

Fazendo género: um Eça fora da lei

Carlos Reis

Abstract. This article discusses the concept of “mixed genres” in a representative sampling of Eça de Queirós’ texts. Informed by Derrida’s well-known essay on “the law of genre,” Reis analyzes several different parasitical forms in Eça’s texts. The inclusion/intrusion of dramatic effects, often with a melodramatic overtone in texts such as *Os Maias* or the modal/textual slide from short-story to novel in the case of *A cidade e as serras*, are among the examples that support this reading of Eça as a literary “outlaw.” The existence of an attempt to adapt *Os Maias* to the stage, as Reis pertinently recalls, is a case in point. In *O crime do Padre Amaro*, the insertion of extraordinarily powerful and dramatic dialogs or philosophical essays, illustrate, according to Reis, Eça’s defiance of the boundaries inherent to the novel as genre. Likewise, Reis pays special attention in his discussion to the overwhelming presence of short story esthetics and techniques in Eça’s paraliterary texts (in particular the chronicle and the epistolary text), that enable Eça to add a transcendental and often a more human dimension to these texts that would otherwise be lacking in that respect.

1. A expressão, entre ambígua e provocatória, que designa esta intervenção tem em conta, antes de mais, dois aspectos da produção literária queirosiana. Primeiro aspecto: num escritor como Eça, claramente reconhecido como escritor do cânone e objecto (também por isso) de considerável e consistente

fortuna crítica, é difícil encontrar domínios em que se observem fenómenos de *transgressão institucional*. Seria certamente problemático (e, acrescento, incómodo para o visado) desalojar Eça do estatuto de escritor canonizado que hoje lhe é reconhecido; afinal de contas, não lhe foi fácil *chegar lá*, como diria Álvaro de Campos. Recorde-se que, ainda há não muito tempo, havia um Eça se não clandestino, pelo menos incómodo: nesse tempo, *O Primo Basílio* era entendido como ataque à família (apesar das explicações que o romancista adiantou); por sua vez, *A relíquia* e *O crime do Padre Amaro* eram lidos como textos no limiar do sacrilégio, contra a que era então a religião do Estado.

Em segundo lugar, convém lembrar que Eça escreveu e publicou num tempo em que certos géneros literários se achavam em plena maturidade e esplendor; por exemplo, o romance e o conto, géneros queirosianos por excelência. As razões por que assim acontecia não cabem nos limites desta intervenção; em termos que desejo claros e sintéticos, digo apenas: os grandes romances queirosianos, desde *O Primo Basílio* até ao semi-póstumo *A ilustre casa de Ramires* não divergem drasticamente dos grandes modelos romanescos que o século XIX consagrou, de Dickens a Zola, passando por Balzac, Flaubert, Tolstoi, Fontane, Clarín, Pérez Galdós, Giovanni Verga ou Henry James.

Dito isto, pareceria que, a expressão “um Eça fora da lei” não faz sentido. Mas será mesmo assim? Se for, então ficam por explicar duas coisas. Uma: que a tendência para *fazer género*, no sentido mais formal e menos coloquial (e, claro, nada brasileiro...) da expressão, remeteria Eça para uma categoria que ele mesmo discretamente desqualificou, a dos que, sujeitando a literatura “a uma disciplina canónica,” levam a que ela se imobilize “sem remissão numa mediocridade castigada e fria” (Queirós, *Notas contemporâneas* 135). As expressões são do próprio escritor, num texto de 1888, sobre “A academia e a literatura.” Outra coisa que importaria explicar: a ser assim, como é possível que Eça tenha ocupado (e continue a ocupar) um lugar capital na nossa história literária, na sua evolução e na história crítica que a ambas acompanha, tudo reforçado por bem conhecidos procedimentos de institucionalização? Arrisco uma só resposta para as duas questões: Eça de Queirós é objecto desta reflexão, porque, ainda e sempre no quadro da problemática dos géneros, é possível colocá-lo *fora da lei*; noutros termos: é possível ler nele a subversiva capacidade para, por momentos que seja, *deixar de fazer género* e fazer *outra coisa*. Se “essa coisa é que bonita,” como dizia um poeta viciado em alteridades é o que se verá depois.

2. Já se terá percebido que a lei de que aqui falo é isso a que Derrida chamou *lei do género*, num texto conhecido em que se referiu a ela mais para problematizar a sua derrogação do que para proclamar a sua vigência. Noutros termos: para enunciar uma certa *lei da lei do género*. No seu estilo característico, Derrida insinua que a postulação do *género* como categoria literária constitui um estádio decisivo não apenas para a sua hipotética observância, mas sobretudo para a sua incessante subversão: depois de afirmar que “desde que o género se anuncia há que respeitar uma norma, não ultrapassar uma linha limítrofe, não arriscar a impureza, a anomalia ou a monstruosidade” (177; minha tradução), Derrida formula assim a “lei da lei do género”: “É precisamente um princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia do parasita” (179; minha tradução). E noutro passo do mesmo ensaio:

Todo o texto participa de um ou vários géneros, não há texto sem género, há sempre género e géneros, mas essa participação nunca é uma pertença. E isto não por causa de um desbordamento de riqueza ou de produtividade livre, anárquica e inclassificável, mas por causa do próprio traço de participação, do efeito de código e de marca genérica. Marcando-se como género, um texto demarca-se. (185; minha tradução)

Como pode Eça conviver com uma tão dinâmica e “parasitária” concepção do género literário? A pergunta faz sentido, se tivermos em conta que o tempo literário de Eça de Queirós e o seu *projecto de vida* (projecto de vida literária, entenda-se) requerem uma relação com os géneros literários, particularmente com o romance e com o conto, estável e pouco *demarcada*, no sentido derridiano. O tal *projecto de vida* tinha no seu horizonte um leitor a doutrinar, sem excessivas ambiguidades; e é sabido que a leitura apoiada no tácito reconhecimento de um género estabilizado favorece um processo interpretativo sem margem para grandes derivas hermenêuticas e, por isso, mais estável do ponto de vista da eficácia ideológica. Conforme nota Thomas Kent, “a capacidade do leitor para ‘ler’ competentemente a identidade de género de um texto—aquilo a que chamo ‘percepção de género’—pode ser encarada como um tipo de pré-condição para a própria interpretação” (146). Isto dando por entendido que a leitura de que aqui falo é a do público alargado, fora das fronteiras de indagações exegéticas que podem ignorar, subverter ou confirmar a vigência do género.

E contudo, o que a obra literária queirosiana revela, do ponto de vista que

aqui me interessa, é algo mais do que aquilo (e aquele) que é atingido pela singeleza interpretativa que ficou sugerida. É verdade que, em Eça, a *consciência do público* (público leitor, entenda-se) era tão premente que nem vale a pena atestá-la, por exemplo com o apoio de incontáveis testemunhos que o escritor deixou no seu epistolário; ou então, de forma bem mais sugestiva, lembrando aquela sua arguta reflexão acerca do desaparecimento do leitor, “o antigo leitor, discípulo e confidente,” varrido da cena cultural pelo público “que lê alto e à pressa no rumor das ruas” (*Notas contemporâneas* 97-98). Para além disso e num segundo plano, mais recolhido mas não invisível aos nossos olhos, está um *outro Eça*, no que toca à problematização dos géneros literários, como que desafiando a agilidade do tal público para o acompanhar nessa problematização. Não direi (nem sequer é isso que aqui está em causa) que ele é protagonista no processo de renovação e de relativização genológica que, partindo do final do século XIX, decorre de movimentos pós-symbolistas, modernistas e de vanguarda, normalmente irredutíveis aos esquemas de distribuição de géneros até então dominantes; mas afirmo e procurarei mostrar que certos textos de Eça de Queirós revelam o cumprimento daquela já mencionada “lei de impureza,” segundo a qual, repito Derrida, “todo o texto participa de um ou vários géneros” (185).

3. Há um primeiro nível de análise em que esse princípio de contaminação é claro e conhecido, se bem que, quanto a mim, ainda não tenha merecido a atenção sistematizada que merece. Refiro-me à presença do drama no romance, espécie de tributo que o grande romance do século XIX (e também, claro está, o de Eça) paga à relevância sociocultural então assumida pelo teatro. Teatro declamado e teatro lírico, bem entendido, ambos convocados por um viver social que buscava respostas para as solicitações do tal público, que cada vez mais era um público feminino: além de ler, a mulher também frequentava os teatros e (não menos importante) queria ser vista neles. Reajustando o famoso aforismo: à mulher do burguês liberal não bastava ser (minimamente) culta, era preciso parecê-lo.

Alguma da ficção queirosiana retoma, então, técnicas de *mise en abyme* que não eram novas mas que a falhada vocação dramática *tout court* do escritor muito apetecia: recorro a presença do dramaturgo Ernestinho Ledesma na acção d’*O Primo Basílio* e a irónica interacção que o seu drama *Honra e paixão* estabelece com o adultério de Luísa, reduplicando-o e desmistificando as fragilidades e hipocrisias que o determinaram. Num outro

plano (e num outro momento), Luísa é espectadora, neste caso de ópera: é no capítulo XII, em pleno clímax da chantagem montada por Juliana. E na atrapalhada confusão em que está a sua vida, Luísa certamente não se lembra daquilo que o insidioso Eça bem explora: o *Fausto* que ela vai ver ao São Carlos é o mesmo que, anos antes, Jorge cantarolara, numa ária que Basílio tempos depois repete (“*Al pallido chiarore! Dei astri d'oro...*”), para mais tarde rematar as ilusões da prima com uma frase assassina: “– Mas sê razoável, minha querida. Uma ligação como a nossa não é um dueto do *Fausto*” (*O Primo Basílio* 223).

