS, CHANTAL, *L'Éros et la femme chez Zola*, Éditions Klincksieck, Paris, 1977, p.7).

Ninon est la dédicataire des contes du début de la carrière littéraire de Zola, *Contes à Ninon*, publiés en 1864 et *Nouveaux Contes à Ninon*¹, publiés dix ans plus tard. Elle est la figure éponyme qui se détache de ces deux recueils. Son importance, comme force fédératrice de ces contes, comme personnage charismatique, semble imposer, plus qu'une femme, une nature aimée par Zola, une écriture désirée, s'enveloppant d'un mystère lié à sa propre *naissance*. Car il y a quelque chose de génésiaque dans la création de cette figure trop parfaite pour être vraie. Ninon est l'invention d'une nouvelle Ève. D'ailleurs la création de ce personnage n'est-elle pas liée à ce lieu, la Provence, pour Zola véritablement génésiaque, puisqu'il devait en surgir plus tard ce nouvel Eden, le Paradou?

Mon étude se fonde surtout sur les préfaces des deux recueils, mais aussi sur les contes *Lili* et *Les Fraises*², dont la première publication date de 1868. Toutefois, les romans *La Faute de l'Abbé Mouret*³, de 1875, *La Joie de Vivre*⁴, de 1884, et *Le Doc-*

1 Zola, Émile, *Contes et Nouvelles*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1976. [Les pages entre parenthèses dans le texte renvoient à cette édition. Pour les *Contes à Ninon*, je me servirai de l'abréviation CN et pour les *Nouveaux Contes à Ninon*, NCN].

2 Récits inclus dans le recueil *Nouveaux Contes à Ninon*.

3 Zola, Émile, *La Faute de l'Abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes, variantes et index par Henri Mitterand, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

4 Zola, Émile, *La Joie de Vivre* in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes, variantes et index par Henri Mitterand, vol. III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

teur *Pascal*⁵, de 1893 seront également mentionnés vu leur importance par rapport à mon propos.

Tout au début de la préface de 1864, le narrateur-auteur nous présente un personnage qui apparaît quand il «gagne» (CN, 6) les champs de la Provence. Ce personnage, une figure de femme, qu'il décrira plus tard physiquement et psychologiquement, semble émerger de cette terre provençale: «Là (...) lorsque je m'étais couché à demi, perdu dans cette paix qui tombait des profondeurs du ciel, je te trouvais à ma droite (...) me regardant de tes grands yeux. Tu étais l'ange de mes solitudes (...) que j'apercevais près de moi quelle que fût ma retraite.» (CN, 6)

Comment est-elle présentée cette figure féminine qui habite l'imaginaire de Zola? Tout au long de cette même préface, il la peint belle, «charitable et douce», «naïve». (CN, 6) Toutefois, il la définit aussi comme «créature étrange» à cause des sentiments contradictoires qu'elle éveille en lui: «tu étais femme, belle et ardente et je t'aimais en époux (...) parfois tu devenais une sœur, sans cesser d'être une amante (...) D'autres fois, je trouvais en toi un compagnon, (...) et toujours aussi une enchanteresse, une bien-aimée, dont je couvrais le visage de baisers, tout en lui enserrant la main en vieux camarade.» (CN, 7) Portrait idéal et irréel, d'un côté; de l'autre, on a affaire à un être pourvu de caractéristiques quasi-androgynes. C'est à cette figure ambiguë qu'il dédie ses premiers contes: «Les voici donc, mon amie, ces libres récits de notre jeune âge, que je t'ai contés dans les campagnes de ma chère Provence, et que tu écoutais d'une oreille attentive.» (CN, 5) Ninon aidera le narrateur-auteur à créer ses contes, en les modelant par ses interventions, en même temps, qu'elle-même s'y modèle: «te pliant à mes caprices, tout en restant femme et épouse, tu étais tour à tour petite fille naïve, bien-aimée, frère consolateur. Tu entendais chacun de mes langages.» (CN, 8)

Ninon est la confidente absolue en même temps que l'amante parfaite: «Je t'ouvrais mon âme toute large, désireux de ne rien cacher. Je ne te traitais point comme ces amantes communes auxquelles les amants mesurent leurs pensées: je me donnais tout entier, sans jamais veiller à mes discours.» (CN, 8) Elle représente le rêve du jeune homme et l'ébauche d'une nouvelle Ève, d'un nouveau siècle qui approche:

Lorsque je sentais en moi ton corps souple, ton doux visage d'enfant, ta pensée faite de ma pensée, je goûtais dans son plein cette volupté inouïe, vainement cherchée

5 Zola, Émile, *Le Docteur Pascal* in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes, variantes et index par Henri Mitterand, vol. V, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

aux anciens âges, de posséder une créature par tous les nerfs de ma chair, toutes les affections de mon cœur, toutes les facultés de mon intelligence. (CN, 7)

Il y a tout au long de ce texte une description idyllique d'une femme inventée et désirée.

Selon Colette Becker, ce temps passé en Provence et Ninon ont représenté le «temps du paradis de l'enfance, de l'unité avec soi, avec les autres, avec le cosmos, temps des rêves, dans lesquels la femme est a-sexuée, transparente, un autre soi-même» (Becker, 1993:185). Pourtant, nous venons de le voir: Ninon est contradictoire. Elle est aussi présentée comme un être sexué et même comme amante sensuelle, elle n'est pas éthérée.

Cette double face de Ninon nous aide à comprendre l'évolution de la vision zolienne de la femme d'un recueil à l'autre⁶: Ninon mûrit, commence à réfléchir à quelques problèmes sociaux de son temps et l'on constate, à la lecture de certains contes, que le narrateur va s'occuper de son éducation et de son instruction. Elle sort du mutisme du recueil de 64 et l'on commence à entendre sa voix, lorsqu'elle met en question l'éducation féminine, en soulignant les différences entre les femmes de la campagne et les femmes de la ville, comme on peut le lire dans le conte *Lili*, récit inclus dans le recueil de 74:

Mon père, m'as-tu dit souvent, était un brave homme qui m'a laissé grandir chez lui. Je n'ai point appris le mal à l'école de ces délicieuses poupées qui cachent, en pension, les lettres de leurs cousins dans leurs livres de messe. (...) Il faut te dire encore que je salue naturellement, sans avoir étudié l'art des révérences; (...) je suis d'une ignorance crasse sur le chapitre de ces grimaces de coquettes qui constituent le plus clair d'une éducation de jeune fille bien née. J'ai poussé librement, comme une plante vigoureuse. C'est pourquoi j'étouffe dans l'air de Paris. (NCN, 446)

Ninon occupe une place importante dans l'imaginaire féminin zolien. On la revoit dans l'Albine de *La Faute de l'Abbé Mouret*, qui a son âge et qui, comme elle, s'unit à la nature dans une symbiose parfaite:

6 Cette évolution aboutira dans le roman *Le Docteur Pascal*, quand Clotilde, un écho lointain de Ninon, affirme: «Maître, c'est toi qui m'as faite ce que je suis (...) tu as corrigé mon hérédité.» (DP, 1154)

Mais un personnage et un paysage qui subissent ensemble l'emprise commune de l'imagerie botanique. Toute la deuxième partie du roman [*La Faute de l'abbé Mouret*] est placée sous ce signe. À la rose mystique que l'abbé Mouret adorait (...) s'est substituée une femme-rose, à ce point confondue avec les roses qui l'entourent que celles-ci se transfigurent en autant de métaphores de la féminité. (Mitterand, 1992:214)

On retrouve Ninon et le narrateur dans la campagne provençale, lors des promenades de Pauline et Lazare au bord de la mer, on la reconnaît dans cette «joie de vivre» de Pauline. Et on la revoit encore en Clotilde, dans *Le Docteur Pascal*, elle aussi source éternelle de jouvence pour le narrateur: «Toujours, elle devait rester un peu l'enfant (...) curieuse du mystère, ayant le besoin instinctif de l'inconnu» (DP, 1211). Ce que Zola écrit dans les préfaces des deux recueils trouve ainsi son aboutissement dans *Le Docteur Pascal*, comme si un cycle de vie devrait se compléter: «(...) jour à jour, page à page, son oeuvre vivante s'achevait.» (DP:418) et cette oeuvre peut être reconnue dans cette nouvelle Ève qui renaît de cette Provence, lieu à la fois génésiaque et fécondant, puisque c'est aussi là que «naît» le désir d'une nouvelle écriture.

Cependant, indissociable de Ninon, émerge une région, elle aussi paradisiaque et bien-aimée de ce narrateur-auteur. Ninon s'impose donc comme personnification de la nature, cette nature si décrite et animée par Zola, et pas seulement dans les contes et nouvelles, mais aussi dans le reste de son oeuvre. Lorsqu'il décrit la Provence, Zola exprime sa passion pour cette région:

(...) je l'aime pour sa beauté âpre, ses roches désolées (...) Il y a dans cette vallée stérile je ne sais quel air brûlant de désolation: un étrange ouragan de passion semble avoir soufflé sur la contrée; puis, un grand accablement s'est fait et les campagnes, ardentes encore, se sont comme endormies dans un dernier désir. (CN, 5)

Ainsi, de ce paysage se dégage un érotisme accentué par la gradation sémantique de mots et d'expressions comme *beauté/brûlant/ouragan de passion/ardente/désir*, qui nous permettent d'associer la Provence à la femme, à Ninon, elle aussi ardente et belle, rappelons-le:

Tu avais la beauté désolée de ces collines, leur paleur de marbre, rougissante aux derniers baisers du soleil.(...) Il existait, entre toi et les horizons, de secrètes harmonies qui me faisaient aimer les pierres des sentiers. La petite rivière avait ta voix; les étoiles (...) regardaient de ton regard; toutes choses souriaient de ton sourire (...)

La Provence, «site de rêves et de fantaisies, d'horizons illimités, de clairs soleils, de midis ardents» comme l'affirme John Lapp, et Ninon s'unifient, en une sorte de symbiose si parfaite que le narrateur en vient même à affirmer: «Je vous confondais l'une avec l'autre» (CN, 6). On vérifie que toute la nature s'anime en un mouvement de vie qui perdure dans son lien avec une figure de femme: «lorsque mes yeux interrogeaient la vallée, je retrouvais tes lignes souples et fortes dans les ondulations des terrains. C'est à vous comparer ainsi que je me mis à vous aimer follement toutes deux, ne sachant laquelle j'adorais davantage, de ma chère Provence ou de ma chère Ninon.» (CN, 6) Ninon et la Provence se fondent en une seule entité.

Cette figure de femme et la nature incarnent la joie et le rêve du narrateur-auteur, car elles se confondent dans sa pensée de jeune homme. Et si j'ai considéré Ninon comme épanouissement d'une nouvelle Ève, je revois dans la Provence le berceau de cet Eden, ce paradis que nous mènera à une réécriture du premier livre de la Bible, plus vraie, plus crue, plus proche de la terre, de la nature, comme l'est *La Faute de l'Abbé Mouret*.

En même temps, derrière chaque mot de ces préfaces, on perçoit le désir de concrétiser un autre rêve: l'écriture. Ainsi, Ninon peut aussi être vue comme la métaphore de l'écriture, l'affirmation de ce rêve qu'est l'œuvre littéraire. Lorsque le narrateur-auteur écrit:

N'élève plus ta voix en moi, cette voix du souvenir qui fait monter des larmes à mes yeux. Laisse en paix mon cœur qui a besoin de repos, ne viens plus dans mes jours de lutte, m'attrister en me rappelant nos paresseuses nuits. S'il te faut une promesse, je m'engage à t'aimer encore, plus tard, lorsque j'aurai vainement cherché d'autres maîtresses en ce monde, et que j'en reviendrai à mes premières amours. Alors, je regagnerai la Provence... (CN, 10)

il me semble que se manifeste là l'idée d'une omniprésence de Ninon à plusieurs niveaux: celui d'une femme désirée, celui d'une nature aimée, celui d'une écriture concrétisée (elle est le récit bref, la poésie qu'il abandonnera pour connaître d'«autres maîtresses», d'autres formes littéraires, le roman, par exemple).

Créer, c'est chercher et de la recherche surgit le nouveau. Zola cherche à renouveler le langage de son temps, pour changer l'idée générale de ce qu'est le rôle de la littérature, un art qui ne doit pas s'éloigner du réel, qui doit peindre les vraies couleurs de la société de son temps.

Le conte *Les Fraises* peut être lu comme un récit exprimant cette quête. Il dépeint une Ninon désireuse de fraises et un narrateur l'aidant dans sa cueillette.

À la fin, cette aventure les mènera tout naturellement à un acte d'amour. Mais cette recherche peut aussi être interprétée comme celle de la vérité, celle de soi-même, surtout en tant qu'écrivain qui désire expérimenter d'autres genres littéraires. Ainsi, «le mouchoir blanc» sur lequel Ninon se couche à la fin du conte peut représenter la page blanche où l'écrivain a inscrit pour la première fois sa création littéraire, l'encre étant symboliquement représentée par le jus rouge des fraises. L'acte d'amour et l'acte de la création sont tous actes de passion et celle-ci mène le narrateur à affirmer dans la préface de 74: «C'est l'âpre désir, prendre la terre, la posséder dans une étreinte, tout voir, tout savoir, tout dire. Je voudrais coucher l'humanité dans une page blanche, tous les êtres, toutes les choses; une oeuvre qui serait l'arche immense.» (NCN, 403) Cette conception de l'oeuvre d'art sera reprise dans le roman *L'Oeuvre*⁷; et plus tard, dans le roman qui clôt le cycle des *Rougon-Macquart*, le Docteur Pascal dira à Clotilde: «Je ne désire que ton bien, j'achève mon oeuvre.» (DP, 1154) C'est une phrase ambiguë, à mon sens. Elle peut signifier que Pascal a atteint son objectif: d'élever Clotilde, de l'éduquer, de l'aimer. Mais, dans une autre perspective, elle peut signifier aussi que Clotilde représente la fin d'un cycle de production qui a commencé avec Ninon et qui s'achève maintenant, fermant un chapitre de l'oeuvre de l'auteur, pour en commencer un autre.

En Ninon, quel que soit son rôle, le narrateur-auteur cherche toujours cette «provision de courage» dont il a besoin pour poursuivre sa mission: «Les illusions de nos cœurs étaient des armures d'acier fin, qui me protègent encore.» (NCN, 400)

On se demande alors: qui est vraiment Ninon? une femme? la Provence? ou la personnification de l'écriture? Représentera-t-elle ces pages blanches où le narrateur a inscrit pour la première fois ses désirs, ses frustrations, ses joies, ses tristesses, ses critiques, ses haines? En effet, dans la préface de 74, le narrateur lui avoue ses problèmes, ses échecs et affirme «(...) ne m'attends pas de longtemps au rendez-vous que je t'ai donné, en Provence, après la tâche achevée. Il y a trop à faire. Je veux le roman, je veux le drame, je veux la vérité partout.» (NCN, 404). Cette «tâche achevée» peut être une claire allusion, à mon avis, à la rupture avec les récits brefs, ces récits de jeunesse, dont Ninon est la muse, la Provence aimée, pour prendre un nouveau chemin, celui dont il sera le théoricien, celui du Naturalisme, mais toujours accompagné de Ninon: «Demain, j'aurai rajeuni de dix ans. Il me

7 ZOLA, Émile, *L'Oeuvre*, in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes, variantes et index par Henri Mitterand, vol. IV, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

semblera que j'arrive de la veille, du fond de notre jeunesse, avec le miel de ton baiser aux lèvres. Ce sera le recommencement de ma tâche.» (NCN, 403)

Ninon est ainsi la somme de tout un imaginaire qui habitait l'univers zolien, et qu'il n'a jamais oublié ni abandonné: «C'est derrière la haie d'aubépines, ma chère âme, que je te donne rendez-vous, à des années, un jour de soleil pâle, lorsque ton cœur me saura dans les environs.» (NCN, 404)

Mais si la fin de la préface de 74 nous montre la fidélité du narrateur à cette figure, la fin de la préface de 64 est déjà ouverte à des interprétations diverses, et toujours liées à Ninon: «Attends-moi, ma chère âme, vision fidèle, amante de l'enfant et du vieillard» (CN, 10). En effet, cette vision peut déjà être liée à cette nouvelle manière d'envisager la littérature et ses objectifs, à cette nouvelle écriture, au Naturalisme. Si on pense à Zola comme au jeune narrateur de ces préfaces et au Dr. Pascal, l'alter-ego de Zola dans le roman du même nom, et donc à «l'enfant» et au «vieillard», Ninon est toujours une «vision fidèle»: tremplin de cette conception d'une nouvelle Ève, pont traversant toute son œuvre et toujours liée à ce nouvel Eden, la Provence. Elle est cette page blanche, cette Provence, cette femme où et avec qui tout a commencé, éternisant cet acte d'amour, cet acte fécondant d'espoir et de vie, de «naissance». Clotilde n'est-elle pas, comme on l'a vu, la preuve de ce trajet: «l'heureux équilibre, la passion du vrai élargi par le souci de l'inconnu»? Ninon, aux contours androgynes, au nom enfantin⁸, finit par devenir cette femme, Clotilde, au nom guerrier⁹, qui poursuivra l'œuvre du Docteur Pascal, non seulement à travers son fils, mais aussi en retrouvant ses théories, par son travail de mémoire: «L'arbre montait, ramifiait ses branches, épanouissait ses feuilles (...) tout l'œuvre du maître était là (...) Elle entendait les paroles dont il commentait chaque cas héréditaire, elle se rappelait ses leçons.» (DP, 1216).

Comme on peut constater, en «Ninon se sont confondus les traits de toutes les jeunes filles croisées dans la rue ou dans les livres, désirées de loin et demeurées inconnues» (Mitterand, 1999 : 415). Zola a voulu créer une nouvelle humanité:

(...) mais c'est bien là, encore une fois, l'ambition de Zola: créer donc une humanité qui «recommence le temps». C'est l'objet de son cycle, qui remonte, à l'instar du premier livre de la Bible, aux origines, celles de sa famille paradigmatique: «Les Origines»

8 Chez Ninon, on perçoit une double négation: la conjonction NI + l'adverbe NON. Est-ce un nom innocent? Est-ce que Ninon ne représente déjà la figure féminine qui existe mais qui est en train de corriger son existence pour en devenir une autre/un autre soi-même?

9 La première syllabe du nom Clotilde renvoie à l'adjectif *clos* qui signifie *fermé* et au substantif *clos* qui signifie *terrain cultivé, fermé* (de murs) – définition qui peut aussi s'appliquer à l'écriture du texte.

n'est-il pas exactement l'autre titre qu'il donne (...) à son roman inaugural des *Rougon-Macquart* ? (Basilio,, 2003: 106)

et donc peindre un nouveau portrait féminin, une nouvelle Ève, plus proche de sa théorie naturaliste, plus proche de ce qu'il pensait à propos du rôle de la femme dans une société moderne. Ninon a été le point de départ, Albine et Clotilde ont complété ce tableau:

Recommencer le temps autrement pour Serge et pour – et par – Albine, nouvelle Ève mis ensemble au jardin du Paradou par les soins vigilants et avec la bénédiction démiurgique du Docteur Pascal, ce Dieu nouveau des temps de la science (...) ? Car on pourrait dire qu'il [le Docteur Pascal, alter-ego de Zola, dans le dernier roman de la série] a tenté pour, et par, son neveu, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, comme une répétition de l'expérience qu'il osera entreprendre enfin en personne avec, et pour, sa nièce Clotilde, cette réincarnation, triomphante, cette fois, d'Albine, l'«éternelle amoureuse», en la connaissant, cette fois, bibliquement lui-même (...) ? (Basilio, 2003: 106)

Ninon, ce pont qui traverse toute son oeuvre, elle-même «éternelle amoureuse», représente ainsi le nouveau féminin, la compagne rêvée et désirée par l'homme du XIXe siècle, le désir d'une nouvelle écriture et la chère Provence où tout a commencé et où tout finira, du moins pour l'œuvre majeure de Zola, *Les Rougon-Macquart*.

RÉFÉRENCES

Livres

- ZOLA, Émile (1960). *La Faute de l'Abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Études, notes, variantes et index par Henri Mitterrand. Vol. I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard.
- ZOLA, Émile (1964). *La Joie de Vivre* in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Études, notes, variantes et index par Henri Mitterrand. Vol. III. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard.
- ZOLA, Émile (1966). *L'Oeuvre* in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Études, notes, variantes et index par Henri Mitterrand. Vol. IV. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard.
- ZOLA, Émile (1967). *Le Docteur Pascal* in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Études, notes, variantes et index par Henri Mitterrand. Vol. V. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard.

- ZOLA, Émile (1976). *Contes et Nouvelles*. Texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard.
- BECKER, Colette, (1993). *Les apprentissages de Zola*, Paris: PUF.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal (1977). *L'Éros et la femme chez Zola*. Paris: Éditions Klincksieck.
- LAPP, John (1972). *Les racines du Naturalisme – Zola avant les Rougon-Macquart*. Paris: Bordas.
- MITTERAND, Henri (1999). *Zola, le roman naturaliste – anthologie*. Paris: Le Livre de Poche.

Articles

- BASÍLIO, Kelly (2003). «Genèse biblique, genèse zolienne», in *Zola à l'oeuvre. Hommage à Auguste Dezalay*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.

Revue

- MITTERAND, Henri (1992). «Zola Modern Style – *La Faute de l'abbé Mouret*». *Rhétoriques fin de siècle*: 206-219.

LE RÊVE D'ÉMILE ZOLA: DES PRISES DE VUE PARTICULIÈRES

Ana Fernandes

Bolseira da FCT

Le monde de l'art a subi une radicale transformation avec l'avènement de la photographie, notamment au niveau de ses attentes et présupposés.

À Royan, pendant l'été de 1888, le journaliste Victor Billaut initia Émile Zola à la photographie. Elle devint bientôt pour lui une passion.

Pour Zola, la photographie était plus qu'un aide-mémoire. C'était un langage dont il a exploré les possibilités, en refusant certaines conventions.

Nous commencerons par questionner l'écriture photographique d'Émile Zola en relation stricte avec sa pratique photographique pour tenter de comprendre comment, dans le cas spécifique de *Le Rêve*, l'auteur applique ses techniques aux champs visuels captés comme des photogrammes.

L'ÉCRITURE PHOTOGRAPHIQUE DE ZOLA

La photographie a fait son apparition et s'est développée au XIX^{ème} siècle, suscitant chez les artistes des réactions diverses. Tous ne partageaient pas le dédain de Baudelaire¹ pour cette technique nouvelle, mais rarissimes étaient ceux qui ont compris ce qu'elle pouvait apporter à leur art.

Certains l'ont utilisée pour se faire mieux connaître, d'autres pour se documenter. Beaucoup ont eu du mal à y voir un nouvel art.

1 «Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance» (*Curiosités esthétiques*, «Salon de 1859»).

Émile Zola a fait partie de cette classe moins nombreuse qui a perçu que la photographie pourrait être une aide pour le romancier soucieux d'exactitude. Devenu lui-même un photographe amateur passionné, il a déclaré qu'il fallait photographier les êtres et les choses si l'on voulait vraiment les connaître. Mais quel lien entretiennent ces deux arts, le littéraire et le photographique ?

Après avoir rejeté le modèle photographique pour ses romans, Zola ne pouvait pas invoquer le naturalisme et la méthode expérimentale dans sa pratique photographique. D'après Alain Buisine (1992), les photographies de Zola sont bien plus douces que les images d'un réel cruel et de violence sociale que le lecteur retient quand il lit *les Rougon-Macquart*. Pour Buisine, le roman naturaliste aurait pour vocation de nous afficher sans concession toute l'horreur de notre monde. Cependant, cette analyse semble se fonder plutôt sur une tendance spécifique des auteurs naturalistes que sur leurs véritables buts fixés.

La pratique des auteurs naturalistes qui expose la sueur, la crasse, le bruit et la fureur d'une classe écartée de la représentation littéraire se dissocie du discours naturaliste qui théorise un roman d'inspiration panthéiste.

Si on réconcilie la pratique photographique de Zola avec le naturalisme, on perçoit une série de procédés obsédés par la saisie directe et le cadre de référence des esthétiques réalistes qu'est le visuel.

La passion de Zola pour la photographie est incontournable mais le romancier s'en tient à une pratique en amateur, à un usage que Charles Grivel qualifie de «familiariste» (Grivel, 2004)

La pratique photographique de Zola et son œuvre littéraire conservent un grand nombre de caractéristiques communes. Zola connaît et accepte la médiation qui s'interpose entre la réalité et l'œuvre de l'artiste. Ne pouvant jamais se substituer à la réalité, Zola pourra tout de même chercher à y coller au plus près. En littérature, il se servait de longues descriptions et de l'effacement du narrateur ; en photographie, ce sera par une pratique vériste qui, en opposition aux professionnels de l'époque, il refusera toute retouche sur l'image. La démarche d'enquête du romancier est effectivement similaire à celle d'un photographe (visites sur les lieux et immersion plus ou moins longue dans l'univers à représenter), pourtant on ne dénombre aucune photographie dans ses carnets d'enquête (que l'on peut comparer à des albums) mais de simples notes («au lieu de prendre des photos», *Ibidem*, p. 133). Dans ses instantanés, comme dans ses photos posées, Zola ne triche jamais au tirage, il ne cherche pas à rendre la réalité plus belle qu'elle ne se donne : l'important reste la mise en lumière de l'attitude vraie, selon lui (et non plus vraisemblable comme en littérature, puisqu'il se base en ce cas sur des modèles existants qu'il connaît intimement). Ne destinant ses photographies à aucun public, il peut

professer une volonté d'authenticité dans la présentation d'une certaine essence chez ses modèles. Rejetant toute pose de ses sujets, il exclut tous les ornements pour ne retenir, comme Nadar, qu'un fond neutre faisant ressortir les modèles.

C'est toujours avec un souci de vérité, gageure fondamentale de sa pratique littéraire, que Zola abordera la photographie. Pour Zola, la photographie «C'est une activité personnelle... fortement liée à sa vie de famille» (Lambeth, 1992 : 272). Cependant l'analyse des articles de Zola montre que son cheminement vers la pratique de la photographie est long et chaotique. Il passe, dans les années soixante, par une position analogue à celle de Baudelaire, pour qui la photographie était l'ennemie de l'art, mais il reste fidèle à l'école impressionniste car il considère la photographie comme un moyen de reproduction, un procédé purement mécanique dérochant à l'Art pictural son essence. Mais après 1887, on repère des périodes dans la biographie de Zola qui expliquent le cheminement de celui-ci vers la photographie ainsi que l'influence croissante de cet art visuel sur la thématique et la rhétorique zolienne.

En 1887, «Le manifeste des cinq» met à mal le naturalisme et ses auteurs reprochent à Zola de s'appuyer sur une expérimentation trop légère et trop aléatoire pour être prise au sérieux. Après ce scandale, Zola décide de fuir la capitale avec sa femme à Royan, devenant la photographie un dérivatif à ses problèmes présents car elle lui permet de s'accomplir pleinement.

Avec la fin des *Rougon-Macquart* en 1893, l'auteur est plus disponible que dans le passé et va se consacrer entièrement à la photographie, un art qui est le moyen d'expression le plus proche de sa définition du naturalisme.

Dans le «Salon de 1896», la rhétorique de Zola change dans la forme et dans le fond. Il juge les tableaux avec l'œil exercé d'un photographe.

Aucun texte ne viendra concrètement préciser sa vision de la photographie ou prendre part aux débats esthétiques qui l'agitent. Cependant dans «Peinture» ou «Salon de 1896», son dernier compte rendu sur l'impressionnisme, il y fait un certain nombre d'allusions révélatrices de l'intérêt qu'il lui porte. Sa seule publication en rapport se moquait de la théorie : ce fut un recueil de photographies, édité à un seul et unique exemplaire pour Jeanne Rozerot, intitulé *Denise et Jacques, histoire vraie pour Émile Zola*, du nom de ses deux enfants. L'adjectif «vraie» du sous-titre renvoie aux documents bruts, sans retouches ni trucages dont se compose le livre. Pour Zola, il ne s'agit pas d'un album de famille ordinaire, d'une simple collection de photos. Celles-ci représentent un lien émotionnel, spatial et temporel. C'est dans sa correspondance qu'abondent les commentaires de l'auteur sur son activité photographique. Lors de son exil en Angleterre en conséquence de la publication de «J'accuse» dans *L'aurore*, Zola s'est converti en chasseur d'images, en substi-

tuant l'écriture d'un journal intime par la prise de photos qui relatent sa vie en Angleterre.

Le document semblait entraîner l'écriture pour les naturalistes qui décident d'ignorer les faux récits épistolaires ou les faux mémoires pour n'attester que le réel au lieu de le signifier. Du vraisemblable, le naturalisme passe alors, par la photographie, au vrai, par la réconciliation de l'art avec le document et au-delà, avec la vie. On peut reconnaître avec Kelly Basilio (Basilio, 2000-2001: 72) que cet album n'est que «l'Histoire en direct» qui n'a «plus besoin de ce détour [de la littérature, de la fiction], de ce recours paradoxal à la fiction pour atteindre cette vérité historique».

L'œuvre romanesque et la pratique photographique zoliennes sont les deux faces d'un même mouvement qui se complètent et s'opposent.

C'est après cet aperçu de la relation entre le naturalisme et la photographie et entre l'écriture zolienne et la pratique photographique de l'auteur que nous allons étudier le cas particulier de *Le Rêve* où l'utilisation de la chambre noire participe de ce besoin de «rendre vrai» et devient multiple pour permettre que la lumière y entre et fasse voir des prises de vues particulières.

LES CHAMBRES NOIRES ET LES BOÎTES À IMAGES

Dans *Le Rêve*, on trouve des «boîtes à images» ainsi que des chambres noires qui se juxtaposent et s'imbriquent. Nous y distinguons quatre chambres noires. Tout d'abord la cathédrale qui est la plus grande boîte à images. Celle-ci est pleine d'endroits obscurs et c'est à son ombre que se déroule l'intrigue romanesque. Là pénètre la lumière diffuse et colorée à travers les vitraux bleus et rouges qui projettent des images de légende à l'intérieur du monument. Puis, il y a l'atelier de broderie du chasublier. Le soleil n'y entre jamais, les chasubles sont fabriquées dans un constant demi-jour, avec parfois un rayon de soleil qui y pénètre. Troisièmement, la chambre d'Angélique installée dans les combles. La quatrième boîte à images est le Clos-Marie, qui permettra que la relation amoureuse s'introduise dans le texte : «Une nuit, brusquement, sur la terre blanche de lune, l'ombre se dessina d'une ligne franche et nette, l'ombre d'un homme...» (Zola, 1975: 103)

L'image ne pourra surgir que si le texte a d'abord disposé une zone d'ombre plus ou moins grande dans laquelle un rayon lumineux va venir révéler l'image qui peut être trouble, indéfinie comme dans un rêve. Le titre même du roman, *Le Rêve*, introduit une opposition avec l'action, la réalité, le réel. Mais la notion de réalité devient obscure car, si le monde que s'est créé Angélique paraît irréel, faux au lecteur, il existe vraiment pour le personnage.

Les boîtes à images sont produites à partir de deux lieux spécifiques : la chambre et l'atelier. Si la cathédrale fonctionne comme une boîte à images «matricielle», c'est bien plus que ses salles «pleines d'ombres et d'obscurités [...] qui révèlent, en un sens strictement photographique, le superbe chatoiement des verres rouges et des verres bleus des vitraux.» (Buisine, 1992: 245). La référence à la photographie et à ses jeux d'ombre et de lumière que Zola exploite dans ses photographies est mentionnée dans cette citation par allusion aux effets sur les vitraux de couleurs.

La cathédrale est à l'origine de la mise en abyme. Le texte est structuré d'après une séquence d'emboîtements : d'abord, la représentation de la cathédrale avec sa statue de sa Sainte-Agnès et son vitrail de Saint Georges ; ensuite, ces deux représentations sont regardées par Angélique et Félicien depuis la maison ou le Clos-Marie qui fonctionnent comme deux autres boîtes à images ; puis, ces deux images se gravent dans l'esprit des deux personnages, Angélique crée Félicien mentalement, elle rêve de son image la nuit dans sa chambre, et Félicien dessine Angélique sous les traits de Sainte Agnès; enfin, le portrait de Félicien renvoie au vitrail de la cathédrale car il lui ressemble beaucoup et Angélique est si fragile que son corps devient une statue.

Angélique est réduite à des endroits sombres et clos : elle passe la plupart du temps dans l'atelier des Hubert à broder des chasubles. La maison et la cathédrale sont des endroits noirs, mais sa chambre, ou «caméra», est le lieu de l'activité imageante qui permet à l'apparition de Félicien de prendre forme. Perdue dans ses rêves de jeune fille, Angélique crée le portrait de Félicien dans son esprit avant même qu'il n'apparaisse en chair et en os. La chambre représente l'esprit de la jeune fille. Pièce blanche, elle exprime la candeur de la jeune fille vis-à-vis de l'amour et de la sexualité. Par contre, la chambre de Félicien abonde en couleurs, surtout le bleu et le rouge des vitraux, qui figurent les fictions peintes par l'artiste. La chambre est donc le lieu propice au rêve éveillé, lequel est chez Angélique inévitablement lié à la création picturale.

Au chapitre IV, on assiste à la création de l'image. Plusieurs épreuves sont prises les unes après les autres comme des essais, permettant la création du portrait de Félicien. La chambre d'Angélique est «blanchie à la chaux». Le thème du blanc va apparaître tout au long du roman, mais ici il symbolise l'écran vierge où va apparaître l'image. Le fond blanc de la chambre vu ici est le contraire de l'ambrotype² qui a un fond noir.

2 L'**ambrotype** est un procédé photographique élaboré par James Ambrose Cutting en 1854 et qui a concurrencé le daguerréotype en raison de la rapidité d'obtention des images (2 à 4 secondes) et son prix revient peu coûteux. Technique: négatif sur plaque de verre au collodion, sous-exposé à la prise

Cette chambre fonctionne comme une boîte et elle est fermée par un obturateur (Borie, 1971: 52). L'œil de la caméra ne peut avoir accès à toute la lumière: «Des deux portes d'autrefois, l'une celle de gauche, avait été condamnée, simplement à l'aide de clous ; le balcon, qui jadis régnait sur la largeur de l'étage, n'existait plus que devant la fenêtre de droite.» (p. 91). Cette fenêtre a la fonction d'un objectif et donne accès au balcon où la jeune fille peut rêver des soirées entières et qui sera le lieu de la démystification entre l'image créée (rêvée) du jeune homme et celle de l'homme en chair et en os qui lui apparaîtra et avec qui elle communiquera.

La première vue, rendue par une description ekphrastique, est prise de ce balcon, mais il ne s'agit pas d'une vue d'ensemble, mais de deux épreuves différentes prises l'une à la suite de l'autre. La première est introduite par l'adverbe «d'abord» qui non seulement indique une séquence temporelle mais également une séquence par plans visuels: «D'abord, sous elle, s'enfonçait le jardin, que de grands buis assombrissaient de leur éternelle verdure ; dans un angle, contre l'église, un bouquet de maigres lilas entourait un vieux banc de granit.» (p. 92) La deuxième vue débute par «tandis que» pour montrer une opposition ou une différence entre les deux angles: «tandis que, dans l'autre angle, à moitié cachée par un lierre dont le manteau couvrait tout le mur du fond, se trouvait une petite porte débouchant sur le Clos-Marie, vaste terrain laissé inculte.» (p. 92)

L'autre vue prise de la fenêtre est celle de la cathédrale. La première commence par «En bas, elle était agenouillée, écrasée par la prière...», puis, la seconde débute par «puis, elle se sentait soulevée, la face et les mains au ciel», la troisième par «Puis, elle quittait le sol, ravie, toute droite, avec les contreforts et les arcs-boutants du chœur...» (p. 94). La cathédrale est ici personnifiée comme s'il s'agissait d'une femme en prière qui s'élèverait à la fin vers une ascension mystique.

À la fin du paragraphe, la cathédrale est décrite entièrement: «Et tout l'édifice fleurissait, à mesure qu'il se reprochait du ciel, dans un élan continu, délivré de l'antique terreur sacerdotale...» (p. 94)

Omettant tout lexique de la photographie, Zola fait des «prises de vue». Les différentes vues prises de cette cathédrale rappellent celles prises par Monet ultérieurement lorsqu'il a peint la cathédrale de Rouen: cette vingtaine de variantes sur l'église, peintes en 1894 et 1895, donne à voir toujours la même façade sous le même angle ; il est évident que l'artiste recherche l'effet de l'atmosphère sur l'objet ; les phénomènes de la nature le passionnent à tel point qu'il sacrifie la

de vue, puis blanchi chimiquement au développement. Posée sur un fond noir, l'image apparaît en positif. Très utilisé pour les portraits et les paysages, l'ambrotype se présente généralement encadré comme le daguerréotype.

matière, la consistance, le poids des éléments: la solide cathédrale surgit comme un voile subtilement coloré. La rigide structure gothique s'est transformée sur la toile en un modelé de couleurs distribuées en accord avec un éclairage presque vertical.

Monet peint la même vue à différents moments, par contre Zola découpe les vues de la cathédrale, la fragmente pour la décrire ensuite décrite dans sa totalité. Apparaissant tout au long du récit, presque comme un personnage animé, ce monument est décrit longuement dans le premier chapitre lorsqu'il est enseveli sous la neige et qu'il abrite Angélique:

Dans la ville haute [...], au bout de laquelle se trouve comme enclavée la façade nord du transept de la cathédrale, elle s'engouffrait, poussée par le vent, et allait battre la porte Sainte-Agnès, l'antique porte romane, presque déjà gothique, très ornée de sculptures sous la nudité du pignon. (...). Dans les ténèbres, que bleuissait la chute lente et entêtée des flocons, seule une forme indécise vivait, une fillette de neuf ans, qui, réfugiée sous les voussures de la porte, y avait passé la nuit à grelotter, en s'abritant de son mieux. (p. 45)

Zola essaie donc de créer des prises de vues grâce à l'écriture. Il prend des vues de la cathédrale à travers le passage du temps et de la lumière. On peut donc saisir un lien entre la perception que Zola a de ce monument, la description qu'il en fait et les différentes sensations visuelles que les peintres impressionnistes ont développées pour pratiquer leur art. Cette idée de passage du temps et de la notion de série se rapproche de la notion de mouvement au cinéma³.

Parallèlement à un peintre qui peint le même sujet de nombreuses fois, Angélique regarde la cathédrale tous les matins et la découvre comme si c'était pour la première fois. C'est le même monument mais l'éclairage et les saisons changent et il semble différent aux yeux d'artiste d'Angélique:

Les jours de grandes pluies, l'abside entière s'éveillait et grondait, dans le ronflement de l'averse battant les feuillettes de plomb du comble se déversant par les rigoles des galeries, roulant d'étage en étage avec la clameur d'un torrent débordé. Même les coups de vent terribles d'octobre et de mars lui donnaient une âme, une voix de colère

3 Impressionnisme et photographie ont toujours marché de pair : ce n'est pas un hasard si la première exposition impressionniste a eu lieu dans les ateliers du photographe Félix Nadar, en 1874, soit une vingtaine d'années avant la première projection publique du Cinématographe Lumière au Grand Café, le 28 décembre 1895. On remarque un double mouvement : celui qui va de la photographie (de la *camera obscura* et des règles de la perspective) à la peinture et, de l'autre côté, celui de la tentation pictorialiste des premiers cinéastes, à commencer par les frères Lumière et leurs opérateurs.

et de plainte, quand ils soufflaient au travers de sa forêt de pignons et d'arcatures, de colonnettes et de roses. Le soleil enfin la faisait vivre, du jeu mouvant de la lumière, depuis le matin, qui la rajeunissait d'une gaieté blonde, jusqu'au soir, qui, sous les ombres lentement allongées, la noyait d'inconnu. (p. 95)

La cathédrale de Zola, inventée pour son roman, est décrite pendant toutes les saisons et à des moments différents de la journée. Dans la citation transcrite, plusieurs sont les termes ou les verbes qui expriment des sensations auditives («grondait», «le ronflement», «d'un torrent débordé», «une voix de colère et de plainte») comme si la cathédrale s'animait ; la dernière phrase montre comment l'église devient le support d'une recreation de l'esthétique de l'objet sous forme de puissantes études de lumière et de couleur. C'est une très juste représentation littéraire des séries de la cathédrale de Rouen que Monet allait peindre cinq ans plus tard. Dans cette description, tout est soumis au pouvoir de la lumière ; même la timide animation dont l'église est l'objet dépend complètement des conditions optiques et des effets changeants de la lumière. Les lignes ont été estompées et les détails ont été effacés pour parvenir à une disparition complète de l'objet, devenu un pur prétexte à l'étude luministe.

Par de brèves et précises descriptions, plus adéquates à rendre l'instantané de la perception, Zola arrive à donner de la vivacité à son texte.

La cathédrale devient un personnage à part entière dans le roman, réussissant à se vivifier. Dans le récit, les œuvres d'art prennent vie et une comparaison s'établit entre les personnages et ces œuvres d'art. La cathédrale acquiert de la vie à travers les êtres humains qui l'habitent: «Toujours la vie frémissait en elle: des bruits perdus, le murmure d'une messe basse, l'agenouillement léger d'une femme, un frisson à peine deviné, rien que l'ardeur dévote d'une prière, dite sans paroles, bouche close.» (p. 95) La cathédrale gagne de la vie par le mouvement des êtres qui y entrent en même temps qu'elle devient silencieuse afin de mieux faire ressortir le caractère mystique du lieu.

Créée pour la fiction, Zola l'a imaginée et a consacré beaucoup de feuillets et de croquis à la description de la porte de la cathédrale dans ses notes préparatoires.

