

## EÇA E O PRAZER DO CONTO RAZÃO, IMAGINAÇÃO, E ESCRITA

*Il y a des œuvres, illustres ou non, qui dans la triangulation du monde spirituel sont à choisir de préférence aux autres, pour points de repère.*

Paul Valéry, «Choses tues», in *Tel Quel I*

1. De todos os nossos grandes escritores é, sem dúvida, Eça de Queiroz aquele que tem suscitado uma reflexão teórica mais englobante e sistemática sobre o discurso narrativo e a invenção romanesca. Ao propor uma leitura conjunta dos contos que Eça publicou na *Revista Moderna*, desvio-me do domínio amplamente explorado do romance eciano, para seguir o trajecto sinuoso, mas cada vez mais sedutor, da narrativa breve, onde a transformação inovadora da relação autor-narrador-leitor abre caminho às experiências de uma nova geração de prosadores que, acusando a influência de tendências contraditórias, se proclamam em ruptura com os modelos literários então dominantes. A repartição tradicional da obra de Eça por três fases, que põem em evidência a sua evolução estética e facilitam a arrumação cronológica das suas ideias, é conhecida: «um Eça romântico [...]; um Eça progressivamente atraído pelos valores do Naturalismo [...]; finalmente, um Eça eclético, isto é, aberto a várias tendências estéticas e sobretudo não enquadrado de modo rigoroso em qualquer corrente literária específica»<sup>1</sup>. Esta última fase é já a de um Eça finissecular, que procura uma saída para a crise do positivismo científico e do naturalismo, tanto no plano da reflexão ensaística, como no plano da criação ficcional. Num dos seus ensaios mais comentados – «Positivismo e Idealismo» –, vindo a lume na «Gazeta de Notícias» em 1893, o escritor analisa a crise do positivismo científico e do naturalismo à luz da

---

<sup>1</sup> Carlos Reis, *Introdução ao Estudo dos Maias*, Coimbra, 1983, p. 13 e ss.

oposição entre *razão científica e imaginação*. Vale a pena lembrar os principais momentos da sua exposição, dividida em três partes:

Na primeira, está em foco o plano estético, com a referência à reacção idealista contra o realismo e o naturalismo: «Em literatura, estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada vez mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia e o favor vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista [...]»<sup>2</sup>. Em seguida, Eça faz notar o regresso do mito, a par da ascensão do simbolismo: «A voga voa toda para o rutilante Herédia, que nos canta luxuosamente os heróis e os semideuses, ou para os simbolistas que, com bocados esfumados de verbo e farrapos indecisos de sentimento, nos arranjam um desses nevoeiros poéticos, onde as almas agora têm a paixão de se aninhar e de se esconder da vida. [...]

Já muito raramente se pinta a paisagem [...]; e a ambição é fixar por meio de manchas, de lampejos, de fundos de sombras, de abstrações, a emoção risonha ou dolente que a paisagem dá à alma. Os próprios retratos nos parecem 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»<sup>3</sup>.

Na segunda parte, Eça tem já em mente o plano ético-social, exprimindo a sua consternação pelo facto de a religião estar a ser utilizada como arma contra o livre-pensamento, o que corresponde ao momento negativo do antipositivismo: «Mas onde esta reacção contra o positivismo científico se mostra mais decidida e franca é em matéria religiosa. Ah! o nosso velho e valente amigo, o livre-pensamento, vai atravessando realmente uma má crise! Talvez a mais aflitiva que ele tem afrontado, desde que nasceu sob os claros céus helénicos e que balbuciou as suas primeiras lucubrações cósmicas e éticas, sobre os joelhos de Tales e de Sócrates»<sup>4</sup>.

A clara alusão a um «movimento afirmativo de espiritualidade», apontando uma direcção alternativa ao antipositivismo, surge como um vislumbre de salvação: «Tudo isto é desolador. Tanto mais que ao lado deste movimento negativo contra o

---

<sup>2</sup> Vd. Obras de Eça de Queiroz – *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», 5ª ed., s/d., p. 188.

<sup>3</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 189.