É sabido, mas vale a pena lembrar: Eça não estava mal acompanhado neste processo de integração ficcional do teatro no romance, com claro propósito crítico e mesmo difusamente com um certo efeito de contaminação genológica: como quem diz, as personagens dos romances, os seus gestos e atitudes de vida alguma coisa retinham dos dramas e das óperas contemplados como espetáculos; pelos interstícios formais de um género—o romance—afinal menos “puro” do que parecia, insinuavam-se marcas de *outros géneros*, sob o signo daquela “economia do parasita” de que falou Derrida. Dois exemplos famosos, antes e depois d’*O Primo Basílio*: a representação, no capítulo XV de *Madame Bovary*, da *Lucia di Lammemoor* de Donizetti e, de forma talvez mais elaborada e já amadurecida, a representação do *Don Juan* de Zorrilla no capítulo XVI de *La Regenta*, encenado para os olhos e para a imaginação de uma Ana Ozores a quem Clarín incutiu traços de Emas e de Luíças que bem conhecia.

4. N’*Os Maias*, esta tendência, a exemplo de tudo o mais que lá acontece, aprofunda-se e refina-se. Quero dizer: o parasitismo do drama é agora mais entranhado, mais subtil e até, se bem entendo, matizado com alguma coloração paródica, resultante de um impulso meta-artístico indissociável da aguda consciência estética e autocrítica que Eça cultivava. Em primeiro lugar, abundam n’*Os Maias* as cenas (nunca melhor termo) dotadas de incontestável potencial dramático: os jantares, os encontros e os desencontros, as discussões sobre tudo e sobre nada, os serões e os saraus, tudo por junto revela em quem o compôs um talento para o diálogo e para a coloquialidade que não tem paralelo em toda a nossa literatura—com excepção, obviamente, do *divino* Garrett. *Divino* e por Eça secretamente invejado. Mas mais do que isso. Aquelas cenas são também, voluntária ou involuntariamente, a tradução de um desejo de afirmação pública de gente e de tipos sociais para quem a

representação era isso mesmo: actuação social, pretexto para ser visto nessa actuação e motivo para colher um decorrente efeito legitimador de que tanto carecia uma sociedade em que abundavam os *parvenus*.

Em segundo lugar, as cenas dramáticas n'*Os Maias* enxertam-se no próprio devir da acção narrativa, não raro acentuando nela uma tensão que de outro modo não seria (quase no sentido literal) evidente. Recordo apenas um passo: o constrangido encontro a três em que João da Ega e o procurador Vilaça revelam a Carlos o terrível segredo do incesto. Como que percebendo que uma tal cena bem poderia ser o último acto de um drama romântico à antiga portuguesa, Eça desconstrói a tensão acumulada, completando-a com um subepisódio caricato: o sumiço do chapéu do Vilaça. Nem sequer falta, teatralmente, o criado que vem à cena, interrompendo pela terceira vez a dramática conversa entre Carlos e Ega:

Novamente o reposteiro franziu, Baptista pediu perdão a Suas Excelências:

— É o Sr. Vilaça que não acha o chapéu, diz que o deixou aqui...

Carlos ergueu-se furioso, agarrando a cadeira pelas costas, como para despedaçar o Baptista.

— Vai para o Diabo tu e o Sr. Vilaça!... Que saia sem chapéu! Dá-lhe um chapéu meu! Irra!

Baptista recuou, muito grave. (642)

Em terceiro lugar, o encontro final e terrivelmente silencioso entre Carlos e Afonso da Maia, depois da descoberta do incesto, concentra em si o fundamental da teatralidade que neste romance abunda, também por força daquilo que então estava em causa—e que era dramático. De tal modo é intensa a multiplicação de gestos de encenação e de minúsculos pormenores, que quase assistimos à emergência de uma outra arte da representação que o Eça d'*Os Maias* não podia conhecer. Cito o texto, bem conhecido aliás, que agora quero reler à luz desta tendência para o culto de outros géneros e já mesmo de outras linguagens que não apenas a do romance que afinal os acolhe. É quando, já noite, Carlos vem a chegar, pela última vez, de casa de Maria Eduarda:

Defronte do Ramalhete os candeeiros ainda ardiam. 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, spectral. 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! (667-68)

Deixo de lado (mas tenho pena) um componente que, do ponto de vista técnico, é aqui flagrante: a magistral utilização de um ponto de vista narrativo inserido na ficção, envolvendo-se nesse ponto de vista a densa implicação subjectiva e mesmo transfiguradora de quem vê e sente. Só para lembrar: por alguma razão, o Afonso da Maia que agora aparece a Carlos como “grande” parece outro, quando comparado com o patriarca que, no início do romance, dois anos antes, “era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes” (12).