Dès *l'incipit*, la cathédrale de Beaumont nous est présentée sous la neige, au lever du jour, en noir et blanc. Angélique surgit ensuite, complètement fondue dans le paysage, ne faisant qu'un avec la cathédrale contre laquelle elle est adossée: «L'antique porte derrière elle, s'en trouvait tapissée, comme tendue d'hermine, toute blanche ainsi qu'un reposoir, au bas de la façade grise, si nue, si lisse, que pas un flocon ne s'y accrochait.» (p. 46) Dans le noir et blanc on introduit ici une nuance de couleur («au bas de la façade grise»).

Une autre technique utilisée par Zola est celle du décentrement du cadre où le corps du personnage se trouve segmenté, dans une sorte de technique de «close-up». Dans cette première scène, le point de vue est du côté d'Angélique qui n'aperçoit que le bras de Madame Hubert: «et, malgré la gelée terrible, elle laissa une minute son bras nu dehors, ayant vu remuer l'enfant.» (p. 47). Le cadre de la fenêtre coupe cet élément corporel, espèce de pont entre l'extérieur et l'intérieur, sur lequel se fige le regard d'Angélique.

Le décor peu illuminé est créateur du rêve puisqu'il ne permet pas des images bien nettes. C'est ce qui se passe avec Angélique qui rêve la nuit, et c'est l'obscurité de la boîte noire dans laquelle elle se trouve qui facilite le développement de l'épreuve. À son balcon, elle ne voit que le vitrail illuminé:

Enfin, un soir qu'une obscurité plus chaude tombait du ciel sans lune, quelque chose commença. Pièce à pièce, cela se dégageait de son rêve, comme une réalisation des vagues souhaits de sa jeunesse. Était-ce le Saint Georges du vitrail qui, de ses pieds muets d'image peinte, foulait les hautes herbes pour monter vers elle ? La fenêtre juste pâlisait, elle ne voyait plus nettement le saint, pareil à une petite nuée pourpre, brouillée, évaporée. (p. 101)

Lors de l'apparition de la lune elle aperçoit une ombre: «Ce qui venait du rêve finit par prendre l'ombre d'un corps. Car elle n'aperçut d'abord qu'une ombre effacée se mouvant sous la lune.» (p. 102) L'ambiance et le modèle qui bouge font que la photographie échoue. On prend alors une autre épreuve mais celle-ci ne sera pourtant pas assez précise non plus: «...une tache sombre avait franchi un espace éclairé, se glissant d'une saule à l'autre. Elle la perdait, la retrouvait, sans jamais arriver à la définir. » (p. 102) L'image de Félicien n'est pas assez nette et Angélique n'arrive pas à le reconnaître. Une troisième épreuve surgit un soir: «... elle crut reconnaître la fuite leste de deux épaules, et ses yeux se portèrent aussitôt sur le vitrail: il était grisâtre, comme vidé, éteint par la lune qui l'éclairait en plein. Dès ce moment, elle remarqua que l'ombre vivante s'allongeait, se rapprochait de sa fenêtre, gagnant toujours, de trous noirs en trous noirs, parmi les herbes, le long de l'église.» (p. 102) Il s'agit d'une image partielle, fuyante d'un personnage incomplet et qu'Angélique ne reconnaît pas non plus. Ce sont les rayons de la lune qui permettent le reflet de l'image du vitrail dans la chambre noire. L'image imprécise, une «ombre», se rapproche de la fenêtre, qui fonctionne ici comme l'objectif de la caméra. L'épreuve se fait ainsi plus précise et Angélique peut finalement reconnaître celui qui rôdait autour de sa chambre: «Une nuit brusquement, sur la terre blanche de lune, l'ombre se dessina d'une ligne franche et nette, l'ombre d'un

homme, qu'elle ne pouvait voir, caché derrière les saules. L'homme ne bougeait pas, elle regarda longtemps l'ombre immobile.» (p. 103)

L'image «franche et nette» et «immobile» devient une épreuve plus réussie. La chambre-camera devient le lieu de la prise de vue et de la rêverie: ouverte sur l'extérieur la chambre capte une image qui y reste (comme dans le cerveau du personnage qui la retient) et qui, isolée, close dans cet espace, va faire naître le rêve: «Elle restait des heures, dans son grand lit, où elle se perdait, si mince, les yeux clos, mais ne dormant pas, revoyant toujours l'ombre immobile, sur le sol éclatant.» (p. 103). Le cerveau du personnage fait fonction ici de *camera obscura* où se figent les images. La mémoire de la jeune fille a retenu des traces de la silhouette du jeune homme. Par un effet mnémonique, l'image de Félicien sera projetée dans la chambre d'Angélique: «À l'aube, quand elle rouvrait les paupières, ses regards allaient de l'armoire énorme au vieux coffre, du poêle de faïence à la petite table de toilette, dans la surprise de ne pas retrouver ce profil mystérieux, qu'elle eût dessiné d'un trait sûr, de mémoire.» (p. 103)

Ce processus ressemble à celui de l'écriture. Les images gardées dans son esprit c'est l'écriture de l'image visuelle. Mais puisque l'image qu'elle se formule n'est pas comparable à l'originale, l'épreuve devient virtuelle.

Aucune épreuve antérieure n'est nette. Ce n'est qu'à la lumière blanche de la lune – espèce de foyer lumineux – qu'Angélique voit Félicien à proprement parler:

La lune, en son plein, éclairait le Clos-Marie. [...] Il n'y avait plus que lui, très clair. À cette distance, elle le voyait comme en plein jour, âgé de vingt ans, blond, grand et mince. Il ressemblait au saint Georges, à un Jésus superbe, avec ses cheveux bouclés, sa barbe légère, son nez droit, un peu fort, ses yeux noirs, d'une douceur hautaine. Et elle le reconnaissait parfaitement: jamais elle ne l'avait vu autre, c'était lui, c'était ainsi qu'elle l'attendait. Le prodige s'achevait enfin, la lente création de l'invisible aboutissait à une apparition vivante. (p. 104)

Bien que limpide, cette image est transfigurée par les images des vitraux et par les références religieuses d'Angélique. Il y a une confusion entre l'image réellement vue et celle que la protagoniste s'est construite dans son esprit («jamais elle ne l'avait vu autre, [...], c'était ainsi qu'elle l'attendait»).

«La lente création de l'invisible» c'est le processus de l'écriture. La nuit, ici, fait référence à l'esprit créateur, à son imagination, Angélique et un écrivain se confondant en tant que créateurs. Cette création est «lente» car laborieuse, toute œuvre d'art exige du travail et de l'effort. Le jeune homme n'est encore qu'une apparition et la même chose se passera plus tard avec Angélique lorsque son corps

deviendra si mince qu'elle paraîtra un fantôme alors que Félicien voudra faire d'elle son épouse.

La vue qu'Angélique a de sa chambre est pareille à celle qu'elle a de l'atelier et la fenêtre devant elle fait toujours fonction de cadre: «Un grand carré de lumière blanche, égale et pure, tombait sur le métier, où se courbaient les brodeuses, avec leurs délicats profils, dans le reflet fauve de l'or.» (p. 125) De la fenêtre de l'atelier, elle peut voir le jardin, la même vue qu'elle a de sa chambre. C'est de là qu'elle aperçoit Félicien travailler aux vitraux de la cathédrale. La vue du jardin, nocturne et diurne à la fois, donne l'illusion la plus complète.

Les prises de vues en noir et blanc de la part d'Angélique et en couleur de la part de Félicien se rattachent plus précisément à l'espace clos qu'ils occupent, leurs chambres ou l'atelier.

Les boîtes à images repérées conjuguent un jeu d'ombre et de lumière. À chaque fois, l'image ne pourra surgir que si le texte a disposé une zone d'ombre plus ou moins grande dans laquelle un rayon lumineux va venir révéler cette image et où le rêve passe de l'univers virtuel à l'univers réel.

RÉFÉRENCES

- BASILIO, K. (2000-2001). «La photographie zolienne: "Histoire vraie"». *Ariane/Le Cercle des Muses II*. 69-86.
- BAUDELAIRE, C. (s.d.). *Curiosités esthétiques*. Obtido em 15/8/2011, in Archives.org: http://www.archive.org/stream/curiositsethiti00baudgoog/curiositsethiti00baudgoog_djvu.txt
- BORIE, J. (1971). *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. Paris: éditions du Seuil.
- BUISINE, A. (1992). «Les Chambres noires du roman». (Grasset-Fasquelle, Ed.) *Les Cahiers naturalistes*. 66.
- LAMBETH, John. (1966). «Zola et la photographie naturaliste». *Les cahiers naturalistes*. 66.
- ZOLA, É. (1975). *Le Rêve*. Paris: Garnier-Flammarion.

LES FRONTIÈRES DE LA FICTION NATURALISTE. INSTITUTIONNALISATION TEXTUELLE ET ADAPTATIONS MODERNES DE *GERMINAL*

Alina Iuliana Nastase

Docteur ès Littératures

Université de Poitiers, France

«Où et quand m'a t-on surpris en train de boucher le ciel de la fantaisie, de nier chez l'homme le besoin de mentir, d'idéaliser, d'échapper au réel?»

ÉMILE ZOLA, «Les documents humains», 1879¹

Il nous semble saisir dans cette question lointaine l'aveu chuchoté d'une esthétique naturaliste consciente de sa subjectivité et des méandres de sa réception ultérieure qui la feront vivre. Ce phénomène réceptif de l'œuvre a quelque chose de la solennité d'un legs littéraire mélangée à un sentiment étrange de responsabilité qui envahit le lecteur et ce, malgré le siècle qui les sépare. Le destin du roman zolien se partage ainsi entre les opérations idéales d'un lecteur «modèle»² et le plaisir individuel de lecture. La lecture moderne des récits classiques est selon Barthes une lecture «pressée», «enjambant certains passages» et «sautant impunément (personne nous voit) les descriptions (...)». Centrée sur le plaisir individuel, elle fuit les contraintes d'une lecture scolaire, guide initiatique dans la voie d'une éducation du goût. Vu qu'il s'agit de «faire des lecteurs» à part entière, avec des comportements-type et un bagage de compétences et d'outils, la lecture scolaire est le plus souvent une répétition de passages textuels représentatifs. Dans le cas du roman naturaliste, des descriptions sont ainsi devenues «classiques», des morceaux choisis qui servent à identifier ce qu'on appelle «du Zola». Néanmoins, tous les deux modes

1 Article cité par Henri Mitterand in *Émile Zola. Écrits sur le roman*, Librairie Générale Française, 2004, p. 222-225. Tous les articles de Zola que nous citons dans cette étude sont issus de cette anthologie établie et dirigée par Henri Mitterand.

2 Concept lancé par Umberto Eco dans *Lector in Fabula*, le «lecteur modèle» est un lecteur idéal, capable de répondre à toutes les sollicitations du texte, «capable de mettre en acte, dans le temps, le plus grand nombre de lectures croisées».

de lecture ont à notre avis le même point de départ, ce «ciel de la fantaisie» resté entrouvert, malgré l'objectivisme intransigeant de la doctrine naturaliste. Ce sera d'ailleurs la faille que nous nous proposons d'élargir par la suite.

La problématique que nous soulevons ici n'est donc pas l'apprentissage de la lecture, ni les conséquences éventuelles d'une pratique fragmentaire, mais le dynamisme de cet acte «lectorial» dans le périmètre institutionnel. La question est d'autant plus complexe car, à partir d'un grain de fantaisie, le texte acquiert des rythmes de lecture l'élevant au neuvième art tandis que le lecteur gagne progressivement son droit à la visibilité. À l'école moderne du «concret-abstrait», lorsque la rhétorique se sera «transformée en une géométrie projective de la visibilité» (Dagognet, 1998: 67), nous parlerons enfin d'un texte filmique. Une dynamique de lecture à sens multiples, avec des girouettes, avec des sauts en avant et en arrière qui cesse de ressembler à l'acte de lire pour s'approcher à chaque fois plus de celui de «zapping» visuel du texte. Est-il possible qu'en ne pas prétendant «boucher le ciel de la fantaisie», le romancier ait consciemment laissé au texte la possibilité de devenir «film»? Des films cauchemardesques³ la plupart du temps, mais ceci n'est pas la question. La critique expliquait les nombreuses descriptions zoliennes par un grand nombre de personnages «disponible au regard». Et si, tout comme eux, nous envisagions l'acte de lire comme une expérience pour «voir» au lieu de donner aux mots la seule force «narrative» (Hamon, 2009: 145)? Notre réflexion tentera alors de prouver qu'il a été déposé au plus profond du texte zolien une force vitale, cette capacité d'imagination constamment réactivée par le regard du lecteur et qui, indépendamment de ses formes de manifestation, constitue le lieu de rencontre entre deux champs de réception que tout semble séparer, l'école et la «non école».⁴

L'ACTE DE LECTURE ENTRE NORMES SCOLAIRES ET LIBERTÉS INDIVIDUELLES

Si la norme scolaire cherche à «borner»⁵ le sens et à fixer aux lectures plurielles des repères d'interprétation et d'analyse, hors cet espace institutionnel clos, les nombreuses mises en espace du texte semblent inciter à une pluralité de significations. D'une part, on essaye d'assagir le texte, de l'autre on libère volontiers son

3 Dans «Notes générales sur la nature de l'œuvre», Zola avoue vouloir donner à son public «sinon des cauchemars, du moins des livres excessifs qui restent dans sa mémoire».

4 Dans la lignée des théories de Ivan Illich (une société sans école) et Karl Popper (censurer les médias), les deux acceptions de Dagognet se résument à une histoire de l'obligation. L'école moderne incarne l'obligation, en tant que la «non école» se caractérise par une liberté de l'offre.

5 Emmanuel Fraisse emploie le terme comme synonyme de «baliser» afin de décrire le but des finalités et des exercices scolaires par rapport aux œuvres littéraires que l'institution scolaire cherche à rendre «enseignables».

pouvoir imaginatif. Ces visées contradictoires s'articulent une fois de plus autour d'un point commun: la fiction romanesque. Certes, nous ne pouvons que spéculer quant à la «dose» de fiction insérée par l'auteur dans son œuvre. En réalité, nous n'en saisissons qu'une partie infime, lorsque des indices de cette fiction transgressent la distance qui nous sépare de l'écriture et se manifestent enfin en tant que points névralgiques, à la surface «phénoménale de la littérature» (Barthes, 1964), le texte. Un espace que se sont disputé les écoles, les critiques, les lecteurs et qui à la longue a cessé d'être ce que l'auteur l'aurait voulu ou l'aurait imaginé. Un texte «abricot», ou simple texte «oignon», nous y reviendrons. Un phénomène de réception qui s'auto génère grâce à une source inépuisable d'images, comme cette image «phare» de *Germinal*, la révolte des mineurs et qui constitue le cas «expérimental» de notre analyse.

LA RÉALITÉ VRAISEMBLABLE

La fiction naturaliste, ce point névralgique qui nous offre un texte réaliste à fleur de peau. À des degrés différents, cette notion de «réalité» que les romanciers réalistes et naturalistes mettent constamment en avant comme pièce à conviction est en vérité une sorte de pseudo – réalité, souvent de la vraisemblance. Elle est ressemblance et dissemblance à la fois. Elle s'observe et s'analyse objectivement, se sent aussi, se voit à travers un tempérament, s'éclaire, se verbalise à travers une hypertrophie de détails et de sensations. En un mot, elle se vit: «J'écris mal? (...) Qu'est-ce que ça me fait, si je recrée la vie, si j'écris vivant?» disait le romancier⁶. Sa validité en tant que principe d'une esthétique nouvelle dépendait d'un bon réglage de l'imagination, vagabondage naturel de l'esprit. Inversement, l'imagination est réglée par la réalité. Cependant, le naturalisme n'entend pas «tuer» les poètes et propose aux romanciers une issue de secours. Si une fois l'imagination remplacée par l'analyse, l'exigence de leur génialité est désormais le «sens du réel»⁷, ils auront cependant une liberté à savoir l'«expression personnelle». Au cœur de ces deux concepts en partie contradictoires, nous retrouvons une ambiguïté: comment sentir «exactement» la réalité?

L'imagination créatrice prend en charge le monde réel attentivement observé et reconstruit, à partir de la documentation existante, une réalité nouvelle. Germe

6 Émile Zola, «Naturalisme et symbolisme», *Le Journal*, 20 août, 1894.

7 Dans l'article «Le sens du réel», *Le Voltaire*, 20 août 1878, Zola explique ce qu'il entend par la notion de «sens du réel»: «sentir la nature», être capable de reproduire exactement une scène de la vie réelle et ne pas souffrir d'aucune lésion visuelle. Concernant la deuxième grande qualité du romancier naturaliste, «l'expression personnelle», elle vient en complément au sens du réel et suppose «rendre (le réel) tel qu'il est» mais en fonction de la personnalité de l'écrivain.

de l'écriture et de l'interprétation elle est aussi le point de départ des métamorphoses sémantiques et formelles dont témoigne un corpus scolaire des plus cosmopolites. À la frontière des disciplines et des modes opposés de lectures, un fragment comme la grève de *Germinal* en doit beaucoup (tout?) à l'imagination zolienne.

THÉÂTRALISER LE RÉEL À TRAVERS UN ÉCRAN «RÉALISTE»

Le perpétuel va-et-vient entre les notes préparatoires, prises sur le vif, et les ébauches de l'écriture se solde souvent avec une théâtralisation du réel. La critique zolienne a montré à maintes reprises que malgré la rigueur de la méthode documentaire et expérimentale de travail, l'élaboration du texte zolien se caractérise par un ample processus d'imagination. Les spécialistes parlent de garnissage d'un monde fictif avec des éléments extraits à la réalité préalablement observée.

Dans les carnets d'enquêtes, réunis par Henri Mitterand en 1986 les propos de Zola en témoignent: «À Anzin, les mineurs sont donc paisibles, lents, propres, des Flamands. Les grèves y ont un caractère tranquille. Mais je crois qu'on pourrait les faire dégénérer en violence, sous le coup d'une grande colère, d'une blessure particulière, à trouver»⁸. Pour les besoins de l'intrigue et autorisé par la théorie de l'expérimentation (à partir des faits réels – considérés ou pas comme véridiques – l'écrivain invente ou institue des expériences) le romancier finira par trouver dans l'imagination les effets saisissants manquants. Cet «apocalyptisme dramatique» sert à expliquer la tendance de Zola à pousser les faits «au dernier degré possible de violence» (Vial, 1975). Nous y voyons deux explications possibles. Tout d'abord, l'effet dramatique recherché est en accord avec le rapport ambigu que le romancier établissait avec son public. Un mélange continu d'indifférence quant à ses pudeurs de jeune fille et de brutalité lorsqu'il souhaitait le prendre à la gorge et ne plus le lâcher jusqu'à la dernière page du roman. Écrivain et lecteur sont emportés tous les deux par le «souffle un et fort»⁹ de l'imagination créatrice.

Enfin, «l'écran réaliste» interposé entre l'œil de Zola et la réalité, vient y proposer une explication scientifique. Fin et transparent mais «poussiéreux», il déforme, donc il installe le mensonge. Cet écran agit sur l'image réelle soit pour la noircir légèrement, soit pour rendre les lignes «plus plantureuses», exagérées dans le sens de la largeur. Cet adjuvant optique justifiant jusqu'à un certain point la fantaisie

8 Émile Zola, «Mes notes sur Anzin» (Notes Lévy – explications de l'ingénieur Lévy auquel Zola à fait appel pour compléter ses informations concernant le monde minier), cité par Henri Mitterand in *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France par Émile Zola*, éd. Plon, 1986, p.489.

9 Émile Zola, «Notes générales sur la nature de l'œuvre. Différences entre Balzac et moi», Notes préparatoires pour *Les Rougon-Macquart*, 1868.

personnelle du romancier est aussi doté d'un «zoom» puissant. Il fouette ainsi la sensibilité exacerbée d'une génération contemporaine éduquée à la pudeur.

LA FONCTION GRAPHIQUE DU TEXTE

Autant d'arguments en faveur d'une théorie romanesque qui modifie les cadres de l'ancienne rhétorique, mais n'en fait pas néanmoins table rase du rôle de l'imagination. Pour la réflexion que nous souhaitons porter sur la place de cette faculté «visuelle» à l'intérieur du phénomène de réception du roman naturaliste et la modulation de ses signifiés et signifiants au XX^{ème} siècle, ces notions constituent les principaux points d'articulation du texte avec l'univers de l'école et le monde extra scolaire.

Sur le plan de la réception, ceci nous ramène à la fonction graphique du texte naturaliste. Nous ressentons lors de la lecture un fort besoin de visualiser ce qui est raconté. Si en lisant le fragment «classique» de la révolution «rouge» de *Germinal* (roman consacrée par les manuels en tant que patrimoine littéraire national) nous arrivons à un haut degré de visualisation des événements décrits, c'est que nous sommes devenus en quelque sorte des lecteurs «modèle». Il s'agit d'un phénomène de déplacement des facultés individuelles mobilisées lors du contact avec le texte. Cette visualisation textuelle semble être due, selon Philippe Hamon à un renversement d'optique des anciennes rhétoriques ou bien à une «nostalgie de l'oralité». Si avant, l'image était postérieure au texte, chez le romancier naturaliste elle est génératrice de texte.

En termes critiques, il s'agirait ici d'un «second niveau d'invention» (Hamon, 2009), où il faut humaniser les documents ou multiplier les détails pour échafauder le texte. Ultérieurement, le logos finira par générer chez les lecteurs un nouveau monde d'images. Selon Philippe Hamon, chez Zola, les mots «montrent» et «disent» à la fois, encore et encore. Logos ou images matrices, le texte naturaliste requiert pour son existence et sa survie une forme de matérialisation. L'histoire des représentations formelles sur le plan scolaire du tableau de la grève de *Germinal* marque une évolution de ce que Barthes appelle le texte «abricot» au texte «oignon». Ces deux concepts que nous évoquions antérieurement tracent indirectement la voie ouverte aux interprétations de l'œuvre d'Émile Zola. À ce point de l'analyse, nous cherchons à répertorier les principales étapes dans la matérialisation textuelle de l'esthétique naturaliste sur le plan scolaire.

L'ÂGE DU «TEXTE ABRICOT»

Lorsqu'aux débuts de son institutionnalisation, il était question pour l'élève lecteur de découvrir, à l'intérieur du texte abricot cette «amande» sémantique, les manuels

scolaires figent le roman naturaliste dans des morceaux choisis, unités à sens entier, et favorisent une lecture unidimensionnelle. Pratique difficile à la fin du XIX siècle pendant l'étape de la «non-verbalisation» illustrée par le *Manuel d'histoire de la littérature française* (1898) de Ferdinand Brunetière. En ce sens, cet ouvrage est l'aveu d'une véritable impuissance de l'école à faire rentrer dans les gaines du roman classique cette prose zolienne fluide, hors – cadre et pratiquement «hors – genre». Nous énumérons brièvement les autres étapes de l'institutionnalisation à savoir «l'édulcoration», «la modulation» selon le modèle du pardon épique de Jules Lemaître¹⁰, «la conciliation», «la réhabilitation»¹¹. Elles décrivent les divers comportements de l'école face à cette esthétique romanesque et expliquent les moyens déployés pour son ingestion sur le plan scolaire. Leur objectif commun, mis à part la trouvaille d'un sens univoque, préalable, est de faire accéder les fragments zoliens au statut de textes «enseignables». Plus concrètement, les dépouiller de ce que nous considérons leur forte «personnalité» afin d'exhiber uniquement leur grande beauté artistique. Sur le terrain de l'imagination débordante du romancier naturaliste, favorable aux manœuvres institutionnelles, l'image rouge de la révolution trouva alors son nom de scène: «tableau».

Le tableau ci-dessous propose une synthèse rapide et non exhaustive des mutations sémantiques de *Germinal* à travers quelques manuels scolaires.

Manuel	fragments introductifs	Exercices proposés
La Garde et Michard, Bordas, 1956	p. 490: «Ce fut la matière de <i>Germinal</i> , épopée de la Mine , considérée comme son chef-d'œuvre». «La beauté sinistre» de la révolte, son «ampleur épique » qui prolonge la scène dans une « hallucination prophétique ».	p. 492: exercice 3 «étudier les traits d'une grandeur épique , les détails symboliques ou hallucinants .»

10 Le critique proposait en 1885 une sorte de défense de *Germinal* à travers une démonstration concrète de sa nature d'épopée.

11 Nous expliquons toutes ces appellations ainsi que les phénomènes les concernant dans notre thèse en cours, *L'institutionnalisation du roman naturaliste zolien dans les manuels scolaires de lycées au XXème siècle. Étude de réception*, Université de Poitiers.

Manuel	fragments introductifs	Exercices proposés
<p>Itinéraires Littéraires, Hatier, 1988</p>	<p>p. 497: «<i>Germinal</i> est l'histoire d'une grève au pays minier (...). Description fantastique de la mine assimilée au minotaure (...) évocation sur le mode épique d'une révolution sociale (...) <i>Germinal</i> est une oeuvre (...) où l'on ne saurait distinguer entre le naturalisme socialisant et le souffle poétique.»</p>	<p>p. 499: (pour préparer le commentaire composé) ex.1 «(étudier) Un tableau épique. L'amplification (...); ex.3 «Une prophétie. La vision d'un avenir troublé (...).»</p>
<p>Littérature première, Hachette, 1992</p>	<p>p. 323-324: (propos moins explicites) «L'auteur montre ses qualités d'observation et de création.» «<i>Germinal</i> a la précision d'un documentaire, non la froideur.»</p>	<p>p. 325: ex.1 «Montrez par quels moyens le narrateur donne, dans le premier paragraphe, une dimension épique à la description de la foule.»; ex.2 «Soulignez les images par lesquelles le texte devient visionnaire.»</p>

Ces exemples épars montrent bien qu'à l'aide d'une technique traditionnelle, le découpage textuel, les manuels ont bricolé une nouvelle image, épique, de l'œuvre de Zola. À volonté, les descriptions hallucinantes s'y prêtaient parfaitement et constituaient un trésor inespéré. L'école puisa et épuisa tout naturellement les deux chefs d'œuvres consacrés, *L'Assommoir* et *Germinal* et les diffusa en boucle. Son caractère documentaire et expérimental initial brouillé, le texte naturaliste vire au mythe et au symbole et produit un effet de scène spectaculaire. Fort heureusement, la réception littéraire est un phénomène vivant. Sous son emprise, le «tableau superbe» de la grève que voit l'œil artiste des bourgeois effrayés, cachés dans le hangar¹², arrive à son âge de «texte oignon» et s'émancipe d'un statut sémantique «classique» pour emprunter des nouvelles formes et de nouveaux sens.

L'ÂGE DU «TEXTE OIGNON»

Progressivement, l'institutionnalisation du roman naturaliste rentre dans la dynamique des étapes collaboratives et atteint quant à ses grilles d'interprétation, le niveau d'une lecture plurielle intégrante de la nature filmique de l'écriture. Les nouvelles critiques des années 1980 dévient la signification de la trajectoire d'une méthode d'analyse historique et s'appêtent à «destructuraliser» le texte. L'œil du lecteur se positionne désormais à l'intérieur de l'unité textuelle. Il épluche le signifiant et cherche à comprendre le fonctionnement du mécanisme d'écriture.

12 Pour l'intégralité du morceau choisi «classique» de *Germinal* auquel nous faisons référence dans cet article, nous renvoyons au manuel *Itinéraires littéraires, XIX siècle*, Hatier 1988, p. 499.

Le méta discours des manuels aborde des aspects nouveaux comme le laboratoire préparatoire du texte, les écrits théoriques, les points de vue du récit, le système des personnages, les particularités du discours. À travers tous ces éléments, le texte s'émiette, les signifiés se multiplient. Le lecteur quant à lui retrouve désormais plus facilement Zola ou «le naturalisme» à l'index d'auteurs que dans les sommaires des ouvrages scolaires.

Nous souhaitons insister à présent sur un point très important de ces mutations sémantiques et formelles et que nous proposons d'illustrer encore une fois à travers «l'image rouge de la révolution» de *Germinal*. Le destin de ce mode d'énonciation sera substantiellement modifié. Son passage du «mode» texte au mode «image» est une des métamorphoses les plus visibles et lisibles à la fois. Nous reviendrons avec des exemples. Tout ce qui constituait un repère pour l'interprétation scolaire se volatilise presque à l'écran. Ceci nous ramène à son statut en quelque sorte ambigu. D'une part, sur le plan de l'écriture, la description encourageait l'expression d'une hypertrophie du détail vrai et d'un amour du document porté à l'extrême. D'autre part, sur le plan de la réception, les fragments descriptifs peuvent devenir des simples pauses dans le récit, des divagations sans aucune valeur documentaire ou historique. Si l'école a choisi de les exploiter c'est en raison de leur valeur artistique quelque peu accentuée pour ses buts pédagogiques. Nous pourrions parler d'une suspension textuelle de la description dans la sphère des hautes valeurs littéraires qui met entre parenthèses le statut savant de la description «état du milieu qui détermine et complète l'homme»¹³.

L'IMAGE ET LE CINÉMA COMME OBJET D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

Revenons à cet âge d'émancipation sémantique et textuelle du roman naturaliste. Les années 1970 inscrivent dans les textes officiels l'étude de l'image (publicitaire: presse, affiches) en tant que nouveau langage épaulant l'enseignement littéraire et visant ensemble l'éducation de la sensibilité et la formation de l'esprit critique. Le moment est donc arrivé pour la description zolienne de devenir image. Une image concrète et non pas seulement une «idée d'image» (représentation mnésique de ce qui n'existe plus), comme c'était le cas pour les images textuelles produites par la description (Ropars, 1995: 163). Il s'agit certes d'une représentation de second niveau, mais cette fois-ci à partir d'une réalité texte bien présente. D'autant plus que le statut de l'image a beaucoup évolué. L'image «n'est plus tenue pour une illustration accessoire, mais pour un objet d'analyse» (Justome, 1999: 37). Le changement d'acception notionnelle est visible dans le corpus scolaire à travers les intitulés de

13 Émile Zola, «De la description», *Le Voltaire*, 8 juin 1880.

certains chapitres, comme «écriture et cinéma» (1992), «le discours de l'image» (2000). «L'éducation du regard» est un aspect important dans la découverte du patrimoine national. Elle se manifestait déjà comme une finalité scolaire à l'ère de la «lecture des images fixes» (1985) et même bien avant, à l'époque des premières illustrations de la grève de *Germinal* (dessins ou tableaux). Une des images les plus connues qui matérialise la «vision» émanant du texte est le tableau de Jules Adler, *La Grève*, 1899 que la plupart des manuels scolaires reprendront comme modèle.

Ce n'était qu'une mise en bouche avant la nouvelle phase de la métamorphose textuelle, lorsque le roman naturaliste se fait enfin film. Car en 1990 les textes officiels s'accordent enfin à considérer l'étude d'une oeuvre cinématographique (inscrite au programme de baccalauréat) comme «l'aboutissement d'une initiation à la réception, l'analyse et l'interprétation de l'image, commencée dès le début de la scolarité de collègue» (Justome, 1999: 37). La survie du roman zolien au XXème siècle, même sur le plan purement scolaire, doit beaucoup à sa revalorisation visuelle et aux attitudes collaboratives adoptées par l'institution. Vu qu'il s'agit d'intégrer la modernité dans la continuité d'une tradition d'enseignement qui fait sa fierté, des nouvelles questions s'imposent. Quelles productions cinématographiques l'école peut-elle emprunter au cinéma et comment doit-elle s'y prendre afin de différencier «l'enseignable» du «populaire»? Que peut-on choisir d'ajouter au patrimoine zolien parmi ces nombreuses alternatives de représentation?

Afin de répondre au moins en partie à ces questions, nous avons répertorié quelques références cinématographiques consignées dans les ouvrages scolaires.

– *Littérature française*, Larousse, 1968, p. 176: une photographie extraite du film (1926) de Jacques Feyder d'après le roman de Zola, avec Gina Manès dans le rôle de Thérèse Raquin.

– *Littérature. 1. Textes et histoire littéraire*, Magnard, 1987, p. 365: références à *La bête humaine* de Renoir, 1938, *L'Argent* (1928) de Marcel L'Herbier, *Thérèse Raquin* de Marcel Carné (1953) et *Nana*.

– *Les textes littéraires au lycée. Anthologie par les thèmes et les formes*, Nathan, 1990, p. 313-314: deux photos extraites du film *La Bête humaine* de Jean Renoir.

Une grande majorité de ces références représentent une sorte «d'iconographie» moderne. Ces simples illustrations iconiques du texte évoquent rapidement quelques adaptations cinématographiques. Seulement quelques-unes se matérialiseront assez tardivement, en activités concrètes de lecture et d'analyse comparatives du texte écrit et du «texte filmique» (Metz, 1968). Pour pénétrer l'univers hybride et complexe du texte filmique l'étude du système des personnages se montre, par exemple, particulièrement favorable au repérage des variations structurelles internes du roman. Concernant l'absence des références pour les adaptations de *Germi-*

nal, nous l’attribuons tout d’abord à une incompatibilité entre contenus et objectif éducationnels d’avant 1960 et valeurs artistiques et culturelles consacrées par la modernité. Les réticences de l’institution scolaire face à l’invasion de l’audio-visuel (art de second main) n’est pas chose nouvelle et constitue une réalité. Cependant, nous pouvons expliquer ce lapsus cinématographique de l’école aussi par un renversement des tendances de lecture et une distribution différente des places du podium pour les romans zoliens les plus populaires. Le grand succès cinématographique de l’adaptation de Claude Berri vient réactualiser en 1993 le thème social de *Germinal* et dépeussier le roman. Une nouvelle vague de lectures vient d’être lancée. De plus en plus, les revues pédagogiques (*La Nouvelle Revue Pédagogique*) proposent une analyse des transpositions génériques d’un fragment descriptif. En ce sens, la scène du lever des Maheu dans *Germinal* génère des nouveaux sens spécifiques à chacun des «médiums» (Rolland, 1993) analysés: texte écrit, film et son.

DES ADAPTATIONS «CLASSIQUES»...

La tendance en matière d’étude littéraire des adaptations de *Germinal* se résume sur le plan scolaire au film de Berri (une adaptation «fidèle» au roman) et parfois, pour les besoins d’une comparaison, à celui de Yves Allégret de 1963. Nous souhaitons nous attarder sur le résultat des mutations génériques du tableau de la grève dans cette dernière adaptation, moins connue et beaucoup moins utilisée à l’école. En noir et blanc, le film élimine d’office «l’image rouge de la révolution». Le tableau de grève n’a plus rien de «superbe», ni d’artistique. La visualité ne prédomine plus. La lutte des classes n’est plus qu’une toile de fond. Nous avons identifié dans cette mise à l’écran un phénomène «d’édulcoration» qui adoucit le visage de la grève en déplaçant son centre de gravité sur le drame sentimental. Un *Germinal* assagi sous les objectifs d’une caméra traditionnelle qui fournit des structures symétriques aux thèmes et aux personnages. Enfin, un film «bien fait» comme ces romans-là «bien écrits» et «parfumés d’eau de lavande»¹⁴. L’intrigue amoureuse (Étienne – Catherine) est d’une moralité parfaite; le tragique de la mort est minimisé (la mort de Maigrat, celle de Maheu et de Jeanlin, de Négrel, ainsi que celle de Catherine, ne provoquent pas le désespoir des témoins). Des scènes symboliques (la Maheude pardonnant sagement à Étienne) ou parfois inventées (le père Bonnemort plantant des fleurs sur la tombe des siens) finissent par toucher le spectateur. Marque zolienne lancée par les adaptations scolaires du roman, seul le retentissement des cris des mineurs dans le film: «du pain! du pain!» fait encore écho au roman.

14 Émile Zola, «À propos de *Madeleine Férat*», *La Tribune*, 29 novembre 1868.

Nos conclusions porteront naturellement sur ce vaste monde alternatif à la lecture qui est le cinéma et sur les mutations qu'il pourrait provoquer sur le plan des interprétations «classiques» du roman zolien. L'école l'a compris: afin de continuer à intéresser son public, elle doit puiser dans le vaste monde du neuvième art. Elle doit intégrer ce langage hétérogène très différent du sien, mais qui n'est pourtant pas si étranger aux textes littéraires écrits, tout aussi composites, combinant narration et «monstration». Cependant, à notre avis, elle devrait se méfier de retomber à nouveau dans cette «routine» des contenus. Selon le principe de la sélectivité et de la représentativité, elle a tendance à «classiciser» certaines références en défaveur d'autres tout aussi enrichissantes. Nous proposons donc de s'intéresser notamment à ces adaptations de *Germinal* qui ne figurent qu'exceptionnellement dans les manuels scolaires de littérature. Selon un critère chronologique, nous passerons brièvement en revue ce monde de possibles, quelque peu «marginalisées». Par la même occasion, nous rappelons qu'à la base de ces métamorphoses génériques se trouvent la force créatrice des images naturalistes zoliennes. Chaque nouvelle adaptation ne fait que réactiver cette énergie vitale de l'œuvre. Certes, la peinture et le théâtre sont deux modes de représentation déjà dans les grâces de l'école. La littérature entretient avec la scène depuis longtemps, «une relation complexe, codifiée, générique» (Serceau, 1999). Cependant, à la fin du XXe siècle, le cinéma est devenu non seulement un mode de lecture mais «le mode de réception privilégié» par le public (Baron, 2008 :33).

Mode usurpateur du sens de la narrativité, instaurant le royaume tout puissant de l'image, le cinéma facilite néanmoins la réception. Il vient en aide aux lecteurs se plaignant de la longueur des descriptions, fouette leur imagination paresseuse et propose à travers ses éléments internes, décors et personnages, une variante plus «digeste» des descriptions. Le cinéma permet de déplacer les accents de l'imaginaire de l'auteur (mythes, symboles, visions) vers cette partie documentaire de son œuvre. Optionnelle pour l'enseignement littéraire des plus belles valeurs, «la fabrique» de *Germinal* (Becker, 1986) peut devenir de la sorte une partie intégrante du film.

...AUX ADAPTATIONS PEU CONNUES

Un premier exemple le constitue le drame tiré de *Germinal* par Zola, avec la collaboration de William Busnach (1886), en cinq actes et douze tableaux, conjuguant fidélité textuelle et mutation générique. Le metteur en scène prend la place de la description dans le récit, les passages descriptifs sautent et des dialogues naissent. Cette première relecture scénique du romancier même perd selon les spécialistes, le pouvoir des descriptions car elle réduit le narrateur au silence: «ce que peuvent le roman, le récit ou la nouvelle, le théâtre en serait «par essence», incapable» (De

Fouquières, 1998: 271). La théâtralisation coûtera au roman l'image rouge de la révolution. Elle installe le roman sur ce «lit de Procuste, lit de torture» qui le brutalise et le défigure.

Les adaptations à la scène ou à l'écran privent aussi le roman de son «verbe». L'adaptation muette d'Albert Capellani (1913) offre pourtant deux atouts majeurs pour l'usage scolaire de cette nouvelle matière filmique. Premièrement, elle permet de valoriser le caractère documentaire du naturalisme à travers des cadres miniers réels (Nord Pas-de-Calais) offrant une équivalence cinématographique à la narration romanesque. La balance semble pencher en faveur du réalisme et relègue l'imagination hallucinante au second plan. Deuxièmement, l'absence du logos est une excellente occasion de favoriser la lecture des sons et de développer la sensibilité des lecteurs dans le cadre d'une étude interdisciplinaire. Quant au «classique» tableau de la grève, il est réduit à une simple phrase: «la grève fut déclarée au milieu de l'enthousiasme général». Une sorte de témoignage en faveur d'une adaptation «bon enfant» cherchant à préserver la sensibilité des lecteurs de la brutalité originale du récit zolien.

QUELQUES ADAPTATIONS «PAS COMME LES AUTRES»

Sur les pas de ces relectures et réécritures, d'autres projets ont vu le jour. L'orchestre de Douai réactualisait *Germinal* en 2010 dans un registre complètement différent. Selon le compositeur Jacques Schab, le ciné-concert de presque deux heures visait à «sensibiliser le jeune public de collège et de lycée à travers l'impression de la parole, des bruits, des sons» et réussit à le transporter malgré une certaine difficulté de compréhension faute de parole. Nous trouvons intéressant de mentionner deux autres adaptations musicales du roman zolien. Une plus osée dans le genre d'une «comédie musicale» transmet encore à présent le message d'un renouvellement du monde. L'adaptation de Sophie Jolis et François Darpas en 2006-2008 témoigne surtout de la grande capacité d'adaptation d'un texte à la modernité. Une représentation plus «classique» menant de front récitation des moments clé du roman et leur transposition dans l'univers instrumental symphonique réactivent les sensations d'étourdissement et de confusion «des opéras wagnériens» (Becker, 1986) enfermées depuis longtemps dans la structure même du roman. La symphonie pour *Germinal* de Jean-Jacques Leclercq (L'Harmonie Municipale d'Avion, concert de printemps 2006) propose ainsi un nouveau changement de registre. La lecture musicale du roman se présente comme un projet didactique audacieux obligeant l'institution scolaire à revoir ses méthodes, à élargir ses champs d'interprétation et à adopter des nouveaux codes de lecture. Que cette pratique mène loin de l'éternelle explication de texte, «la méthode» par excellence!

Allons encore plus loin. Avec l'adaptation paralittéraire de *Germinal* en bande dessinée (2010)¹⁵ nous atteignons un nouvel univers de représentation, celui des vignettes, évolution naturelle d'un texte en quête de sa forme idéale. Se souciant uniquement de son lecteur, la bande dessinée (objet d'étude au collège depuis 2002, peu pratiquée au lycée) renverse l'ancien rapport de force entre texte et image. Misant sur la flexibilité des images et sur la mobilité du regard, la bande dessinée vise la liberté de la lecture et l'affranchissement du sens de la valeur dénomminative des mots. Cette lecture ludique n'est pas moins difficile compte tenu de sa codification spécifique qui requiert, tout comme l'image, des grilles de lecture bien établies.