<sup>4</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 190.

positivismo –surge e cresce paralelamente um movimento afirmativo de espiritualidade religiosa que aqui há anos apareceu, sobretudo na literatura, mera forma de diletantismo poético, que achava requintadamente original o dar interpretações modernas à ternura mística de S. Francisco de Assis ou ao furor de sacrifício dos mártires do século III. [...] É uma outra e renovada ansiedade de descobrir, neste complicado universo, alguma coisa mais do que força e matéria; de dar ao dever uma sanção mais alta, do que a que lhe fornece o código civil; de achar um princípio superior que promova e realize no mundo aquela fraternidade de corações e igualdade de bens, que nem o jacobinismo nem a economia política podem já realizar; e de achar enfim alguma garantia da prolongação da existência, sob qualquer forma, para além do túmulo. Esta é realmente a grande ansiedade, porque quanto mais a vida para cá do túmulo se alarga em actividade e se multiplica em força, mais profundamente se infiltra na alma a ânsia de *não cessar*... Em suma esta geração nova sente a necessidade do divino»<sup>5</sup>.

A questão da origem do homem permite a Eça intensificar a ironia do discurso, uma vez que é já um facto irrefutável que «[a] ciência não faltou [...] às suas promessas», tendo apenas pecado por excesso e não por defeito: «É desagradável, para quem sente a alma bem conformada, descender apenas do *protoplasm*a; e mais desagradável ter o fim que tem uma couve, a quem não cabe outra esperança senão renascer como couve. O homem contemporâneo está evidentemente sentindo uma saudade dos tempos gloriosos em que ele era a criatura nobre feita por Deus, e no seu ser corria como um outro sangue o fluido divino, e ele representava e provava Deus na Criação, e quando morria reentrava nas essências superiores e podia ascender a anjo ou santo»<sup>6</sup>.

Na terceira parte, que podemos interpretar como uma síntese unificante do momento negativo e do momento positivo, à maneira da dialéctica hegeliana, Eça conclui que a apetência do divino é a consequência do aniquilamento da imaginação pela razão científica: «Quais são as causas, quais as consequências desta revolta? A causa é patente, está toda no modo brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação, que é uma tão inseparável e legítima companheira do homem, como a razão»<sup>7</sup>. Para o positivismo científico, porém, a imaginação é «como uma concubina comprometedora, de queurgia separar o homem» para que ele se pudesse fechar «num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão»<sup>8</sup>. A argumen-

---

<sup>5</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 191.

<sup>6</sup> *Id.*, *ibid.*, pp. 191-192.

<sup>7</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 193.

<sup>8</sup> *Id.*, *ibid.*

tação de Eça, descontando a deliciosa ironia, não anda longe das reflexões de Schopenhauer sobre a «necessidade metafísica» do ser humano. Daí que a fé religiosa (cristã, budista, ou outra) ou a simples crença no sobrenatural compareçam como modos de pensamento capazes de se opor com alguma eficácia a uma racionalidade homogeneizante em que o homem é humilhanamente despojado «da antiga grandeza das suas origens e dos seus privilégios de imortalidade espiritual»<sup>9</sup>.

Reduzido pela ciência a uma «posição ínfima e zoológica», o homem pós-positivista recusa um modelo do mundo que brutalmente o confronta com o anonimato da sua origem e da sua morte. O drama da perda da identidade perante um *fatalismo transcendental* tanto o pode lançar no pessimismo metafísico, que é o acicate de todo o pensamento radicalmente materialista, como encaminhá-lo para um «humanismo activo», para nos servirmos da expressão feliz de Max Horkheimer, um filósofo do nosso tempo.

A certeza de que a violência é a face oculta da «civilização» leva Eça a defender a liberdade moral e a liberdade cívica. O que ele mais teme é a desumanização do mundo em larga escala, o esquecimento do rosto humano pelo Grande Civilizado que já «perdeu a simplicidade do riso», substituindo-o por «um interminável bocejo»<sup>10</sup>.

2. O último Eça, que concebe a *Revista de Portugal* como um lugar de encontro de gerações, de ideias e de opções estéticas, é decerto uma chave importantíssima para a compreensão da última década do século XIX, marcada pela confluência de tendências literárias divergentes. É nas páginas desta mesma revista que Moniz Barreto publica o acutilante ensaio: «A Literatura Portuguesa Contemporânea» (vol. I, Porto, 1889), caracterizando-a minuciosamente em confronto com a literatura europeia e destacando as suas linhas de força.