Aquilo que, contudo, agora me interessa neste passo tão claramente teatral são duas coisas, uma das quais me causa alguma estranheza ou até incómodo. Levado pelo impulso dramático, Eça não resiste a carregar nas cores (até a cor do sangue...), acentuando a cena quase até ao limiar do patético; de tal modo o faz, que não se coíbe de utilizar uma certa e algo estranha retórica melodramática: a aparência “lívida” e sobretudo “spectral” de Afonso da Maia não ficaria mal nos dramalhões do Salitre que Garrett estigmatizou, ele que por sinal também legou alguns espectros, a começar pelo de Frei Dinis, “terrível espectro” com a sua “trágica e funesta sombra” (Garrett, *Viagens* 291). Sabendo-se, contudo, quem compôs aquela cena e conhecendo-se o seu currículo anti-romântico (ou, pelo menos, profundamente adverso a um certo romantismo) é difícil aceitar aqui outra coisa que não seja uma das seguintes ou (quem sabe?) as duas: o propósito de impregnar o olhar de Carlos de uma emoção destemperada que o seu surdo e larvar romantismo justifica ou a impenitente tentação queirosiana para a irrisão paródica, essa que depois alastrou em Fradique Mendes e no Jacinto super-civilizado.

O passo é terrivelmente dramático e revela bem o impulso para o deslizamento e para a demarcação em relação ao género vigente; nessa

demarcação o sentido derridiano converge com aquela acepção mais comum e algo derivada que é a que usamos quando dizemos que algo ou alguém se demarca, ou seja, se autonomiza e distingue de um outro. Mas a demarcação vai mais longe: a parasitária composição dramática de que aqui falo está já como que para além de si mesma e requer outros componentes que são, por fim, atributos do cinema a vir. Porque este breve episódio é claramente cinematográfico: a plástica utilização da cor, a calculada iluminação, o movimento que não carece de palavras para dizer o que tem a dizer, os olhares que, entre avô e neto, brevemente se trocam são bem, plano por plano, uma sequência digna de um Visconti ou de um Bergman, por sinal dois cineastas bem teatrais. Sem o saber e à sua maneira, Eça deu (e não só aqui, note-se) o seu contributo para a aprendizagem que o cinema fez a partir da literatura e do romance.

Não quero passar adiante sem lembrar que este Eça quase dramaturgo e já mesmo pré-cinematográfico deixou testemunho da sua vocação dramatúrgica num muito significativo manuscrito do seu espólio: trata-se do manuscrito 233, tentativa aparentemente abandonada de adaptação d' *Os Maias* ao teatro, para o que o escritor tratou de planificar a distribuição de cenas e de actos, indo mesmo ao ponto de esboçar diálogos. Não cabe no âmbito desta minha intervenção analisar as razões por que este projecto não foi por diante e também as que ditaram o relativo falhanço de tentativas subsequentes, no teatro e na televisão, com a parcial excepção da versão Globo, pela dupla Maria Adelaide Amaral/Luís Fernando Carvalho;¹ mas só por si o manuscrito confirma a tendência queirosiana para, a partir de um género matricial, o romance, derivar para outra coisa que está para além dele, sem dele, contudo, ser excluído.

5. O que fica dito acerca d' *Os Maias* não é exclusivo deste romance. Aquilo que noutros relatos se encontra e até mesmo a diversificação de géneros parasitários em relação ao romance enquanto género “hospedeiro,” tudo isso mostra bem que estamos perante um fenómeno de reiterada *transgressão da lei*; ou, em termos mais ajustados, de cumprimento da tal *lei da lei do género*. Limitar-me-ei a um exemplo, antes de me fixar numa situação que me parece extremamente interessante, do ponto de vista que aqui se privilegia.

No final do capítulo XIII d' *O crime do Padre Amaro*, o infeliz João Eduardo, escorraçado da vida e da casa de Amélia, vai consultar o Dr. Gouveia. Não o atormenta maleita fisiológica alguma; a ferida que o tortura é mais funda e decorre de um confuso sentimento de injustiça e de perda, essa

perda que o respeitado médico sintetiza com alguma rudeza darwinista: “– Vejo o que é. Tu e o padre [...] quereis ambos a rapariga. Como ele é o mais esperto e o mais decidido, apanhou-a ele. É lei natural: o mais forte despoja, elimina o mais fraco; a fêmea e a presa pertencem-lhe” (581).

Depois disto, o episódio desenvolve-se no registo de dois géneros *outros*, que vêm instalar-se no romance em curso: o *diálogo*, com o seu potencial de argumentação interactiva e de encaminhamento para uma verdade a revelar, diálogo que o é aqui mais do que noutros passos deste ou de outros romances, porque o narrador quase recua para os bastidores de um episódio que também revela resquícios de dramaticidade. Neste caso, todavia, o diálogo é algo desequilibrado, por força da proeminência intelectual do médico em relação ao namorado despedido; por isso, o Dr. Gouveia permite-se esboçar uma espécie de *ensaio* e mesmo de *ensaio filosófico*, com toda a instrumentação que um tal género normalmente requer: o discurso fortemente assertivo e *abstracto*, o encadeamento argumentativo e a exemplificação casuística fundamentam um pensamento que, num momento crucial do romance, se afirma fortemente racionalista, anti-clerical e regido por uma ética da responsabilidade e do livre arbítrio da consciência. Tudo isso e já mesmo uma incursão pan-sexualista que uma epistemologia freudiana não desprezaria: “O coração,” conclui o médico, ao despedir o perplexo João Eduardo, “é ordinariamente um termo de que nos servimos, por decência, para designar outro órgão. É precisamente esse órgão o único que está interessado, a maior parte das vezes, em questões de sentimento. E nesses casos o desgosto não dura. Adeus, estimo que seja isso!” (591)

6. Chego agora ao conto. Ou melhor: contemplo situações em que de alguma forma emerge o conto como género *outro*, num tempo sociocultural em que a sua importância era tão evidente como recente.