CONCLUSIONS

À présent, le texte d'origine peut varier à l'infini. Libre à chacun de choisir la forme la plus lisible, la plus fidèle ou la plus touchante. Puisque le pouvoir imaginaire de l'écrivain a été largement devancé par la fantaisie du lecteur qui s'empare du texte, il revient à l'école d'essayer de définir «l'infini» de sa signification. Pour la transmission aux générations futures de lecteurs il y a fortement besoin de sédimenter certains sens, de lui donner des repères. Verbale, sonore ou visuelle, la description est une constante. Elle est le trait d'union entre un sujet présent et un discours passé lors de la réception de l'oeuvre, dialogue entre la littérature, les arts et les inter-médias, point de rendez-vous fixé par Zola à son public. Elle est enfin, la réfraction lumineuse d'une réalité que les lecteurs interrogent et retravaillent continuellement dans les matières les plus insolites. Un travail de Sisyphe, la lecture ainsi que les diverses adaptations, scolaires, théâtrales, cinématographiques ou para – littéraires, ne cherchent au fond qu'à réanimer l'âme du texte. Secrètement, nous acceptons toutes ces relectures et représentations, en espérant qu'elles mèneront le sujet lecteur au texte d'origine. Que malgré la prise en compte nécessaire de cet ultime mode de représentation qui est le cinéma nous cherchons surtout à offrir au livre un complément et non pas un substitut. Enfin, qu'en dépit des enjeux éducatifs visant à dispenser «une culture véritable» «en prise avec les modes d'expression du siècle et sans rupture avec les traditions» (Justome, 1999: 33) nous ne faisons que peupler d'images et de sons un univers «lectorial» déjà bien rempli de mots.

15 Editions Glénat, en 2 volumes dans la collection «Les incontournables de la littérature en BD».

RÉFÉRENCES

- BARON, Anne-Marie (2008). *Romans français à l'écran. Problèmes de l'adaptation*. Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal. 33.
- BARTHES, Roland (1998). *Le plaisir du texte*, in Nicolas Carpentiers, *La lecture selon Barthes*. Paris: L'Harmattan. 113.
- BARTHES, Roland (1998). *Le style et son image*, in Nicolas Carpentier, *La lecture selon Barthes*. Paris: L'Harmattan. 57.
- BARTHES, Roland (1964). *Le degré zéro de l'écriture*. Éd. du Seuil.
- BECKER, Colette (1986). *Émile Zola. La fabrique de «Germinal»*. Paris: Sedes.
- DAGOGNET, François (1998). «La place de l'image à l'école: un point de vue pédagogique», in *L'image à l'école. Pourquoi? Comment?*, Actes du XXXIIIe congrès de l'Association nationale des conseillers pédagogiques, IMAGÈNE 98, le Futuroscope, 16-20 mai 1998. Paris: Hachette Livre. 56-87.
- ECO, Umberto (1979). *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriam Bouzaher. Paris: Grasset.
- FOUQUIÈRES (de), Becq (1998). *L'Art de la mise en scène*. Éd. Entrevues. 271.
- FRAISSE, Emmanuel (1999). «Cent ans d'anthologies scolaires dans l'enseignement secondaire français», in André Petitjean et Jean-Marie Privat (dir.), *Histoire de l'enseignement du français et textes officiels*, Actes du Colloque de Metz: Centre d'études linguistiques des textes et des discours; Centre de recherche de didactique du français. 156.
- HAMON, Philippe (2009). *Le signe et la consigne. Essais sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*. Éd. Droz. 139-170.
- JUSTOME, Sylvie (1999). «Des textes officiels aux pratiques de classe», in *L'image et le cinéma dans l'enseignement des Lettres*. CRDP Poitiers.
- LEMAÎTRE, Jules (1998). «À propos de *Germinal*», in *La Revue politique et littéraire*, 14 mars 1885, in THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Émile Zola. Mémoire de la critique*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne. 193-213.
- METZ, Christian (1968). *Essais sur la signification au cinéma*, t.I, «Le cinéma, langue ou langage?». Éd. Klincksieck.
- MITTERAND, Henri (1986). *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France par Émile Zola*. Éd. Plon.
- ROLLAND, Michel (1993). «*Germinal*», in *La Nouvelle Revue Pédagogique*, n.° 4, décembre 1993. 25-27.
- SERCEAU, Michel (1999). «L'adaptation, ou la réception de la littérature par le cinéma», in *L'image et le cinéma dans l'enseignement des Lettres*. Poitiers: CRDP. 143.
- ROPARS, Marie-Claire (1995). *L'idée de l'image*. Presses Universitaires de Vincennes. 163.
- VIAL, André (1975). *Germinal et le «socialisme» de Zola*. Paris: Éditions Sociales. 85.

SOBRE EDICIONES DE NOVELA ESPAÑOLA REALISTA Y NATURALISTA DEL SIGLO XIX

José Manuel González Herrán

Universidade de Santiago de Compostela

Cuando el profesor Apolinário me invitó a participar en este congreso, en una sesión específicamente dedicada a la parte española en este *Século do Romance*, me concedió total libertad respecto al aspecto que habría de tratar: lo cual, sin dejar de ser una facilidad, constituye también un evidente compromiso. De modo que, tras sopesar distintas posibilidades, he decidido tratar un aspecto que considero fundamental y prioritario para cuantos nos dedicamos (como estudiosos, investigadores, historiadores, profesores o críticos) a la ficción narrativa del realismo-naturalismo español.

Carácter prioritario, pero que no siempre es considerado como tal: no hay más que repasar -por ejemplo- los asuntos de las ponencias y comunicaciones en los congresos de nuestra especialidad, los títulos de las monografías, artículos y estudios en revistas o volúmenes colectivos, los temarios de seminarios, cursos, ciclos de lecciones..., para comprobar qué escasos son los que específicamente se ocupan o aluden a cuestiones de índole editorial (entendiendo tal adjetivo en su dimensión académica o más específicamente ecdótica). A ese respecto, me permito repetir lo que ya advertí en unas Jornadas de estudios de la Université de Picardie “Jules Verne”, en Amiens, en 2009, pues sigue pareciéndome vigente:

Pese a que en estos últimos años están apareciendo ediciones críticas que lo desmienten, todavía persiste la idea de que la cuestión de las variantes textuales importa poco en la obra de autores como Valera, Pereda, Galdós, Pardo Bazán o Clarín. Un prejuicio que podrían desmentir con abundantes ejemplos algunos colegas aquí presentes, editores o estudiosos de aquellos autores (...). En una reunión como esta, cuyos participantes y asistentes son conocedores o interesados en la novela española de fina-

les del XIX y principios del XX, no será necesario insistir en la necesidad imperiosa de que las ediciones críticas de los autores que estudiamos se cuiden con el rigor adecuado, como corresponde a un *clásico*, aunque sea *contemporáneo* (González Herrán, 2010: 150-151)

Más aún: me atrevo a asegurar que muchos de nosotros, cuando nos disponemos a abordar el análisis, estudio o explicación de determinados aspectos o problemas en cualquiera de las obras del género y época que aquí nos convoca, rara vez nos planteamos previamente la situación editorial de esa obra. Salvo que el problema abordado sea de índole específicamente textual, parece que poco importa la edición que manejemos: será la que tengamos más a mano, la que solemos utilizar en nuestras lecturas y explicaciones de clase; o -como alarde erudito o bibliófilo- el ejemplar de la primera edición que tenemos en nuestra biblioteca o en la de la institución en que trabajamos. Más aún: todavía son lamentablemente frecuentes los trabajos sobre relatos de Galdós, Pereda, Pardo Bazán... cuyas citas remiten a las respectivas *Obras completas* de la Editorial Aguilar, beneméritas en su tiempo pero hoy absolutamente desautorizadas en cuanto a su rigor textual; o, por referirme a otro de los autores que luego abordaré, a veces leemos excelentes trabajos sobre *La Regenta* que siguen remitiendo al texto de aquella edición en “El libro del bolsillo” de Alianza Editorial (en donde muchos la leímos por primera vez). Y no sería difícil demostrar que determinadas observaciones, explicaciones o comentarios son discutibles (cuando no totalmente errados) precisamente porque su lectura se ha hecho sobre versiones deficientes, cuando no plagadas de erratas.

Por todo ello, y teniendo en cuenta que buena parte de los participantes en este Congreso, aunque especialistas en la narrativa realista y naturalista europea del XIX, no se ocupan ni dedican específicamente a la española, me ha parecido que puede ser interesante y útil reflexionar sobre la situación editorial de cuatro de sus principales autores: Leopoldo Alas, José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán (con una sucinta referencia a los otros grandes maestros de aquel grupo: Valera, Alarcón, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez). Reflexión que implica mencionar -y recomendar- las ediciones que considero más solventes, especialmente por su rigor textual, aunque teniendo en cuenta también el valor de los estudios críticos que incluyen casi todas ellas. No hará falta advertir que, como toda selección, esta es discutible, y tan solo recoge las ediciones que conozco, las que he manejado o las que utilizo en mis estudios y en mis clases; la fecha límite de este repertorio es 2011.

Y ya que aludí antes a la genial novela de Leopoldo Alas, comenzaré estas reflexiones editoriales con las relativas a su producción. No es momento ahora de recordar la escasa fortuna de sus dos novelas (algo mejor, las de sus cuentos), desde las primeras ediciones en los años ochenta y noventa del siglo XIX, pasando por el silencio u olvido (que no prohibición, como a veces se ha dicho) hasta bien entrada la segunda mitad del XX (si exceptuamos las *Obras selectas* de 1947, de escasísima difusión por su carácter relativamente lujoso, y de poca garantía en cuanto a su rigor textual), para llegar a la triunfal proliferación de ediciones -sobre todo, de *La Regenta*- al cumplirse los ochenta años del fallecimiento de *Clarín* (en 1981), y la subsiguiente liberación de sus derechos de autor; hasta culminar con la extraordinaria aventura editorial de sus *Obras completas*, felizmente concluidas en 2009.

Pero antes de ocuparme de esta monumental edición quiero referirme brevemente a las de sus novelas y cuentos (recientemente reunidos en dos volúmenes de *Narrativa completa* por Caudet). De *La Regenta* tenemos hoy algunas excelentes ediciones, con abundante anotación (especialmente, la de Oleza) y valiosos estudios introductorios (las de Martínez Cachero, la de Oleza, la de Sobejano, la de Baquero Goyanes); aunque, por lo que se refiere a la fijación textual, mi preferencia -que podría justificar- se decanta por la de Gómez. Con todo, y recordando lo que antes dije a propósito de las primeras ediciones, este es uno de los casos en que también es recomendable la consulta de la aparecida en 1884-1885: no tanto por lo que atañe al texto (ya comentó Gómez (1989), y antes Sanz Villanueva (1981), la compleja situación textual de la primera, en sus diversas emisiones), sino por la posibilidad de ver los grabados que la ilustran, más interesantes que artísticamente valiosos. (Afortunadamente para quienes no disponemos de aquella edición, existen en el mercado algunos excelentes facsímiles; y también pueden verse sus ilustraciones en la versión digital de esa novela en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

En cuanto a su otra gran novela (a mi juicio, es una de las mejores del XIX español), *Su único hijo*, contamos con la edición de Martínez Cachero, la de Richmond y las de Oleza, tan rigurosas textualmente como valiosas en sus estudios y notas. Menos fortuna, desde el punto de vista ecdótico, han tenido sus cuentos. Pese a que disponemos de una buena recopilación, preparada por Richmond, de varias antologías (Richmond, Martínez Cachero, Romero Tobar, Lissorgues), así como ediciones de algunos títulos sueltos (Ramos-Gascón, Rivkin, Martín-Gamero, Sobejano, Sotelo Vázquez), son pocas las verdaderamente críticas (Ezama, Botrel), que pongan de manifiesto la compleja historia textual de los relatos breves clarinianos, frecuentemente corregidos desde su primera aparición en la prensa periódica hasta ser recogidos en las diferentes colecciones que publicó su autor.

Prometí ocuparme antes de las *Obras completas* clarinianas (cfr. González Herrán, 2012): un proyecto que, al menos desde 1981, venía preparando el llorado José María Martínez Cachero, y que, tras diversas vicisitudes y peregrinaciones por diversas empresas e instituciones, iniciaron su carrera editorial en 2002 para alcanzar en 2009 los doce volúmenes, uno de ellos doble. Un trabajo monumental, solo posible con ayuda o apoyos institucionales y en equipo: con Martínez Cachero (que editó *La Regenta*), han participado Oleza (*Su único hijo*, los proyectos novelescos, fragmentos narrativos y relatos inconclusos), Richmond (la narrativa breve), Bonet (la obra crítica), Lissorgues y Botrel (los artículos en prensa), Romero Tobar, con la colaboración de Martín-Gamero, García San Miguel, Lissorgues y Martínez Cachero (la obra *varia*: el periódico juvenil *Juan Ruiz*, los escritos jurídicos y académicos, los discursos y conferencias, la poesía, el teatro), Botrel (*Epistolario*). Aunque para lo que aquí nos compete importan especialmente los volúmenes I, II y III, que recogen sus novelas y relatos cortos, no hará falta ponderar la importancia de esta colección: porque, como ha explicado Lissorgues en su monumental biografía clariniana (Lissorgues, 2007), para la lectura e interpretación de su ficción narrativa es no sólo conveniente sino acaso ineludible la consideración del resto de su producción.

No son esas las únicas *Obras completas* de Leopoldo Alas; en el mercado editorial pueden encontrarse también las preparadas por Sanz Villanueva para la prestigiosa Biblioteca Castro; aunque su cuidado y rigor textual sean también exquisitos, el hecho de que sean ediciones sin anotar impide al editor explicar y justificar en detalle su opción lectora. De modo que, siendo también recomendables, no resisten la comparación con las antes comentadas.

Si se me permite la inmodestia, como codirector que soy, no menos importante ha sido el proyecto de *Obras completas* de José María de Pereda, que en 1989 puse en marcha con el prof. Clarke, y que se culminó a los veinte años de su inicio. También en este caso ha sido un trabajo en equipo, aunque con un criterio diferente -no diré si mejor- que el de las obras clarinianas. Mientras en estas los responsables de cada uno de los volúmenes lo son también de su edición, estudio y anotación, en las peredianas los dos directores nos hemos encargado de la edición de los textos, dejando su estudio, interpretación y anotación a los diferentes especialistas que en ellas han colaborado (Valis, Hemingway, Miralles, Rogers, Clarke, Pérez, Caudet, Bonet, Estébanez Calderón, González Herrán, López de Abiada). Excepcionalmente, dadas las especiales características textuales de las primeras publicaciones peredianas, García Castañeda, además de elaborar sus estudios introductorios y notas, se ha ocupado de cuidar editorialmente las colecciones de relatos (*Escenas*

montañesas, Tipos y paisajes, Tipos trashumantes, Esbozos y rasguños), así como la copiosa *Miscelánea* (artículos y colaboraciones periodísticas, relatos sueltos, poesías, teatro, prólogos, discursos y escritos críticos) que ocupa los volúmenes IX, X y XI, aparecidos entre 2008 y 2009.

Aunque en nuestra intención, esas pretenden ser las versiones *canónicas* de los libros peredianos, no son las únicas que merecen ser tenidas como tales: varios de los títulos de este autor han sido objeto de ediciones muy solventes, en ocasiones provistas de un riguroso aparato de notas de índole textual, que dan cuenta de las vicisitudes por las que han pasado esas obras en las diferentes y sucesivas apariciones. En ese sentido, es verdaderamente modélica (y no solo entre las ediciones peredianas) la de *Peñas arriba*, que ha preparado Bonet. La misma novela ha sido objeto de otra edición muy cuidadosa, desde el punto de vista textual, la preparada por Clarke: como hizo Bonet, este hispanista británico ha tenido en cuenta para su lectura no solo las primeras ediciones, sino el manuscrito de la novela. Algo que no se ha hecho todavía con otras del autor (*El sabor de la tierra, Sotileza, Nubes de estío*), cuyos manuscritos también se conservan.

Además de las dos antes citadas, hay otras ediciones muy recomendables de *Peñas arriba*: de Miralles, de Estébanez Calderón y de Rey Hazas. Resulta curioso advertir que, pese a tratarse de un autor cuyo prestigio ha desminuido mucho en los últimos años, su fortuna editorial sigue siendo notable, pues disponemos de ediciones muy rigurosas (tanto en lo textual como en lo histórico-crítico) de otros títulos: *La puchera*, por Bonet; *Sotileza*, por Miralles y por Gullón; *Pedro Sánchez*, por Cossío y por González Herrán.

El caso de la fortuna editorial (en el sentido que aquí vengo dando a tal expresión) de Pérez Galdós es algo diferente, y merecería más atención de la que ahora le puedo dedicar. En cuanto a colecciones de *Obras Completas*, la citada Biblioteca Castro tiene en su catálogo varios volúmenes, tanto de novelas propiamente dichas como de los *Episodios Nacionales*, aparecidos en dos etapas, bajo la responsabilidad de diferentes editores (Yndurain, Troncoso, para las novelas; Blanco, Penas, para los *Episodios*); y es de justicia destacar el rigor con que las responsables de las ediciones más recientes (Troncoso y Penas) vienen cuidando sus textos, cuyas lecturas siguen, además de las ediciones publicadas en vida del autor (con interesantes variantes entre sí), los manuscritos y galeradas corregidas que se custodian en el archivo de la casa-museo en Las Palmas.

Párrafo aparte merece el proyecto dirigido por Arencibia para las ediciones de Cabildo de Gran Canaria, titulado “Colección Pérez Galdós. Arte, Naturaleza y Verdad”. Sus características -y también sus limitaciones- resultan explícitas

cuando declaran ofrecer “al lector interesado una edición *en limpio*, renunciando a todo aparato erudito pero no al rigor y la calidad (...), corregida a partir de primeras ediciones, galeradas y manuscritos conservados de Galdós. Todo en la intención de ofrecer un texto libre de erratas y vicios posteriores a su autor” (cito de la correspondiente página web). Entre los volúmenes hasta ahora aparecidos están sus novelas y las series primera a cuarta de los *Episodios Nacionales*. Además de la dirección, Arencibia asume la responsabilidad editorial (para determinados títulos, con algunos colaboradores), y cada volumen lleva un prólogo (no siempre estudio), firmado por especialistas más menos galdosianos (Gullón, Cardona, Ribbans, Romero Tobar, Senabre, Palomo, Whiston, Mainer, Rubio Cremades, Troncoso), además de escritores y ensayistas.

Por lo que se refiere a ediciones de determinados títulos galdosianos, no es raro, teniendo en cuenta la tan abundante como valiosa producción novelística del canario, que contemos con bastantes ediciones -algunas, excelentes- de sus “novelas contemporáneas” y de los *Episodios Nacionales*. De las ediciones recomendables aparecidas en los últimos treinta años, me limito a mencionar los títulos que considero mejor editados (sin especificar aquí quiénes son sus responsables, aunque sí lo hago en la relación que acompaña a este trabajo): *La de Bringas*, *El caballero encantado*, *La desheredada*, *El Doctor Centeno*, *Doña Perfecta*, *La familia de León Roch*, *Fortunata y Jacinta*, *Gloria*, *Halma*, *La incógnita*, *Marianela*, *Miau*, *Misericordia*, *Nazarín*, *Lo prohibido*, *Realidad*, *Tormento*, *Tristana*, [*Rosalía*] (título, entre corchetes, que da su editor a lo que en rigor no es sino una versión previa y desestimada por el autor, de *Gloria*). De los *Episodios Nacionales*, además de las ediciones de *Zaragoza* y de *Cádiz*, preparadas por Esterán, la de *La vuelta al mundo en la “Numancia”*, por García Barrón, la de la *Quinta serie*, por Caudet, ha de recomendarse especialmente la edición crítica de *Trafalgar* y *La Corte de Carlos IV*, por Troncoso. La cual, por otra parte, ha dirigido y cuidado (con la colaboración de Varela, Cuiñas y Luna) otra muy solvente edición -ya culminada- de las cinco series de *Episodios Nacionales*.

No me queda mucho tiempo y quiero dedicarlo -aunque sea de manera sumaria- a la autora que mejor conozco y en cuyas ediciones vengo trabajando desde hace algún tiempo. En 1999 la citada Biblioteca Castro inició la publicación de las *Obras completas* de Emilia Pardo Bazán, preparadas por Villanueva y por mí, de las que hasta ahora han aparecido doce volúmenes (cinco de novelas, otro de novelas cortas y seis de cuentos). Como es usual en esa colección, el rigor textual es de la máxima solvencia, aunque la carencia de notas impide tanto la explicación y justificación de tal lectura como el cotejo de variantes. Un aspecto este que requeriría

especial atención en el caso de la escritora coruñesa, cuyos textos se modifican bastante, tanto en el paso de la prensa periódica al libro, como en las sucesivas reediciones de estos; algo que hasta ahora se ha señalado y estudiado en su producción periodística (libros de viajes, escritos críticos), pero algo menos en sus novelas y nada en sus cuentos.

Por lo que se refiere a sus novelas, contamos con ediciones fiables textualmente, acompañadas de valiosos estudios introductorios y notas críticas, de sus principales títulos: *Pascual López* (González Herrán y Patiño Eirín), *Un viaje de novios* (Baquero Goyanes, Sotelo), *La Tribuna* (Varela Jácome, Sotelo), *Los Paços de Ulloa* (Mayoral, Clemessy, Ayala, Latorre), *La Madre Naturaleza* (López, Penas), *Insolación* (Mayoral), *Morriña* (Penas), *Memorias de un solterón* (Ayala), *La Quimera* (Mayoral, Sotelo). Especial mención merecen, por su atención a las cuestiones textuales, dos ediciones preparadas por Penas: la crítica de *Los Paços de Ulloa*, que señala y comenta las variantes entre las ediciones aparecidas en vida de la autora; y la de *Insolación*, que utiliza también las galeradas corregidas por la autora.

En cuanto a su narrativa breve (género que –como es sabido– la escritora cultivó de manera magistral), contamos con diversas antologías, ninguna de las cuales destaca por su rigor textual, aunque hayan contribuido a la cada vez mayor difusión de esa parcela de la autora coruñesa. Hay también una edición de *Cuentos completos* en cuatro volúmenes preparados por Paredes Núñez (1990), cuya principal valía –reunir lo hasta entonces conocido en esa parcela de la producción pardobazaniana– queda oscurecida por su escasa fidelidad textual. Totalmente fiables son, en cambio, los volúmenes de cuentos en las citadas *Obras Completas* de la Biblioteca Castro: los cuatro publicados en 2004 y 2005 reúnen los aproximadamente cuatrocientos cuentos que la autora coleccionó en libros a lo largo de su vida; y acaban de aparecer otros dos volúmenes, preparados por mí (2011), que recogen más de doscientos relatos breves, dispersos en la prensa periódica y que doña Emilia nunca reunió en sus diversas antologías y colecciones. Pero carecemos de ediciones rigurosas, prologadas y anotadas, de ninguno de los quince libros de cuentos aparecidos en vida de la autora: algo que permitiría analizar la interesante problemática textual derivada de las notables variantes respecto a las versiones previas publicadas en la prensa periódica, según según mostraré en González Herrán (2013 [en prensa]).

Para no sobrepasar el tiempo que se me ha sugerido, resumiré mucho lo relativo a los demás novelistas del realismo-naturalismo español que el *canon* ha consagrado en el mismo nivel e importancia que los mencionados: Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, Armando Palacio Valdés, Vicente Blasco Ibáñez.

Disponemos de *Obras completas* rigurosas y fiables (en la repetidamente citada Biblioteca Castro) de Juan Valera, preparadas por Almela; de Pedro Antonio de Alarcón, por Clavería y García López; de Vicente Blasco Ibáñez, por Baquero Escudero. Y hay también excelentes ediciones (algunas de ellas, críticas), bien prologadas y anotadas de ciertos títulos, que me limitaré a mencionar.

Sin duda, el mejor editado, anotado y estudiado de estos cuatro novelistas es Valera: su novela más conocida, *Pepita Jiménez*, cuenta con ediciones excelentes, de García Lorenzo, de Sotelo, de Palomo, de Romero Tobar, de Rubio Cremades, de Barrero; *Morsamor* ha sido editada por Avalor-Arce y por Romero Tobar; *Las ilusiones del doctor Faustino*, por DeCoster y por Mainer; *Juanita la Larga*, por Rubio Cremades; *Genio y figura*, por DeCoster. También ha sido repetidamente editada la más famosa novela de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*: además de las excelentes de Bonet, de López Casanova, de Montes Bordajandi, de Rubio Jiménez y de Basanta Folgueira (esta, con otras novelas cortas y cuentos), hay dos ediciones críticas, la de Gaos y la de Florensa. *El escándalo* ha sido editado por Baquero Goyanes, por Montes y por Palomo; De los Ríos ha editado *La Comendadora*, *El clavo y otros cuentos*; Liberatori, *La Pródiga*; DeCoster, sus “obras olvidadas” (entre ellas, algunos cuentos y artículos de costumbres); Royo Latorre, una muy rigurosa edición crítica de sus relatos. En cuanto a Armando Palacio Valdés, hay varias ediciones de divulgación, con valiosos estudios introductorios, pero son escasas las textualmente bien cuidadas: *La aldea perdida*, por Alonso y por Ruiz de la Peña; *La espuma*, por Gómez-Ferrer Morant; *Los majos de Cádiz*, por Fernández Cifuentes; *Tristán o el pesimismo*, por Baquero Goyanes; y lo será la edición crítica de *El cuarto poder* que yo estoy preparando. De la amplísima producción novelística de Blasco Ibáñez, merecen citarse las ediciones que Mas y Matheu han preparado de varios títulos (*La barraca*, *Entre naranjos*, *Flor de mayo*, *El préstamo de la difunta*...); las de *La araña negra*, por Alonso; de *La bodega*, por Caudet; de *La Maja desnuda*, por Tomás; de *Mare Nostrum*, por Navarro; de *La voluntad de vivir*, por Tomás.

Concluyo con algunas recomendaciones bibliográficas de carácter general (que acaso tendrían que haber sido previas a todo lo dicho): para los autores aquí mencionados, el repertorio más completo y actualizado (hasta 2001) de ediciones de sus novelas puede encontrarse en las Bibliografías de cada capítulo del monumental *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, de Enrique Rubio Cremades. También son muy útiles (aunque limitados al periodo 2000-2010) los datos que ofrece la página web de la Biblioteca Miralles, dedicada, como es sabido, exclusivamente a la literatura española del siglo XIX. Por lo que se refiere a edi-

ciones digitalizadas de los títulos que aquí nos importan, el recurso principal es, sin duda, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en los *portales* dedicados a cada uno de los autores aquí mencionados: en ellos, además de útiles informaciones biográficas, documentales y críticas, pueden consultarse la versión digitalizada de la mayor parte de sus obras (aunque no en todas con la misma fidelidad textual).

Mas, por lo que sé, carecemos de un estudio de conjunto que, además de inventariar las muchas ediciones existentes, juzgue, valore y seleccione de entre ellas las que merecen ser recomendadas, tanto para quienes estudian o investigan sobre la novela española del realismo y naturalismo, como para quienes las explican y comentan en sus clases de Literatura española.

EDICIONES CITADAS

De los autores mencionados en el texto, cito, en cada uno de ellos, primero, las colecciones, y luego, las ediciones sueltas, por orden alfabético de sus títulos, y en estos, por fecha de edición.

LEOPOLDO ALAS *CLARÍN*

Obras completas

- I. *La Regenta*, ed. J. M^a Martínez Cachero, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003.
- II. *Su único hijo. Proyectos novelescos y fragmentos narrativos*, ed. J. Oleza, Oviedo: Ediciones Nobel, 2004.
- III. *Narrativa breve*, ed. C. Richmond, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003.
- IV. *Crítica*, 2 vols., ed. L. Bonet con la colaboración de J. Estruch y F. Navarro, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003.
- V. *Artículos (1875-1878)*, ed. J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo: Ediciones Nobel, 2002.
- VI. *Artículos (1879-1882)*, ed. J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003.
- VII. *Artículos (1882-1890)*, ed. J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo: Ediciones Nobel, 2004.
- VIII. *Artículos (1891-1894)*, ed. Y. Lissorgues y J.-F. Botrel, Oviedo: Ediciones Nobel, 2005.
- IX. *Artículos (1895-1897)*, ed. Y. Lissorgues y J.-F. Botrel, Oviedo: Ediciones Nobel, 2005.
- X. *Artículos (1898-1901)*, ed. Y. Lissorgues y J.-F. Botrel, Oviedo: Ediciones Nobel, 2006.
- XI. *Varia*, ed. L. Romero Tobar *et al.*, Oviedo: Ediciones Nobel, 2006.

XII. *Epistolario e Índices*, ed. J.-F. Botrel, Oviedo: Ediciones Nobel, 2009.

Obras completas

- 1: *La Regenta*, ed. S. Sanz Villanueva, Madrid: Biblioteca Castro, 1995.
- 2: *Pipá. Doña Berta. Cuervo. Superchería. El Señor y lo demás, son cuentos. Cuentos morales. El Gallo de Sócrates* ed. S. Sanz Villanueva, Madrid: Biblioteca Castro, 1995.
- 3: *Su único hijo. Relatos sueltos y narraciones incompletas. Teatro Sócrates* ed. S. Sanz Villanueva, Madrid: Biblioteca Castro, 2003.
- 4: *Folleto literarios*, ed. S. Sanz Villanueva, Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- 5: *Solos de "Clarín". La literatura en 1881. ...Sermón perdido*, ed. S. Sanz Villanueva, Madrid: Biblioteca Castro, 2004.
- 6: *Nueva campaña. Mezclilla. Alcalá Galiano. Benito Pérez Galdos*. ed. S. Sanz Villanueva, Madrid: Biblioteca Castro, 2006.
- 7: *Ensayos y revistas. Palique. Crítica popular. Siglo pasado*, ed. S. Sanz Villanueva, Madrid: Biblioteca Castro, 2010.

¡Adiós, Cordera! y otros relatos breves, ed. A. Ezama, Barcelona: Editorial Crítica, 2001

Cuentos, ed. J. M^a Martínez Cachero, Barcelona: Plaza&Janés, 1987.

Cuentos, ed. A. Ezama, Barcelona: Editorial Crítica, 2007.

Cuentos completos, ed. C. Richmond, Madrid: Alfaguara, 2000.

Cuentos morales, ed. J. F. Botrel Madrid: Cátedra [en prensa]

Cuesta abajo y otros relatos inconclusos, ed. L. Rivkin, Madrid: Júcar, 1985.

Doña Berta. Cuervo. Superchería, ed. A. Sotelo Vázquez, Madrid: Cátedra, 2003.

Doña Berta y otras narraciones, ed. L. Romero Tobar, Madrid: Alianza, 2002.

"*Juan Ruiñ*", ed. S. Martín-Gamero, Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

Narraciones breves, ed. Y. Lissorgues, Barcelona: Antrhops, 1989.

Narrativa completa. I, Cuentos. II, Novelas, ed. F. Caudet, Madrid: Cátedra, 2010.

Obras selectas [con prólogo biográfico de J. A. Cabezas], Madrid: Biblioteca Nueva, 1947.

Pipá, ed. A. Ramos-Gascón, Madrid: Cátedra, 1983.

Obras. I. La Regenta, ed. J. M^a Martínez Cachero Barcelona: Planeta, 1963.

La Regenta, ed. G. Sobejano, Barcelona: Noguer, 1976; reed.: Madrid: Castalia, 1981.

La Regenta, ed. M. Baquero Goyanes, Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

La Regenta, ed. J. Oleza, Madrid: Cátedra, 1984 [a partir de la 2^a ed., corregida].

La Regenta, ed. J. M^a Martínez Cachero, Oviedo: Nobel, 1994.

La Regenta, ed. J. L. Gómez en colaboración con R. Martín, Barcelona: Crítica, 2005.

La Regenta. El diablo en Semana Santa, ed. J. L. Gómez, Barcelona: Planeta, 1989.

El Señor y lo demás, son cuentos, ed. G. Sobejano, Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

Su único hijo, ed. C. Richmond, Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Su único hijo, ed. J. Oleza, Madrid: Cátedra, 1990.

Su único hijo, ed. J. M^a Martínez Cachero, Madrid: Taurus, 1991.

Treinta relatos, ed. C. Richmond, Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

JOSÉ MARÍA DE PEREDA

Obras Completas (dirigidas por A. H. Clarke y J. M. González Herrán)

- I: *Escenas montañosas. Tipos y paisajes*, edición, introducción y notas de S. García Castañeda, Santander: Ediciones Tantín, 1989.
- II: *Tipos trashumantes. Esbozos y rasguños*, edición, introducción y notas de S. García Castañeda, Santander: Ediciones Tantín, 1989.
- III: *Bocetos al temple*, edición de J. M. González Herrán y N. Valis, introducción y notas de N. Valis. *El buey suelto...*, edición de A. H. Clarke, introducción y notas de M. Hemingway, Santander: Ediciones Tantín, 1990.
- IV: *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, edición de A. H. Clarke, introducción y notas de E. Miralles. *De tal palo, tal astilla*, edición de A. H. Clarke, introducción y notas de E. Rogers, Santander: Ediciones Tantín, 1991.
- V: *El sabor de la tierra*, edición, introducción y notas de A. H. Clarke. *Pedro Sánchez*, edición de J. M. González Herrán, introducción y notas de F. Pérez, Santander: Ediciones Tantín, 1992.
- VI: *Sotileza*, edición de A. H. Clarke, introducción y notas de F. Caudet. *La Montálvez*, edición de J. M. González Herrán, introducción y notas de L. Bonet, Santander: Ediciones Tantín, 1996.
- VII: *La puchera*, edición de A. H. Clarke, introducción y notas de D. Estébanez Calderón. *Nubes de estío*, edición, introducción y notas de J. M. González Herrán, Santander: Ediciones Tantín, 1999.
- VIII: *Al primer vuelo*, edición, introducción y notas de A. H. Clarke. *Peñas arriba*, edición de A. H. Clarke, introducción y notas de J. M. López de Abiada, Santander: Ediciones Tantín, 2001.
- IX: *Pachín González. Miscelánea I*, edición, introducción y notas de S. García Castañeda, Santander: Ediciones Tantín, 2008.
- X: *Miscelánea II*, edición, introducción y notas de S. García Castañeda, Santander: Ediciones Tantín, 2009.
- XI: *Miscelánea III*, edición, introducción y notas de S. García Castañeda, Santander: Ediciones Tantín, 2009.

La Leva y otros cuentos, ed., L. Bonet, Madrid: Alianza Editorial, 1970.

Pedro Sánchez, ed. J. M^a de Cossío, Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

Pedro Sánchez, ed. J. M. González Herrán, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

Peñas arriba, ed. D. Estébanez Calderón, Barcelona: Plaza&Janés, 1984.

- Peñas arriba*, ed. E. Miralles, Barcelona: Planeta, 1988.
Peñas arriba, ed. A. Rey Hazas, Madrid: Cátedra, 1988.
Peñas arriba, ed. A. H. Clarke, Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
Peñas arriba, ed. L. Bonet, Barcelona: Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, 2006.
La puchera, ed. L. Bonet, Madrid: Castalia, 1980.
Sotileza, ed. E. Miralles, Madrid: Alhambra, 1977.
Sotileza, ed. G. Gullón, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

BENITO PÉREZ GALDÓS

Novelas

- I: *La Sombra. La Fontana de oro. El Audaç*, ed. D. Yndurain, Madrid: Biblioteca Castro, 1993
 II: *Doña Perfecta. Gloria. Marianela*, ed. D. Yndurain, Madrid: Biblioteca Castro, 1993
 III: *La Familia de León Roch. La Desheredada*, ed. D. Yndurain, Madrid: Biblioteca Castro, 1994.
 IV: *El Amigo Manso. El Doctor Centeno. Tormento*, ed. D. Yndurain, Madrid: Biblioteca Castro, 1994
 V: *La de Bringas. Lo prohibido*, ed. D. Yndurain, Madrid: Biblioteca Castro, 1994.
 VI: *Fortunata y Jacinta*, ed. D. Yndurain, Madrid: Biblioteca Castro, 1993
 VII: *Miau. La Incógnita. Realidad*, ed. D. Yndurain, Madrid: Biblioteca Castro, 2001.
 VIII: *Torquemada en la hoguera. Torquemada en la cruz. Torquemada en el purgatorio. Torquemada y San Pedro*, ed. D. Yndurain, Madrid: Biblioteca Castro, 2003.
 IX: *Ángel Guerra* ed. Troncoso, Madrid: Biblioteca Castro, 2009.
 X: *Tristona. Nazarín. Halma. Misericordia* ed. Troncoso, Madrid: Biblioteca Castro, 2010.

Episodios Nacionales, Primera serie, ed. E. Blanco, Madrid: Biblioteca Castro, 2006-2007

Episodios Nacionales, Segunda serie, ed. E. Penas, Madrid: Biblioteca Castro, 2011.

Colección “Pérez Galdós. Arte, Naturaleza y Verdad. Novela”:

1. *La sombra. La Fontana de oro. El audaç*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005.
2. *Episodios nacionales. Primera serie (I)*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005.
3. *Episodios nacionales. Primera serie (II)*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2006.
4. *Episodios nacionales. Segunda serie (I)*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2006.

5. *Episodios nacionales. Segunda serie (II)*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2006.
 6. *Doña Perfecta. Gloria*. ed. de Y. Arencibia y M^a del P. Escobar, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2006.
 7. *Marianela. La familia de León Roch*, ed. Y. Arencibia Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2006.
 8. *La desheredada; El amigo Manso*, ed. Y. Arencibia y M^a del P. Escobar, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2007.
 9. *El doctor Centeno. Tormento. La de Bringas* ed. de Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2007.
 10. *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas (I)*. ed. de Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2007.
 11. *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas (II)*. ed. de Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2007.
 12. *Lo prohibido. Miau* ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2008.
 13. *La incógnita. Realidad*. ed. de Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2008.
 14. *Las novelas de Torquemada*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2008.
 15. *Ángel Guerra*, ed. de Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009.
 16. *Tristana. La loca de la casa*, ed. Y. Arencibia y M^a J. García Domínguez, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009.
 17. *Naçarín. Halma*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009.
 18. *Misericordia. El abuelo* ed. Y. Arencibia C. E. Hernández Cabrera, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009.
 19. *Episodios nacionales. Tercera serie (I)*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2010.
 20. *Episodios nacionales. Tercera serie (II)*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2010.
 21. *Episodios nacionales. Cuarta serie (I)*, ed. Y. Arencibia, Las Palmas: Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2011.
- Episodios Nacionales. Primera serie*, ed. D. Troncoso y R. Varela, Barcelona: Destino 2005.
- Episodios Nacionales. Segunda serie*, ed. D. Troncoso, Barcelona: Destino, 2006.
- Episodios Nacionales. Tercera serie*, ed. D. Troncoso, M. Cuiñas y C. Luna, Barcelona: Destino, 2007.

Episodios Nacionales. Cuarta serie, ed. D. Troncoso, M. Cuiñas y C. Luna, Barcelona: Destino, 2009.

Episodios Nacionales. Quinta serie, ed. D. Troncoso, M. Cuiñas y C. Luna, Barcelona: Destino, 2010.

Episodios Nacionales. Quinta serie, ed. F. Caudet, Madrid: Cátedra, 2007.

La de Bringas, ed. A. Blanco y C. Blanco Aguinaga, Madrid: Cátedra, 1983.

La de Bringas, ed. S. Lakhdari, Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

El Caballero Encantado, ed. J. Rodríguez-Puértolas, Madrid: Cátedra, 1977..

Cádiç, ed. Pilar Esterán, Madrid: Cátedra, 2003.

Cuentos fantásticos, ed. A. Smith, Madrid: Cátedra, 1996

La desheredada, ed. E. Miralles, Barcelona: Planeta, 1992

La desheredada, ed. G. Gullón, Madrid: Cátedra, 2000.

El Doctor Centeno, ed. J. C. Mainer, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002

Doña Perfecta, ed. R. Cardona, Madrid: Cátedra, 1982.

La familia de León Roch, ed. I. Sánchez Llama, Madrid: Cátedra, 2003.

Fortunata y Jacinta, ed. F. Caudet, Madrid: Cátedra, 1985.

Fortunata y Jacinta, ed. J. Whiston, Madrid: Castalia, 2010.

Gloria, ed. I., J. López, Madrid: Cátedra, 2011.

La incógnita-Realidad, ed. F., Caudet, Madrid: Cátedra, 2004.

Marianela, ed. J. Casalduero, Madrid: Cátedra, 1983.

Miau, ed. R. J. Weber, Barcelona: Labor, 1973.

Miau, ed. F. Caudet, Madrid: Castalia, 2006.

Misericordia, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Cátedra, 1983.

Nazarín, ed. G. Torres Nebrera, Madrid: Castalia, 2001.

Nazarín, Halma, ed. Y. Arencibia, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002

Lo prohibido, ed. J. F. Montesinos, Madrid: Castalia, 1971.

Lo prohibido, ed. A. Blanco, Madrid: Akal, 2006.

Tormento, ed. T. Barhau y J. Parellada, Barcelona: Crítica, 2007

Trafalgar y La Corte de Carlos IV, ed. D. Troncoso, Barcelona: Crítica, 1995.

Tristana, ed. S. Lakhdari, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Tristana, ed. I. González y G. Sevilla, Madrid: Cátedra, 2008

La vuelta al mundo en la "Numancia", ed. García Barrón, Madrid: Castalia, 1992.

Zaragoza, ed. Pilar Esterán, Zaragoza: C.S.I.C., 2001

[*Rosalía*], ed. A. Smith, Madrid: Cátedra, 1983.

EMILIA PARDO BAZÁN

Obras Completas

- I: *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina. Un viaje de novios. La Tribuna. El Cisne de Vilamorta*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 1999.
- II: *Los Pazos de Ulloa. La madre Naturaleza. Insolación. Morriña*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 1999.
- III: *Una cristiana-La prueba. La piedra angular. Doña Milagros. Memorias de un solterón*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 1999.
- IV: *El Tesoro de Gastón. El saludo de las brujas. El Niño de Guzmán. Misterio*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 1999.
- V: *La Quimera. La sirena negra. Dulce dueño*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 1999.
- VI: *Novelas ejemplares: Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer. Novelas cortas: El áncora. Cada uno... Allende la verdad. Belcebú. Finafrol. La gota de sangre. Arrastrado. En las cavernas. La muerte del poeta. La aventura de Isidro. La última fada. Clavileño. Dioses. La Pepona. La Serpe. Rodando*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 2002.
- VII: *La Dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marinada*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 2004.
- VIII: *Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 2005.
- IX: *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 2005.
- X: *El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 2005.
- XI: *Cuentos dispersos I (1865-1910)*, ed. J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 2011.
- XII: *Cuentos dispersos II (1911-1921)*, ed. J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 2011.

Cuentos completos ed. J. Paredes, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

Insolación, ed. E. Penas, Madrid: Cátedra, 2001.

La Madre Naturaleza, ed. I.-J. López, Madrid: Taurus, 1992.

La Madre Naturaleza, ed. I.-J. López, Madrid: Cátedra, 1999.

La Madre Naturaleza, ed. E. Penas, Madrid: Castalia [en prensa].

- Memorias de un solterón*, ed. M. A. Ayala, Madrid: Cátedra, 2004.
- Morriña*, ed. E. Penas, Madrid: Cátedra, 2007.
- Pascual López*, ed. J. M. González Herrán y C. Patiño Eirín, Santiago de Compostela: Ara-Solis, 1996.
- Los Paños de Ulloa*, ed. M. Mayoral, Madrid: Castalia, 1986.
- Los Paños de Ulloa*, ed. N. Clemessy, Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Los Paños de Ulloa* M^a Á. Ayala, Madrid: Cátedra, 1997.
- Los Paños de Ulloa*, ed. E. Penas, Barcelona: Crítica, 2000.
- Los Paños de Ulloa*, ed. Y. Latorre Ceresuela, Madrid: Laberinto, 2003.
- La Químera*, ed. M. Mayoral, Madrid: Cátedra, 1991.
- La Químera*, ed. M. Sotelo, Barcelona: PPU, 1992.
- La Tribuna*, ed. B. Varela Jácome, Madrid: Cátedra, 1975.
- La Tribuna*, ed. M. Sotelo, Madrid: Alianza, 2003.
- Un viaje de novios*, ed. M. Baquero Goyanes, Barcelona: Labor, 1971.
- Un viaje de novios*, ed. M. Sotelo, Madrid: Alianza, 2003

JUAN VALERA

Obras Completas

- I. *Cuentos. Cuentos y chascarrillos andaluces Narraciones inacabadas Traducciones Teatro Artículo de costumbres*, ed. M. Almela, Madrid: Biblioteca Castro, 1995.
- II. *Mariquita y Antonio. Pepita Jiménez. Las ilusiones del doctor Faustino. El Comendador Mendoza. Pasarse de listo*, ed. M. Almela, Madrid: Biblioteca Castro, 1995.
- III. *Doña Luz. Juanita la Larga. Genio y figura. Morsamor*, ed. M. Almela, Madrid: Biblioteca Castro, 1995.

- Genio y figura*, ed. C. DeCoster, Madrid: Cátedra, 1975.
- Las ilusiones del doctor Faustino*, ed. C. DeCoster, Madrid: Castalia, 1970.
- Las ilusiones del doctor Faustino*, ed. J. C. Mainer, Madrid: Alianza, 1991
- Juanita la Larga*, ed. E. Rubio Cremades, Madrid: Castalia, 1985
- Morsamor*, ed. J. B. Avalle-Arce, Barcelona: Labor, 1970.
- Morsamor*, ed. L. Romero Tobar, Barcelona: Plaza&Janés, 1984.
- Morsamor*, ed. L. Romero Tobar, Sevilla: Fundación J. M. Lara, 2003.
- Pepita Jiménez*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Alhambra, 1977.
- Pepita Jiménez*, ed. A. Sotelo, Madrid: SGEL, 1983.
- Pepita Jiménez*, ed. M.^a P. Palomo, Barcelona: Planeta, 1987.
- Pepita Jiménez*, ed. L. Romero Tobar, Madrid: Cátedra, 1990.
- Pepita Jiménez*, ed. E. Rubio Cremades, Madrid: Taurus, 1991.
- Pepita Jiménez*, ed. O. Barrero, Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

Obras literarias

- I: *El final de Norma, El sombrero de tres picos; El escándalo*, ed. C. Clavería y J. García López: Madrid: Biblioteca Castro, 2004.
- II: *El niño de la bola. La Pródiga. Poesías serias y humorísticas* ed. C. Clavería y J. García López: Madrid: Biblioteca Castro, 2004.
- III: *Cuentos amatorios. Historietas nacionales. Narraciones inverosímiles*, ed. C. Clavería y J. García López: Madrid: Biblioteca Castro, 2005.

La Comendadora. El clavo y otros cuentos, ed. L. de los Ríos, Madrid: Cátedra, 1975.

Cuentos y novelas cortas, ed. A. Basanta Folgueira, Barcelona: Plaza&Janés, 1984.

El escándalo, ed. M. Baquero Goyanes, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

El escándalo, ed. J. M. Montes Bordajandi, Madrid: Cátedra, 1986.

El escándalo, ed. M^a P. Palomo, Barcelona: Planeta, 1989.

Obras olvidadas, ed. C. DeCoster, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984.

La Pródiga, de F. Liberatori, Madrid: Castalia, 2001.

Los relatos, ed. M^a D. Royo Latorre, Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1994.

El sombrero de tres picos, ed. V. Gaos, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

El sombrero de tres picos, ed. L. Bonet, Madrid: Taurus, 1981.

El sombrero de tres picos, ed. A. López Casanova, Madrid: Cátedra, 1983.

El sombrero de tres picos, ed. J. M. Montes Bordajandi, Madrid: Alhambra, 1985.

El sombrero de tres picos. El capitán Veneno, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

El sombrero de tres picos, ed. Eva Florensa, Barcelona: Crítica, 1993.

ARMANDO PALACIO VALDÉS

La aldea perdida, ed. M^a D. Alonso, Barcelona: PPU, 1989.

La aldea perdida, ed. A. Ruiz de la Peña, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

La espuma, ed. G. Gómez.-Ferrer Morant, Madrid: Castalia, 1990.

Los majos de Cádiz, ed. L. Fernández Cifuentes, Cádiz: Universidad, 1998.

Tristán o el pesimismo, ed. M. Baquero Goyanes, Madrid: Narcea, 1971.

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

Obras Completas

- I: *Arroz y tartana. Flor de Mayo. La barraca. Entre naranjos*, ed. A. L. Baquero Escudero, Madrid: Biblioteca Castro, 2008.

- II: *Sónnica la cortesana. Cañas y barro. La catedral. El intruso*, ed. A. L. Baquero Escudero, Madrid: Biblioteca Castro, 2009.
- III: *La bodega. La horda. La maja desnuda. Sangre y arena*, ed. A. L. Baquero Escudero, Madrid: Biblioteca Castro, 2010.

La araña negra, ed., C. Alonso, Sevilla: Renacimiento, 2007

La barraca ed. de J. Mas y M^a T. Matheu, Madrid: Cátedra, 1998.

La bodega, ed. F. Caudet, Madrid: Cátedra, 1998.

Entre naranjos, ed. de J. Mas y M^a T. Matheu, Madrid: Cátedra, 1997.

Flor de mayo, ed. de J. Mas y M^a T. Matheu, Madrid: Cátedra, 1999

La Maja desnuda, ed. F. Tomás, Madrid: Cátedra, 1998.

Mare Nostrum, ed. M^a J. Navarro, Madrid: Cátedra, 1998.

El préstamo de la difunta y otros relatos, ed. de J. Mas y M^a T. Matheu, Madrid, Cátedra, 1998

La voluntad de vivir, ed. F. Tomás, Madrid, Cátedra, 1999,

REFERENCIAS

GÓMEZ, José Luis (1989). «Ediciones, tirajes y reimpressiones de *La Regenta*», en su ed. de *La Regenta. El diablo en Semana Santa*. Barcelona: Planeta. xxxix-xlvii.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2010). «Las dos ediciones de *El cuarto poder*, de Armando Palacio Valdés: de 1888 a 1902», en *Le roman espagnol entre 1880 et 1920: état des lieux*. Amiens: Indigo-Université de Picardie “Jules Verne”. 149-170.

GONZÁLEZ HERRÁN José Manuel (2012). “Todo *Clarín*”. *Anales Galdosianos*, XLVII. 23-34.

LISSORGUES, Yvan (2007). *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras*. Oviedo: Nobel.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1981). «Ediciones desconocidas de *La Regenta*». *Cuadernos Hispanoamericanos*. CCCLXX: 173-177.

http://edicionesdelcabildodegrancanaria.com/index.php?option=com_publicaciones&view=coleccion&coleccion=54&Itemid=10 (consultado el 30/03/2012)

<http://www.bibliotecamiralles.org/> (consultado el 30/03/2012)

<http://www.fundcastro.org/> (consultado el 30/03/2012)

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/clarin/ (consultado el 30/03/2012)

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/pereda/ (consultado el 30/03/2012)

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Galdos/ (consultado el 30/03/2012)

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2013 [en prensa]). «Variantes textuales en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: el volumen *En tranvía*». *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, ed. a cargo de E. Penas Varela. Santiago de Compostela: Universidade. 213-234.

http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/ (consultado el 30/03/2012)

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Valera/ (consultado el 30/03/2012)

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/pedroantonioalarcon/ (consultado el 30/03/2012)

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/palaciovaldes/ (consultado el 30/03/2012)

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/blascoibanez/ (consultado el 30/03/2012)

EMILIA PARDO BAZÁN DIVULGADORA DEL NATURALISMO FRANCÉS: LA NOVELA

Marisa Sotelo Vázquez

Universitat de Barcelona

¡Ya no hay palabras nobles ni plebeyas! No será Zola quien lo promulgue; que antes lo ha dicho Víctor Hugo. La fealdad, igual que la belleza, tiene derecho al arte. Lo grotesco empareja con lo sublime.

(EMILIA PARDO BAZÁN, *El Naturalismo*)

El 12 de octubre de 1886, en pleno período de desarrollo de la mejor novela española realista-naturalista, Emilia Pardo Bazán escribe al novelista catalán Narcís Oller lo siguiente:

En España creo ser una de las pocas personas que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero. Aquí, a nuestro modo somos tan petulantes como pueden ser los franceses, y nos figuramos que más allá del Ateneo y de San Gerónimo no hay pensamiento ni vida estética; ¡error peregrino cuya enormidad nos asusta así que atravesamos el Pirineo! (Oller, 1962: 99)

Ciertamente es esta una de las afirmaciones que creo definen de forma más exacta la rica y poliédrica personalidad de la autora coruñesa. La incombustible curiosidad de Emilia Pardo Bazán y su temprano europeísmo hacen de su obra un hito imprescindible en la historia de la cultura española del último tercio del siglo XIX principios del XX. Fue una divulgadora incansable de las distintas corrientes culturales europeas y muy singularmente del naturalismo francés en la década de los años ochenta, que coincide con la de su máxima fecundidad narrativa desde *Un viaje de novios* (1881) a *La Madre Naturaleza* (1887), pasando por *La Tribuna* (1883), *Bucólica* (1884), *El Cisne de Vilamorta* (1885) y su mejor texto narrativo

Los Pazos de Ulloa (1886). Pero también, como es sobradamente conocido, divulgadora de la literatura rusa en España con las conferencias sobre «La revolución y la novela en Rusia», lecturas en el Ateneo de Madrid, que se publicarían en libro en 1887, y posteriormente de las corrientes de fin de siglo: el psicologismo, el modernismo y el decadentismo que toma carta de naturaleza en sus últimas obras, *La Quimera* (1905), *La Sirena Negra* (1908) y *Dulce Dueño* [1911], hasta interesarse por los movimientos de vanguardia en los últimos años de su vida en artículos publicados en *ABC* (1918-1921).

Para entender cómo se vertebra esta extraordinaria curiosidad cultural es necesario sintetizar su método de trabajo tanto crítico como ficcional. En el terreno de la crítica literaria, dos son los componentes fundamentales: historicismo de corte tainiano y constante y fructífero comparatismo. El comparatismo es una militancia —en palabras del profesor Darío Villanueva¹—, es una manera de entender el quehacer literario y Emilia Pardo Bazán en ese sentido fue comparatista *avant la lettre*.

El comparatismo es la metodología más eficaz para la autora que aspiraba sobre todo a historiar la literatura de su tiempo, tal como se desprende del *Epistolario* con Menéndez Pelayo. En repetidas ocasiones —tal como vio el profesor González Herrán²— Emilia Pardo confiesa a don Marcelino primero su interés por escribir una historia de la literatura mística y espiritual y, finalmente ya, sus proyectos, que levantaron verdaderos recelos en el polígrafo santanderino, de historiar toda la literatura española. Ambicioso proyecto que no pudo llevar a cabo en lo que respecta a nuestra literatura pero que en buena medida aplicó a los tres volúmenes dedicados a historiar *La literatura francesa moderna*.

El enfoque historicista y su declarado europeísmo cultural están en la raíz de su temprano interés por la literatura francesa del siglo XIX. Interés que cristaliza en la década de los ochenta en los artículos sobre el naturalismo, verdadera «cuestión palpitante» en la sociedad española. En esos polémicos artículos es muy evidente, como en su momento estudié en mi tesis doctoral *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1876- 1921)* y subrayó el profesor González Herrán³, su personal concepción de la crítica de base historicista, pues realmente en *La Cuestión palpitante* la autora aborda una síntesis histórica de los movimientos literarios y de los principales autores y obras del siglo XIX francés en mayor proporción que de la literatura española y más concretamente de la novelistas decimonónicos,

1 Cf. «El comparatismo de Claudio Guillén» en Aspectos de la Literatura Comparada. Homenaje a Claudio Guillén, *Letra Internacional*, 101, Madrid, 2008, pp. 24-35.

2 «Emilia Pardo Bazán en el Epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. XXXVI, n.º 101; pp. 325-342.

3 Cf. *La cuestión palpitante* (ed. J.M. González Herrán), Barcelona, Anthropos, 1989.

Alarcón, Valera, Pereda y Pérez Galdós, de los que sólo se ocupa en los artículos finales. En todos estos artículos la tarea crítica aparece como subsidiaria del interés por historiar la literatura. Labor a la que volvió con entusiasmo en las primera década del siglo XX, con tres volúmenes que merecerían un estudio mucho más detenido del que le podemos prestar aquí: *El Romanticismo* [1910], *La Transición* [1911], *El Naturalismo* [1914], además del volumen sobre *El lirismo en la literatura francesa moderna*⁴ en que recogía sus apuntes de clase, fruto de su efímero paso por la Universidad de Madrid en 1917.

Concretamente en el dedicado a *El Naturalismo* [1914] revisa en profundidad las ideas que había sostenido en *La cuestión palpitante*. Con la serenidad que otorga el paso del tiempo y apagado el clima de polémica de los años ochenta, Emilia Pardo matiza y relativiza el valor de la escuela francesa subrayando una vez más su verdadero objetivo de carácter estético y literario:

Quando yo escribí *La cuestión palpitante*, el naturalismo no era novedad en Francia, ni mucho menos, pero sí en España, donde asustaba doble por lo mismo que apenas si se le conocía de otro modo que por su mala reputación. No me propuse hacer propaganda de la escuela ni recomendar sus fundamentos filosóficos, que al contrario, reproché, señalando especialmente los peligros del determinismo materialista; pero quise dar a conocer sus caracteres meramente estéticos y mostrar sus puntos de contacto con el realismo, tendencia tan infiltrada en nuestra tradición nacional (Pardo Bazán, 1914: 17).

Y, sobre todo, en este volumen lleva a cabo una verdadera y amplia crítica comparatista que pone de manifiesto hasta qué punto las obras de los grandes novelistas realistas – naturalistas franceses fueron leídas con suma atención por la autora de *Los Pazos de Ulloa* y cómo indudablemente le sirvieron en muchos aspectos puntualmente de modelo a su tarea ficcional. Con la lucidez de la mirada crítica que sedimenta el paso del tiempo Emilia Pardo Bazán reflexiona una vez más sobre la importancia de la novela como género privilegiado de la segunda mitad del siglo XIX y escribe:

Lejos de ser género frívolo y vano, la novela, del romanticismo acá, me parece lo más sincero, eficaz y significativo de la literatura [...] La variedad casi infinita de las formas novelescas es tan numerosa y copiosa como la realidad, como el oleaje de los sucesos, como los cambios y aspectos de la sociedad, como los matices del sentimiento

4 Publicación póstuma con un prólogo de Luis Araujo Costa en la editorial Pueyo, Madrid, 1926.

y las aspiraciones, quejas y dolores de la familia humana. Cuando se creyera agotada la novela, renuévase con una fuerza de espontaneidad que maravilla. Fracasadas las epopeyas, que no pudieron acercarse a los modelos griegos y latinos; rotos los poemas en mil fragmentos de espejo, reflejaron más claramente que nunca y con intensidad a la vida en sus innúmeras manifestaciones. La segunda mitad del siglo XIX pertenece a la novela, desde que Balzac presta al género la importancia de la historia (Pardo Bazán, 1914: 15-16).

Y a partir de esta reflexión, que —como no podía ser de otro modo— arranca de Balzac, se inicia una detallada revisión de las obras de los principales narradores franceses del período, el propio Balzac, Flaubert, los Goncourt, Zola y Daudet. Tempranamente Pardo Bazán ya había mostrado su interés por los hermanos Goncourt, su estilo, su hipersensibilidad y su extraordinario dominio del color —«eran pintores refinadísimos» escribe—, aspecto fundamental que también admirará en Gautier, y que incorporará a toda su poética narrativa en los diferentes momentos, pues si algo caracteriza el arte narrativo de la coruñesa es su extraordinaria capacidad para pintar y describir ambientes y paisajes tanto de la Galicia rural como urbana. La primera muestra de esa extraordinaria capacidad descriptiva y de la fascinación por el color aparece en *Un viaje de novios* (1881), aunque sea una novela algo contrahecha, ya que con toda seguridad inicialmente fue pensada como cuaderno de viaje. La pintura de ambientes alcanza verdadera maestría en algunos capítulos de *La Tribuna*, como «El carnaval de las cigarrerías», novela que la autora —en carta a Narcís Oller— no duda en juzgar bajo la influencia naturalista y en ese mismo sentido fue leída por Clarín e Yxart, que no dudó en decir que la novelista coruñesa había pasado de «predicador a celebrante del naturalismo»⁵. A propósito de dicha novela escribe nuevamente doña Emilia al autor de *La papallona*:

Invirtiendo el orden empezaré por *La Tribuna* [...] pues dicho sea de paso no le faltan a mi cigarrera enemigos encarnizados, sin duda por la ley de compensación de los calurosos y entusiastas amigos que posee. Sus enemigos se los ha granjeado el sabor realista o naturalista, que en esto tengo mis dudas; no se atreven a formular en periódicos la censura, pero yo sé que bufan por lo bajo. Dicen que he llegado al punto a que es posible llegar; que me he detenido por milagro; que un paso más allá está el abismo;

5 Cf. Alas, Leopoldo (1885). «*La Tribuna*, novela original de doña Emilia Pardo Bazán», Madrid, Fernando Fe, p.115.

Josep Yxart (1996). «Literatura Española. *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán », *La Época* (7-I-1884), en Josep Yxart, *Crítica dispersa* (1883-1893), ed. Rosa Cabré, Barcelona, Lumen, pp. 193-200.

[...] Yo, si usted me pregunta mi opinión, creo sin gran vanidad –pues ni una ni otra son obras maestras-esta última es más novela que un *Un viaje de novios*; está más vivida y es más coherente y firme en su marcha (Oller, 1962:70).

La influencia más que probable de *L'Assommoir* en algunas de las descripciones más duras del mundo de la fábrica de tabacos de Marinada contribuye todavía más si cabe a considerar la primera novela española sobre el trabajo femenino en la órbita del naturalismo francés y bajo el influjo de *La desheredada* galdosiana, novela considerada por Clarín en sus reseñas de *El Imparcial* (9-V y 24-X-1881) como el comienzo de la praxis naturalista en España⁶.

El interés por Flaubert, a quien la autora califica como «un desequilibrado romántico» que fue naturalista sin la estrechez dogmática de la escuela de Medán, se describe en un extenso capítulo en que revisa toda la producción narrativa del autor, desde *Madame Bovary*, *La educación sentimental*, *Salambo*, *La tentación de San Antonio* a *Bouvard et Pecuchet*. Precisamente el análisis de *Madame Bovary*, mucho más detallado que el de las restantes obras, le permite demostrar no sólo un buen conocimiento de la obra flaubertiana que cristalizará en una más que influencia –imitación consciente- en *El Cisne de Vilamorta*, tal como ya estudié en «La huella de Flaubert en Emilia Pardo Bazán», sino sobre todo también un amplio conocimiento de la lectura que los críticos franceses más representativos, Saint-Beuve, Brunetière, Anatole France o Mauricio Spronck hicieron de la novela. Lectura crítica que en parte comparte, aunque para ella «lo que pierde a Emma, no es el pecado, es el lujo [...] Emma representa tan perfectamente la sociedad en que se producen estos tipos. Indiferente al dinero en sí, el dinero es el aceite de su lámpara, porque necesita el refinamiento y la expansión pasional para no aburrirse, y a aburrirse prefiere morir» (Pardo Bazán, 1914: 49). Y si la influencia de *Madame Bovary* es muy perceptible en *El Cisne*, especialmente en la factura de Leocadia, la maestra enamorada del poeta-Cisne, la autora también advierte certeramente

6 Escribe Clarín a este propósito: «En los *Episodios nacionales* aparece ya, quizá allí menos relexiva, la tendencia presente de Galdós; pero en *Gloria*, en *Doña Perfecta*, en *Marianela* y en *León Roch*, en *Gloria* y en *Marianela*, sobre todo, nuestro novelista sigue distinto camino y parece que vuelve a la novela idealista, filosófica, que crea tipos, aunque verosímiles y naturales, simbólicos, con una acción determinada también por un fin que responde a una tesis [...] pero se puede admitir belleza en una manera de arte y preferir otra; así, por ejemplo, para mí *Los Miserables* son como la biblia del siglo XIX; amo ese libro como se ama la virtud, como se ama el hogar honrado, como se ama la conciencia pura; pero reconozco que otros son los caminos que a la novela del día convienen. Por esto considero que debe ser bendito y alabado el cambio que ha sufrido Galdós en su última novela *La Desheredada*, cuya primera parte acabo de leer, y me ha hecho ver bien claro que muchas de las doctrinas del naturalismo las ha tenido por buenas el autor y ha escrito según ellas y según los ejemplos de los naturalistas». (Leopoldo Alas, «*La Desheredada*. Primera parte». *Los Lunes de El Imparcial* (9-V-1881).

otras influencias en la novela europea, especialmente pertinentes son hoy aquí las referidas a Leopoldo Alas y, sobre todo, a Eça de Queiroz:

De la influencia de Flaubert, hemos tenido en España testimonios, y no ha faltado quien, como Leopoldo Alas, haya hecho, con talento, su *Madame Bovary*, envuelta en el estudio irónico de un ambiente provinciano. Peninsular, portugués, y no francés, es el novelista que más cerca ha seguido a Flaubert, aquel Eça de Queiroz, también fue ironista, también copista satírico de las costumbres de la provincia, y también estudia-dor de los estragos del *snobismo* en un alma femenina, mucho menos estética, pero no menos real, que la de *Madame Bovary* (Pardo Bazán, 1914: 64)

Y prosigue ampliando el análisis de las correspondencias a las demás obras del narrador portugués:

por seguir fielmente las huellas de su modelo, Eça de Queiroz tuvo su correspon-diente visión de la antigüedad y de los países orientales en *La reliquia*, y acaso en el *Mandarín*, donde el pesimismo es, si cabe, más amargo que en ninguna página del maestro (Pardo Bazán, 1914: 65)

Pero indudablemente uno de los novelistas franceses más admirados por Emilia Pardo Bazán a lo largo de su trayectoria creativa, fue Emile Zola, del que se ocupó extensamente en los artículos de *La cuestión palpitante*, estableciendo una clara distinción entre el teórico y el novelista, para acabar tomando abiertamente partido por el talento narrativo del autor de *Nana*, al que compara con un «buey, vigoroso, forzado y lento», que se convierte en «toro furioso» para combatir a sus adversarios, utilizando un símil zoomórfico muy del gusto naturalista⁷. También en dichos artículos subraya como la teoría naturalista no fue seguida ni siquiera por el pontífice que la formuló para bien de la novela.

Volverá de nuevo al análisis del autor en los artículos del *Nuevo Teatro Crítico* –ocupándose de las últimas novelas de la serie de *Les Rougon-Macquart*, especialmente de *Le Docteur Pascal*–, y también en la revista *La Lectura* y, por último, en el volumen de *El Naturalismo*, del que nos ocupamos aquí. La posición de Emilia Pardo Bazán ante el pontífice del naturalismo no varía sustancialmente con el paso del tiempo. Siempre reconocerá los logros del talento del novelista en detrimento de la obsesión determinista del teórico, que lastra su producción narrativa. Y a la

7 Cf. Marisa Sotelo, «Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante*», en A. Sotelo, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar, Biblioteca Filológica, 2001, p. 205.

vez, indirectamente, Pardo Bazán reconoce el valor del método, de los logros de la metodología naturalista en la construcción de la novela moderna. Por ello, no es de extrañar, que le escriba a Narcís Oller, uno de sus más asiduos confidentes durante la década de los años ochenta y participe como ella de semejantes ideas literarias y estéticas, lo siguiente: «En los libros de Zola siempre hay algo que maravilla, aunque no esté uno de acuerdo con ciertos recursos de que, en mi concepto, abusa» (Oller, 1962: 98).

De la producción de Emile Zola critica abiertamente la vertiente filosófica, el positivismo materialista del maestro de Medán, así como el exagerado fatalismo mientras que aplaude el cuidado estudio de las costumbres populares, la capacidad para crear en la serie de *Les Rougon-Macquart* un gran microcosmos novelesco comparable a *La comedia humana*, así como el simbolismo «más docente y utilitario que artístico» de sus obras (Pardo Bazán, 1914: 121). De entre las novelas de la serie merece especial atención el comentario referido a las cinco primeras (*La fortuna de los Rougon*, *La ralea*, *El vientre de París*, *La conquista de Plassans* y *El pecado del cura Mouret*), que a su juicio poseían originalidad y vigor suficiente para que el público se hubiera fijado en ellas. Sin embargo juzgaba necesario la publicación de *L'Assommoir* para consagrarse como novelista, ya que a pesar de los insultos, las andanadas de injurias y el epíteto de «pornográfico», no sería justo «desconocer que entre las novelas de Zola, y a pesar de las crudezas y brutalidades, *L'Assommoir* es en su género una obra maestra» (Pardo Bazán, 1914: 104). Juicio certero que el paso del tiempo ha confirmado por el interés de esta obra como paradigma de la novela obrera anterior a *Germinal*.

La influencia zolesca en el caso de doña Emilia enlaza con la curiosidad por el darwinismo⁸ y se percibe de manera especialmente intensa en *Los Pazos de Ulloa*, primera parte del proyecto narrativo que junto a *La Madre Naturaleza* suponen la culminación de su arte como novelista. Cabe preguntarse ¿Cómo aplica doña Emilia la preceptiva naturalista, es decir el determinismo de las leyes de la herencia biológica y el determinismo del medio, en *Los Pazos de Ulloa*? De manera un tanto heterodoxa, pues no hay que olvidar que por encima de los marbetes o las etiquetas que queramos ponerle a una obra literaria, costumbrista, realista o naturalista, es esencialmente una obra de creación, fruto de la mirada atenta y de la sensibilidad de su autora.

8 Emilia Pardo Bazán había publicado en 1877 una serie de artículos con el título de «Reflexiones científicas contra el darwinismo», *La Ciencia Cristiana*, T.IV y V, recogidos en *Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 530-570.

En *Los Pazos de Ulloa* doña Emilia concibió la idea de escribir una novela siguiendo en buena medida los dictámenes sobre la influencia de la herencia biológica y el medio ambiente expuestos por Zola en sus diferentes textos teóricos, desde el prefacio a la segunda edición de *Thérèse Raquin* (1868), pasando por el prólogo a *Los Rougon Macquart* (1871), hasta los textos canónicos de *Le Roman Experimental* (1880) y *Les Romanciers naturalistes* (1881). Para ello localizó la acción de la novela en un medio ambiente que conocía muy bien —el medio rural galaico con su corolario de primitivismo y caciquismo ancestral—, y allí situó unos personajes auténticos, tomados directamente de la observación atenta de la realidad, el señor de los Pazos, don Pedro Moscoso, verdadero señor feudal; Primitivo, el capataz, astuto, cauto y cazurro como un zorro; su hija Sabel, bella y descarada aldeana convertida en barragana del amo pero a la vez con un novio gaiteiro y con veleidades amorosas con el anterior capellán de los pazos, como maliciosamente sugiere el narrador; y Perucho —casi un buen salvaje rousoniano—, hijo de Sabel y de don Pedro Mosco. Y en torno a estos personajes los curas y abades, los labriegos, las criadas, meigas, sanadoras...etc., seres que pueblan el universo galaico entre real y mítico y que viven apegados de manera visceral e instintiva al medio rural del que nunca han salido ni saldrán y en consecuencia fuertemente determinados por él. Hasta ahí la novela hubiese sido un buen relato de costumbres campesinas fácilmente clasificable en lo que se conocía como novela regional, al estilo de las escritas por Pereda.

Pero doña Emilia, precisamente siguiendo los postulados del naturalismo francés, a la vez que recreaba ese mundo rural y feudal se propuso comprobar, «experimentar» cómo se comportan no sólo esos personajes, que se desenvuelven en su medio natural, sino también aquellos otros que llegan a ese mundo desde el medio urbano. Primero, Julián, el joven capellán de los Pazos y, poco después, Nucha, la mujer de don Pedro Moscoso. Ambos seres educados y sensibles que fracasan porque no son capaces de adaptarse al medio primitivo y brutal en el que se ven obligados a vivir. Hay mucho darwinismo encubierto en la novela. Darwinismo del que es portavoz el médico del pueblo de simbólico nombre, Máximo Juncal, que profetiza que sólo son capaces de sobrevivir en un medio agreste y primitivo seres fuertes, sanguíneos, dotados por la naturaleza de la energía y las cualidades que no poseen ni la pobre y enfermiza Nucha ni el indeciso y pusilánime capellán de los Pazos, al que Clarín no duda en calificar de «Hamlet tonsurado».

El tema de la novela lo fija la propia autora en los *Apuntes Autobiográficos* con que, a petición de Josep Yxart, prologó la novela: describir la montaña gallega, el caciquismo y la decadencia de un noble solar. Sobre estos tres pilares doña Emilia edifica al modo naturalista todo un mundo novelesco que cobra vida y autentici-

dad gracias a sus extraordinarias dotes como observadora del natural y pintora de ambientes y personajes. La montaña gallega y el primitivismo de sus habitantes son dos aspectos concomitantes. La propia autora lo advierte por boca de un personaje, el señor De la Lage, cuando refiriéndose a don Pedro Moscoso, le dice a Julián, el capellán, antes de partir hacia los Pazos: «Encontrará usted a mi sobrino bastante adocenado... La aldea, cuando se cría uno en ella y no se sale de allí jamás, envilece, empobrece y embrutece» (Pardo Bazán 2000: 22). Juicio que con toda seguridad compartía la autora. Y si esto se podía decir del señor de los Pazos, qué no se podrá decir de los demás personajes que habitaban aquel mundo de penumbras, que ejerce una atracción telúrica, con una naturaleza exuberante y bellísima pero totalmente aislado de la civilización. Personajes que a veces se distinguen muy poco en su conducta de los animales con los que conviven. Los parajes, que con toda seguridad, le sirvieron de modelo para recrear ese mundo primitivo y atávico fueron los que rodean el señorial pazo de la familia de su marido, en Banga, un valle bellísimo, fértil, pero muy solitario y agreste cercano a Carballino en la provincia de Orense.

Ese mundo se convierte en buena medida en protagonista de la segunda parte, *La madre Naturaleza*, novela en la que podría hablarse de cierta influencia de *El pecado del cura Mouret*. Juzgaba doña Emilia que en aquella novela Zola se distancia del naturalismo fisiológico y «da rienda suelta a una imaginación calenturienta y hasta visionaria». En el análisis de la morfología de la novela destaca el tratamiento de los amores de Sergio y Albina y el cuadro de le Paradou, para acabar afirmando que «no es el naturalismo, sino la Escritura, quien inspiró la leyenda simbólica del árbol enorme, en el centro de una naturaleza paradisíaca, y bajo el cual la humanidad conoce el pecado» (Pardo Bazán, 1914: 104). Comentario que podría aplicarse casi de forma literal a la apertura de *La madre Naturaleza* con ecos muy evidentes del *Génesis*⁹ en la descripción de la tormenta que obliga a Perucho y Manolita a cobijarse bajo un frondoso árbol, que recuerda al árbol de la vida del mencionado relato bíblico.

En la valoración final que hace del método zolesco la autora de *La cuestión palpitante* evidencia un sólido conocimiento de la producción narrativa y crítica del maestro de Medán. Pues no duda en subrayar lo inaplicable del programa, que ni su mismo autor pudo atenerse a él. Y de nuevo la objeción de mayor calado radica en que «al profesar el determinismo como consecuencia del método experimental,

9 Me he ocupado de la influencia de la Biblia en las novelas de la autora en «La Biblia en el realismo a final del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán», *La Biblia en la literatura española. III Edad Moderna*, Madrid, Trotta/Fundación San Millán de la Cogolla, 2010, pp. 159-186.

se confinó en una psicología mecánica, quitándole a la lira infinitas y vibrantes cuerdas» y de ahí que los caracteres de Zola tengan algo de «elemental y rudimentario», pues no «profundizó en los arcanos del pensar y del sentir, tomó el instinto no por raíz honda, sino por ley constante, prestando a la mayoría de los personajes una vida entre automática y bestial» (Pardo Bazán, 1914: 118), lo que precipitó su decadencia y el abandono de sus discípulos. Abandono que se produjo tras la publicación de *La terre*, que precipitó la ruptura del cenáculo de Medán.

En la segunda etapa de la producción narrativa de Pardo Bazán la síntesis de todas esas lecturas e influencias de la novela francesa se percibe de manera meridiana en *La Quimera*.

Es necesario haber leído con suma atención a los teóricos y novelistas franceses para poder ejercer no sólo con solvencia la crítica literaria sino también para escribir las novelas del último período, como *La Quimera*, donde la huella del Flaubert de *La Tentación de San Antonio* es muy evidente. De esta novela que indudablemente le sirvió de modelo en algunos aspectos de la construcción de *La Quimera* escribió doña Emilia:

Es en su género una obra imperecedera [...] En ella, como en *Salambó* quiso el autor aplicar a la resurrección del mundo antiguo los procedimientos de la novela moderna [...] Pero si *Salambó* pertenece a la historia propiamente dicha por el argumento y los sucesos, *La tentación* es del dominio de la historia del pensamiento, y son las herejías, las sugerencias diabólicas, las creencias exaltadas por el ascetismo, lo que presta alma a tan singular creación, que acaso, más que novela, debiera llamarse poema (Pardo Bazán, 1914: 57).

El modelo de las novelas de artista, *Manette Salomon* de los Goncourt y de *L'oeuvre* de Emile Zola, así como la influencia del «documento humano» de los Goncourt, a través del personaje real del pintor Joaquín Vahamonde, son muy fecundas y evidentes. Trayectoria artística del pintor que, como demostré hace ya bastantes años¹⁰, es hasta cierto punto autobiográfica pues se corresponde con la de la narradora, es decir desde el realismo al prerrafaelismo.

En conclusión, creo que el naturalismo francés, entendido de una forma amplia y flexible, y en consecuencia escasamente dogmática se convierte en la pluma de nuestros novelistas, pero muy especialmente en la de Leopoldo Alas de la primera colección de cuentos y de *La Regenta*, en el Galdós de las novelas contemporáneas

10 «*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán: Autobiografía y síntesis ideológica-estética», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, T.II, Barcelona, PPU, 1989, pp. 1499-1513.

desde *La Desheredada a Fortunata y Jacinta* y, sobre todo, en doña Emilia desde los primeros coqueteos con la nueva estética en *Un viaje de novios* pasando por *La Tribuna* y llegando a *Los Paños de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*, en una metodología fecunda, en una nueva forma de escribir novelas. Clarín fue en este sentido el más preciso al sentenciar que en el terreno filosófico el naturalismo no necesariamente tenía que ser solidario del positivismo, de la misma manera que el principio de la experimentación artística postulado por Zola en *Le roman experimental* sólo podía ser interpretado como la construcción o composición de la novela:

En el arte la experimentación es ya la obra del artista, que coloca en disposición conveniente los datos recogidos, así, el novelista que ha observado los hechos que necesita para estudiar un carácter, comienza el trabajo propio, en que ya no es espectador pasivo, cuando hace que el carácter aquel se mueva en las circunstancias, en el medio, en la acción que el autor crea, no arbitrariamente tampoco, sino con arreglo a la observación anterior hecha en el medio natural en que ha de vivir su creación, el personaje figurado. ¿Cómo obraría un carácter supuesto en determinadas circunstancias? La observación nos dirá cómo es natural que obre, y el artista, al presentárnosle en el caso que busca para la experimentación hace que se mueva conforme exigen la naturaleza del medio y la del carácter (Beser 1972: 131).

Incluso en la última etapa, cuando el naturalismo es una estética totalmente rebasada y agotada y se impone nuevas tendencias con un resurgir, que a la autora de *La Quimera* le gustaba llamar neo-romántica, siguen vivas algunos de los trazos de esa fecunda metodología basada en la observación, la documentación y la experimentación artística, que fue el naturalismo francés aplicado a la novela realista española y del valor germinativo y oportuno de la mencionada escuela había dejado constancia Clarín en 1883, en el magnífico prólogo a *La cuestión palpitante* al escribir:

La cuestión palpitante demuestra que hay en España quien ha leído bastante y pensado mucho, y sin embargo, reconoce que el naturalismo tiene razón en muchas cosas y pide reformas necesarias en la literatura, en atención al espíritu de la época. Emilia Pardo Bazán es católica, sinceramente religiosa; ama las letras clásicas, estudia con fervor las épocas del hermoso romanticismo patrio, y con todo reconoce, porque ve claro, que el naturalismo viene en buena hora porque ha sabido llegar a tiempo. Se puede combatir aisladamente tal o cual teoría de autor determinado; se puede censurar algún procedimiento de algún novelista, las exageraciones, el espíritu sistemático; pero negar que el naturalismo es un fermento que obra en bien de las letras, es absurdo, es negar la evidencia (Alas 1984:137-8).

REFERENCIAS

- ALAS, Leopoldo (1885). «*La Tribuna*, novela original de doña Emilia Pardo Bazán». Madrid: Fernando Fe. 115-119.
- ALAS, Leopoldo (1984). «Prólogo a *La Cuestión palpitante*», en David Torres, *Los prólogos de Leopoldo Alas*. Madrid: Playor. 132-139.
- ALAS, Leopoldo (1991). *La Desheredada*. I y II parte, *Los Lunes de El Imparcial*, 9-V-y 24-X-1881 en Galdós (A. Sotelo ed.), Barcelona: PPU. 85-96.
- BAGULEY, David (1997). «Emilia Pardo Bazán et le troisième Zola», en *Zola y España*. Barcelona: PPU. 147-155.
- BESER, Sergio (1972). *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Península.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1962). *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente.
- CLEMESY, Nelly (1982). *Emilia Pardo Bazán romancière (La critique, la théorie, la pratique)*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques. [1973, traducción española: *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid: FUE].
- GONZÁLEZ ARIAS, Francisca (1988). «Emilia Pardo Bazán and *Les Tentations de Saint-Antoine*. The Countess and *The Chimera*». *Hispania*. 71, 2 (May): 211-216.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1986). «Emilia Pardo Bazán en el Epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo». *Cuadernos de Estudios Gallegos*. vol. XXXVI. 101: 325-342.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2003). «Emilia Pardo Bazán: Historiadora y crítica de la literatura», en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Edición de Ana M^a Freire. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. 81-100.
- OLLER, Narcís (1962). *Memòries literaries. Història dels meus llibres*. Prólogo de Gaziel. Barcelona: Aedos.
- PARDO BAZÁN, Emilia [1914], *La Literatura Francesa Moderna. El Naturalismo*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Renacimiento, s/f.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1989). *La cuestión palpitante*. Edición de J.M. González Herrán. Barcelona: Anthropos.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2000). *Los Pazos de Ulloa*. Edición de Ermitas Penas, Estudio Preliminar de Darío Villanueva. Madrid: Crítica.
- PATÍÑO EIRÍN, Cristina (1997). «Emile Zola en la obra teórico-crítica de Pardo Bazán (1879-1886)», en *Zola y España*. Barcelona: PPU. 117-126.
- PENAS VARELA, Ermitas (1997). «*El cisne de Vilamorta*, de Emilia Pardo Bazán y los modelos literarios», en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*. Edición de José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago. 275-291.

- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (1989). «*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán: Autobiografía y síntesis ideológica-estética», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. T.II. Barcelona: PPU. 757-776.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (1989). «*L'oeuvre* de Emile Zola, modelo literario de *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU. 1499-1513.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (1997). «La recepción crítica de *Le Docteur Pascal* (1893) de E. Zola en España», en *Zola y España*. Barcelona: PPU. 127-138.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2002). «Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán», en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Actas del II Coloquio de La Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: PPU. 407-415.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2002). «Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante*», en A. Sotelo, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca. Almar: Biblioteca Filológica. 187-218.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2004). «Emilia Pardo Bazán: Crítica e Historia literaria», en *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, Actas del 1er Simposio. La Coruña: Real Academia Galega-Caixa Galicia. 135-180.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2005). «La huella de Flaubert en Emilia Pardo Bazán». *Cahiers Galiciens*. Université Rennes 2- Haute Bretagne, Décembre: 163-182.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2010). «La Biblia en el realismo a final del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán», en *La Biblia en la literatura española. III Edad Moderna*. Madrid: Trotta/Fundación San Millán de la Cogolla. 159-186.
- VILLANUEVA, Darío (2003). «El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán», en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Edición de Ana M^a Freire. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. 63-80.
- VILLANUEVA, Darío (2008). «El comparatismo de Claudio Guillén», *Letra Internacional*. 101, Madrid: 24-35.
- YXART, Josep (1996). «Literatura Española. *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *La Época* (7-I-1884), en Josep Yxart, *Crítica dispersa (1883-1893)*. Edición de Rosa Cabré. Barcelona: Lumen. 193-200.

SALVANDO ANTINOMIAS: URBANO GONZÁLEZ SERRANO Y SUS LECTURAS KRAUSOPOSITIVISTAS DEL REALISMO

Dolores Thion Soriano-Mollá

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Con títulos como *Estudios de Moral y de filosofía* (1875), *Goethe* (1878), *La Sabiduría popular* (1881), *Ensayos de crítica y filosofía* (1881), *Cuestiones contemporáneas* (1883), *Preocupaciones sociales* (1899) o *La literatura al día 1900-1903* (1903), entre tantos otros, no es extraño que Leopoldo Alas Clarín elogiase una producción que, pese a su gran calidad, leían pocos por versar en filosofía, psicología, sociología y crítica literaria (Alas Clarín, Leopoldo, 1892:12-13). Si el público lector de Urbano González Serrano¹ (1848-1904) era restringido ya en su época, en la actualidad ha desaparecido prácticamente y el autor ha quedado relegado un tanto al olvido en los estudios literarios, aunque algo menos en los de filosofía y psicología (Montañés: 1989, Sotelo: 1986, Jiménez: 1981, 1986, 1991 y 1996, Cristina: 1992, Thion: 2000 y 2002).

1 En 1869, sustituyó a Nicolás Salmerón en la cátedra de Metafísica de la Universidad Central, donde permaneció como profesor auxiliar hasta 1875. Su principal actividad se desarrolló en el Instituto de San Isidro de Madrid donde fue catedrático de Psicología, Lógica y Ética.

Fue miembro activo del Ateneo de Madrid. Dirigió el Colegio Internacional y participó en la fundación del Instituto Libre de Enseñanza. Era miembro del Partido Republicano Salmeroniano y diputado de las Cortes de la Restauración entre 1881-1886, período en que luchó en favor del sufragio universal, la abolición de la esclavitud, la supresión de los juramentos religiosos en el desempeño de cargo públicos, el establecimiento de los Jurados en los Tribunales de Justicia, la libertad de culto y la tolerancia religiosa y otros tantos problemas sobre la cuestión social.

Desde la Unión Nacional (1900), González Serrano manifestó cierto retraimiento en su activismo político a causa de sus reservas ante al programa de Costa, al que censuraba de excesivamente nacionalista y antidemocrático por su revolución desde arriba. Aunque no presentó su candidatura en la Unión Republicana (1903), participó activamente en la campaña de Salmerón. Fue entonces cuando se declaró la enfermedad causante de su óbito en enero de 1904.

En España la filosofía del K. H. Krause se difundió merced a la labor de Julián Sainz del Río a partir de 1858 y la traducción que realizó de su obra *El Ideal para la Humanidad*. La filosofía de Krause es una concepción monista, un panteísmo idealista y se caracteriza por el sincretismo con el que el autor concilia el conocimiento sensible y el racional.

El pensamiento krausista por sus tintes de un catolicismo pietista gozó en España de gran acogida, ya que su carácter panenteísta, organicista, armnicista y vitalista del mundo y del saber que concordaban con las mentalidades y los intereses de los sectores liberales de la época. El espíritu de armonía, la defensa de la libertad, el culto de la ciencia, la afirmación de la razón, el moralismo, la tolerancia, la honestidad intelectual, la libertad de conciencia, la educación del individuo y la reforma de la sociedad son algunas de las características que definen el krausismo español (Díaz, 1973 y López-Morillas, 1982). El krausismo era un sistema de pensamiento abierto y tolerante que ofrecía una ética, un espíritu y un estilo de vida, unos modelos de acción y de pensamiento político, pedagógico, científico y cultural los cuales marcaron el progresismo intelectual².

El pensamiento de Urbano González Serrano se ubica en la llamada tercera generación de krausistas, ya que en el marco de la Institución Libre de Enseñanza y al lado de Giner, Posada, Sales y Ferré. Pese a su positivismo, rechazó el radicalismo experimental y las reducciones de la moral a pura ciencia y de las ciencias a meras fenomenologías. En el prólogo que realizó en colaboración con Salmerón a la traducción de Guillermo Tiberghien, *Ensayo teórico e histórico sobre la generación de los conocimientos humanos* (1875), reflexionó sobre el concierto entre experiencia y especulación, así como sobre las leyes científicas de la evolución (procedente del *devenir* hegeliano) como principio rector de los fenómenos de la existencia y *la relatividad del conocimiento* (herencia del kantismo)³.

Su formación y el eclecticismo del krausismo ya en su época en vías de descomposición hicieron que González Serrano abrazara el positivismo, si bien fue en 1892 cuando Adolfo Posada propuso el término de krausopositivista para calificar la filosofía psicológica de Urbano González Serrano. El krausopositivismo se define como una tendencia filosófica que trata de superar el reduccionismo al que está abocado el dualismo racionalista del mundo moderno. Para ello, propone la síntesis armónica del idealismo y del positivismo, o sea, el consorcio entre especu-

² Sus implicaciones en el campo de la estética fueron importantes, sobre todo a raíz de la traducción que Francisco Giner de los Ríos realizó del *Compendio de estética de Krause* (1874).

³ Esta idea se deriva de las expuestas en el prólogo a su traducción del *Ensayo teórico e histórico sobre la generación de los conocimientos humanos* (1875) de Guillermo de Tiberghien.

lación y experiencia, la construcción de una visión monista, unitaria, del mundo frente a los dualismos tradicionales y la apelación a la psicología experimental como base científica de referencia (Jiménez García, 1996).

Urbano González Serrano contribuyó a la difusión de las ideas de las corrientes neokantianas, el evolucionismo spenceriano, el vitalismo de Fouillée y Gouyau, el positivismo de Schopenhauer y del marxismo.

Desde 1878 hasta 1903, el pensamiento estético y literario de Urbano González Serrano recogió siempre la actualidad del momento tanto en periódicos y revistas culturales—*Revista Contemporánea*, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, *La Escuela Moderna*, *La Lectura*, *Germinal*, *Revista Blanca*, *Revista de España*, *Revista Nueva*, *La Vida Literaria*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Ibérica*, entre otros— como en su importante producción libresca.

En ellas acercó sus análisis filosóficos y estéticos a las nuevas ciencias, a la sociología, a la psicología y a la teoría del conocimiento y de la moral. Paralelamente a las disquisiciones entre ciencia y filosofía en el Ateneo, don Urbano participó en las polémicas sobre el realismo y el naturalismo, el incipiente modernismo, la reivindicación de la poesía, la literatura con tintes comparatistas o el mesianismo de la creación y crítica literarias.

Mucha tinta se ha desparrramado ya sobre la cuestión del idealismo y del realismo desde un punto de vista filosófico. Mientras que el realismo ontológico toma por objeto de estudio el conocimiento y el realismo de las esencias (idealismo platónico), al realismo epistemológico le interesan sobremanera los modos de conocimiento de lo real (mimesis aristotélica).

Para Urbano González Serrano la conciliación del realismo ontológico y epistemológico, del idealismo y del realismo, del arte de representar o de copiar la realidad, es natural ya que son dos etapas complementarias del conocimiento humano—distintos pero no opuestos— de los métodos analíticos y sintéticos, de la experiencia y de la especulación. En sus estudios sobre el conocimiento, la lógica y la ética González Serrano demostró que las leyes objetivas o intelectuales son tan necesarias para el conocimiento de la realidad como las subjetivas o espirituales⁴. Las leyes objetivas son las categorías de identidad, contradicción y continuidad, es decir, las cualidades o predicados en cuyo supuesto se perciben los objetos cognoscibles. Por su parte, las leyes subjetivas son las facultades, criterios, medios y

4 En el que dice: «que el orden lógico tiene su base en el ontológico; que la inteligencia no produce la realidad, sino que la supone; que la Lógica natural no es anticientífica, sino anticipadora de la reflexiva, y que la Lógica científica no es anticientífica, sino confirmatoria de las anticipaciones intuitivas de la razón natural; que no existe separación entre conocimiento objetivo y subjetivo...» (Montañés, 1989: 172).

fuentes; o sea, la conciencia, los sentidos, la razón, el entendimiento y la memoria. Si en los métodos analíticos con sus leyes objetivas observan empíricamente la realidad y predomina la distinción y diferenciación de los elementos para conocer lo que las cosas son; en los métodos sintéticos, con sus leyes subjetivas, predomina el análisis de la homogeneidad y la semejanza de los elementos para probar y justificar la existencia de las cosas, su *por qué*, cuando ya se sabe lo que son⁵. «El hombre, posee, con la observación, que es un tacto inmediato, la especulación, que es una vista a distancia» (González Serrano, 1892: 27) ilustra el filósofo⁶.

Desde estos presupuestos básicos, el filósofo examina las condiciones formales del método científico –tales como el estudio del concepto, del juicio y del razonamiento– para concluir que la verdad es relativa puesto que su naturaleza es a la vez objetiva y subjetiva. El sujeto «rehace sobre lo recibido y prueba la verdad del conocimiento por comparación con la realidad de los representados» (González Serrano, 1893: 149-150). Ello influye, en consecuencia, en la composición artística para la que el filósofo reivindicará el protagonismo de ese sujeto, artista o escritor.

La realidad se podría representar a imagen de una circunferencia en cuyo centro se ubicaría el artista de modo que su inteligencia pueda realizar la síntesis de todos los modos de aprehender o conocer la realidad (González Serrano, 1899b: 166). Evidentemente, las dimensiones psicológicas y sociales del individuo entran ahora en juego, primero las del artista y luego las de crítico, de quien solicita discreción «para distinguir lo que existe en la realidad de las cosas y lo que ponemos nosotros en la apreciación de ellas como aditamento que altera su naturaleza» (González Serrano, 1902a: 25).

En suma, las disquisiciones sobre las esferas del conocimiento y sus modos de aprehender la realidad, sus relaciones con la sensibilidad y la razón se extrapolan a la teoría del arte, y en particular a la literatura, y condicionan la interpretación que

5 Las categorías son las leyes objetivas-subjetivas del conocimiento; no distingue entre si son «formas o abstractas del conocimiento o propiedades de la realidad pensada», o sea, las cualidades o predicados en cuyo supuesto se perciben los objetos cognoscibles. Estas categorías son empíricas e ideales a la vez, porque se encuentran «implícitas en la realidad de los objetos y se convierten en explícitas mediante la actividad del que conoce. Las facultades no son entidades abstractas, sino la actividad misma del espíritu: conciencia, sentidos, razón, entendimiento y memoria» (Montañés, 1989: 176).

6 Asimismo escribe: «no olvidemos que el hecho como representación vale en cuanto interpretado, y la interpretación es obra del pensamiento reflexivo. Las mismas conclusiones empíricas son en cierto modo verdades ideales, pues su conocimiento no es fruto de la experiencia». Igualmente, aunque en otro sentido, Don Urbano añade que cuando el positivismo establece sus conclusiones, aun de datos empíricos, infiere relaciones lógicas que se obtienen no sólo «por la observación de los hechos, sino por una combinación de juicios»; de orden evidentemente especulativo (González Serrano, 1875: 6).

se hizo desde el krausopositivismo del idealismo, del realismo y del naturalismo francés, como estéticas literarias.

Cada *ismo* por el que se apostó en España –realismo, naturalismo francés frente a naturalismo espiritual, realismo humanista, idealismo naturalista e idealismo humanista, como recogió José Manuel González Herrán (González Herrán, 1989: 22), y los posteriores ismos finiseculares simbolismo, tolstoísmo, ibsenismo, decadentismo, modernismo– eran a juicio de González Serrano hueras e inoperantes etiquetas.

Ello explica, por ejemplo, que cuando Urbano González Serrano compara la obra de Goethe con la de Víctor Hugo utilice los términos de realista-objetivo e idealista-vate profeta para calificar sus respectivas producciones –atendiendo a su genio creativo y a sus respectivas ideologías–, aun cuando ambos «establecen una alianza indisoluble del espíritu metafísico con el poético, alianza viva, animada, plástica y real en sus primeras producciones» (González Serrano, 1885: 323), explica el crítico añadiendo que esa alianza «siquiera peque de excesivamente ideal, abstracta y semi-sibilitica en sus últimos tiempos» (González Serrano, 1885: 323). Por ello añade que si «para Víctor Hugo, la poesía es una aspiración y un deseo, la penumbra del porvenir; para Goethe es el «orden y la armonía de la realidad, en la cual incide con inmanencia completa la idealidad, cual representación plástica y luminosa del presente» (González Serrano, 1885: 326). Sirvan estas notas críticas, elegidas precisamente sobre autores románticos para ilustrar el paradigma sincrético en el que se ubica el quehacer crítico de don Urbano y porque consideraba a Zola como el «Víctor Hugo del día», un escritor de «vestiduras realistas» (González Serrano, 1902b: 425) pero en realidad poeta idealista y simbólico en sus novelas.

No es el concepto de realismo clásico el que plantea problemas antinómicos porque Urbano González Serrano lo considera como la mayoría, una tendencia estética inherente al pueblo español. El crítico, interesado por los estudios de psicología nacional, comparte la creencia en la existencia de un realismo español, un realismo idiosincrásico que la literatura del Siglo de Oro había acrisolado, en especial, la novela picaresca y la literatura cervantina con las novelas ejemplares y *Don Quijote*.

Bajo esta perspectiva enjuicia el realismo decimonónico como movimiento estético en su primer desenvolvimiento, sin la influencia del naturalismo francés. Para el estudio del realismo utiliza fuentes novelescas, sobre todo de Benito Pérez Galdós y de Armando Palacio Valdés. Filia la primera novela de Benito Pérez Galdós como continuación de la estirpe española; un realismo mesurado y prudente, cuya factura debe mucho más a Charles Dickens que al naturalismo militante de

Zola. Sus novelas, de carácter enciclopédico y estilo algo descuidado, contienen el pulso social: el problema religioso formulado en sus múltiples facetas en *Doña Perfecta*, *Gloria*, *León Roch*, *Ángel Guerra* o los conflictos económicos y sociales de *Marianela*, *La Desheredada*, *El Abuelo*, estimulan reflexiones y emociones profundas y son himnos a la tolerancia porque hacen coincidir lo bello con lo bueno, el arte con la moral. Los *Episodios nacionales* son también para el crítico un ejemplo equilibrado de arte, naturalidad y verdad, y constituyen un monumento literario cual *Comedia humana* nacional. En esta compleja urdimbre de la acción colectiva y nacional, observa don Urbano, que Galdós logra la conjunción de lo histórico y lo novelesco, el renacimiento de los sentimientos individuales hacia lo social, la depuración del entendimiento» (González Serrano, 1903: 227).

Por su parte, la personalidad equilibrada, retraída, crítica y observadora de Palacio Valdés, acendrado defensor del realismo epistemológico o mimético, promueve según González Serrano, novelas más próximas de la belleza clásica que de las neurosis dominantes en el ocaso del siglo XIX. En *La Hermana San Suplicio*, por ejemplo, sobresale la perspicuidad, la intuición y síntesis, los matices y contrastes como reflejo de la personalidad artística de autor, pues ajusta la observación al *aurea mediocritas*; o sea, el equilibrio medio en los contrastes, en lo trágico y lo cómico, la conjunción de caracteres opuestos pese a los recursos coloristas y el estilo sencillo de su prosa concisa (González Serrano, 1892a: 99-112). Sin embargo, tan pronto se percibe en las novelas de estos autores la impronta del naturalismo, Don Urbano emite algunas reservas como anotaremos más tarde.

Frente a la aparente incompatibilidad estética y filosófica del krausismo con el naturalismo, la originalidad de Urbano González Serrano, junto con Manuel de la Revilla, reside en ser los primeros en interesarse en él para superarlo con las aportaciones de la psicología científica. Las ideas que González Serrano desarrolla en los debates del Ateneo sobre el Naturalismo en 1881-1882 están recogidas esencialmente en su obra *Cuestiones contemporáneas* (1883). Esta obra atesora y es testimonio del conocimiento que el crítico tiene de la obra de Zola y del interés que su novela y su estética suscitan no sólo por sus implicaciones sociales y morales, sino también por la renovación de los ideales literarios. A su entender González Serrano, la estética moderna debía establecer dos principios fundamentales:

el de la libertad y emancipación del arte, el de que el fondo artístico es *omni rescibili* (todas las cosas que pueden saberse), contra las cuadrículas de un reglamentarismo híbrido, y el de que el gusto de los tiempos requiere una alianza indisoluble de la intensidad, de la emoción estética con la discreción científica. (González Serrano, 1885: 322-323)

Con esa tripartita alianza de la «intensidad, de la emoción estética» y de «la discreción científica» resulta de entrada natural que el krausismo aparezca como uno de los detractores del naturalismo foráneo, por ser sus estéticas incompatibles, en particular, en lo referido a la belleza, la intuición, la subjetividad, pero asimismo al genio y a la originalidad creativa.

Urbano González cree en la evolución de las perspectivas idealistas y ontológicas del realismo español —sobre todo en las filas conservadoras— a través del acercamiento al positivismo empirista. Desde un punto de vista teórico, sus análisis se centran en el naturalismo de Zola y con ellos participa en las diatribas contra los postulados fundamentales del naturalismo francés.

Sin embargo, Urbano González Serrano se define como un gran lector de Zola. Ahora bien, en el ejercicio de la labor crítica percibe un significativo desfase entre la teoría que Zola desarrolló en sus ensayos y sus creaciones novelescas.

Desde el punto de vista filosófico, González Serrano dirime los principios del determinismo y la evolución como *Deus ex machina*. De crudísimos califica estos planteamientos que Zola propone no desde una perspectiva moral o religiosa ya que don Urbano aplaude la creación de un gran deísmo, sino en las consecuencias estéticas y formales de estos preceptos. Para su estudio parte del cotejo de *Le roman experimental* y de *Le naturalisme au théâtre* de Zola con las exégesis científicas que realiza Claude Bernard en la *Introducción a la medicina experimental*. En opinión de González Serrano, Zola hace un uso exagerado de los mismos y amalgama erróneamente los campos de aplicación. El arte, a diferencia de las ciencias puras, es el mundo de la libertad y de la exaltación de la personalidad humana (González Serrano, 1883: 135); sin ambas, no hay arte. Con el estudio de este primer rasgo ya se vislumbra la paradoja en la que incurre el ensayista y novelista francés, porque a su decir:

lo artístico en las obras de Zola dimana de la lucha de los caracteres con el determinismo por él descrito, y, finalmente, si el determinismo fuera igual en la piedra y en las pasiones del hombre, ni habría acción, ni existiría lucha, ni se concebiría la novela. ¿Cómo hemos de identificar al hombre con las *fuerzas que se suman* en una serie inflexible? ¿No es, acaso, aun fisiológicamente considerado, el hombre un centro de reacción y *modificación de fuerzas*, una energía, una entelequia, según decía Aristóteles, que colabora a la vida universal? (González Serrano, 1883: 136)

Aun cuando reconozca el crítico la existencia de esas fuerzas inflexibles y no aborde de la cuestión del libre albedrío sino el ámbito de la ficción novelesca, para él lo artístico reside en la capacidad que tienen las criaturas, tales como Nana y

Gervasia, de luchar. Si bien a ambas las fuerzas del determinismo las arrastran hacia el mal en las sociedades en que ellas viven, lo artístico en ellas —insiste González Serrano— surge de «la oposición de su libertad, impotente es cierto, pero que lucha frente al determinismo» (González Serrano, 1883: 136); y cabe la posibilidad, como ocurre respecto de otros personajes, que unas veces logren vencer y otras sean vencidos, a imagen de la vida misma. Urbano González Serrano cree en el hombre, en la espontaneidad libre del individuo y por correlación en la del personaje de ficción para desviar o modificar el curso de las fuerzas deterministas y de la evolución que nos arrastran. De esas tensiones y luchas nace la emoción estética en el arte, pero nace también la vida y con ella «la variedad y el contraste y, en último término, la belleza y el arte» (González Serrano, 1883: 137).

Otros dos postulados naturalistas que también rebate González Serrano son la imparcialidad y la verdad, falacias en el ámbito de la obra artística, dada la naturaleza del acto de ordenación de materiales literarios por un artista —aun con ambiciones científicas— dotado de personalidad propia.

Puesto que el sentimiento es el germen de toda vida y el símbolo es la emoción o la forma que revisten nuestras ideas, para el crítico, no existe aquel escritor, espectador o lector totalmente objetivo e impersonal siervo de la experiencia. Si bien las nuevas relaciones entre el arte y la realidad que el positivismo estimula anteponen la verdad y la vida al simbolismo artístico, si bien la reproducción servil de la realidad, la plancha fotográfica y las glosas y verdades científicas parecen primar sobre la espontaneidad del individuo, don Urbano no abandona sus posiciones krausopositivistas y sostiene que el arte no es en ningún caso siervo de la realidad y que, en pureza, «la llamarada del genio se anticipa siempre a la observación del científico y a la reflexión del pensador; que por tal motivo se dice que el poeta es vate y adivino» (González Serrano, 1883: 143).

Si, por ejemplo, algo recrimina don Urbano a Galdós es su impersonalidad y extremada reserva; rasgos que en su opinión ensombrecen algunas de sus novelas. El crítico le censura una impasibilidad semejante a la que abanderó el naturalismo de Flaubert. Ello se traduce en la creación de universos cerrados, excesivamente deterministas, en los cuales, el escritor se limita a ser testigo reservado de lo que observa. En sentido contrario, por citar un ejemplo de Palacio Valdés, *La Espuma* acusa deficiencias metodológicas por el desconocimiento que del medio aristocrático adolece el novelista. La intriga de enredo, los caracteres inconsecuentes, la falta de penetración general quedan compensados por el humorismo y cierto tono épico anheloso de huir de todo efectismo exagerado.

A partir análisis de la aplicación de estos postulados positivistas, de la negación de la vida y del arte mismo que resulta la reducción de las mismas a aquellos frag-

mentos observados a través de un temperamento, denuncia González Serrano el escepticismo subjetivo que prevalece en el naturalismo francés, y en última instancia, consigna el crítico acercando el pensamiento de Zola al de Hegel; sostiene que:

late en el fondo de la doctrina naturalista un *recrudescimiento* excesivo del más exagerado idealismo; que no en balde se ha llamado al fenómeno *pedaço de verdade*, que no expresa nunca todo lo real. Y para Zola y para el procedimiento naturalista resulta lo fenomenal, identificado con lo racional, aceptando por bueno el principio idealista de la filosofía hegeliana: ‘todo lo real es racional’. ¿No puede acaso ser, contra lo afirmado por Hegel [y cabría añadir por Zola], y de hecho es muchas veces lo real irracional y absurdo? (...) Después de todo, *lo real aspira a ser racional*; pero no siempre lo es, ni en todo momento se puede ni se debe identificar *lo que es* con *lo que debe ser*. (González Serrano, 1883: 140-141)

Y en ello radica la genialidad creativa de Zola. Porque, incumbe al artista prever, corregir el absurdo, sin por ello falsear la realidad —en palabras de don Urbano—, tan sólo con organizar la narración cuando se conoce y anticipa la complejidad de las cosas. La personalidad del artista ejerce así una función clave en la reorganización de los materiales que componen el mundo de ficción. En ello reside, a su juicio, el mérito de Zola, quien una vez más contradice con la práctica sus teoría, ya que «sus incuestionables condiciones de artista consisten en el sello magistral, personalísimo, que imprime a la confección de sus obras» (González Serrano, 1883: 141). Si la inspiración espontánea —aunque Zola lo reniegue— es la que permite realizar la síntesis intuitiva de las creaciones no existe aquel escritor que se reduzca a ser mero espectador, ni totalmente objetivo e impersonal, ya que parafraseando a González Serrano, el sentimiento es el germen de toda vida y el símbolo es la emoción o la forma que revisten nuestras ideas» (González Serrano, 1903: 214).

Para don Urbano, la realidad es siempre una síntesis —la ciencia, análisis— (González Serrano, 1888: 115), de lo cual infiere, que al arte le basta la verosimilitud. Los elementos añadidos por la creación personal constituyen un requisito tan esencial como el de la imitación de lo observado (González Serrano, 1903: 191-193). El genio del artista descubre los asuntos de inspiración en la realidad para hacerlos más bellos, merced a su interpretación personal y con ella la dota de «existencia rediviva, que atrae y enamora al que sabe apreciar las exquisiteces de la emoción estética» (González Serrano, 1903: 326).

A los conceptos aristotélico de imitación y al platónico de representación, González Serrano sobrepone el horaciano: «*Si is me flere, dolendum est primum ipsi tibi*» (*Si pretendes conmovirme has de salir de la mera copia, de la exclusiva fic-*

ción, y comenzar por conmoverte a ti mismo), lo cual exige «más que reproducción, identificación del artista con el suceso, estado de alma, situación» para establecer una síntesis. Insistamos, resulta tan importante la contemplación reflexiva como la fuerza plástica de la imaginación, puesto que el artista colabora «a la obra como característica eternamente diferencial de la fotografía y el arte bello» (González Serrano, 1888:100). De esta emoción personal, el novelista condensa, objetiva lo impersonal y lo universaliza (González Serrano, 1899b:102). Así, el arte realista es aquel que educa y saca de lo complejo de la realidad las ideas que ponen de relieve la emoción estética, y no aquel que se limita a observación estéril y oportunista, ni tampoco aquel que a una arbitraria idea intenta encajar una realidad. El realismo idealista o el nuevo idealismo que propone González Serrano no renuncia al empirismo, pero merced al proceso de condensación, a la síntesis de la idea con la acción, depura los accidentes para buscar el ideal de la verdad, del bien y de la belleza. Sólo la síntesis es la que permite aprehender «el *maximum* de la realidad, que da de sí la verdad en la ciencia, el carácter en la moral, el arte como flor de vida y el progreso en la historia» (González Serrano, 1899b: 95).

La misión educadora y regeneradora que González Serrano atribuye a la literatura se hace realidad merced al compromiso del artista realista-naturalista, quien supera sus preocupaciones puramente formales para entregarse al positivismo científico y al estudio sociológico⁷, tal y como lo prescribía Zola. Ese era el artista de «buena cepa» sostenía González Serrano, aquel que:

Se moldea en el bloque del científico y del pensador, concentra su mirada penetrante en la sociedad y percibe a distancia la armonía de las energías imaginadas; restaura una creencia apasionada y seria, que no es la fe dogmática, ni el misticismo, sino un deísmo amplio, que implica el amor ardiente a la vida. ¡Cuán poderosa será la corriente, lo dice caso bien significativo, el naturalismo determinista del propio Zola, siguiendo dicho cauce en *Germinal*, *Le Docteur Pascal*, *París* y *Fecondité!* (González Serrano, 1889a: 198)

Sin claras distinciones respecto del realismo decimonónico, don Urbano sostiene que el naturalismo positivista es el renovador de la tradición cervantina por su acercamiento a la sociedad presente, como «escuela críticas, de batalla, (...)

⁷ González Serrano enaltece el carácter social de la literatura en cuanto que perviven en su teoría los resabios románticos sobre la conciencia y el alma nacional, la sabiduría popular, lo legendario del arte o residuo de inspiración colectiva; sin olvidar la visión pragmática de la literatura como fuerza regeneradora.

recogiendo y condensando la inmensidad de los dolores que atormentan a la sociedad presente» (González Serrano, 1883: 128). Ahora bien, el indefectible carácter local o nacional que reviste el arte en el ejercicio de su misión social, hace que Urbano González Serrano prefiera la tradición realista nacional a la foránea. No obstante, confía en el naturalismo como arma de renovación por su progresismo ideológico y por la posibilidad que ofrece de armonizar y unir las conciencias que forman el organismo vivo de la sociedad:

Contra el bizantinismo de la época protesta el estado de ánimo vivido, interior, subjetivo, con un sentimiento enérgico de la equidad social, orientado hacia la sencillez y la verdad, estado que se hace plástico en las nuevas tendencias del arte contemporáneo, cuya tierra de promisión, verdadera patria moral, se halla en la unificación de las inteligencias y en la purificación de la atmósfera caliginosa, que asfixia a todos. (González Serrano, 1889a: 198)

Para González Serrano el naturalismo tiene que canalizar los esfuerzos individuales de los artistas, destruir torres de marfil y las preocupaciones del arte por el arte, que considera vanas, para contribuir a la democratización de la literatura. Que el «arte deje de ser la religión de los ricos para convertirse en la religión de todos, preocupándose de la *cura de almas*» (González Serrano, 1899a: 198) reclama don Urbano.

Pese a lo afirmado, González Serrano recrimina a Zola cierta confusión entre los conceptos de verdad y moral. Si bien aplaude el crítico la secularización y democratización del arte como hemos anotado, desaprueba el creciente pesimismo que el naturalismo introduce en la literatura, resultado de los *a priori* de Zola en la selección de sus asuntos, en lugar de entresacarlos del justo medio «que expresa la conjunción y síntesis de la vida» (González Serrano, 1883: 147), Zola gustaba elegirlo de los extremos de la sociedad.

Al margen de toda perspectiva moral o ideológica, lo que denuncia el crítico es la visión sesgada que se impone y la concepción estrecha de la realidad y el arte, ambas contrarias a la libertad artística. Sin embargo, no por ello abraza las críticas al naturalismo que reducían la novela en «mesa de disección, donde se exponen en crudo y se enseñan al desnudo muchas de las llamadas *impurezas* de la realidad, cual anuncio apocalíptico» (González Serrano, 1883: 128). Para Urbano González Serrano la crítica estaba alimentado prejuicios desmesurados, amontonando, a su decir, «escombros y ruinas a la par que fermentaciones vertiginosas de peligros sin cuento» (González Serrano, 1883: 128). No es pues el naturalismo sólo una literatura de lo feo, de lo tremebundo y lo malsano como las filas más conservadoras

denuncian; no es esa sólo retórica del alcantarillado –imagen tópica que utilizaron los detractores de Zola en España–, arguye don Urbano. Desde su personal lectura reconoce el crítico que por ser manifestación de la vida presente, el naturalismo encierra en sí arte, belleza y emoción, como la que él mismo reconoce y siente en sus lecturas de las magistrales obras de Zola, y para ello, basta, aconseja él, con «cerrar los ojos siguiendo los consejos de un gran crítico), concentrar el pensamiento, meditar y ver cómo allá, en el mundo interior viven, se agitan, nos conmueven y emocionan personajes como *Nana* y *Gervasio* y descripciones tan ricas de matices como las de *Une page d'amour*» (González Serrano, 1883: 128).

Aun inconscientemente, obsérvese cómo Urbano González Serrano está pasando en sus reflexiones de un realismo genético a un realismo ya algo intencional, pues como demuestra esta última cita, la responsabilidad recae no sólo en el escritor pero asimismo en ese lector concentrado y soñador al que está convocando. Atribuye en efecto al artista la responsabilidad creadora, distanciándose de la impersonalidad y de la objetividad a ultranza, para que su obra se transforme en contagio sugestivo de emociones al lector o al espectador, para que evoque y recuerde, cual química mental, nuevas representaciones, del mismo modo que lo hicieron los críticos –aun sin tomar plena conciencia de ello– que introdujeron los estudios de psicología entre sus fuentes o que percibieron las limitaciones del realismo finisecular.

No da ese paso Urbano González Serrano a diferencia de los últimos epígonos del krausismo –por ejemplo Rafael Altamira– pero sin duda contribuye a preparar el terreno de lo que sería la futura estética de la recepción. Al margen de las controversias, insiste: «Así es que el público, juez más decisivo de lo que parece en materias de arte, busca sólo la emoción estética, se conmueve ante la belleza y se preocupa poco o nada del mote del artista, del *ismo* que se atribuye o que le aplican y de la escuela a que pertenece» (González Serrano, 1883: 130). A ese público acude Urbano González Serrano no tanto para concederle su protagonismo en el proceso de comunicación artística como para justificar sus personales puntos de vista. Por ende, permanece aferrado al sincretismo que él persigue «porque importa no olvidar que el arte, que abraza la síntesis y complejidad de la vida, requiere ser juzgado con independencia de las teorías que le informan y con mirada a la emoción estética que produce» (González Serrano, 1883: 129). En ello reside la clave de su sincretismo, en la apropiación selectiva de algunos rasgos estéticos del naturalismo de Zola y sus implicaciones sociales. Piensa que lo que ha de permanecer en arte tiene que superar las etapas de lucha y militantismo en las que se toman los elementos secundarios, los accidentes, por esenciales o determinantes. Pero, teme que el dogmatismo de la filosofía social de Zola y la rigidez de la preceptiva naturalista

acaben degenerando en una nueva metafísica escolástica porque bajo las vestiduras empíricas y científicas del naturalismo, se esconde un Zola apasionado ejerciendo su propio sacerdocio, ocultando su exaltación idealista y simbolista.

En los avances metodológicos positivistas que el naturalismo aporta, sagazmente combinados con el respeto de la intuición, la emoción, la subjetividad y la originalidad del artista en contacto con su sociedad presente residen las bases de un idealismo capaz de concertar de manera ajustada lo real y lo ideal. Tal concertación es tributaria de la belleza real y está en contacto próximo y continuado con la vida, como a su entender, debe estarlo eternamente el arte.

La originalidad de las lecturas zolescas de Urbano González Serrano en el marco de las polémicas sobre el naturalismo en España reside en la separación de todo juicio de valor moral, ético y religioso a la hora de enjuiciar la estética de origen francés. Estudio además a partir de fuentes directas y configuró así su propio juicio de tendencia krausopositivista. En este contexto, introdujo a través de la psicología científica nuevos factores para el estudio de la creación de arte verbal.

REFERENCIAS

- ALAS CLARÍN, Leopoldo (1892). *Ensayos y revistas*. Madrid: Manuel Fernando Lasanta.
- CRISTINA CARBONELL, Marta (1992). «Urbano González Serrano, crítico literario (1900-1903)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 68: 177-210
- DÍAZ, Elías, (1973). *La filosofía social del krausismo español*. Madrid: F. Torres.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1989). *La cuestión palpitante*. Edición de Emilia Pardo Bazán. Barcelona: Anthropos.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1875). *Estudios de Moral y de filosofía*. Prólogo de Manuel de la Revilla. Madrid: Librerías de Francisco Iruveda.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1881). *Ensayos de crítica y filosofía*. Madrid: Aurelio J. Alaria.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1883). *Cuestiones contemporáneas*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1885). «Víctor Hugo». *Revista de España*. CIV, mayo-junio: 321-332.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1888). *Crítica y filosofía*. Madrid: Biblioteca económica filosófica.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1888). *La Asociación como ley general de la educación*. Barcelona: Lib. de Juan y Antonio Bastinos.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1892a). *Estudios críticos*. Madrid: Escuela Tipográfica del Hospicio.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1892b). *Estudios psicológicos*. Madrid: Sáenz de Jubera.

- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1893). *Manual de psicología, lógica y ética*. Madrid: Impr. De Gregorio Hernando [1880].
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1899a). «El arte contemporáneo». *Revista Nueva*. 2, 28: 193-198.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1899b). *Preocupaciones sociales. Ensayo de Psicología popular*. Madrid: Fernando Fe [1882].
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1902a). *Pequeñeces de los grandes*. Madrid: Madrid, Imprenta de Hernando y Cía.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1902b). «Trabajo». *La Revista Blanca*. 425-427.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1903). *La literatura al día, 1900-1903*. Barcelona: Heinrich y Cía. Reedición a cargo de José Luis García Martín (2001). Gijón: Libros del Peixe.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio (1986). «Urbano González Serrano: filósofo, ensayista y crítico literario». *Revista de estudios extremeños*. XLII/I: 43-75.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio (1991). «Urbano González Serrano y la fundamentación del Krauso-positivismo español». *Letras peninsulares*. 4, 1: 185-206.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio (1993). «El krausopositivismo psicológico y sociológico en la obra de U. González Serrano». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. 10: 73-92.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio (1996). *El krausopositivismo de Urbano González Serrano*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan (1982). *Krausismo: estética y literatura*. Barcelona: Labor.
- MONTAÑÉS RODRÍGUEZ, J. (1989). *Urbano González Serrano y la introducción del positivismo en España*. Cáceres: Institución Cultural El Brocense, Excma. Diputación Provincial.
- POSADA, Adolfo (1981). *Breve historia del krausismo español*. Oviedo: Universidad.
- SÁIZ DE OTERO, Concepción (1895). *Urbano González Serrano. Boceto biográfico*. Prólogo de Adolfo Posada. Madrid: Lib. de Victoriano Suárez.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1986). «Urbano González Serrano y el joven Martínez Ruiz». *Anales azorinianos*. 3: 63-80.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1988). *Leopoldo Alas y el fin de siglo*. Barcelona: PPU.
- THION SORIANO-MOLLA, Dolores (2000). «Jeux de miroirs, jeux de regards, lectures krausistes du réalisme et du naturalisme espagnols», en *Les avatars du Réalisme*. Nantes: Universidad. 449-463.
- THION SORIANO-MOLLA, (2002). «Urbano González Serrano ¿un canon krausista?», en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: PPU. 427-443.

DEL REALISMO REPRESENTATIVO AL REALISMO SIMBÓLICO DE PEREDA Y GALDÓS: NUEVO ACERCAMIENTO CRÍTICO A SUS OBRAS.

Magdalena Aguinaga Alfonso

I.E.S. Carlos Casares de Vigo (Pontevedra)

Durante largo tiempo la función representativa en el análisis de las obras del realismo ha impedido el pleno desarrollo de la función expresiva, y también el hecho de que la obra se constituyera como un mundo en competencia con el real, desde un lugar por completo real. Solo en el siglo XX, cuando se ha consumado la ruptura con la representación, ha podido conformarse un “museo imaginario” según el deseo de Malraux, en el que coexistan obras de estilo muy distintos. Una catedral románica puede coexistir con un rascacielos u otra gótica con un museo contemporáneo.

El interés de mi comunicación es indagar en los supuestos de la crítica tradicional de autores realistas como son Pereda y Galdós a partir de sus propios presupuestos teóricos, para confrontarlos con el nuevo realismo intencional a la luz de los principios de Paul Ricoeur. Partiremos de los primeros para ver finalmente cómo dichas teorías pueden ser replanteadas desde una relación dialógica entre el texto y la respuesta de un lector, que no lee desde la fidelidad genética a lo que el texto dice o describe, sino desde cómo sus formas literarias pueden suscitar en él un efecto de realidad. No hay textos realistas sino un lector con intención realista, en la línea de un realismo formal o literario contemplado desde la perspectiva del lector (Darío Villanueva (1992: 70):

Sin embargo, la teoría realista está equivocada, primeramente en que asevera que por la percepción sensorial conseguimos conocimiento de las cosas y eventos del mundo real solamente por el mirar pasivo. Por el contrario, para poder realmente comprender estas cosas, tenemos que cumplir con una serie de actos complicados e interrelacionados, que exige de nosotros un grado considerable de actividad y atención que, con base en la información que una multiplicidad de percepciones nos provee, al fin nos conduce al objeto real que percibimos. (Ingarden, 1997: 58).