Não falo aqui apenas da importância do conto na produção e na evolução literária queirobianas, coisa que é bem conhecida; falo da sua valorização cultural, num momento em que o leitor feito público (já falei disto) estava disponível—ou até mais do que isso—para conviver com um género narrativo que muito bem se enquadrava na *formatação* de espaços e de estratégias editoriais já não apenas emergentes, mas realmente dominantes: a imprensa diária, a revista de diversão e de moderada reflexão cultural, os “brindes” a assinantes de jornais, as colectâneas de variada motivação e alcance, etc. Juntando-se a isto a consabida dimensão e funcionalidade do folhetim de

imprensa, facilmente se entende que o conto oitocentista se harmonize com uma comunicação cultural dominada pela tríade informação-opinião-divertimento. Clarín, que muito bem conjugou o labor do jornalista (por assim dizer) com o do ficcionista—grande romancista e também notável contista—, foi um dos escritores que melhor compreenderam o destaque do conto num tal contexto.²

Pode dizer-se que Eça de Queirós teve consciência disso mesmo, encontrando-se também nesse aspecto próximo da lição de um Flaubert para quem o conto chega a desempenhar uma função terapêutica, na sua relação com a árdua e às vezes traumática escrita do romance.³ É pelo conto que Eça de Queirós começa, nalgumas das páginas que escreveu para a *Gazeta de Portugal*, em textos tão incipientes como instáveis, do ponto de vista genológico; pelo conto continua Eça, em 1874, no *Brinde aos Senhores assinantes do Diário de Notícias* em que insere *Singularidades duma rapariga loura*, num momento em que (não é forçado dizê-lo) estava a aprender a ser romancista.

Deve notar-se que o conto queirosiano conhece o seu maior esplendor em fim de século e em tempo de ressaca post-naturalista. É então que ocorre a descoberta de temas e de valores tipicamente finiseculares, a par do reencontro com uma dimensão lúdica do relato que mais não parece buscar do que esse jogo de prazer com o leitor que o conto favorece, com a sua estética da singeleza: “no conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio,” lembra Eça no prefácio aos *Azulejos* do Conde de Arnoso, pouco antes de insistir na dimensão lúdica de que falei, essa mesma que permite dizer: “o conto é esta leve flor de arte que se cultiva cantando” (*Notas contemporâneas* 108).

Quem isto afirma é um escritor que é contista para além e para aquém dos contos. Noutros termos: um escritor para quem a estética do conto se prolonga por géneros e por situações comunicativas *outras*, que não as da lei do género, com a sua normativa capacidade de formalização. Lembro apenas, para bem me fazer entender, a conhecida relação entre o conto *Civilização* e *A cidade e as serras*, relação em que a síndrome da dependência é tão forte que pode mesmo questionar-se em que medida o segundo atinge efectivamente o estatuto do romance (e não apenas a sua dimensão física), tão impressiva é nele a marca genética do conto de que decorreu.

Aquilo que se manifesta na relação entre *Civilização* e *A cidade e as serras* é o que pode designar-se, na interacção entre géneros, como um fenómeno de *deriva*. Entendo por tal o movimento que vai de um género narrativo

literário até outro género narrativo literário, sem mudança de estatuto modal, ou seja, de narrativa literária para narrativa literária. Neste caso, acontece assim por força de uma dinâmica de expansão que implica não apenas (sublinho de novo) a extensão do texto, mas também outras acções de ampliação, no plano temático e no da complexidade e ramificações da história. Como quem diz (mas sem aprofundar): não é só a fortuna de Jacinto que aumenta, de uns confortáveis quarenta contos de renda, em *Civilização*, para uns fabulosos cento e nove contos de renda, n' *A cidade e as serras*. Valores da época, é claro.

7. Em vez de analisar esses movimentos de deriva, prefiro rastrear a presença parasitária do conto em textos que em princípio nada têm que ver com ele; em textos cuja lei é, pelo menos, visivelmente transgredida por um efeito de contaminação que pode explicar-se por aquilo a que chamo uma dinâmica de *passagem*: de um género em princípio não literário (esta minha cautela tem a sua explicação) e até não ficcional, para um género literário e ficcional como é o caso (aqui sem reticências) do conto, tal como Eça o cultivou. Reporto-me sobretudo a géneros a que usualmente chamamos *paraliterários*, por força de uma sua relação com a literatura que é vagamente da ordem da cumplicidade institucional, da afinidade funcional e mesmo, por vezes, de uma certa e indecisa ambiguidade, no que toca ao estatuto da ficcionalidade. A carta e a crónica são casos típicos do que digo e são aqui convocados por serem géneros com uma forte e significativa presença na produção queirosiana; a isto acresce, tendo em vista o que agora está em consideração, que em ambos pode observar-se tanto o princípio da concentração, enquanto propriedade nuclear do conto, como a difusa tendência da carta e da crónica para aquela simplicidade de que falava Eça a propósito dos contos do amigo Bernardo Pindela; uma simplicidade que, bem entendido, não raro decorre de labor aturado e não de espontânea e célere escrita.