IDEARIO ESTÉTICO DE PEREDA

Son escasos los textos sobre el ideario estético de Pereda, al menos en cuanto a sus teorías sobre el costumbrismo. Y, en ocasiones, resultan contradictorios. Lo hemos podido rastrear en el prólogo a *Tipos y paisajes* (1871), en las dedicatorias al lector que preceden respectivamente a *Tipos trashumantes* (1877) y a D. Manuel Marañón en *Esbozos y rasguños* (1881); en el Prólogo de *Sotileza* dirigido «A mis contemporáneos de Santander que aún vivan», fechado en diciembre de 1884 y, sobre todo, en su Discurso de Ingreso en la Real Academia Española (21 de febrero de 1897). En el prólogo a *Tipos y paisajes*, el autor hace una defensa de su arte por los cargos que le hacía Antonio Trueba. Una primera nota de su costumbrismo es el afán correctivo que mueve su pluma, que lleva a algunos de sus paisanos a interpretarlo como rechazo de su paisaje y paisanaje, lo que no es más que un amor bien entendido de «una cariñosa censura a muchas de sus *curables* imperfecciones» (*Obras completas*, 1989: II, 271). Una segunda nota es la identificación que establece entre arte costumbrismo y verdad, lo cual requiere la observación atenta y minuciosa de todos sus pormenores, con el objeto de obtener fisonomías reconocibles, particularmente de sus lectores montañeses. Por otra parte la verdad requiere fidelidad al modelo; de ahí que el costumbrismo utilice la misma terminología que la pintura figurativa, que trataba de ser una mera copia de la realidad del entorno. De hecho el escritor se llama a sí mismo *pintor*. Pereda se siente deudor y continuador de los maestros en el género costumbrista desde Mesonero Romanos. Pero él se muestra como un copista del natural y dice que no se mueve bien si no conoce el terreno. Así se lo confiesa a su amigo Gumersindo Laverde (Clarke, 1991: 226-227.) En otra carta habla de su predisposición natural para escribir cuadros de pequeñas dimensiones, por lo que teme pasar del artículo de costumbres a la novela. Esa limitación de horizontes se ve compensada con una atención minuciosa a los detalles, síntoma de verosimilitud y verdad, de una captación óptica que no descuida nada. Por ello los adjetivos “escrupuloso”, “minucioso”, son muy utilizados por el autor montañés para definir su paleta de pintor. Dicho detallismo se reduce al exterior de sus tipos y de las costumbres observadas pero no penetra en su interior. Su costumbrismo es epidérmico. Siguiendo la terminología costumbrista, Pereda concibe su labor como documento que complementa la historia: de ahí los términos frecuentes de “estudio” y “fisiologías”. Pero donde se muestra como verdadero fisionomista es en el dominio del lenguaje como caracterizador de los tipos: «todo su color está en su lenguaje, porque la palabra es su fisonomía. Por eso los pinto hablando *a su manera*» (Lanzuela Corella, 1990: 52). Otras veces identifica su misión costumbrista con la del fotógrafo y la del historiador —común a todos los costumbristas— porque tanto las artes como la historia pretenden reflejar la verdad.

Podemos decir que la originalidad de Pereda como escritor costumbrista no reside en la novedad de sus técnicas ni en su ideario, comunes a los maestros románticos en dicho género, sino en su diferente integración de los elementos costumbristas mediante su humor peculiar, que se muestra en su trazo irónico para atacar lo que considera negativo. En esto se muestra más próximo a Larra en su costumbrismo satírico. El polanquino, mediante la sátira, parece querer afinar los tipos y costumbres montañeses para reinterpretar posteriormente el papel que les espera en la futura *arcadia* del patriarcalismo montañés: un campesinado rico, sano, tranquilo y feliz. Podemos afirmar que quiere llevar a cabo una educación estética y moral del lector empírico, para que descubra el destino a que está llamado en la futura novela regional. De ahí que veamos un aspecto de la modernidad del autor, no desde la perspectiva tradicional del *realismo genético* sino desde el actualmente conocido como *realismo intencional*. Siegfried J. Schmidt afirma que la cuestión de la referencia no apunta tanto a la combinación del texto con la realidad, sino más bien a cómo los lectores se sirven de los textos para hacer enunciados sobre su propia realidad (1978: 39-70.) Más adelante escribirá en 1884 un interesante Prólogo a *Sotileza* que recoge su ideario estético al dirigirse a los lectores como «A mis contemporáneos de Santander que aún viven». Este Prólogo muestra —a nuestro parecer— la modernidad de Pereda en la línea del realismo intencional, ya que solicita la cooperación activa del lector explícito como intérprete del universo externo creado en el texto. El autor muestra una voluntad mimética de representar un grupo social de Santander perteneciente al pasado “aquel afán tan generoso como quimérico, de resucitar todo lo bello y bueno de un hermoso pasado» según Galdós (Bonet, 1990: 176). Ello se debe a su temperamento prometeico, de vivir proyectado hacia un tiempo pretérito y cuyo arte deberá orientarse a partir de esta novela a eternizar ese pasado, cuyo precedente es “El fin de una raza” (*Escenas montañesas*). Así se expresa en dicho Prólogo (Pereda, 1943: 1283):

porque a la fin y a la postre, lo que en él acontece no es más que un pretexto para resucitar gentes, cosas y lugares que apenas existen ya, y reconstruir un pueblo sepultado de la noche a la mañana, durante su patriarcal reposo, bajo la balumba de otras ideas y otras costumbres arrastradas hasta aquí por el torrente de una nueva y extraña civilización.

El autor confiesa que está construyendo un mundo periclitado en la novela, según una visión del mundo y de la sociedad santanderina que muchos otros lectores, ajenos a Cantabria, desconocerán y que por ello interpretarán de modo diferente. El autor sólo considera competentes para reconocer a los personajes, cos-

tumbres, leyes, etc. que en ella muestre a sus paisanos. Y les pide que suplan con su memoria lo que en las páginas de su novela falte, por su necesario esquematismo. Según Darío Villanueva (1992: 124):

Pereda nos ha dejado en este prólogo un testimonio intuitivo –y claramente *avant la lettre*– del funcionamiento pragmático del realismo literario como resultado de la creación, a partir de las experiencias de un autor, de un mundo intensional, o campo de referencia interno, que sólo cobrará pleno sentido cuando se proyecte intencionalmente sobre él un *interpretante* –mejor que referente– extensional del lector lo más próximo posible al del propio novelista.

Por otra parte el novelista aprovecha la ocasión para proclamar su independencia estética frente a los formulismos de escuela: el estudio del natural, la verdad dentro del buen gusto artístico, la originalidad de su estilo, etc. con una actitud polémica, característica de su temperamento. Diríamos que incluso resulta provocativa, cuando se refiere al «lector distinguido y elegante» (entiéndase madrileño, centralista o cortesano) en oposición al lector montañés (de la urbe provinciana, regional o popular). Según podemos observar siempre destaca el regionalismo costumbrista, por encima de otros valores, como banderín de defensa. En otras palabras de ese Prólogo muestra su propio modo de novelar y defiende las mismas ideas que desarrollaría en su Discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1897. En él propugna un tipo de novela provinciana, la novela de la naturaleza, del arte eterno, que pretende resucitar el pasado y transmitirlo a las nuevas generaciones en forma de costumbres y tradiciones seculares. Toma sus materiales del regionalismo que identifica con los aspectos costumbristas. Su adopción de la novela regional, eterna y popular es *ideológica*, a modo de antítesis dialéctica con respecto a la novela urbana, social y burguesa, de raíces extranjerizantes y sin color propio. La contrapone como novela de la tradición frente a la revolución, de lo eterno frente a lo temporal y efímero, de la naturaleza frente al cambio permanente.

COINCIDENCIAS EN EL REALISMO INTENCIONAL DE PEREDA Y GALDÓS
Podemos decir que la novela regional de Pereda es la antítesis de la novela urbana, de la clase media, defendida por su amigo Pérez Galdós en su Discurso de ingreso en la Real Academia, con sólo dos semanas de diferencia, y ambos contestados por su común amigo Menéndez Pelayo. Lleva como título *La sociedad presente como materia novelable*. En él proporciona –según Antonio Chicharro (1993: 103-117)– las claves descodificadoras de su producción narrativa. Y apunta como novedad la nueva conciencia lectora que impone un nuevo enfoque teórico de dicho marco,

que consideramos acorde con las nuevas teorías del realismo. Ambos autores: uno defensor de la novela regional y el otro de la novela urbana de la clase media, comparten, al margen de su diferente concepción ideológica, los mismos presupuestos narratológicos: imagen de la vida observable, de las fisonomías, del lenguaje, de las viviendas, de la vestimenta. Pero ambos se someten a la apreciación del lector para comprobar la verdad de lo expresado artísticamente y esquematizado como exige la selección del autor. Ambos se sitúan sin embargo en un espacio metatextual positivista, lo que supone el reconocimiento de la existencia de un espacio literario sometido a la verdad de la mimesis genética, de imitación de la realidad. Sin embargo, los dos autores hacen una interpretación de dicha mimesis desde su respectivo enfoque ideológico y de la selección que ésta les impone, de modo que tejen un texto desde una interpretación subjetiva del mundo, que pretenden representar y someter al juicio de sus lectores. Ambos han llevado a cabo una percepción artística de la realidad observada, es decir que estamos en ambos casos ante un *realismo intencional*. Es decir que no parten de una realidad *nouménica* sino *fenomenológica* porque hay una interpretación subjetiva de aquélla. El resultado de su respectiva interpretación ideológica y artística es crear un efecto de realidad. En este sentido estamos ante una situación similar a la estética romántica con su defensa de la subjetividad. Así lo confirma esta cita de J. Talens (1985: 216): «Los personajes son actores del lenguaje, la mimesis es desplazada por la semiosis; objetos y ambientes, si son descritos minuciosamente, crean un simulacro de la realidad, nunca asimilable a lo real cotidiano». Ambos novelistas construyen una imagen artística de la vida, de su visión de la realidad, un punto de vista y desde él construyen su discurso literario: desde una modalización, un espacio y un tiempo. Y los dos someten sus textos al juicio de unos lectores configurados en el discurso como lectores implícitos, que influirán en los lectores posibles configurándolos a su imagen y semejanza. Es decir que el lector implícito está también creado por el autor. Y por eso temen que esos otros lectores empíricos, que quedan fuera del texto, contradigan su punto de vista. Sin embargo los dos escritores nos dan además de una realidad de la vida concebida a su manera, una realidad de su teoría de la novela. Fuertemente connotada de costumbrismo en Pereda y algo más cervantina por la mezcla de un realismo simbólico en Galdós, como queda bien reflejado en sus novelas de la última etapa: *La razón de la sinrazón*, *El abuelo*, *Misericordia*, *Nazarín* y *Halma*.

La nueva concepción de la literatura aportada por la mimesis costumbrista, como impulsora del realismo, es la antítesis de la estética romántica de la expresividad subjetiva, siguiendo las metáforas de M.H. Abrams de *El espejo y la lámpara* (1953). Si bien este autor identifica la metáfora del espejo con la mimesis clasicista, que abarcaría desde Platón al siglo XVIII. Y la lámpara con la nueva poética

romántica del sentimiento. Ahora bien el romanticismo lo que rechaza es la mimesis costumbrista como pintura de la sociedad, que es la que da paso a la novela realista. El autor realista no es un visionario sino un copista de la realidad que observa. El costumbrismo es la base de la materia novelable de los autores realistas que hemos analizado: Pereda y Galdós. Estos presentan una estética de lo vulgar, de lo insignificante, de lo ordinario. Podríamos decir que el costumbrismo es el intertexto sobre el que opera el escritor realista para construir un mundo periclitado o en vías de desaparición, como es el caso de la novela regional de Pereda o de la sociedad presente que anuncia el nuevo rumbo de la novela realista urbana, con su representante Galdós.

CRÍTICA DE MENÉNDEZ PELAYO EN LA R.A.E.

Menéndez Pelayo hace una buena síntesis del Pereda costumbrista y del Galdós novelista en sus respectivos discursos de ingreso en la Real Academia Española en 1897. De ahí que el primero evolucionara hacia la novela regional y el segundo hacia la novela urbana. Señala los méritos de ambos escritores en un análisis cronológico de sus obras, con una actitud clasicista de combinación de realismo e idealismo en perfecta simbiosis, según su credo estético. Analiza el contenido de las obras y los procedimientos técnicos empleados, de acuerdo con su ideal de síntesis de idea y forma, de lo típico y lo individual. Así en Pereda valora la descripción y los caracteres sobre la composición y la acción, y el prodigioso manejo de la lengua culta y montañesa en sus tipos populares (Menéndez Pelayo 1897: 374). En Galdós valora sus *Episodios Nacionales* por tener como sustento una base histórica reciente, la observación realista minuciosa heredada de la novela de costumbres, su imaginación creadora y el autobiografismo heredado de la novela picaresca. Galdós ha sabido -según Menéndez Pelayo- fusionar la novela histórica con la novela de costumbres en proporciones casi iguales; a su vez ésta última no aportaba sólo el elemento pintoresco sino el elemento psicológico, como generador del drama.

EL NATURALISMO DE PEREDA Y GALDÓS SEGÚN MENÉNDEZ PELAYO

Respecto a la cuestión del naturalismo de ambos autores, también lo trata el crítico santanderino en otros escritos. No comulga con la estética de esta escuela por sus presupuestos ideológicos deterministas y materialistas. Hace una crítica negativa de Zola, al que califica de «hombre inculto y de pocas letras, como sus libros preceptivos lo declaran» (1942: 345-346) y niega la filiación naturalista de Pereda, juicio en el que coincide con Clarín (1889: 118): «Decir que Pereda puede estar influido por el naturalismo francés, es demostrar que no se sabe quién es el novelista santanderino». No niega procedimientos naturalistas en Pereda que más tarde

utilizará la escuela de Zola, pero se deben -según Menéndez Pelayo- a su naturaleza artística (1942: 341): «Pide una especie de lugar común en todo estudio acerca de Pereda que se discuta el más o el menos de su 'realismo' o 'naturalismo', tomada esta palabra en su sentido modernísimo»). Aprovecha aquí Menéndez Pelayo para hacer un análisis sobre el idealismo, el realismo y el naturalismo a la manera de Zola, como diversos modos de acercamiento a la realidad, para acabar afirmando que Pereda es realista con una técnica minuciosa y detallista, que anticipa los procedimientos formales del naturalismo al dar prioridad al análisis de los caracteres sobre la acción. En este sentido afirma con ironía que le corresponde a Pereda el decanato de la escuela como naturalista profético.

En cuanto a la huella del naturalismo en la novela galdosiana insiste en su primer acercamiento a la novela de Galdós en el determinismo, que elimina el interés dramático de la novela, porque -según M. Pelayo- donde no hay libertad no hay conflicto. Ve en él una degeneración del romanticismo o un romanticismo vuelto del revés. Pero su crítica -años más tarde- en su respuesta al discurso de ingreso en la RAE de Galdós, se ha vuelto más serena y le lleva a ver algunos aspectos positivos. Por ejemplo el de ser una protesta contra las quimeras y alucinaciones del idealismo enteco y amanerado, una reintegración de ciertos elementos de la realidad dignos de entrar en la literatura, -cuando no pretenden ser exclusivos- y una minuciosa aplicación, no de los cánones científicos del método experimental, sino del simple método de observación y experiencia, que cualquier escritor de costumbres ha usado (Menéndez Pelayo 1897: 81). Deja a salvo en Galdós la parte útil que supo recoger en sus novelas de la tendencia naturalista referentes a los procedimientos formales, al dato fisiológico y a la relación entre alma y temperamento, pero no acogiendo el fondo materialista ni determinista del movimiento francés.

EL REALISMO SIMBÓLICO SEGÚN RICOEUR

Tras estos enfoques un tanto decimonónicos de la obra de Pereda y Galdós como mimesis de un realismo genético, que todo lo basa en la relación de un escritor con el mundo de su entorno, proponemos la lectura de ambos autores desde la perspectiva de la recepción. Es la Fenomenología de Husserl y de Roman Ingarden la que instaura el principio de la intencionalidad del autor, que crea una obra literaria en la que se integra una representación de objetividades y será el lector el puente que descifre una realidad textual. Paul Ricoeur enriquecerá esa perspectiva planteándose: ¿qué es lo que constituye un texto narrativo en obra literaria? ¿Cuándo es literatura un texto narrativo? Ricoeur habla de operaciones de *prefiguración* y *configuración*, para luego llegar al *trabajo de refiguración*. Un texto narrativo lo es cuando promueve un universo de discurso especialmente digno de ser tenido en

cuenta, o sea cuando proyecta un mundo textual, posible, con un objeto intencional, apuntado por el texto como algo exterior a sí mismo y que un lector puede apropiarse de él. El texto apela a un lector individual en quien se refigura el mundo al que apunta el texto. El texto revela su sentido al ser interpretado por un lector, es decir cuando se articula la temporalidad y una identidad subjetiva según plantea Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*. Se apela a la acción individual del lector, en quien se refigura, de manera peculiar, el mundo al que apunta el texto. Esa mimesis interpretativa tiene lugar en la lectura. «No hay transmisión sin recepción activa y transformadora» dice en *Educación y política*. Se precisa un nuevo tipo de lector que responda, que combata. Sin él el texto no actúa. Sin el lector que lo hace suyo, no hay un mundo desplegado ante el texto. Pero el paso de la configuración a la refiguración exige la confrontación de esos dos mundos: el ficticio del texto y el real del lector. De ahí que sea en la lectura donde se cumple el destino del texto. Ricoeur reconoce su deuda, de la función mediadora del lector, a Hans-Robert Jauss y a la escuela de la recepción, que -según él- es una rama más o menos herética de la hermenéutica de Dilthey y de Gadamer. Luego establece el tema de la confrontación entre lo narrativo y lo temporal sobre la base de las grandes teorías del tiempo: las de San Agustín, Husserl y Heidegger. Podemos hablar de una epistemología de la realidad que refuerza la interacción simbólica -la acción constructora de mundos materiales e inmateriales- dotados de significación y en compañía *seres en el mundo* sin obviar el sentido ontológico para centrarse exclusivamente en el fenoménico. «Somos lo que entendemos ser» en palabras de Heidegger, en el sentido de que nuestro propio ser como lectores se modifica o se refigura en cada apropiación-comprensión (prefiguración-configuración en términos de Paul Ricoeur) de lo que llamamos realidad: «La obra es como una estela de fuego salida de ella misma, alcanzándome y alcanzando, más allá de mí, la universalidad humana» (1995: 244).

Así se verifica y adquiere significación el texto narrativo en el entramado de un lenguaje compartido. El mundo del texto es la manifestación de «un nuevo estar en el mundo», lo que implica no sólo comprender al sujeto sino al mundo que ese sujeto despliega y que es tanto como comprender lo que cada uno tiene de texto. Nos comprendemos al decir el mundo del texto. Por ello el sujeto no es individualista sino un ser con otros. Es la conclusión de la interpretación de los primeros principios de Ricoeur, que bien pueden constituir un nuevo punto de partida para refigurar o replantear el realismo mimético de Pereda y Galdós, desde una nueva perspectiva lectora. Cómo unas formas literarias pueden inducir una respuesta realista en el lector, es decir cómo crean el efecto de realidad. Ello daría lugar a una teoría experimentable del realismo literario.

Consecuentemente fingiendo un pequeño cosmos sintético, se nos da una explicación del mundo en que habitamos. Con ello el lector injerta el mundo posible en su mundo real con la estrategia del juego, con la distancia que le permite practicar la apropiación, es decir una refiguración del lector de lo configurado por el escritor. Es el lector quien decidirá si lo leído es o no literatura. El arte es indiferente respecto a la artificialidad o naturalidad genética. El arte nos hace olvidar su origen, cuando el mundo representado se ve como *lo otro* que es al mismo tiempo *de uno*: lector o autor. Es un «mundo en sí mismo y por sí mismo», no dependiente de uno u otro. Por tanto no podemos reducir el texto a una mimesis de la realidad, pero un texto así entendido y compartido por autor y lector, sí puede reflejar simbólicamente la realidad.

REFERENCIAS

- ABRAMS, Meyer Howard (1953). *The mirror and the lamp. Romantic theory and the Critical tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- ALAS, Leopoldo (1889). *Mezclilla*. Madrid: Fernando Fe.
- BONET, Laureano (1990). «Contestación a Pereda», en Benito Pérez Galdós. *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1993). «Las reflexiones teóricas de Pérez Galdós sobre novela (Análisis del discurso de entrada en la RAE)», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990). vol. I. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- CLARKE, Anthony H. (1991). «Cartas de Pereda a Laverde». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXVII: 157-270.
- INGARDEN, Roman (1997). *La comprensión de la obra de arte literaria*. Trad. de Gerald Nyenhuis H. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- JAUSS, Hans Robert (1988). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- LANZUELA CORELLA, María Luisa (1990). *José María de Pereda. Cuarenta cartas inéditas a Manuel Polo y Peyrolón* (ed.). Santander: Fundación Marcelino Botín.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. E. Sánchez Reyes (ed.). t. 6. Madrid: CSIC.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1897). *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas el 7 y 21 de febrero de 1897* (José María de Pereda y Benito Pérez Galdós). Madrid: Tello.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. E. Sánchez Reyes (ed.). t. 6. Madrid: CSIC.
- PEREDA, José María de (1943). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

- PEREDA, José María de. *Obras completas* (iniciadas en 1989). Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán (eds.). Santander: Tantín.
- RICOEUR, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Vol. 1. Madrid: Cristiandad.
- RICOEUR, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Vol. 2. Madrid: Cristiandad.
- RICOEUR, Paul (1996). *Tiempo y narración*. Vol. 3. México: Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul (1991). *Los caminos de la interpretación*. Barcelona: Anthropos.
- RICOEUR, Paul (1995). *Crítica y convicción*. Madrid: Síntesis.
- RICOEUR, Paul (2010). *Educación y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- VILLANUEVA, Darío (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe.

INFLUENCIAS CERVANTINAS EN LA DESHEREDADA DE GALDÓS

Alexia Dotras Bravo

CLP – Instituto Politécnico de Bragança

Benito Pérez Galdós conservaba en su biblioteca alrededor de cuarenta ensayos sobre el *Quijote* (Benítez, 1990: 19), algo que no es insólito, si tenemos en cuenta que el modelo para novelar en español en el Realismo no puede ser otro que el cervantino. El siglo XVIII no fue prolijo en narrativa y el modelo previo –inventor o no– de la miscelánea que supone la novela solo puede ser el *Quijote*.

La desheredada, de 1881, rezuma escritura cervantina, conscientemente, en relación a todos los componentes narrativos posibles. Desde los personajes, hasta la estructura, pasando por el estilo e incluso como intertexto, la novela de Galdós bebe directamente de la fuente y realiza varios guiños a un lector experto y avezado que debe conocer la obra cervantina. Varios son los críticos que han referido este acercamiento, llamando la atención sobre elementos evidentes como la recreación de los consejos y las cartas del *Quijote*, el personaje de Quijada-Quesada, la capacidad de pintar un personaje con un solo rasgo, a la manera impresionista (Fernández Montesinos, 1968) o los personajes procedentes de la Mancha, el contraste entre la ilusión y la realidad como motivo de la parodia, además de retomar los motivos señalados por Montesinos (Durand, 1974: 191-201, Gordon, 1977: 29-38).

En esta ocasión, intentaré desglosar estos elementos desde una nueva y personal lectura, para poder mostrar con detalle qué puede deberse a la influencia de Cervantes, rasgo a rasgo, y también cuáles son esas referencias conscientes, esa creación del universo poético del intertexto, incluso del macrointertexto de las novelas, que vamos a llamar cervantistas.

El primero de ellos se refiere a los **motivos temáticos**, entendiendo por tal la trama general y también algunos pormenores, más sutiles. *La desheredada* describe la lucha por una herencia que Isidora Rufete libra con la marquesa de Aransis. Apparentemente, nada le debería al *Quijote*, si no fuese porque Isidora Rufete cree ser

nieta de la marquesa por un engaño de su padre y de su tío el canónigo, es decir, ciertos elementos externos originan una percepción mentirosa, que vuelve el juicio a la protagonista. Esta, sin capacidad económica, se aferra a la posibilidad gracias a unos documentos y pruebas escritas sobre su nacimiento, rasgo que confiere racionalidad a sus pretensiones. Por ello, la lógica del personaje no debería rozar la locura como, efectivamente, sí lo hace. Sin embargo, Isidora vive el secreto de su procedencia familiar y el posterior pleito por la herencia como una mujer sin juicio, con una intensidad y una fuerza melodramática que remite casi automáticamente a la novela folletinesca, reminiscencia romántica a finales del XIX. El lector avisado descubre que las obras en las que ella basa el éxito de su novela son variadas. La trama general, entonces, consiste en una relectura de la locura libresca del protagonista en el *Quijote*, pero crítica, literariamente hablando, con la literatura de la época de Galdós, y con la época histórica misma. A esto se le suman pequeños gestos que ponen en alerta al lector, como el peregrinar de casa en casa de Isidora, como don Quijote recorría la Mancha, o la imprenta de Juan Bou, que puede ser un eco de la visita de don Quijote a la imprenta. Esta compone aleluyas, literatura en serie, popular, poco sofisticada: reside aquí una cierta ironía. E incluso se extiende a otras obras; dos pícaros cuyos nombres son similares fonéticamente a Rinconete y Cortadillo: Zarapicos y Gonzalete, (154) que trae reminiscencias generales de la narrativa del siglo de oro.

Pero quizás sean los **personajes** los componentes más evidentemente intertextuales, llegando a ser varios de ellos polisémicos, enriquecidos de significado y portadores de varios personajes cervantinos a la vez.

Para empezar, existe una relación fónica entre “Rufete” y “Quijote”, ambos términos con matices cómicos, y aquí usados con cierto aire de chacota. Los dos son los personajes que pierden el juicio (porque presentan una cierta predisposición al engaño literario) y necesitan de un personaje que les acompañe, Sancho Panza y el padrino. De hecho, ambos son nombres ambiguos, porque Isidora es Rufete, aunque no quiera, y Alonso Quijano desea ser don Quijote y no lo consigue. Son ambiguos y espejo del fracaso identitario de ambos personajes.

Isidora Rufete es una mujer que aparece con una desgracia, un secreto a cuestas, llorando desde la primera página. Heredera de la locura de su padre, al que va a visitar al manicomio en un primer capítulo de expresivo título “Final de otra novela” (que no puede ser otra que el *Quijote*, donde muere el caballero, como en esta), Isidora representa el traspaso de la locura de su padre, en una especie de secuela de la novela cervantina.

Varios son los atributos de don Quijote que se dejan sentir en esta reescritura galdosiana posterior: Isidora también es insomne por una imaginación desbordada, hecho descrito con maneras cervantinas (la cursiva es mía):

Salvo algunas ligeras neuralgias de cabeza, Isidora gozaba de excelente salud, tan solo era molestada de frecuentes y penosos insomnios, que a veces *la hacían pasar de claro en claro las noches*. La causa de esto parecía ser como una sed de espíritu, que se fomentaba, sin aplacarse, de audaces previsiones de lo futuro, de un imaginar hechos que pasarían, que tendrían que pasar, que no podían menos de tomar su puesto en las infalibles series de la realidad. Era una segunda vida encajada en la vida fisiológica y que se desarrollaba potente, construida por la imaginación, sin que faltase una pieza, ni un cabo, ni un accesorio (*LD*: 114).

Recuerda perfectamente al comienzo del *Quijote*, “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (*DQ I*, cap. 1: 41-42).

La falta de sueño se refiere en varias ocasiones (“Se acostó, no para dormir, sino para seguir dando vida ficticia en el horno siempre encendido e su imaginación...” *LD*: 141), para culminar en un capítulo completo sobre la cuestión, en forma de parodia ya desde el título “Insomnio número cincuenta y tantos” (*LD*: 214-215), en el que emplea el monólogo interior.

En su lucha contra el mundo, Isidora debe vencer obstáculos, creados por ella misma (la seguridad de pertenecer a la casa de Aransis, como don Quijote se creía caballero andante), pero también ha de enfrentarse con los que la quieren hacer desistir de su empeño, tal como el canónigo y el barbero con el hidalgo manchego. Su tía, la *Sanguijuelera*, le recrimina su obstinación loca y lo achaca a los libros y al género en boga en ese momento; salvando los casi dos siglos, la crítica a la literatura de moda es idéntica: “Me parece que tú te has hartado de leer esos librotos que llaman novelas. ¡Cuánto es mejor no saber leer!” (*LD*: 110). Intuimos entonces que Isidora posee cierta manía libresca, pero no en el grado elevadísimo de don Quijote. Las menciones aparecerán escasa, pero significativamente, semejantes a las cervantinas:

...y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su patente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan (*DQ I*, cap. II: 52).

En misa, sumida en sus pensamientos y proyecciones:

No es caso nuevo ni mucho menos –decía-. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces! Y ¿qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una guardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece porque unos pícaros la quieren infamar; y luego, en cierto día, se para una gran carretela en la puerta y sube una señora marquesa muy guapa, y va a la joven, y hablan y se explican, y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la muchacha es hija de la marquesa, que la tuvo de un cierto conde calavera? (*LD*: 171-172).

Fantasías similares se reproducen varios capítulos después, demostrando la incapacidad de la joven para curarse de sus obsesiones:

Y diciendo esto se le representaron en la imaginación figuras y tipos interesantísimos que en novelas había leído. ¿Qué cosa más bonita, más ideal, que aquella joven olvidada, hija de unos duques, que en su pobreza fue modista de fino, hasta que, reconocida por sus padres, pasó de las humildad de la guardilla al esplendor de un palacio y se casó con el joven Alfredo, Eduardo, Arturo o cosa tal? (*LD*: 312).

De hecho, conocemos el quid de la cuestión, por fin verbalizado, por boca del patriarca de los Pez, clan estrafalario también proveniente de La Mancha, solo en el capítulo 12. Se trata de las primeras dudas pronunciadas por los personajes, que ya pululaban en el lector por los antecedentes imaginativos, la falta de credibilidad y las ínfulas enfermizas de Isidora, culpando otra vez a las novelas: “Otra carta del canónigo en que viene con las mismas historias (...) Esto es novela... ¡Nietos de la marquesa de Aransis! (...) Estas historia de muchachos mendigos que a lo mejor salen con la patochada de tener por papás a duques o a príncipes no pueden pasar en el día, mejor dicho, yo creo que no han pasado nunca. Admitámoslo en las novelas; ¡pero en la realidad...!” (*LD*: 230). Dos visiones, por tanto, del efecto, embriagador o demoledor, de las novelas.

Sin embargo, llega tan lejos como a creerse otro personaje, como don Quijote se cree Amadís, o cualquier otro caballero andante:

¿Con quién creará el lector que se comparó? Con María Antonieta en la Conserjería. Era ni más ni menos que una reina injuriada por la canalla. Determinó, pues, imitar en todos sus actos y palabras, hasta donde la realidad lo permitiese, la dignidad de aquella infelícísima señora, con lo que se crecía a sus propios ojos, y se veía idea-

lizada por el martirio, grande en la humildad, rica en la pobreza y purificada en los padecimientos (*LD*: 431).

En esto llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucejadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquéllos tomarían; y por imitarlos, estuvo un rato quedo; y al cabo de haberlo muy bien pensado, soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza. Y habiendo andado como dos millas, descubrió don Quijote un gran tropel de gente, que, como después se supo, eran unos mercaderes toledanos que iban a comprar seda a Murcia. Eran seis, y venían con sus quitasoles, con otros cuatro criados a caballo y tres mozos de mulas a pie. Apenas los divisó don Quijote, cuando se imaginó ser cosa de nueva aventura; y por imitar, en todo cuanto a él le parecía posible, los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer (*DQ I*, cap. 4: 72-73).

Aunque la acción transcurre en Madrid —ciudad no nombrada, pero evidente— los personajes proceden de La Mancha (denominador común del delirio de todos ellos), como un ejemplo típico de emigración nacional interior del campo a la ciudad, con la intención de llegar a la tierra de las oportunidades. Estas figuras, a veces solo nombradas, adquieren una importancia inusitada, porque crean el enrejado de relaciones de la novela. Por mucho que salgan del rural, al llegar a suelo urbano estrechan sus lazos, aun abriéndose a nuevos vínculos sociales. La más importante, motor de la acción y **personaje latente**, al modo que lo fue Dulcinea en la obra cervantina, es la figura del canónigo, tío postizo de Isidora, de nombre más que expresivo Santiago Quijano-Quijada. Con este paródico apellido compuesto, símbolo de hidalguía o de disparate, el canónigo resulta de una distorsión del canónigo racional del *Quijote* y el propio Alonso Quijano. La ironía galdosiana une caracteres prototípicos de la obra cervantina, agita el frasco, y da como resultado un personaje total: no aparece nunca, como Dulcinea, lleva el apelativo de canónigo, por lo que el lector espera un personaje discreto y cuerdo, pero realmente es el destinatario primero del engaño, que él mismo se encarga de expandir, cuya ingenuidad es paralela a la de don Quijote expresada en boca de otro. Como lo presenta el notario Muñoz y Nones:

Una vez le hicimos creer que con miga de pan se quitaba las canas, y andaba con la cabeza hecha una panadería. También le hicimos creer que la baba del conejo era venenosa, y consultó cuatro médicos y se cauterizó un brazo (...) Lo extraño es que, siendo medianamente instruido, creyese en influencias de las estrellas, en barruntos y aun en maleficios (*LD*: 459).

Palabras parecidas a las que usa Sancho para definir a su amo:

– Eso no es el mío –respondió Sancho–: digo, que no tiene nada de bellaco; antes tiene una alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga. (*DQ II*, cap. 13: 796-797).

El verdadero carácter del canónigo da pie a pensar que no hay ya ni un solo fundamento en las aspiraciones de Isidora. El intertexto funciona aquí en su significado más ridículo. Sin embargo, todavía puede Galdós definir mejor la naturaleza quijotesca del personaje:

Escribía clásicamente, leía novelas, era muy aficionado de las cosas aristocráticas, se sabía de memoria el *Becerro* y tenía en la punta de la uña todos los linajes de España. Juzgue usted si ese santo varón era que ni pintado para sostener un bromazo que Tomás Rufete quiso dar a sus hijos (*LD*: 459).

Así, los afanes escritores e intelectuales se ven en paralelo:

Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra corno allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran (*DQ I*, cap. 1: 41).

Para conferir mayor polisemia al personaje, hacia la mitad de la novela envía una carta, trasunto intertextual de las quijotescas y guiño sobre los consejos que don Quijote dio a Sancho antes de su gobierno (*LD*: 281-285), única vez que escuchamos su voz, aunque sea mediatizada por la retórica de la misiva.

Augusto Miquis, uno de los pocos personajes que aporta lucidez al alocado grupo manchego, podría ser un espejo de Dulcinea, ya que es del Toboso, y está enamorado de Isidora Rufete. Esta relación deviene en una amistad sincera por parte de él, el único capaz de quererla con sensatez y de exigirle cariñosa disciplina. Pero además, su verborrea casi surrealista, confunde su verdadero carácter de loco-listo, como el propio Sancho. Como en el caso del canónigo, Miquis es un personaje complejo, prototipo del enamorado (Dulcinea) pero con una clara inversión de papeles, luz racional de una novela de locos, (como el barbero y el canónigo) y símbolo de una verborrea similar a la del Primo de la segunda parte

del *Quijote*, por lo que puede servir de antecedente a algunas figuras histriónicas de Valle-Inclán o Cela. Sin embargo, conserva ecos quijotescos con una frase reconocible por el lector implícito. Como en los anteriores ejemplos se trata de una figura plurisignificativa y preñada de identidades. En una conversación amorosa con Isidora:

- Tonto... Vamos a ver las fieras.
- No me da la gana. ¿Qué más fiera que tú?
- El león.
- ¡Leoncitos a mí!... Estos dos hoyuelos que te abrió Natura entre el músculo mase-ter y el orbicular me tienen fuera de mí... (LD: 123).

Puede ser una simple referencia libresca popular, similar a “con la iglesia hemos topado”, pero en esta novela todo matiz cervantino adquiere nueva relevancia, con intenciones claras en el caso de este personaje, que afirma: “Soy del Toboso, de ese pueblo ilustre entre los pueblos ilustres. Un tobosino no puede ser traidor” (LD: 132).

El último caso de significado rico en matices cervantinos florece con don José Relimpio, señor de cierta edad, blando y dulce, padrino de Isidora y enamorado a escondidas de ellas. Podría ser un remedo del propio don Quijote por la apariencia física y los rasgos de tímido erótico, aunque también de Sancho Panza, ya que se convierte en el fiel acompañante de Isidora, e incluso Dulcinea a la inversa, por ser la réplica amorosa de Isidora:

Era el hombre mejor del mundo. Era un hombre que no servía para nada.

Tenía sesenta años. Procedía de honrada y decentísima familia. Había sido militar en sus mocedades; pero, por no servir para la milicia, vióse forzado a dejar la pesadez y estruendo de las armas. Había sido empleado en Rentas; pero cumplía tan mal y se tomaba tan largas vacaciones, que le despidieron de la oficina. Fue contador de un teatro y se arruinó la empresa. Fue asociado de un contratista de fielatos, y por razón de su maldita amabilidad, la parte mayor de las vituallas entraban sin pagar. Fue marido de doña Laura, y gastó el reducido patrimonio de ésta en varias suertes de amabilidades. (LD: 177-178).

Podríamos afirmar incluso sin equivocarnos demasiado que parece una copia de la vida fracasada de Cervantes, hombre de armas, y de letras, recaudador de impuestos, tentado por el teatro, casado sin amor y pobre hasta el final. La línea entre historia y literatura se difumina.

Como los otros hombres de la novela, cede a los irresistibles encantos de su ahijada, pero intenta luchar contra ese amor incestuoso hasta el punto de perder el juicio, justamente creyéndose caballero andante, cuyo deber es salvar a su amada. La irónica vulgarización de la locura se debe, en cambio, al abuso del alcohol. A él debemos el dramático fin, sumido en su enajenación e inmerso en una recreación literaria medieval. La descripción galdosiana bebe directamente de la fuente: “Al entrar, creí que entraba en un encantado y hermosísimo palacio; las presas me parecieron unas ninfas muy aéreas (...) La escalera, una escalera de plata, y la celadora, un ángel...” (LD: 477-478).

En cualquier caso, la polisemia cervantina de los personajes revela una lectura atentísima por parte de Galdós y una franca libertad a la hora de manejar valores y rasgos caracteriales, no exenta de cierta ironía al conseguir que todas las figuras tomen elementos cervantinos sin definición exacta.

Pero donde se dan inconfundibles ejemplos del cervantismo galdosiano es en el estilo cervantino, por un lado, y en los juegos del **narrador**, por otro. En cualquier caso, ambas características son indisolubles porque remiten al narrador y la pericia galdosiana para construir dicha instancia, intensificando el pacto íntimo con el lector. Cervantes fue pionero en su atención al receptor y esta misma línea la maneja Galdós con soberbia.

Desde el principio, el narrador de *La desheredada* establece una línea de comunicación con el lector, al que apela constantemente y con el que se compromete, desechando información, seleccionando y fomentando el “suspender los ánimos”, como señalaría Cervantes. En muchas ocasiones se colocarán sobre los personajes, observándolos desde su atalaya.

“De todo lo demás, algo sabe el lector, y el resto, que es mucho y bueno, irá saliendo” (LD: 101) es el primer guiño y la primera *captatio* de un narrador que se revela todopoderoso, tan parecida al “Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena a Sancho” (DQ II, cap. 44: 1072). Sin embargo, más que aludir al lector, se coloca a su lado, como hemos dicho, empleando el plural, imitando claramente el estilo cervantino en estas lides: “Dejémosla mal dormida, abrazada consigo misma, a las altas horas de la noche, cuando todo ruido cesara en la casa” (LD: 142), “Dejémoslos pasar nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho, que entre alegre y triste venía caminando sobre el rucio a buscar a su amo, cuya compañía le agradaba más que ser gobernador de todas las ínsulas del mundo”. (DQ II, cap. 54: 1166). En otras ocasiones, apela claramente a los lectores, como colectivo, incluso con un uso paródico: “En el capítulo siguiente veréis, ¡oh amados feligreses!, lo que pasó” (LD: 231), o como ente individual; “Y tú, ¡oh

lector! ¿qué dices? Yo te ruego que no sigas a esta familia por el peligroso sendero de los juicios temerarios” (*LD*: 280). El lector, que no puede efectivamente responder, se ve interpelado y encaminado a opinar sobre lo leído. E incluso puede llegar a sentirse insultado, con el revulsivo intencionado que lanza Galdós: “Su señora tampoco era pueblo; era una sanguijuela del país, como vosotros, los que esto leéis” (*LD*: 323). Sin embargo, el tono general del narrador es el de aliado con el lector. En su faceta de manipulador de marionetas llega a visualizar de manera muy efectiva al personaje y ofrecerlo a su antojo:

Pero, ¿quién es aquel señor que abre la puerta del café y esparce su vista por el local, como buscando a alguien, y desde que ve a Mariano viene hacia él, y se le sienta enfrente? ¿Quién ha de ser sino el bendito don José? Bien se conoce en su faz el martirio y las tristezas que está pasando. Ved su cara demacrada y mustia, sus ojos impregnados de cierta melancolía de funeral; ved también sus mejillas, antes competidoras de las rosas y claveles, ahora pálidas y surcadas de arrugas. ¿Qué le pasa? Él nos lo dirá (*LD*: 336).

Todo ello contribuye al distanciamiento de la narración y a la perspectiva, punto de vista oblicuo, que selecciona aquella materia narrativa interesante, decidiendo qué es para ser contado y qué no, tal y como no detalló Cervantes la descripción de la casa del caballero del verde gabán:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones. (*DQ II*, cap. 18: 842).

o porque no añadían nada reseñable a la trama principal: “Las emociones varias que se sucedieron en Isidora, las cosas que pensó en rápido giro de la mente, no son para ser contadas” (*LD*: 139). Se da contención de la expresividad de los personajes “Los comentarios que hizo Isidora desde la calle de Hernán Cortés a la de Jorge Juan no cabrían en este volumen, aunque fuese doble” (*LD*: 232), y hasta falsa humildad, limitación del genio creativo, duda de la propia destreza “!Qué lástima no ser poeta épico para expresar, con la elocuencia propia del caso, el enojo de doña Laura, el cual, si no rayaba tan alto como la ira de los dioses, hallábase a dos dedos de ella!” (*LD*: 279).

Pero es que, además, este narrador se convierte en un personaje innostrado, cobra apariencia física dentro de los límites ficcionales, como el propio narrador

del *Quijote* debe dejar su relato a medias en el capítulo VII de la primera parte para acabar comprando el resto en el alcañá de Toledo. En primer lugar, procura dar imagen de realismo remedando la técnica del manuscrito hallado, de manera tangencial. Así, deja caer: “Y volvió a mirarse las botitas. Los documentos de que se ha formado esta historia dicen que eran de becerro mate con caña de paño negro cruzada de graciosos respuntes” (*LD*: 115). En segundo lugar, surge en el capítulo cuatro como amigo o conocido de Miquis, cuyo trato llega hasta la actualidad, en un marco temporal fuera del de la novela: “Aún hoy, que es un hombre de saber sólido, no ha perdido Miquis aquellas mañas, y nos divierte con sus chuscas hablaturías” (*LD*: 121). Y en tercer lugar, lo más impactante es que se convierte en personaje de la obra, justo al comienzo de la segunda, planteando juegos meta-literarios análogos a los vistos en el *Quijote* de 1615:

Estando yo un día en el Alcañá de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía (...). Cuando yo oí decir Dulcinea del Toboso, quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote (*DQ I*, cap. 9: 118).

En este caso, la elipsis temporal impide saber qué le ha sucedido a Isidora, a ese plural desconocido, ese “nosotros”, que incluye al narrador, pero que aquí se convierte en un narrador en segundo grado, ya que descubrimos una nueva voz que relata los acontecimientos del primer narrador, que no se expresa aquí. Estos complejos juegos de instancias recuerdan en todo a las cervantinas:

La República, el Cantonalismo, el golpe de Estado del 3 de enero, la Restauración, tantas formas políticas, sucediéndose con rapidez, como las páginas de un manual de Historia recorridas por el fastidio, pasaron sin que llegara a nosotros noticia ni referencia alguna de los dos hijos de Tomás Rufete. Pero Dios quiso que una desgraciada circunstancia –trocándose en feliz para el efecto de la composición de este libro– juntase los cabos del hilo roto, permitiendo al narrador seguir adelante. Aconteció que por causa de una fuerte neuralgia necesitó éste la asistencia de Augusto Miquis (*LD*: 289).

De este modo, se diluye el narrador en dos y, a partir del final de la conversación de este con Miquis, los lectores nos quedamos con la sensación de que no sabemos quién nos está hablando desde el ecuador de la novela hasta el final:

Todos los que conozcan a Miquis verán que no exageramos ni añadimos nada al poner aquí sus festivas paradojas.

Efectivamente, Isidora vivía al fin de la calle de Hortaleza, en un número superior al 100 (*LD*: 291).

Lleva incluso al extremo la duplicidad de voces narradores hasta crear conversaciones imposibles, ya que apela directamente a Isidora, como si fuese la voz de su conciencia: “Isidorita Rufete, ¿conoces tú el equilibrio de sentimientos (...) Isidora de Aransis, mírate bien en ese espejo que se llama opinión (...) Tonta, ¿has creído alguna vez en la promesa de que Joaquín se casará contigo?” (*LD*: 301). Esta heterogeneidad de voces narrativas va generando distintos ritmos y confusiones de voces buscadas.

El último componente evidentemente cervantino en Galdós es el empleo inconfundible de un **estilo** descriptivo, lleno de enumeraciones, muchas veces compuestas, empleando la coma sustitutiva del verbo para crear ritmos cadenciosos. La acumulación de sintagmas nominales, impresionista en parte, nos remite a la capacidad cinematográfica de Cervantes, a su magnífico poder visual (Villanueva, 2008). Esta es la herencia inicial en Galdós:

Un tanto aburrido Miquis de su papel de indicador, iba mostrando a Isidora, jaula por jaula, los lobos entumecidos, las inquietas y feroces hienas, el águila meditaabunda, los pintorreos leopardos, los monos acróbatas y el león monomaniaco, aburridísimo, flaco, comido de parásitos, que parece un soberano destronado y cesante (*LD*: 125).

Pero continúa en pinturas más expresivas, más psicológicas: “Instante único, tremendo; ángel con el pie levantado y las alas extendidas, que va a volar y no sabe si dirigirá su vuelo al suelo o al infinito; instante soberano; dogal que oprime la garganta; espada de un cabello suspendida” (*LD*: 263), hasta llegar a estructura típicamente cervantina para la descripción:

Aquí, las soberbias telas, tan variadas y ricas que la Naturaleza misma no ofreciera mayor riqueza y variedad; allí, las joyas que resplandecen, asombradas de su propio mérito, en los estuches negros...; más lejos, ricas pieles, trapos sin fin, corbatas, chucherías que enamoran la vista por su extrañeza, objetos en que adunan el arte del inventor y la dócil industria, poniendo a contribución el oro, la plata, el níquel, el cuero de Rusia, el celuloide, la cornalina, el azabache, el ámbar, el latón, el caucho, el coral, el acero, el raso, el vidrio, el talco, la madreperla, el chagrín, la porcelana y hasta el cuerno... (*LD*: 172-173),

o rozando la sofisticación irónica

Era, según nuestro amigo, un tonel con marca de *alcohol* y lleno de agua; un oso torcaz; una hidra sin hiel; un alfiler guardado en la vaina de un sable; un cardo con cáliz de azucena; un gorrión vestido de camello, y un epigrama escrito en octavas reales (*LD*: 377).

Esta forma descriptiva y visual, con el uso de adverbios para señalar de forma déictica, recuerda a varios pasajes del *Quijote*:

Allí fue el desear de la espada de Amadís, contra quien no tenía fuerza de encantamiento alguno; allí fue el maldecir de su fortuna; allí fue el exagerar la falta que haría en el mundo su presencia el tiempo que allí estuviese encantado, que sin duda alguna se había creído que lo estaba; allí el acordarse de nuevo de su querida Dulcinea del Toboso; allí fue el llamar a su buen escudero Sancho Panza, que, sepultado en sueño y tendido sobre el albarda de su jumento, no se acordaba en aquel instante de la madre que lo había parido; allí llamó a los sabios Lirgandeo y Alquife, que le ayudasen; allí invocó a su buena amiga Urganda, que le socorriese, y, finalmente, allí le tomó la mañana, tan desesperado y confuso que bramaba como un toro (*DQ I*, cap. 43: 557).

-¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas; aquí se oscurecieron mis hazañas; aquí, finalmente, cayó mi ventura para jamás levantarse! (*DQ II*, cap. 66: 1275).

Como un rasgo llevado al extremo, la **mezcla de géneros**, de la que se apropia la novela, condiciona *La desheredada*. Se trata de experimentación pura, con ausencia del narrador, como en los capítulos 24 y 30. La influencia del teatro en la novela nos remite al episodio de los duques, preconizado por todo el intervencionismo actoral de los personajes desde la invención de Dorotea por el cura y el barbero en la primera parte. Galdós marca la ausencia del narrador con entradas de diálogos típicamente dramáticas en los capítulos seis y doces de la segunda parte, pero también denomina “entreacto” a varios capítulos de la misma segunda parte.

En definitiva, Galdós se deja llevar por un cervantismo total, por una escritura hecha de todos los mecanismos determinantes de la novela: adaptando la trama a la ya conocida quijotesca, siendo la locura libresca uno de los elementos fundamentales, con el autoengaño como fuente de demencia; creando personajes

remedo de los cervantinos, ya como figuras espejo de otras, ya como polivalentes y plurisignificativos personajes totalmente cervantinos, formados de una suma de rasgos quijotescos, amalgama armónica final; ofreciendo los juegos equívocos del narrador, en segundo y tercer nivel, incluyendo a los lectores, fomentando la intriga y seleccionando hábilmente la materia ofrecida; homenajando ese peculiar estilo cervantino, de impresionistas frases sucesivas, encadenadas expresiones entre comas para describir, enumerar, parodiar, objetos, personas y lugares con el objeto de crear visualmente una imagen para el lector, antes incluso que el cine; y, finalmente, instaurando una literatura de género único, híbrido, donde caben las expresiones más variadas y donde la mezcla de géneros, especialmente dramático y narrativo, alcanzan su máxima expresión.

REFERENCIAS

- BENÍTEZ, Rubén (1990). *Cervantes en Galdós (literatura e intertextualidad)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CERVANTES, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Instituto Cervantes.
- DURAND, Frank (1974). «The reality of illusion: *La Desheredada*», *Modern Language Notes*, 89, 2: 191-201.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1968). *Galdós. II*. Madrid: Castalia.
- GORDON, M. (1977). «'Lo que le falta a un enfermo le sobra a otro': Galdós' Conception of Humanity in *La desheredada*». *Anales Galdosianos*. XII: 29-38.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2000). *La desheredada*. Germán Gullón (ed.). Madrid: Cátedra [1881].
- VILLANUEVA, Darío (2008). *El Quijote antes del cinema*. Madrid: Real Academia Española.

TOLSTOI Y ZOLA ANTE LA MUERTE. DOS «REALISMOS» EN SUS *NOUVELLES*

M^a Ángeles Varela Olea

Universidad CEU San Pablo (Madrid)¹

Zola y Tolstói se proponen la reproducción literaria de la vida en toda su complejidad y aspectos, incluida la muerte. Y es especialmente interesante comparar aquellas ocasiones en que la muerte es tema central, puesto que es entonces cuando se sintetiza la actitud del escritor ante la vida y ante la sociedad, lo cual es eje de su manera de entender el arte, que en ambos escritores tiene una misma misión crítica. En cierto sentido, opuestos, sus maneras de novelar comparten más de lo que los separa, si bien aquello en que difieren define muy bien dos florecencias del realismo de las que llegarán a ser máximos exponentes: el naturalismo zolesco y el espiritualismo tolstoyano.

TRES MUERTES Y UNA AUTOPSIA SOCIAL: EL PROCEDIMIENTO DE LAS NOUVELLES

Prácticamente no hay texto de estos autores en que la muerte no tenga un peso decisivo. La muerte es el momento de la verdad en que vemos en puridad los postulados de los protagonistas o de sus autores. Ante la agonía del personaje, el novelista puede reproducir el pensamiento de sus personajes y presentarnos sus contradicciones, sus zozobras o sus creencias. He escogido centrarme en *Tres muertes* (1859) de Tolstói y *Una autopsia social* (1876) de Zola para analizar el también común objetivo de sus autores de mostrar diferentes modos de afrontar la muerte

¹ La presente investigación ha sido fruto del trabajo realizado como *visiting researcher* en la Universidad de Texas entre mayo y agosto de 2011, gracias a la generosa acogida e interés por el tema de los profesores Lily Litvak y Enrique Fierro, así como a la subvención del Vicerrectorado de Investigación de la Univ. San Pablo CEU y del Banco de Santander.

de distintas clases de seres. Ambos textos son *nouvelles* en que cada autor relata varios decesos, por lo que surge ineludiblemente en el lector la comparación entre los mismos, sin que los autores la hagan explícitamente, sin conclusiones ni moralejas finales. Tolstoi y Zola siguen exquisitamente el precepto realista de mantener la objetividad: ni condenan ni perdonan; pero presentan conjuntamente la misma situación protagonizada por seres diversos, con lo que el lector irremediamente extrae conclusiones sobre los personajes muertos, que pasan a ser paradigmas de una clase —aristocracia, campesinado, proletariado...— Ni se juzga a los muertos ni a los vivos, pero se induce al lector a extrapolar una generalización sobre la clase o medio de sus personajes; y otra vez, todo ello sin que el autor haya renunciado a la narración objetiva.

Al hablar de la construcción de las *nouvelles* y de la novela, Shklovski señalaba la «ingenua» afición de Tolstoi por la plataforma de los paralelismos (Shklovski, 2002: 139). Un ejemplo de ello es *Tres muertes*, cuyo procedimiento de composición presenta varios paralelismos para relatarnos la huida de la muerte de una dama cuyo carruaje se detiene en el lugar donde también agoniza un cochero y en cuya tumba otro cochero pondrá una cruz, hecha del árbol que da su vida para ello. Son tres clases de seres cuya actitud ante la muerte es totalmente distinta e inevitablemente comparada por el lector, quien extrae de ellas conclusiones que atañen a toda la clase a que pertenece cada uno. Tolstoi no compara, sólo presenta esos paralelismos y contrastes: el ama «pálida y delgada» y la criada «gruesa, de rostro rubicundo» (Tolstoi, 1946: 373), el cochero joven y sano y el cochero viejo y tísico, así como sitúa también en paralelo a los dos enfermos del relato, el ama que huye de la muerte y el cochero que permanece en cama esperándola. Incluso se remata el relato con otro paralelo: el ser humano rodeado de intereses materiales, falsedades y miserias, y el árbol, que sin espanto se personifica en ese cabecear de su sana corpulencia, en esa altivez y esa armonía que deja.

Con el mismo motivo de la muerte, el procedimiento de Zola presenta cinco muertes distintas sin emparentarlas. En sus *nouvelles* de *Una autopsia social* nada une al aristócrata, a la burguesa rica, a la comerciante, al niño proletario y al campesino. Nada, claro está, excepto la muerte. De ahí, el paralelo constante en todas ellas: el del muerto y el de quienes sobreviven, a veces, hostiles, materialistas, o en el mejor de los casos, superficial o brevemente apenados. Ahora bien, cada relato presenta escenarios distintos, vestuarios distintos, hábitos distintos y sobre todo, clases sociales distintas; de ahí el efecto de representación social que tienen en conjunto estas cinco *nouvelles*. Se diría que lo que las une es lo que las separa: que cada una es de clase social, y por añadidura, económica y de medio distinta. La diferencia de partida subraya por efecto las igualdades: el interés económico que rige

las relaciones, la falsedad de las apariencias, la intrascendencia de una muerte, la vaciedad de la vida, el formalismo ritual... El procedimiento es menos «primitivo» que el tolstoyano y desde luego, menos poético, puesto que la pretensión científica de Zola tiene por objetivo trazar un estudio sociológico. El francés pretende hacer una novela que sea experimental, puesto que sólo la ciencia logrará hacer al hombre «todopoderoso» amo de las enfermedades y de la Naturaleza. Confía en desterrar de la literatura todo rastro de lo indeterminado y metafísico para reflejar únicamente al «hombre fisiológico» (Zola, 1989: 71).

LA OBSESIÓN DE LOS AUTORES POR LA MUERTE

Según nos cuentan sus biógrafos y leemos en sus novelas, hemos de hablar de una fijación por el tema de la muerte en ambos escritores. E. Lo Gatto afirmaba que la muerte se convirtió para Tolstoy «en un elemento casi obsesivo de su existencia», lo cual es lógico teniendo en cuenta su temprana y absoluta orfandad en la infancia y la pérdida de dos de sus hermanos en la juventud. Sin embargo, durante unos años, Tolstoi confesó haber sido superficial, incluso ante la muerte de un familiar. El joven Tolstoi únicamente visitó una vez a su agonizante hermano Dmitri. Al reflexionar tiempo después sobre aquella experiencia recordó que, por entonces, su mayor dolor fue el que le impidió asistir a un espectáculo de la corte (*apud*, Gallego: 2003, 36). Pero como es bien conocido, el escritor irá progresivamente espiritualizándose, personal y literariamente. La muerte de este hermano, el transformado aspecto y angustia con que lo vio, incluso la compañía de la prostituta, son elementos de la realidad autobiográfica que, aunque viviera superficialmente cuando se produjeron, lo dejaron marcado. Esos mismos elementos los reproduce en el capítulo XX de la quinta parte de *Anna Karenina*, que como advierte Gallego, es el único de los doscientos treinta y nueve al que dio título: el significativo «La muerte». Y el final de *Anna Karenina* es precisamente el inicio de la crisis espiritual de su autor.

Ahora bien, el autor de *Tres muertes* no es aún el espiritualista de *La muerte de Ivan Ilich*, quien reflejará esta como momento de «luz» y «alegría» (Tolstoi, 2009: 96). Quedan casi dos décadas para esa transformación. Cuando escribe *Tres muertes* tiene reciente el horrible espectáculo de la guerra, las muertes incesantes de los soldados y el sinsentido de lo que allí vio. Lejos de una visión positiva de la muerte, la interpreta del mismo modo que Zola, como un final absoluto que a todos alcanza, privando de sentido nuestras vidas y convirtiéndonos en fantoches olvidables hasta para los más cercanos. De ahí el horror de la dama protagonista del relato y el temor del cochero de que no haya ni lápida en su tumba. Un año después de publicarse *Tres muertes* escribe a un amigo que «cuando se piensa que la muerte es el final de todo no hay nada peor que vivir...».

Esa visión de la muerte aproxima el realismo tolstoyano de esta época al naturalismo. No en vano, los naturalistas se autodefinían no por su estética, que era un resultado, sino por el pensamiento común, por la afinidad de temperamentos y sentimientos, pero sobre todo, por la tendencia filosófica que compartían (Varela, 2011: 25-6). Por los años en que escribe nuestra obra, la imagen que Tolstoi ofrece de ciertos escenarios, situaciones o gentes puede ser terrible, tanto como la más terrible de Zola. Pero la objetividad «científica» de ambos reproduce actitudes diferentes: la estupefacción tolstoyana de que eso sea «todo» y la constatación zolesca casi morbosa de que así es. Tolstoi dosifica las mismas escenas y gentes que Zola acumula. La sobriedad de los cuadros y la sucesión desnuda de detalles del ruso logran sobrecoger al lector sin alcanzar el grado abrumador e hiperbólico de la estética que se regodea en lo desagradable, propia del naturalismo.

En *Sebastopol en el mes de mayo* (1855) encontramos varios momentos en que su autor comparte con el naturalista la visión cosificadora del ser humano muerto en la batalla. Las incesantes muertes violentas recuerdan la misma escena de otras geografías: esos «bultos» inertes de los cadáveres que caen por todas partes en la guerra franco prusiana retratada por Zola (*El ataque del molino*) o que miran impávidos en mitad del espectáculo cómo les alcanza la muerte, según narra Hennique (*El asunto del número siete*) en *Las veladas de Médan*. Ese incipiente naturalismo de Tolstoi, la crudeza con que trataba el asunto, provocó los problemas del relato con la censura, e incluso que su autor redactase variantes para aquellos fragmentos que preveía que desagradaran al censor.

Así, vemos esa misma inutilidad de la vida del soldado y de su muerte anónima en pasajes en que se indica la estupidez y el sinsentido de la guerra y del sacrificio de los muertos. A pesar de las grandezas en vida, todo ser acaba dejando el mismo cadáver. Lo que uno ha sido, bueno o malo, acaba reducido a una materia repugnante. El osado capitán de caballería Praskujin, paseaba altanero por el bulevar poco antes de yacer muerto en el campo de batalla, como cualquier otro soldado. Como Zola, Tolstoi consigna la inutilidad del sacrificio y el olvido en que se sumirá totalmente cada existencia humana: «al cabo de un mes, los olvidarían también sus padres, sus madres, sus mujeres y, en caso de tenerlos, sus hijos si es que no los habían olvidado ya.» Cuando el tópico de la «muerte igualatoria» se atiene a una idea de la vida sin trascendencia se vuelve desolador. Esta visión que el mismo Zola comparte, antecede a la crudeza naturalista que se asoma entonces en el relato:

– Pues no se le podía reconocer al tipo –dice un soldado en la recogida de cuerpos, mientras levanta un cadáver con el pecho destrozado, la cabeza enorme e hinchada,

la cara ennegrecida y brillante y las pupilas desencajadas. —Cógelo por debajo de la espalda, Morozka, no siendo que se rompa. ¡Vaya, qué mal huele!

«¡Vaya, qué mal huele!» —esto es todo lo que este hombre dejó entre la gente (Tolstoi, 2003: 122)

Hay una visión fisiológica del ser humano que también comparte con el naturalismo esa interpretación de él como «bestia humana» que establece relaciones no tanto de afecto como de interés. Quedan doce años para la primera novela tenida por naturalista [*Thérèse Raquin*, 1867] y más de veinte para la eclosión de dicha escuela [*Las veladas de Médan* son de 1880]. Y sin embargo, la escena, los personajes y sus palabras son naturalistas. Tolstoi pinta la guerra, donde el ser humano es brutal y sus actos carecen de libertad, como en los relatos naturalistas. Pero el narrador se resiste; se diría que la idea es demasiado abrumadora. En esta última línea es Tolstoi quien, sin juzgar ni apartarse de la frialdad narradora, apenas repite la frase del soldado. Es el autor quien escoge esta muerte y esta apreciación del cadáver para finalizar el capítulo: subraya y focaliza la visión materialista de la existencia y de la muerte. Sin adjetivos ni sentencias, el autor consigna el horror que le produce la reducción materialista de la existencia humana: Tolstoi queda atónito ante la idea; sobrecogido, repite las palabras de repugnancia de quien arrastra lo que del cadáver queda y subraya que es todo lo que deja entre los vivos.

En estos *Relatos de Sebastopol* utiliza también el procedimiento de presentarnos actitudes diferentes frente a un mismo hecho, que aquí es la muerte violenta y repentina en la batalla. El mismo tipo de muerte que puebla los relatos sobre la guerra franco-prusiana en torno a los que se fraguan *Las veladas de Médan*². Y si al estallido de la bomba nos reproduce detalladamente el modo y pensamientos de la muerte de Praskujin, también transcribe la diferente suerte y pensamientos de Mijáilov: esos dos segundos en que reza, cuenta, recuerda y hasta cree que su alma parte y se pregunta por el más allá. En cambio, los mismos segundos en el altanero Praskujin son un rápido recorrido del orgullo de creerse salvado al recuerdo de sus deudas, y al progresivo horror de sentirse inmovilizado, aplastado y definitivamente enmudecido (Tolstoi, 2003: 113). El primer pensamiento de Praskujin recuerda inevitablemente al de ese otro gran altanero, Ilich, quien confiado en la fortaleza material de su cuerpo atlético, tras caer de la escalera dice: «Otro se

2 Zola cuenta que bajo ese pensamiento común, se reunieron espontáneamente para escribir «procedentes de una idea única y empapados en la misma filosofía, por lo cual los reunimos». Pero como señaló E. Pardo Bazán, Maupassant cuenta que habían recibido la consigna de escribir cuentos «antipatrióticos», si bien el resultado es de un «patriotismo sangrante y amargado», y el relato de Zola, el más chauvinista (Pardo Bazán, 1911: 158).

hubiera matado, pero yo sólo me di un golpe aquí [...] *No es más que una contusión*» (Tolstoi, 2009: 41). Es la soberbia del materialista que concibe únicamente la muerte de los demás, la de quien sobrevalora sus capacidades y desconoce límites. Praskujin expresa el mismo pensamiento con la única diferencia de su intensa brevedad: «¡Gracias a Dios! *Sólo es una contusión*» se dice un instante antes de notar su definitiva inmovilidad (Tolstoi, 2003: 113)³. Praskujin experimenta «el horror, un horror frío» que lo inunda e impide otro pensamiento o sentimiento. Pero el propio autor sentencia al final de los *Relatos* que ninguno de sus personajes son malvados o héroes de su historia que, dice, tiene por héroe la «verdad». La misma «verdad» que pretenden los autores de *Las veladas* que ellos apellidan «científica».

En el relato de Zola sobre la guerra se percibe su sempiterno y hábil recurso de la personificación de los objetos y la cosificación de los humanos: la mina devoradora cruel de hombres, monstruo activo en la aniquilación de mineros, y los mineros ennegrecidos y sin voluntad que generación tras generación son engullidos [*Germinal*], o aquí, el molino alegre antes de la batalla, que se ve acribillado a balazos y es herido en el corazón de su rueda [*El ataque del molino*]. Los soldados son «masa oscura» y «tromba» contra el molino. Las muertes de los soldados son instantes -una línea, a veces media- a las que el narrador no dedica la pormenorizada descripción que, en cambio, se detiene en la «agonía» que «sufre» el molino. Los soldados ruedan por el suelo: si no se mueven, son arrimados contra la pared para que no estorben, si gritan agonizantes, nadie les oye. La sucesión de bultos caídos proseguirá (Zola, 2003: 13).

La obsesión del también huérfano Zola por la muerte había quedado tempranamente de manifiesto. Su hija Denise lo describió como un «horror» incrementado a raíz de la muerte de su madre (1880): «él, que cantaba la vida, odiaba el aniquilamiento» (Le Blond-Zola, 1931: 161-3). La muerte le causaba un pavor que siempre lo persiguió. Consideraba que «está siempre en el fondo de nuestro pensamiento», aunque el pudor impide incluso aludir a ella (Goncourt, 1892: 186).

La novela naturalista utilizará la muerte de sus personajes como apoteosis de sus teorías sobre la determinación del ser humano. Zola ratifica su fe en las leyes de la determinación en las muertes de Coupeau, de Gervasia (*La Taberna*⁴), la de Naná (*Naná*), la de Catalina o Chaval (*Germinal*)... Una muerte naturalista es efectista: pretende ser demostración de la hipótesis de partida, contundente síntesis

3 Cursivas mías.

4 Sobre los tipos de muerte que atraviesan toda la novela y sus representaciones premodernas y modernas conforme al proceso de institucionalización de la muerte paralelo a la industrialización, remito al artículo de M. Dubin.

de esa visión de la existencia que niega la libertad y considera que sólo hay fenómenos que vienen determinados por las leyes sociales, de la herencia, del medio, del sexo, del momento... Un determinismo absoluto y universal que precede al nacimiento mismo de los seres, dado que somos lo que genéticamente heredamos, y lo acompaña hasta su final: la más desoladora reafirmación en la muerte de la inexorabilidad de dichas leyes (Varela, 2011). La muerte es la prueba «científica» de la hipótesis del autor de novela experimental (Huertas, 1984).

LA MUERTE COMO RECURSO PARA LA DISECCIÓN SOCIAL

La muerte de un personaje narrada objetivamente puede funcionar como recurso eficaz en el análisis de la reacción social ante ella. Como tal, goza de contundencia puesto que es «momento de la verdad» y «episodio final»: la urgencia y última oportunidad que supone para los personajes, revela en ellos sus verdaderos intereses, casi siempre, poco o nada generosos, según ambos autores. Es en este sentido en el que las concomitancias entre Tolstoi y Zola son mayores y la visión que ambos tienen de la sociedad es más semejante. Sólo la benevolencia del ruso alivia en algo el duro concepto que los dos escritores tienen de la humanidad que, también en ambos casos, resulta peor cuanto más privilegiado económicamente sea el personaje.

De ahí el interés que las *nouvelles* centrales de este trabajo tienen, pues *Una autopsia social* y *Tres muertes* recorren distintas clases y condiciones y se detienen a describir las reacciones de sus congéneres. Las cinco muertes del texto de Zola son un recorrido social desde el aristócrata al proletario, lo mismo que las dos defunciones de Tolstoi, ya que la Rusia de su autor es la de «amos y criados». Tolstoi se centra en un caso, el de una aristocrática dama, al que de fondo, sutilmente, acompañan otros dos, el del criado y el del árbol.

Zola pretende reiterar ciertas notas comunes a toda defunción, independientemente de su clase social. Incluso en la monótona muerte del abuelo campesino, sin riquezas que repartir, pero también sin afectos, lágrimas o agradecimiento que retenga a nadie junto al lecho, pues «Si él revienta, eso es cosa entre él y el buen Dios; pero si se pierde la cosecha, todo el mundo lo va a pasar mal» (Zola, 2009: 75-6). Un ramplón utilitarismo que hace hasta del campesino un materialista. La visión tolstoyana del campesino es idealizadora por su privilegiado contacto con la Naturaleza. En la tan biográfica *Anna Karenina* será el campesino quien alumbre la esperanza del descreído Lyovin. Pero Tolstoi también retratará su materialismo, como leemos en la hermosa parábola *¿Cuánta tierra necesita un hombre?* (1886), en la que un diablo tentador termina mostrando cómo sólo es necesaria la tierra que cubrirá el cadáver.

El centro de atención de Zola se fija en lo externo y positivista de los que se quedan, más que en la conciencia de quien se va: el terror ante la muerte, las apariencias o el interés económico son los pocos pensamientos que de ellos nos relata brevísimamente. En sus agonías, Zola sólo refleja de quien se halla en tal trance las preocupaciones materiales como el reparto de la herencia en el caso de las dos burguesas, el decoro en el caso del aristócrata que se gira para morir de espaldas, o la pérdida económica que puede suponer el propio deceso.

En cambio, el realista espiritual de *La muerte de Ivan* sitúa el centro de interés precisamente en el enfermo y su toma de conciencia sobre la futilidad del materialismo y la revelación espiritual en el descubrimiento de los demás y de lo inmaterial. En *Tres muertes* aún hallamos a un Tolstoi que mínimamente anota la expectación ante la incertidumbre de lo intangible, pero también el aprecio del pusilánime marido, la solidaridad de algunos humildes, la fidelidad a la palabra dada, la sobrenaturalidad... Zola acrecienta los rasgos negativos, en tanto que Tolstoi hace lo contrario. La humanidad de Zola se cierne como buitres ante un cadáver. Los hijos de la burguesa Guérard se lanzan a repartir la herencia en una «agonía terrible, envenenada por el dinero.» (Zola, 2009: 56). Los tres hijos se pelean constantemente, y ella «muere con la abominable idea de que sus hijos ya están robándola» (Zola, 2009: 57). Todo ello acrecentado por la idea de la muerte como «aniquilamiento», independientemente de lo que sus agónicos personajes crean.

CONCLUSIÓN: LA CONCIENCIA AGONISTA

En estas *nouvelles* Zola y Tolstoi retratan la muerte desde el punto de vista de la exterioridad subjetiva, como algo ajeno. En Zola se reproduce el distanciamiento del científico naturalista respecto del experimento de sus personajes agónicos, semejante al de quienes, rodeando a Ilich, se decían: «El muerto es él; no soy yo.» (Tolstoi, 2009: 15). Aunque ese distanciamiento obedece a su función de escritor experimental, el resultado es la misma impersonalidad que se alcanza cuando la muerte carece de un significado real existencial. De hecho esa impersonalidad que afecta a la postura narradora, afecta también a los personajes que rodean al enfermo, esencialmente a sus familiares, escasamente vinculados afectivamente a él. Son muertes sin valor existencial, puesto que tampoco sus vidas lo tienen. Para Zola, el sentido de la vida, y por ello de la muerte, es en sí mismo un problema: El aristócrata que muere de espaldas, la burguesa espantada ante el caninismo de sus hijos, la comerciante horrorizada por las pérdidas, la insignificancia del niño al que ni la beneficencia atiende, el campesino adusto que pasa sin dejar huella.

En la Rusia de «amos» y «criados» las muertes se asemejan estremecedoramente. El «amo», el ruso rico, es como el francés: Ilich y el conde de Verteuil son

iguales y así nos lo describe Zola: «Es la enfermedad decorosa e impecable, ceremoniosa, que espera visitas.» (Zola, 2009: 46). Sentencioso, Zola expresa como rasgo actualizado de habitualidad definitoria de su clase ese deseo de guardar las apariencias que se lleva hasta el instante de la muerte. Es el mismo mundo y vida de Ilich [«cómoda, agradable y decorosa» (Tolstoi, 2009: 42)]. Si bien, Zola lleva hasta la muerte esa falsedad existencial: «muerte de un hombre de esmerado decoro» que cumple con el ritual de abrazar a su familia y luego, «los aparta con un gesto, se gira hacia la pared y muere solo» (Zola, 2009: 48). No así Ivan, que es en este trance cuando empezará a ver a los demás, a sentir afecto por su hijo, a apenarse por su mujer. Y entonces también cuando Tolstoi imagina su ingreso alegre en la eternidad de la luz. En cambio, en torno al muerto de Zola se cierne la «valla humana» del barrio, el «zafarrancho» del clero que, con sus capas negras alrededor del catafalco, se asemeja a los buitres carroñeros repartiéndose la materia. La muerte del campesino de Zola es con mucho, la menos literaria: sin garra crítica, carece de tensión narrativa y reproduce la insípida enfermedad de una vida sin valor para nadie.

El positivismo del joven Tolstoi carece de la seguridad de la que goza Zola. Tras el horror y la negación de la enfermedad, vemos cómo una vez muerta Dmi-trievna es sólo «un cadáver». Los sacerdotes y curanderos representan, como en Zola, la superchería. El diácono lee salmos monótonamente y sin entenderlos. Pero ya muerta, asoma levemente la duda: quizás, se nos dice, ahora la muerta «recuerda esas grandiosas palabras» sobre la esencia en la eternidad, el polvo pasajero de la vida y la necesidad de aceptar lo espiritual (Tolstoi, 1946: 398). Y el final del relato, su visión de la Naturaleza en que la vida alegre continúa, eleva poéticamente y hermosea el efecto de la muerte.

El Tolstoi de *Tres muertes* tiene aún en la retina la experiencia terrible de la guerra, las muertes sin sentido y la acumulación de cadáveres brutalmente destrozados en la batalla. Sus *Relatos de Sebastopol* lo aproximaban al naturalismo. Pero ni entonces podía evitar el aturdimiento que le produce la idea de ser sólo materia. Esa estupefacción delata que su fe positivista se esfumará.

Nótese la diferencia cuando años después (1896) relata la guerra del Cáucaso, también vivida por él. *Hadyi Murad* recoge la muerte por decapitación del comandante ávaro histórico por el cuál Tolstoi siente afecto. La brutalidad de los agresores no produce el efecto de animalización en que las escenas naturalistas suelen regodearse. Hadyi, herido, comprende serenamente que va a morir, y recuerda a los suyos sin pasión ni odio (Tolstoi, 2009: 283). La bestialidad de los atacantes es del gusto naturalista, pero es la sensibilidad del espiritualista la que aleja a la víctima del dolor y hace de los actos brutales tomados de la Historia, actos vacíos

que en nada mellan la grandeza de Murad; la víctima es ajena al dolor que se le quiso causar. El primer golpe «fue su último contacto consciente con su cuerpo» (Tolstoi, 2009: 284). Las patadas y tajos que continúa recibiendo, hasta su decapitación, se nos dice, no tienen «nada que ver con él». Y el lirismo culmina su muerte identificándolo y fundiéndolo con la Naturaleza, cuya sangre empapa la hierba. El narrador inicial retoma entonces la imagen con la que comenzó el relato: admirando al cardo que, arrancado, se mantiene erguido «sin rendirse al hombre que había destruido a sus congéneres en torno suyo.» (Tolstoi, 2009: 107). Este será el Tolstoi espiritualista.

Este principio de *Hadyi* que enlaza con el final del relato, es también la idea del inicio de *Resurrección* (1899): En vano los hombres se esfuerzan en mutilar la tierra, en vano llenan el aire de humo de petróleo y carbón, en vano cortan sus árboles...; la primavera sigue siendo la primavera (Tolstoi, 1945: 11). Tolstoi había escrito sobre el cardo, es decir, sobre Hadyi y sobre la Naturaleza: «El hombre ha vencido todo, destruido millones de plantas, pero ésta no se rinde.» El relato y la bestialidad humana de la batalla terminan con el ruiseñor cercano que retoma el canto, al que le siguen otros un poco más tarde y un poco más lejos. La desolación de la muerte naturalista queda totalmente revestida de la serenidad alegre del *beatus ille* al que se regresa incluso tras la crueldad de los hombres. Podrán matar al cardo, pero la alegría serena de sus campos no se detiene.

Incluso el Tolstoi que se plantea la idea de la no trascendencia tras la muerte, incluso cuando relata motivos y escenas propias del Naturalismo, acude al espectáculo imponente de la Naturaleza para saciar esa angustia de la muerte en la serena ventura de la vida de pájaros y árboles. El efecto final de *Tres muertes* es muy lejano del naturalista. Puesto que lo particular se eleva por encima de lo general, el hecho que se escapa de la sucesión repetitiva, el hermoso árbol y la Naturaleza exultante, quedan poetizados. Frente al vacío y la inutilidad de vidas y muertes sin sentido del naturalismo, Tolstoi remata con la tranquilidad de las majestuosas frondas de los árboles, los primeros rayos de sol del amanecer, la niebla «resuelta» en ondas, los arroyos y el rocío refrescante, y las aves alborotando y gorjeando «un canto dichoso» por encima de la muerte.

Ambas *nouvelles* relataban el miedo a la muerte; sólo en la beatífica Naturaleza tolstoyana se prefiguraba la liberación del materialismo. A finales de siglo, Tolstoi sintetizará: «Una conciencia orientada hacia el yo animal refuerza, inflama la pasión, crea miedo, lucha, terror a la muerte; una conciencia orientada hacia el yo espiritual libera el amor.» (Tolstoi, 2003: 106).

REFERENCIAS

- DUBIN, MAURICIO (2009). «Las representaciones de la muerte en *La Taberna de Émile Zola*», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 23. Madrid: Universidad Complutense. Accesible en <http://www.ucm.es/info/nomadas/23/marianodubin.pdf> (consultado el 20/7/11).
- GONCOURT, Edmond de y Jules de Goncourt (1892). *Mémoires de la vie littéraire*, R. VI (1878-1884). París: Bibliothèque-Charpentier.
- HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael (1984). «La “novela experimental y la ciencia positivista», *Llull*. Vol. 7: 29-52.
- LE BLOND-ZOLA, Denise (1931). *Emilio Zola: Lo que cuenta de él su hija*. Madrid: Zeus.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1911). *La literatura francesa moderna. III. El Naturalismo*. Madrid: Renacimiento.
- SHKLOVSKI, Víktor (2002). «La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novela», en Todorov, *Teoría de la novela en los formalistas rusos*. México, Argentina: Siglo XXI Editores. 127-146.
- TOLSTOI, León (2009). *La muerte de Ivan Ilich*. Introducción de J. López Morillas. Madrid: Alianza.
- TOLSTOI, León (2011). *¿Cuánta tierra necesita un hombre?*. Trad. V. Gallego. Madrid: Nordicalibros.
- TOLSTOI, León (2003). *Relatos de Sebastopol*. Introducción V. Gallego. Madrid: Gredos.
- TOLSTOI, León (2003). *Diarios (1895-1910)*. Selección y trad. de S. Ancira. México: Ediciones Era.
- TOLSTOI, León (1946). *Juventud; Tres muertes; Diario del príncipe Nejlíudov*. Trad. I. Tchernova. Madrid: Aguilar. 373-402.
- VARELA OLEA, M^a Ángeles (2011). «Destino y determinación en el Naturalismo decimonónico», *Estudios Humanísticos. Filología* 33. León: Universidad de León: 25-43.
- VARELA OLEA, M^a Ángeles (2010). «Festín y conciencia en la novela Naturalista Espiritual española», en R. de la Fuente y J. Pérez Magallón (eds.), *Comedia, fiesta y orgía en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae. 222-237.
- ZOLA, Émile (2009). *El arte de morir*. Córdoba: El Olivo Azul.
- ZOLA, Émile (2003). *Las veladas de Medán*. Traducción y ed. de E. Cobos. Córdoba: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba.
- ZOLA, Émile (1989). *El Naturalismo*. Edición de L. Bonet. Barcelona: Península.

TOLSTÓI E ZOLA: DA NARRAÇÃO À DESCRIÇÃO

Rosanne Bezerra Araújo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal – Brasil)

INTRODUÇÃO

Este trabalho traz como tema o romance realista e social de Liev Tolstói (1828-1910) e Émile Zola (1840-1902), autores que criaram cenários detalhados da vida social de sua época. Diante das narrativas desses autores, compreende-se como a sociedade é organizada. São romances que se caracterizam pela primazia que concedem à descrição do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais o drama se desenvolve. Esta pesquisa propõe uma discussão sobre naturalismo e realismo, baseada no ensaio «Narrar ou descrever?» de György Lukács em sua obra *Problemas do Realismo*. No texto lukacsiano, percebe-se o comprometimento com os princípios da arte épica. O autor inicia o ensaio com exemplos retirados de dois romances – *Naná* (1880), de Zola, e *Ana Karenina* (1877), de Tolstói. Ao analisar a forma como os escritores retratam as corridas de cavalo, em ambos os romances, ele mostra sua preferência por *Ana Karenina* pelo fato de este apresentar um momento no qual é possível o desenvolvimento de uma ação no drama, diferente de *Naná* que é um romance mais descritivo. Para Lukács, sem o desenvolvimento do drama toda narração é condenada à morte e à abstração. O objetivo de Lukács em «Narrar ou descrever?» é produzir uma compreensão de como e por qual motivo a descrição tornou-se, no decorrer dos tempos, a forma principal no romance, quando, outrora, a descrição era um modo subordinado na arte épica. De fato, a ascensão do método descritivo surge com a dominação da prosa capitalista sobre a experiência imanente da épica. Ele argumenta que a experiência (narração) e a observação (descrição) correspondem a dois períodos diferentes do capitalismo e que a humanidade tem sofrido o processo de individualização no decorrer dos séculos. Isso resulta na redução da ação nos romances. Finalmente, o

presente trabalho realiza um estudo comparativo das duas obras, *Naná* e *Ana Kare-nina*, buscando responder ao questionamento de Lukács: «Será que a passagem da narração à descrição é um processo inevitável?» E isso provocaria uma desumanização da vida retratada no romance?

A CRÍTICA DE LUKÁCS

Para compreender a crítica de Lukács, é necessário dirigir um olhar atento às condições sociais da Hungria no início do século XX. O contexto do jovem Lukács era um contexto de degradação, de perda dos valores. Seu desencanto com a realidade a sua volta o levou a recusar veementemente o mundo burguês. Seu desejo de superação dos limites sociais e do retorno à totalidade permaneceu como um desejo frustrado. A vida empírica teimava em ressaltar a perda da totalidade da experiência de vida.

Conforme o estudioso húngaro, a realidade burguesa inviabiliza e corrói os projetos de realização humana. Sua reflexão marxista sobre a sociedade e a literatura é a base inspiradora de todo o seu pensamento. O interesse pela estética passa a ocupar um papel central em toda a sua carreira.