O talento epistolográfico de Eça tem sido muitas vezes realçado, mas não foi ainda objecto do estudo sistemático que merece, tanto no que toca a questões de índole semiodiscursiva, como até tendo em vista o trajecto do epistolário, em paralelo com a produção literária propriamente dita. Penso, evidentemente, nas abundantes e sugestivas cartas de temática literária ou similar; descarto (nunca melhor termo...) o zelo que leva a usar cartas de Eça para esmiuçar passos da sua vida privada e familiar. É certamente curioso

perceber que a Senhora de Eça de Queirós descuidava as contas do gás, como é tocante saber que o papá José Maria compunha cartas adoráveis para os meninos seus filhos; uma tal recidiva biografista, no limiar do voyeurismo, nada adianta, contudo, ao conhecimento do que no escritor, enquanto tal, interessa aprofundar e valorizar.

Quase ao acaso—o acaso bem ponderado que nestas situações convém cultivar... —destaco, das várias centenas de cartas de Eça de Queirós, duas, bem distanciados no tempo: uma de 20 de Julho de 1873, a Ramalho Ortigão, a outra de 19 de Setembro de 1888, a Oliveira Martins. A uma delas (a segunda) darei alguma atenção; da primeira—que é a que se ocupa de uma viagem de Eça aos Estados Unidos e ao Canadá—direi apenas que é um exemplo muito interessante de hibridização genológica, no caso conjugando a epistolaridade com as dominantes técnico-narrativas do relato de viagem, na dimensão mais rica e sugestiva que um tal género envolve.

A segunda carta tem uma outra história que rapidamente lembro. Em meados de 1888, Eça tratava de mover influências para assegurar transferência de Bristol para o consulado de Paris; a isso opunham-se, evidentemente, os interesses do cônsul de então, o visconde de Faria, bem coadjuvado pelo vigor da consulesa, temível senhora que um perplexo Eça teve que enfrentar. É disso que trata a carta, em confiança e quase lancinante pedido de auxílio a Oliveira Martins. Cito alguns passos, sendo para mim seguro que deste modo não faço a adequada justiça a um texto que vale como um todo—e por isso mesmo o trago aqui.

Trata-se, antes de mais, de contar coisas: as “cenas extraordinárias, promovidas pela gente Faria,” diz Eça. E acrescenta: “contei-as ao [Mariano] Pina em carta redigida em estilo telegráfico, e realmente não posso afrontar o nojo de tas contar de novo, com pormenores” (*Correspondência* 522). Tendo-se apresentado no consulado para tomar posse, o novo cônsul é recebido pela viscondessa de Faria. “Não sei se a conheces,” diz Eça; “é uma espécie de virago, no género *potiche*, com uma voz grossa e arroucada, e o gesto tremendo.” Pois bem:

Fez-me uma pavorosa cena de berros, de protestos, de imprecações, de ganidos, de murros na mesa—que eu escutei varado, atónito, de chapéu na mão, ora recuando quando ela erguia o punho ameaçador, ora dando um passo para a porta, em movimento de fuga, quando, por um instante, ela voltava costas. Em resumo, a medonha criatura declarou que só ela era o cônsul, aquele Consulado era o dela,

e não havia ministros, nem legações, nem autoridades que lhe fizessem entregar as chaves. Num intervalo em que ela se interrompeu, esfalfada, dei um salto para o reposteiro, varei a porta, galguei escadas, precipitei-me num fiacre e só parei em casa dos Valbom, como num asilo seguro. (*Correspondência* 522-23)

O incidente, adverte Eça, não se resume a isto, porque no dia seguinte a fogosa consulesa encerra o consulado e manda arrear o escudo de armas. Cito: “através de um *guichet* como nos melodramas, uma porteira declarou que a senhora viscondessa de Faria já proibira a entrada aos amanuenses, e não a permitiria a mais ninguém. Dava-se aqui o caso talvez único nos anais da burocracia europeia de uma repartição do Estado sequestrada por uma senhora!” (*Correspondência* 523). Para fazer curta (mais ainda) uma história já curta, direi apenas que o sequestro justifica intervenção da polícia. De novo Eça: “Ai vai pois o prefeito da Polícia, o *chef* da Sureté, e vários *sergents de ville*, a caminho do Consulado, a dar batalha à viscondessa de Faria, e a retomar a repartição do Estado ocupada pela cuia e pela *tournure* da terrível senhora” (*Correspondência* 523-24). O grotesco episódio não se encerra sem isso a que Eça chama um “detalhe supremo”:

O escudo de armas arreado na véspera do alto da porta, estava hoje pendurado por um cordel das grades de um postigo do rés-do-chão! Confessa, querido, que a viscondessa de Faria achou aqui um símbolo profundo e engenhoso! As quinas penduradas por uma guita! O velho escudo real por um fio! O emblema dos séculos suspenso de um barbante e arrastado no enxurro de Paris! O que é uma mulher de génio! Andavas tu aí a procurar a fórmula definitiva da nossa situação social, sem conseguir, em vinte anos de literatura, achá-la bem exacta e nítida. Pois bem! A viscondessa de Faria vem, e, num rasgo de inspiração, acha essa fórmula e realiza-a—as quinas de Portugal por um fio! (524)

O que está por um fio (digo eu) é a carta, enquanto tal. Ou então, apetece perguntar: é isto uma carta? Do ponto de vista estritamente formal, decerto; mas do ponto de vista de uma prática dinâmica da escrita, o conto vem aqui *fazer género* e parasitar a carta, em movimento de passagem para a retórica da ficção narrativa, com os protocolos discursivos que ela requer e com a activação de propriedades genológicas que facilmente reconhecemos: a concentração narrativa, a linearidade do relato, a relativa elementaridade do que é contado, tudo culminando, como é de bom tom, tendo em vista as

origens do conto, numa espécie de moralidade, aqui, como não podia deixar de ser, bem temperada pela ironia queirosiana.

Pouco importa saber o que a isto se seguiu, no que respeita à história do consulado português em Paris. Não deixo, contudo, de observar que a carta-conto de Eça estava longe de ser inocente, não só por ser escrita a quem era, mas também por força do que estava em causa e sobretudo do modo como se estrutura o relato. Contar um conto nem sempre é um acto de candura; contar um conto, para mais com talento e com graça, é activar uma estratégia discursiva em que a economia interna de uma simplicidade aparente não raro se conjuga com um propósito persuasivo que desemboca em finalidades de índole crítica, moralizadora ou ideológica.

8. Nas crónicas queirosianas estas passagens para o conto são compreensivelmente muito mais frequentes. Mais ainda: é possível levar a hibridização que na crónica se cultiva até à assimilação não apenas de um género *outro*, mas de dois: do conto e da carta, designadamente naquelas crónicas a que Eça deu a forma epistolar de “Cartas de Paris” ou de “Bilhetes de Paris.” Limito-me agora, contudo, a um exemplo final, constituído por uma das mais talentosas crónicas que Eça escreveu. Intitula-se “No mesmo hotel” e apareceu no número 5 na *Revista moderna*, a 5 de Setembro de 1897; a dita crónica—publicada no volume *Textos de imprensa V*, edição crítica por Elena Losada Soler—é motivada pelo assassinato do político espanhol Cánovas del Castillo. Mas justamente por ser esta uma crónica já algo distante no tempo, relativamente ao acontecimento que a suscita, o texto de Eça desloca-se para um outro campo temático, bem adequado à construção de um relato de *suspense*: trata-se, então, de narrar os últimos dias do assassino, sabendo este (e também os leitores) que vai matar quem disso não suspeita.

Trata-se, afinal, de contar “a história tão simples e trágica daqueles cinco dias de Verão” (Queirós, *Textos de imprensa* 58), ou seja, o tempo que mediou entre a chegada do assassino às termas de Santa Águeda e o momento em que disparou o tiro fatal. Mas este propósito de simplicidade narrativa refina-se logo depois: quem se apeia do ónibus que conduz às termas não é um homem, mas sim a Morte: “Foi a Morte que chegou agora das profundidades do Destino, agasalhada num paletó alvadio, com a sua foice dentro da maleta de lona” (58). E assim será até ao final do texto, num regime de figuração alegórica que verdadeiramente incute uma dimensão transcendente ao assassinato de um

homem de Estado, superando o plano da factualidade histórica. Mais: indo além do registo em princípio referencial e de motivação incidental que é o da crónica, o texto de Eça verdadeiramente propõe-se fazer o breve relato de um tempo e de uma experiência que ninguém conhece: a experiência da espera, ao longo de um tempo objectivamente breve, representado todavia como tempo lento e arrastado, com um calculado ritmo de *suspense*, também porque e como sublinha Eça, “a Morte sabia que, matando, morreria” (*Textos de imprensa* 60).

Significativa aqui é a representação do olhar do assassino, olhar agressivo e possessivo: logo que se instala no hotel, abrindo a janela, “a Morte estende os fundos e agudos olhos para baixo, para o jardim, para o *seu* homem” (59). E não é menos significativa a construção de quase todo o episódio em função do arbítrio e das motivações ideológicas de quem vai matar; assim se revela uma História *outra*, relativamente à História oficial, bem como e de novo as recônditas emoções e gestos de um anti-herói a que só a ficção tem a capacidade de incutir essa condição, como hoje sabemos, quando lemos ficções meta-históricas de índole post-modernista.