No período em que Lukács escreveu a *Teoria do Romance*, em 1916, os intelectuais viviam o impacto da revolução russa e dos problemas sociais nesse período. Nesse momento histórico, Lukács visualizava o surgimento de um novo sujeito – o da classe operária – capaz de encarnar a promessa de libertação da humanidade. O idealismo de Lukács leva-o a ingressar no partido comunista, em 1918, aderindo à teoria social de Marx.

Considerado o «Marx da estética», o autor buscou, a partir de sua filiação e ativa participação no movimento comunista, fazer de sua obra intelectual uma expressão desse movimento e, ao mesmo tempo, um instrumento de intervenção social. Com o passar do tempo, seus escritos juvenis idealistas evoluíram para uma abordagem materialista histórica e dialética, produzindo reflexões sobre a arte e a literatura.

De acordo com o estudioso, o realismo não é apenas um estilo artístico. Toda grande arte deve ser essencialmente realista, pois deve refletir a objetividade da realidade. Somente a descrição de uma sociedade não é eficaz para compreendê-la. É preciso ultrapassar a aparência da realidade, indo além de sua evidência empírica, e contemplar as ações humanas, ou seja, os fatos sociais. A compreensão marxista de realidade é baseada nas ações humanas e em como estas produzem mudanças na sociedade.

Lukács viveu o contexto desumanizado no qual as «mercadorias» despontavam como a realidade mais imediata do sistema capitalista. O homem passou a ser rele-

gado a segundo plano. Como consequência, o indivíduo perdeu a sua identidade e passou a interagir com o outro por um interesse mercadológico, personificando, assim, as categorias econômicas.

É contra esse espectro da ideologia capitalista que, segundo Lukács, o crítico deve buscar resgatar o aspecto humanizador e totalitário na obra de arte. Nesse sentido, a arte entra em contradição com o capitalismo. O aspecto marxista da arte é denunciar a ideologia do sistema e valorizar o caráter humano das relações sociais.

Em seu ensaio, «Arte livre ou arte dirigida», Lukács escreve sobre a relação entre arte e sociedade. De um lado, acredita-se que a arte e a literatura possuem a tarefa exclusiva de cumprir um papel social, posicionando-se nas lutas de época. De outro lado da crítica, defende-se a ideia de que a arte e a literatura devem ser totalmente autônomas, sem uma ligação direta com o que se passa na sociedade. Diante deste impasse, é preciso evitar os extremos. O papel do artista deve ser o de estabelecer uma dialética entre a arte e a sociedade, posto que há uma influência recíproca entre ambos, tendo em mente livrar-se do espectro da ideologia e alcançar a liberdade através do seu estilo. Antes de passarmos para o próximo tópico, concluímos aqui com as palavras do autor. Influenciado por Hegel, ele afirma:

Não depende dos artistas que haja ou não haja crise no mundo. Mas depende deles saber utilizar essa crise de maneira fecunda para eles mesmos e para a arte. Depende dos artistas mostrar quanto de liberdade eles são capazes de encontrar na inelutável necessidade e em que medida são capazes de utilizá-la livremente e de modo fecundo para eles mesmos e para a arte. (Lukács, 2010: 284-285).

Vejamos um breve resumo dos enredos dos romances mencionados, antes de adentrarmos na crítica de Lukács.

ANA KARENINA – A VIOLAÇÃO DO CÓDIGO SOCIAL

Ana Karenina é uma personagem que luta até o fim pelo seu amor, sem sucumbir à moralidade da sociedade de sua época. Ela é casada como Alexei Alexandrovitch Karenine com quem tem um filho, Aliócha. O romance apresenta o casal em meio aos encontros sociais. Num desses encontros, Ana conhece o Conde Vronski por quem se apaixona e é igualmente correspondida. Os dois se encontram com frequência e os boatos têm início, chegando ao ponto de seu marido interrogá-la sobre sua amizade com o Conde. No início, Ana esconde o seu caso amoroso, mas com o passar do tempo ela fica grávida e pensa em pedir o divórcio para unir-se a Vronski. A confissão ocorre no dia da corrida de cavalos, quando Vronski sofre

um acidente com a sua égua no meio da corrida e ela se desespera. Juntos, marido e mulher presenciam a queda de Vronski. A cena de intensidade e emoção da corrida intensifica e apressa o momento de sua confissão. Assim, a corrida possui uma forte conexão com o desenlace do seu futuro após a confissão feita ao marido. O drama de Ana é que ela terá que optar entre o filho e o amante, dado que a criança ficará com o pai após o divórcio. Ana viola o código social do casamento e luta pelo seu amor de forma firme e convincente em meio ao preconceito e o desprezo da sociedade. No final, depois de conviver durante anos com Vronski, Ana percebe a indiferença dele. Ao perceber que estava sendo negligenciada por seu amante, Ana comete suicídio, atirando-se nos trilhos do trem. Mas o romance não se resume a isso. Apesar de este ser o drama principal, ele não está separado da totalidade do romance. A tragédia de Ana não pode ser considerada isoladamente e sem referência aos demais relacionamentos apresentados no romance. Juntos, todos eles compõem a diversificada sociedade na qual ela vive.

NANÁ – O QUADRO DA SOCIEDADE PARISIENSE

Estamos diante de um romance que mostra o retrato da sociedade parisiense. Histórias complicadas de traições, de amantes roubados ou restituídos, de homens ricos que sustentam prostitutas, de jornalistas que se aproximam de belas mulheres para fazer carreira. Eis o quadro da sociedade francesa pintado por Émile Zola. Seu romance experimental recebe influência do cientista Claude Bernard, especialmente da obra *Introdução ao estudo da medicina experimental*. O objetivo de Zola é o de transpor o pensamento de Bernard para a literatura. Em *Naná*, Zola examina a natureza de sua heroína, bem como suas conquistas. O romance traz um retrato pitoresco dos excessos das relações políticas, sociais e sexuais da França antes de 1870. A descrição do policiamento imposto sobre as prostitutas em Paris fornece-nos um estudo interessante entre a medicina e a sociedade e nos revela uma situação econômica fora de controle.

O início do romance traz o personagem Fauchery, um crítico de teatro, à espera da peça a «Blonde Venus» no teatro em Paris. Esta peça, que traz Naná como a atriz principal, a Venus parisiense, caracteriza-se por conter uma má música e uma má interpretação da personagem. Ainda que o seu desempenho não seja bom, ela consegue seduzir o público de forma provocante no palco. Steiner, um rico banqueiro, compra uma casa para Naná onde ela irá receber e entreter os seus amantes, com o objetivo de obter algum lucro deles. Com o passar do tempo Steiner se desintereza de Naná e, em seguida, a heroína desenvolve diversas relações, envolvendo-se com outros homens. Chega a se apaixonar por Fontan, um ator, mostrando-se uma mulher doméstica e bondosa. Porém, ao ser mal-tratada e abandonada por

ele, a personagem se encontra nas ruas de Paris, sem destino e ameaçada pela polícia. Naná, em busca de um homem rico que a retire das ruas, reencontra o Conde Muffat que a hostilizava no início, mas de repente passa a ser sua salvação. Durante sua convivência com ele, humilha-o, traindo-o com outros homens, inclusive com o próprio filho do Conde. Mais adiante, um rapaz comete suicídio por causa de Naná. Esta, não suportando mais a vida vazia e sem sentido que leva, envenena-se. A heroína morre em 1870 quando se inicia a guerra Franco-Prussiana.

“NARRAR OU DESCREVER?”: DOIS MÉTODOS DIFERENTES DE REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Em sua obra *Problemas do Realismo*, Lukács diz que é importante reconhecer a objetividade do mundo exterior. A realidade deve ser refletida na obra de arte de maneira objetiva. A representação da realidade é o resultado da dialética entre realidade e pensamento. O mundo exterior não deve ser tomado como uma objetividade destinada à fatalidade, como se estivesse impregnado de negatividade. A obra de arte não deve corresponder à realidade imediata das coisas, mas também não deve corresponder à extrema subjetividade do sujeito. A verdadeira reprodução artística da realidade deve evitar os extremos: nem pode ser demasiado objetivista nem pode ser só subjetividade.

Ao se distanciar do real, a obra tende a ser romântica, fatalista e idealista. Lukács critica o anti-humanismo e o anti-realismo na obra de arte.

Em relação ao romance de Zola, percebemos que nesta breve descrição do enredo de Naná, forma-se, claramente, um retrato da sociedade parisiense. Porém, este retrato descritivo naturalista tende a eclipsar a figura humana da protagonista Naná. Eis o perigo do excesso do método descritivo, na opinião do crítico:

Quanto mais os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medíocres, atribuindo-lhes somente ideias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana, com o que o contraste se torna cada vez mais evidente. (Lukács, 2010: 170)

Isso pode ser evidenciado na própria linguagem dos personagens. No diálogo de romances como *Naná*, evidencia-se uma prosa burguesa, vazia de sentido e de emoção. Em *Naná*, o que está em jogo é o dinheiro. A vida e o destino da personagem «constituem apenas um tênue fio, necessário para ligar estes quadros» (Lukács, 2010: 172) que compõem um retrato naturalista no romance.

Atentemos para o momento da descrição da corrida de cavalos na obra. O crítico húngaro reconhece o virtuosismo literário de Zola, pois o romancista descreve,

detalhadamente, com plasticidade, tudo o que acontece na corrida. De acordo com seu estudo, «a descrição de Zola é uma pequena monografia sobre o esporte hípico; desde o encilhamento dos cavalos até a paisagem pela linha de chegada, todas as fases da corrida são descritas na plenitude de seus detalhes.» (Lukács, 2010: 149). Não só o que acontece na pista de corrida, mas também as pessoas que se encontram na tribuna dos espectadores são representadas fielmente em sua descrição, revelando o estilo parisiense do tempo do Segundo Império. No entanto, Lukács conclui que a descrição de Zola apresenta-se imersa numa digressão que compromete a objetividade do romance. É como se a descrição fosse um momento a parte, uma longa digressão no interior do romance, abalando a harmonia da narração. Dessa forma, a corrida de cavalos parece não ter uma ligação com o todo. Não há um elo forte que ligue o enredo à corrida de cavalos, ainda que a égua vencedora da corrida, leve o mesmo nome da heroína, Naná. Trata-se tão-somente de uma coincidência casual.

Diferentemente, em *Ana Karenina*, a corrida de cavalos não é uma digressão dentro do romance. Há um forte elo entre o enredo e o evento da corrida. Quando Vronski cai de sua égua, percebemos que essa ação repercutirá em todo o desenvolvimento do romance. A corrida torna-se o ponto crucial de um grande drama. A queda de Vronski provocará uma reação em Ana Karenina que modificará totalmente a vida da heroína. Antes da corrida, Ana já sabia que estava grávida de Vronski. Após ter assistido a corrida e presenciado a queda de seu amante, Ana, apreensiva e sensibilizada com o acidente, toma a decisão de revelar o seu amor por Vronski ao marido. A partir de então, sua vida se desmoronará. A convivência insuportável com o marido, a possibilidade do divórcio, a separação do seu filho, enfim, tudo virá à tona após o episódio da corrida de cavalos, que, esteticamente, tem a função de desencadear toda a ação do drama principal no romance.

Como bem ressalta o crítico, a figuração da corrida é diferente em ambos os romances: «em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador; em Tolstói, ao contrário, é narrada do ponto de vista do participante.» (Lukács, 2010: 150). Em Tolstói, o desenvolvimento da ação na corrida de cavalos assemelha-se a uma ação épica. Tal ação ligará os personagens ao drama principal. A queda de Vronski afetará toda a realidade ao seu redor, modificando não somente a sua vida, mas a vida dos outros personagens. Não se trata somente da descrição de uma corrida casual de cavalos, mas do destino dos personagens. A arte épica de Tolstói está na união do relato da corrida à descrição da evolução dos personagens no drama. A tensão da corrida, vivenciada por Ana e pelos demais personagens, explode no momento da queda de Vronski. Ana observa o seu amante na pista de corrida e sofre com a queda abrupta, matando a égua e deixando o rapaz acidentado. Seu

marido, Alexei Alexandrovitch, a observa atentamente ao mesmo tempo em que ela flagra Vronski caído no chão. O momento da queda ocasionará o desabafo, a explosão de Ana ao revelar ao marido: «Amo-o, sou amante dele. Não posso tolerar-te, tenho-te medo e ódio (...) Podes fazer de mim o que quiseres.» (Tolstói, 2009: 229). A queda física de Vronski, acidentando-se na corrida, sinaliza, portanto, para a queda moral de Ana. Após o incidente da corrida, Ana confessará o seu caso amoroso para o marido e sofrerá todo o preconceito, toda a exclusão da sociedade russa que recriminará a sua postura de mulher adúltera. O desenvolvimento da ação do romance apresenta-se, assim, coerentemente ligado ao desfecho das relações sociais e emocionais desenvolvidas na trama.

Em seu texto, «Narrar ou descrever?», Lukács evidencia dois métodos de representação artística. Para isso ele divide os autores em dois grupos. Autores como Walter Scott, Balzac e Tolstói trazem episódios na narrativa que são importantes não só por eles mesmos, como ocorre com a corrida de cavalos em *Ana Karenina*, mas importantes também para o desenvolvimento do drama, ou seja, das relações humanas no romance. Nesses autores, a descrição serve à ação. Por outro lado, autores como Flaubert e Zola apresentam acontecimentos que são semelhantes a uma série de quadros que não chegam a interferir no drama central do romance. A descrição não tem como função o desenvolvimento da ação. No primeiro exemplo de grupo de autores, os personagens vivem os acontecimentos e nós vivemos junto com eles. Já em relação ao segundo grupo, os personagens observam os acontecimentos, ou seja, não vivem as situações ali descritas, apenas são observadores. Nós, assim como os personagens, nos tornamos, também, observadores dos quadros ali retratados.

Lukács estabelece diferenças entre *participar* e *observar*, buscando compreender o porquê de a descrição ter se tornado o princípio fundamental da composição artística. Ao relacionar o método artístico dos autores e a vivência que cada um deles teve no decorrer do processo de consolidação da sociedade burguesa, Lukács afirma que Balzac, Stendhal, Dickens e Tolstói, por exemplo, representam a sociedade burguesa que está se consolidando aos poucos, em meio às crises. Como exemplo, ele diz que Tolstói era engajado nas questões que envolviam os proprietários de terras e os mujiques na Rússia, chegando a colaborar em organizações sociais. Balzac «participou das especulações febris do nascente capitalismo Francês e foi vítima delas». (Lukács, 2010: 156). Ele vê, nesses escritores, uma sabedoria que resulta na junção da experiência pessoal de cada um e do método artístico que aplicam a suas obras. Ou seja, são homens que participam ativamente das lutas sociais de sua época e traduzem essa experiência para a sua escrita. Já Flaubert e Zola não participaram ativamente da vida social de sua época, posto que após a

batalha de junho de 1848 a sociedade burguesa já estava constituída. Autores de um momento de transição, Flaubert e Zola «escolheram a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa». (Lukács, 2010: 157). Da mesma forma, o realismo destes autores é caracterizado como um retrato da sociedade, um quadro que observamos, sem necessariamente tomarmos parte dos acontecimentos. O personagem torna-se observador da realidade ali exposta e pouco age como participante do drama. O cenário de *Madame Bovary*, por exemplo, é casual e possui uma significação própria e independente do drama vivido por Emma. A descrição deste cenário serve somente para enquadrar a cena amorosa entre Emma e Rodolfe.

Outra informação importante que justifica a ascensão da descrição em detrimento da narração é a transformação do livro em mercadoria. Obviamente o livro já era uma mercadoria antes de 1848, mas autores como Tolstói, que era proprietário de terras, por exemplo, não dependia da produção de seus livros. Já escritores como Zola e Flaubert tornaram-se escritores profissionais e dependiam da venda dos seus livros. Lukács vê nesse fato biográfico uma nova forma de representar a realidade. O crítico defende que uma determinada forma de representar o real surge da dialética entre a forma artística e o meio social no qual ela nasce: «todo novo estilo surge da vida, em conseqüência de uma necessidade histórico-social, e é um produto necessário da evolução social» (Lukács, 2010: 157).

Vejamos um quadro comparativo entre os dois métodos:

Método da observação	Método da narração
DESCREVER (OBSERVAR)	NARRAR (PARTICIPAR)
Subjetividade isolada.	Objetividade com valor poético e humano.
Transformação da vida do homem em algo fixo e estático.	A vida do homem desenvolve-se de forma ampla e com profundidade na ação, buscando superar os obstáculos.
O método descritivo acarreta a monotonia compositiva.	O método narrativo estimula uma infinita variedade de formas de composição.
Imagem do capitalismo pronto e acabado.	Imagem da dinâmica da vida.
Momentos sociais registrados de forma esquemática e estagnada.	Momentos sociais significativos da práxis social ligados ao desenvolvimento do drama.
Intento de tornar a literatura científica, transformando-a em uma ciência natural aplicada.	Modo poético de conceber o mundo, revelando suas contradições diante das relações humanas.

Método da observação	Método da narração
DESCREVER (OBSERVAR)	NARRAR (PARTICIPAR)
Transformação do homem em natureza-morta. Método inumano.	O fator decisivo é o homem. Revelação dos traços essenciais da natureza humana.
Eliminação da práxis.	Intercâmbio entre a práxis e a vida interior.

A reputação de Tolstói como um pensador, um escritor cujas ideias filosóficas e teológicas estão imbricadas nos seus romances, nos faz refletir a respeito da função da arte e da literatura. Como o escritor russo afirma em seu célebre ensaio “O que é arte?” a grande obra deve trazer uma instrução moral. A arte não é somente um meio de prazer, mas um meio de comunicação entre os homens e os acontecimentos do mundo exterior, unindo-os em uma só matéria. O realismo de *Ana Karenina* revela que a realidade é essencialmente social. Os relacionamentos frustrados e a solidão destrutiva são sintomas da sociedade russa decadente. A ação e a descrição caminham juntas no desenvolvimento do drama, mas a primeira deve ir além para compor a grandeza e a força de vontade de Ana.

Por outro lado, o romance de Zola apresenta uma descrição perfeita e pitoresca de Naná, como se visualizássemos um quadro. No entanto, a descrição passa a ser superior à ação, limitando, assim, o desenvolvimento e a evolução da protagonista. A descrição parece ser autônoma e não ter elo com os acontecimentos vivenciados pela heroína.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de nossa análise, vimos que Tolstói privilegia a narração dos acontecimentos na vida dos indivíduos. Ele não descreve imagens, mas fatos. Essa tendência ao épico, engrandecendo o romance, difere da tendência de Zola. O autor francês privilegia o método descritivo, atendo-se aos objetos e as situações por causalidade. Em *Naná*, temos a descrição do quadro da sociedade burguesa parisiense, enfocando imagens pitorescas, sem o desenvolvimento do fio narrativo da ação. Naná é uma personagem do Naturalismo francês. A ela não são atribuídos sentimentos e ideias nobres. Trata-se de uma personagem que vive um cotidiano mesquinho dia após dia. Neste romance de Zola, evidencia-se o predomínio da descrição de coisas fetichizadas que ganham mais importância do que a subjetividade da heroína. Esta passa a ser reduzida a um objeto, a um ser inanimado, a um fetiche, terminando com sua humanidade destruída.

Diferentemente do naturalismo de Zola, o realismo de Tolstói privilegia e engrandece a personagem Ana Karenina. Se o que está em jogo em Naná é o

dinheiro, na heroína de Tolstói o que está em jogo é o seu destino. Ana cresce junto com o romance. A descrição da protagonista e de suas ações estão intrinsecamente ligadas ao seu destino e ao destino dos outros personagens.

Vimos que o desenvolver deste ensaio foi centrado na crítica marxista de Lukács, especialmente no texto «Narrar ou descrever?», onde o autor desenvolve reflexões acerca desses dois métodos, amplamente utilizados pelos autores literários ao longo dos anos. Concordamos com o crítico, quando ele afirma que estamos diante de outros tempos e que o advento do método descritivo traz consigo uma nova relação entre o indivíduo e a sociedade. Como sabemos, a relação entre homem e mundo, arte e sociedade se tornou mais complexa nos séculos XIX e XX bem diferentes dos séculos XVII e XVIII. Mesmo concordando que a descrição é um método de composição essencialmente moderno, o crítico ressalta a importância do desenvolvimento da ação dramática. É certo que o método descritivo reflete a desumanidade do sistema capitalista. Porém, repetir este modelo é cair nas malhas da ideologia capitalista e propagar o espectro de sua ideologia, de forma passiva. O texto literário de Tolstói, por exemplo, ultrapassa qualquer tentativa de uma descrição pitoresca da Rússia de sua época. A grandeza humana da personagem Ana Karenina é elevada, fazendo-a ultrapassar os limites ideológicos das armadilhas sociais que a envolvem: a moral cristã e o casamento. Como bem observa Lukács, ainda que o artista retrate o quadro ideológico de seu tempo, é necessário ultrapassá-lo através de personagens grandiosos que nos inspiram, que possuem personalidade e autonomia para seguirem o seu destino.

O verdadeiro estímulo dado pela leitura de um romance é aquele que nos leva a uma espera impaciente da evolução de personagens que já nos são familiares, do seu êxito ou do seu fracasso. É por isso que, na grande épica, o fim pode até ser antecipado desde o princípio. (Lukács, 2010: 167)

Posto isto, numa obra como *Ana Karenina*, não faz diferença saber que a heroína morrerá no final, pois a tensão é mantida do início ao fim. Tolstói prende a atenção do leitor em todas as situações vivenciadas por Ana, situações essas que provocam o crescimento da personagem, levando-a a refletir sobre cada passo a ser tomado em diferentes situações que desenharão o seu destino. O autor une a experiência trágica individual de Ana ao contexto da sociedade russa. Conforme Raymond Williams, em seu ensaio «Tragédia social e pessoal: Tolstoi e Lawrence», o romance do autor russo forma uma estrutura compacta, coesa, ligando todos os elementos da vida e da arte: «Tolstoi demonstra uma extraordinária energia criadora e moral. O fluir e o estancar da vida é visto como algo muito complexo

em Ana Karenina» (Williams, 2002: 168). A heroína figura como um exemplo de dominação da vida pela vontade, ao contrário de Naná.

REFERÊNCIAS

- LUKÁCS, György (2010). «Arte livre ou arte dirigida? Narrar ou descrever?», in *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular.
- TOLSTÓI, Liev (2011). *Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras.
- TOLSTOI, Leão (2009). *Ana Karenina*. Trad. João Netto. Sintra: Publicações Europa-América
- WILLIAMS, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- WILLIAMS, Raymond (2002). «Tragédia social e pessoal – Tolstoi e Lawrence», in *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ZOLA, Émile (2003). *Naná*. Trad. Roberto Valeriano. São Paulo: Nova Cultural.

LE MYTHE DE MÉDUSE DANS LA STRATÉGIE CRÉATIVE DU ROMAN DE L. N. TOLSTOÏ *LA GUERRE ET LA PAIX*

Nataliya Nyagolova

Université ELTE, Budapest

Au début du XIX^{ème} siècle, non seulement la littérature, mais aussi toute la culture de la noblesse en Russie se trouve encore sous l'influence puissante du soi-disant «mythorhétorique» qui «détermine l'attitude antique des gens de l'époque napoléonienne» (Prikaztchikova, 2009: 103). En écrivant le roman *La guerre et la paix* L.N.Tolstoï s'est trouvé dans une situation compliquée, déterminée par deux types de codification culturelle. D'une part, il décrit des personnages qui appartiennent aux temps de la mythorhétorique et qui construisent toute leur vie selon les règles de l'idéal antique. D'autre part, Tolstoï, en tant que penseur et écrivain, partage une opinion critique à l'égard de la mythorhétorique et plus tard – à l'égard de l'esthétique antique dans son ensemble (Tolstoï 1983: 54). Tout en restant fidèle à ses vues, l'écrivain témoigne l'intérêt approprié au code culturel mythorhétorique par l'époque qu'il décrit – avant de partir à la guerre, Andreï lit les *Commentaires* de Jules César, Pierre est appelé «principal» par ses serfs, la petite princesse Lisa Bolkonska montre sa coiffure «à la grecque» et, à la fin du roman, Nikolenka, influencé par Plutarch, rêve d'un avenir héroïque.

Dans le roman du compte Tolstoï la mythologisation est présentée non seulement au niveau du sujet et dans le comportement des caractères, mais aussi aux niveaux plus complexes et plus discrets du texte. Tolstoï a le but de créer un roman épique de grande envergure et il souligne lui-même plus d'une fois la liaison entre *La guerre et la paix* et *Iliade* d'Homère (Kantor, 2000). Dans un tel récit historique déployé, le sous-texte mythologique est une base sémantique obligatoire. Les événements du temps des guerres napoléoniennes, contenus dans le roman, font l'objet de représentation, mais ils sont aussi une illustration de la causalité historique éternelle. Par ces événements, Tolstoï veut exprimer un sens universel plus

profond qu'il est impossible à atteindre sans avoir recours à la mythologie. Puisque le mythe, comme l'écrit J. Molino, c'est «la réalité d'ici-bas» qui raconte, explique et atteste l'existence du monde et de l'homme par ses déterminants les plus importants (Molino, 1978: 57). On peut découvrir certains arguments qui confirment notre thèse dans les études écrites pendant les dernières décennies et qui sont consacrées à différents aspects de la poétique du roman *La guerre et la paix*¹.

Le mythe de Troie, désigné comme la base mythopoétique du roman par l'auteur même, n'est qu'un des nombreux schémas mythologiques auxquels sa structure peut être attribuée. Cet article tente de décrire la fonction d'un autre mythe qui manifeste ses propres particularités, surtout dans le personnage d'Hélène Kuragin, et qui est relié à la composante principale du sujet du roman – le thème de la guerre.

La description externe d'Hélène est construite sous l'effet de «sculpturalité». La plupart des auteurs, qui écrivent sur *La guerre et la paix*, prêtent attention à cette particularité. Le trait distinctif de cette héroïne est sa beauté extraordinaire. Cette beauté est souvent définie comme «en marbre» («poitrine en marbre», elle est habillée en robe blanche, ornée de lierre et de mousse, le corps d'Hélène est «vernis»). P. E. Bukharkin relie la «sculpturalité» d'Hélène au motif de la «statue animée» ou plutôt au mythe de Galatée (variante positive) ou à la statue vengeresse portant la perte à l'humain (variante négative) (Bukharkin: 226-230). L'auteur cite aussi une autre interprétation antérieure qui est en corrélation avec la conception de P. P. Gromov et qui tient compte du lien important entre le personnage d'Hélène et la nouvelle compréhension de la culture antique à travers la «plasticité sculpturale» dans l'esprit de Hegel (Gromov, 1971: 326). Une troisième conception, qui explique le sous-texte dans le personnage d'Hélène, est celle de Vladimir Kantor. D'après cette conception, la comtesse Bezuhov est «la belle Hélène hostile à Russie-Troie» (Kantor, 2000). Ces «lectures» mythopoétiques différentes du caractère d'Hélène parlent de sa motivation aux facettes multiples, de la présence incontestée de l'élément mythologique comme une partie composante très importante. Un moment commun de toutes les conceptions citées, c'est l'opposition chez le personnage de la visualité à l'essence, ce qui correspond à la disposition de Tolstoï à l'utilisation des contrastes dans la poétique du roman. Nous proposons le suivi

1 Voir les études de P.E. Bukharkin «Элен или ожившая статуя (к вопросу о роли топики в реалистическом дискурсе)», S.I. Kormilov «Чины и ордена персонажей в романе “Война и мир”», V.V. Savelyeva «Поэтика и философия сновидений в романе Л. Толстого “Война и мир”», M.M. Blinkina «Возраст героев в романе “Война и мир”», I.V. Loukyanetz «О проблеме телесности в творчестве Толстого», O.N. Kirsanov «Мифологические основы поэтики Л.Н. Толстого», V. Kantor «Лев Толстой: искушение неисторией», L.V. Karasev «Толстой и мир», E.Y. Poltavetz «Мифопоэтическая антропонимика “Войны и мира” Толстого» etc.

d'un autre «fil» mythopoétique dans le tissu du personnage qui ne contredit en aucune manière les conceptions ci-dessus, mais qui seulement les complète et les développe comme interprétation. Ce «fil» mène au mythe de Gorgone Méduse.

Il convient de rappeler que le mythe antique de la Méduse trouve son actualisation dans la littérature de différentes époques. Il devient particulièrement populaire dans les oeuvres des romantiques. Des ouvrages lui sont consacrés par Alexandra Urakova, Mario Praz et autres qui affirment que ce qui attire les romantiques à Méduse, c'est «la beauté de l'horrible» ou soi-disant «bellezza medusea» (Urakova: 123). Au niveau des traits corporels, les chercheurs définissent plusieurs caractéristiques du personnage mythique:

- la sculpturalité devient son élément constructif – elle est le signe de la beauté de Gorgone, par opposition à son regard pétrifiant
- les cheveux de serpents de Méduse renvoient à un large contexte symbolique, dans le cadre duquel se réalisent les notions de «mort», «péché», «vice», «crime».
- le corps de Méduse est dynamique et susceptible de se transformer en plusieurs métamorphoses.
- la dualité de l'image, exprimant d'un côté la beauté chthonienne du sinistre et de l'autre – la peur de la mort et l'abomination (Urakova: 124-127).

Les chercheurs prêtent aussi attention à la nouvelle actualisation du mythe dans la littérature européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle (chez Balzac, Baudelaire, Goethe etc.). Dans leurs oeuvres apparaissent d'autres caractéristiques du personnage qui mettent l'accent sur une certaine diablerie du caractère féminin qui, vers la fin du siècle, devient un leitmotiv dans tous les arts (Nyagolova, 2004: 313). C'est notamment à cette nouvelle «lecture» du mythe que nous attribuons son utilisation dans la structure artistique du roman *La guerre et la paix*.

Pour L.N.Tolstoï les Kuragins sont la variante négative de la famille noble dans le roman et cette famille n'est simplement que «la plus sale de la saleté». Il est très important pour l'écrivain d'accentuer l'antithèse de la beauté physique et l'absence totale de spiritualité chez Hélène Kuragin. L'héroïne n'est jamais présentée dans un plan interne et psychologique. Tolstoï la montre toujours «du dehors», à travers le regard du narrateur et des autres personnages. On peut trouver dans la description physique d'Hélène un nombre d'éléments qui ramènent à la description de Méduse – la mention de la chevelure, la beauté extraordinaire, la puissance transformatrice du regard, les métamorphoses visuelles, l'effet de «pétrification». Ses cheveux sont couverts de «lustre» et ornés de diamants. Son corps, exposé trop

nu, est souvent décrit par des épithètes «antiques» («античная красота тела»², «повернув свою красивую голову на античных плечах»³). P.E. Bukharkin attire l'attention sur l'équanimité du caractère, mentionnée à plusieurs reprises, grâce à laquelle le visage d'Hélène rappelle un masque. Elle sourit toujours et ce sourire cache à la haute société les défauts d'Hélène – étroitesse, perversité, caractère hargneux (Bukharkin: 222). Mais son visage peut aussi changer à ne plus reconnaître – après le duel avec Dolokhov, Pierre voit comment «лицо Элен сделалось страшно»⁴. Une froideur se dégage de sa loge au théâtre, comme d'une grotte, mais son corps séduisant exhale de la vivacité. Hélène possède une villa sur l'île de pierre (Каменный остров) – un détail curieux de plus qui fait le lien métaphorique entre Hélène et la pierre, la pétrification. Une autre ligne sémantique de la biographie d'Hélène nous amène aussi vers le code mythopoétique. On dit qu'elle est amoureuse de son frère Anatole et que lui aussi, il n'est pas indifférent à elle. Le frère aîné s'appelle Hippolyte, qui, contrairement au personnage d'Euripide, n'induit pas de l'amour passionné. La mère d'Hélène est jalouse d'elle et nous allons rappeler ici qu'au sujet mythologique, Méduse est aussi objet de persécution par la jalousie d'Athènes. De cette façon on voit dans la famille Kuragin se construire des triangles de la tragédie grecque antique où il y a de l'inceste, de la beauté divine, des secrets de famille et de la culpabilité tragique. Tous les enfants de Vasilii Kuragin sont représentés justement de l'aspect corporel – Anatole et Hélène sont d'une beauté fabuleuse tandis qu'Hippolyte, malgré la ressemblance à sa sœur, est d'apparence repoussante. Les événements tragiques du destin d'Anatole et Hélène sont aussi liés à des souffrances corporelles – il reste infirme et elle meurt à la suite d'une grossesse indésirable. Ces événements explicitent une sorte de domination de la corporalité grossière, l'impossibilité de «purification» des personnages (Loukyanetz, 2010: 84). Plus précisément, Hélène meurt dans des circonstances obscures qui nous font deviner qu'il s'agit d'une grossesse. Elle est morte portant «le fruit de ses péchés» tout comme Gorgone Méduse.

Le regard du personnage devient le vrai leitmotiv de sa représentation. C'est justement par ce regard qu'elle exerce son influence sur les autres. Pierre regarde pour un moment dans ses yeux et le regard d'Hélène le fait se transformer. Lors de leur premier baiser Hélène lui ordonne d'enlever ses lunettes comme si pour faire supprimer la dernière barrière entre leurs regards:

2 La beauté antique du corps (ma traduction) – Dans certains cas, en vue de garder, d'une meilleure manière, le caractère original de text, les citations sont traduites textuellement, sans viser les traductions françaises déjà faites de l'oeuvre. L'auteur de la traduction est indiqué entre les parenthèses.

3 Tornant sa belle tête au-dessus de ses épaules antiques (ma traduction).

4 Le visage d'Hélène devint effrayante à voir (ma traduction).

– Ах, снимите эти... как эти... – она указывала на очки. Пьер снял очки, и глаза его сверх общей странности глаз людей, снявших очки, глаза его смотрели испуганно-вопросительно. Он хотел нагнуться над ее рукой и поцеловать ее; но она быстрым и грубым движением головы перехватила его губы и свела их с своими. Лицо ее поразило Пьера своим изменившимся, неприятно-растерянным выражением (Толстой, 1979: 269).

Pierre reconnaît «ежели я только допущу себя увидеть ее, то не в силах буду более отказать ей в ее желании»⁵ (Tolstoï 1980a: 184). Héléne fait Boris son amant par la puissance de son regard – «несколько раз встретилась глазами с красивым молодым адъютантом»⁶ (Tolstoï 1980a: 93). Héléne rencontre le regard de Ilya Rostov et il lui adresse aussitôt la parole. Natasha accepte l'idée d'une affaire avec Anatole «удивленными, широко раскрытыми глазами глядя на Элен»⁷ (Tolstoï, 1980a: 350).

De même que chez Méduse, on peut découvrir dans le caractère d'Héléne un lien au thème militaire qui est le thème principal pour le roman. L'héroïne assiste à la rencontre des trois empereurs. Dans son «Roumiantsev» entourage «français» «опровергались слухи о жестокости врага и войны и обслуживались все попытки Наполеона к примирению...»⁸ (Tolstoï 1980b: 133). Un des plus grands défis pour Tolstoï dans le roman, c'est la construction du personnage de Napoléon. Un certain nombre de conceptions: idéologiques, politiques et philosophiques, sont mises à l'origine de la composition du personnage. Ils se trouvent encore dans les brouillons du roman (Foyer, 2002: 210). Tolstoï souvent fait rencontrer (au plan littéral et métaphorique) ses personnages avec «Bonaparte» et de cette façon il «met à l'épreuve» leur capacité morale. Telles sont les rencontres et les parallèles entre Napoléon et le prince Andrey, Pierre, Dolokhov, Speranski, Nicolai Rostov etc. La rencontre entre Napoléon et Héléne est présentée par un seul trait, mais qui traduit toute la signification de la liaison entre eux. Cette liaison

5 – Ah, envelez ces... voyons, ces...dit-elle en désignant les lunettes.

Pierre obéit, et ses yeux, en plus de l'expression, étrange de toute personne qui vient d'ôter ses lunettes, parurent effarés, interrogateurs. Il voulut se pencher pour lui baiser la main, mais d'un mouvement de tête, rapide, brutal, Héléne alla au-devant de ses lèvres et y appuya les siennes. Sa physionomie s'était fâcheusement transformée Pierre en fut frappé. (Tolstoï L. *La Guerre et la Paix*, Gallimard, Paris, 1945, traduit du russe par Henri Mongault)

6 Je savais bien que, si je me laissais aller à la revoir, je n'aurais pas la force de repousser plus longtemps sa requête. (Traduction par Henri Mongault)

7 Elle rencontra plusieurs fois les yeux du jeune et bel adjudant (ma traduction).

8 En fixant sur Héléne ses yeux étonnés, grands ouverts (ma traduction).

est réalisée plutôt par le discours lui-même et pas tellement comme un élément du sujet. Nous devons noter tout d'abord que dans les descriptions de Napoléon, Tolstoï utilise souvent des éléments animalistes. Généralement Napoléon est représenté sur un cheval de pur sang:

Наполеон стоял несколько впереди своих маршалов на маленькой серой арабской лошади, в синей шинели, в той самой, в которой он делал итальянскую кампанию⁹ (Tolstoï 1979: 343).

(...) и впереди их Ростов узнал Наполеона (...) Он ехал галопом, в маленькой шляпе, с андреевской лентой через плечо, в раскрытом над белым камзолom синем мундире, на необыкновенно породистой арабской серой лошади, на малиновом, золотом шитом чепраке¹⁰ (Tolstoï 1980a: 152).

Lorsque Napoléon voit Hélène, l'empereur français fait aussitôt apprécier sa race «pur sang» en s'exclamant: «C'est un superbe animal!» et de cette façon le discours du roman souligne encore une fois la nature physiologique et sans spiritualité de l'héroïne et cette verbalisation laconique contient l'admiration puissante de la chair et le désintéret de l'âme.

Le mythe de Méduse dans le roman de Tolstoï se révèle être un des procédés de figuration du personnage négatif (Hélène Kuragin). Les caractères négatifs de l'écrivain restent en dehors de l'approche psychologique principale – invention de Tolstoï – cette continuité de la vie psychique, appelée «la dialectique de l'âme» (Skaftymov, 1972: 148), que l'auteur emploie pour les personnages positifs. On peut découvrir dans la fin tragique du personnage «pas russe» d'Hélène (avec son orientation pro-française et l'embrassement du catholicisme) l'incarnation de l'idée de Tolstoï de l'influence funeste de la manière à penser occidentale. La fille du prince Vasilii Kuragin est une représentante de la noblesse de cour qui n'est pas liée à la terre, ce qui dans la conception du Comte Tolstoï porte aussi une connotation négative (Foyer 2002: 160). On aperçoit dans le caractère d'Hélène les premiers germes de cette exécution pour la beauté féminine destructrice qui deviendrait un des *modus* principaux dans la prose des dernières années du classique russe et qui, d'après nous, peut être reliée au concept de la «bellezza medusea».

9 On niait les cruautés de l'ennemi, on dissertait sur toutes les tentatives de Napoléon en faveur de la paix. (Traduction par Henri Mongault)

10 L'Empereur se tenait un peu en avant de ses maréchaux, monté sur un petit cheval arabe gris et revêtu de la capote bleu foncé avec la quelle il avait fait la campagne d'Italie. (Traduction par Henri Mongault)

RÉFÉRENCES

Livres:

- Gromov, Pavel P. (1971) *О стиле Льва Толстого: «Диалектика души» в «Войне и мире»*. Ленинград: Художественная литература
- Skaftymov, Alexandr P. (1972) *Нравственные искания русских писателей*. Москва: Художественная литература
- Tolstoï, LEV N. (1979) *Война и мир*. т. 1, Собрание сочинений в 22 томах, Москва: Художественная литература, т.IV
- Tolstoï, LEV N. (1980a) *Война и мир*. т. 2, Собрание сочинений в 22 томах, Москва: Художественная литература, т.V
- Tolstoï, LEV N. (1980b) *Война и мир*. т. 3, Собрание сочинений в 22 томах, Москва: Художественная литература, т.VI
- Tolstoï, LEV N. (1983) *Что такое искусство?* Собрание сочинений в 22 томах, Москва: Художественная литература, т.XV
- Foyer, Catherine B. (2002) *Генезис «Войны и мира»*. Санкт-Петербург: Академический проект

Collection d'essais:

- ВУКНАРКИН, Petr E. (2003) *Элен и ожившая статуя (к вопросу о роли топикки в реалистическом дискурсе)*. Риторическая традиция и русская литература / Под редакцией П.Е. Бухаркина, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета. 221-235

Reuves:

- Loukyanetz, Irina V. (2010) «О проблеме телесности в творчестве Толстого (компаративный аспект)». *Русская литература*. 2010.4: 80-87
- Nyagolova, Nataliya (2004) «Цветовите драматургични решения на А.П. Чехов в контекста на естетическите търсения на границата между XIX и XX век». *Света гора 2004*. Д: 312-317
- Prikaztjikova, Elena E. (2009) «Античность в литературном и бытовом сознании XVIII – 1-й трети XIX в. через призму мифориторической культуры». *Известия Уральского государственного университета*. 2009.63: 102-113
- Urakova, Alexandra P. (2003) «Увидеть Медузу. Романтическая модель «bellezza medusea». *Вестник Московского университета*. 2003.6: 123-138
- Molino, Jean (1978) «Alexandre Dumas et le roman mythique». *L'Arc*. 1978.71: 56-69

Autres articles:

Kantor, Vladimir K. (2000) «Лев Толстой: искушение неисторией. Самый, самый, самый, или Толстой contra Гете». *Журнальный зал*, <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/4/kantor.html> (date d'utilisation 24.03.2012)