Por fim e como convém, o desenlace:

Enfim amanhece, é domingo. Porque escolheu esse dia, o homem do chapéu mole? Ah! Estes domingos em que a burguesia mais vistosamente se mostra no seu luxo ricoço e no seu tradicionalismo estreito, as senhoras rojando as grandes sedas de missa, os homens resplandecendo nas suas botinas de verniz novo, e todos numa fileira decorosa arrebanhando para a igreja, para a reverência dos dogmas, - enervam sempre asperamente os racionalistas, os igualitários... Cánovas voltou da missa. Sentado no banco do jardim, junto duma porta envidraçada, corre o jornal, olha o seu relógio, esperando o almoço. Tique, tique, tique—o ponteiro corre—o homem forte que governa a Espanha tem apenas um minuto a viver, sob aquele generoso sol que cobre Santa Águeda. A Morte trepou ao seu quarto, abriu a sua maleta, tirou a sua foice. Já desce a escadaria, cruzando as senhoras que sobem com as suas sedas de domingo, os seus devotos livros de missa. E depois... (*Textos de imprensa* 62)

Depois, digo eu e confirma-o a crónica-conto, pouco importa. Sabe-se o que aconteceu depois, porque disso tratou largamente a História, num tempo e num modo que não são os da crónica e muito menos os do conto. Se a crónica incorporou em si um outro género foi porque havia que dizer, *fazendo esse género*, aquilo que porventura de nenhuma outra maneira podia ser dito: representar a fragilidade da vida, sobretudo a dos homens poderosos,

o poder que a morte sobre ela tem e a incessante caminhada do precário tempo humano para um desenlace final, quando muito adiado, nunca cancelado.

Porque reveste uma dimensão eminentemente humana, o movimento dessa caminhada, na sua hábil combinação de celeridade e lentidão, só narrativamente pode ser dito; neste caso, é o género conto que o faz, também porque a sua extensão textual, *grosso modo*, é semelhante à da crónica. Mas mais do que isso: a natureza do tema incita um Eça antes de mais escritor de ficções a buscar um plano de reflexão transcendente que a crónica usualmente não conhece; e, como o escritor bem sabe, mesmo um breve relato, um conto com o seu poder de reinvenção do real, é capaz de lembrar os nossos medos mais sombrios e as nossas mais obscuras ansiedades. Desde a mais remota memória infantil e mesmo em cenários de precária e oral memória colectiva é também isso que o conto tem feito. Como aqui se viu.

9. Há um Eça *fora da lei*? No sentido em que nesta intervenção dele me aproximei, sem dúvida. Não estamos ainda, bem entendido, no tempo nem na prática de uma radical *desconstrução genológica*, expressão que remete para uma concepção de escrita literária que a posteridade do naturalismo há-de viabilizar. Quando esse tempo chegar, dissolver-se-á, no interior do texto, o princípio de estabilidade que a lei do género queria assegurar e que a *lei da lei do género* contraria. A contaminação, a impureza, o parasitismo, a hibridização não estavam, contudo, à espera da invenção modernista: ela fora encetada pela verdadeira revolução copernicana que, neste aspecto, o romantismo levou a cabo, abrindo uma linha de desenvolvimento que, com avanços e recuos e na nossa literatura, parte das *Viagens na minha terra*, passa pel' *O Livro de Cesário Verde*, pelo *Húmus* de Raul Brandão e chega até um certo *Livro do desassossego*, aparentemente concebido e esboçado cedo de mais. No meio do caminho há um escritor (de certa forma um escritor *outro*) chamado Eça de Queirós, que parece sentir *saudades do futuro*. Mas esta é já outra história, que nenhum conto narra, nem eu posso agora contar.

Notas

¹ Carlos Reis "Os Maias na TV: missão impossível 2?"

² Paredes Núñez 22

³ Marotin 114

Obras Citadas

- Derrida, Jacques. "La loi du genre/The Law of Genre" *Glyph. Textual Studies* 7 (1980): 175-203.
- Garrett, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Estampa, 1983.
- Kent, Thomas. *Interpretation and Genre. The Role of Generic Perception in the Study of Narrative Texts*. London and Toronto: Associated UP, 1986.
- Marotin, François, ed. *Frontières du conte*. Paris: Ed. du CNRS, 1982.
- Paredes Núñez, Juan. *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*. Granada: Propuesta, 1986.
- Queirós, Eça de. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. 1º vol. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. 2 vols.
- . *Notas contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- . *O crime do Padre Amaro*. Ed. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- . *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- . *O Primo Bazílio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- . *Textos de imprensa. V (da Revista moderna)*. Ed. Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- Reis, Carlos. "Os Maias na TV: missão impossível 2?" *Jornal de letras, artes e ideias*, ano XX, 784 (18 a 31 de Outubro 2000): 22-23.

Carlos Reis is the chancellor of the Universidade Aberta de Lisboa. He is an authority on Portuguese Romanticism and Realism and in particular the work of Eça de Queirós. He is the author of 14 major works and over 80 articles that focus on the Portuguese nineteenth and twentieth centuries and literary theory. He is also the coordinator and editor of the critical edition of Eça de Queirós's complete works and the series *História crítica da literatura portuguesa*, as well as the founding editor of several journals.

E-mail: creis@univ-ab.pt