Sem deixar de lamentar a ausência de um pensamento filosófico e crítico, Moniz Barreto vê as orientações mais recentes da nossa literatura como o resultado quer da «influência do estrangeiro», quer da «regressão ao génio nacional». A este diagnóstico não escapa o próprio Eça, que é visto como o grande renovador do romance: um discípulo de Flaubert «que honra o mestre» ao importar para a ficção portuguesa o método analítico da literatura francesa, refundido-o embora numa experiência de criação pessoal. Daí que Moniz Barreto conclua o ensaio, apontando à nova geração «um vasto campo de actividade e reforma»<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 192.

<sup>10</sup> Cf. «A Decadência do Riso», *in ob. cit.*, pp. 162-167.

Recorde-se a temática do conto *Civilização*, que o romance *A Cidade e as Serras* desenvolve.

<sup>11</sup> Moniz Barreto, *Ensaio de Crítica*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1944, pp. 116-117.

Apesar dos reveses que puseram termo à *Revista de Portugal* (1892), Eça de Queiroz não deixa de aderir com um novo entusiasmo ao projecto da *Revista Moderna*, assumindo a tarefa de redigir o artigo de apresentação, em Maio de 1897. É nas páginas desta revista que ele publica os seus três últimos contos: *A Perfeição* e *José Matias*, neste mesmo ano, seguindo-se, em 1898, *O Suave Milagre*.

O interesse que Eça revela por esta forma narrativa vem dos primórdios da sua carreira literária e não esmorece ao longo de toda a sua vida. Na *Gazeta de Portugal* vêm a lume alguns dos contos postumamente coligidos e publicados com o título de *Prosas Bárbaras*: «As misérias: Entre a neve» e «Farsas», em Novembro de 1866; «O milhafre» e «O Senhor Diabo», em Outubro de 1867; «Onfália Benoiton» e «Memórias duma força», em Dezembro do mesmo ano.<sup>12</sup>

Na segunda metade do século XIX, a fortuna do conto literário não pára de crescer. Segundo Wieland, «é uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural»<sup>13</sup>. *O Mandarin*, que o próprio Eça considera «um conto fantasista e fantástico»<sup>14</sup>, parece ilustrar perfeitamente aquela definição. Os acontecimentos aí narrados formam uma acção linear, embora a narrativa, pelo desenvolvimento e pela extensão temporal, se aproxime da novela.<sup>15</sup> Nas palavras do Autor é, porém, «uma obra que pertence ao sonho e não à realidade», «inventada e não observada»<sup>16</sup>. Por conseguinte, desviada do paradigma naturalista e do romance experimental, onde realismo e imaginação convivem harmoniosamente. No «Prólogo», onde é simulada uma situação de dupla autoria, por trás da qual se oculta o Autor, enuncia-se o propósito híbrido do conto, através de uma hábil estratégia discursiva que visa atrair o leitor para a ficção: «Camarada [...], repousemos do áspero estudo da Realidade humana... [...]. Façamos fantasia!...», propõe o Primeiro Amigo, suscitando a pronta réplica do Segundo Amigo: «Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma moralidade discreta...»<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Vd. Obras de Eça de Queiroz, Vol. I, *Prosas Bárbaras*, «Introdução» de Jaime Batalha Reis, [1903], Porto, Livraria Lello & Irmão – editores, 1979.

<sup>13</sup> Cf. André Jolles, *Formas Simples*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1976, p. 191.

<sup>14</sup> Vd. «A propos du *Mandarin* – Lettre qui aurait du être une Préface», 1884, in Eça de Queiroz, *Obra Completa*, Vol. I, Organização geral, Introdução, Fixação dos textos autógrafos e Notas introdutórias de Beatriz Berrini, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1997, pp. 835-837.

<sup>15</sup> Cf. Beatriz Berrini, *O Mandarin*, «Nota», in ed. cit., Vol. I, pp. 783-785.

<sup>16</sup> Cf. Eça de Queiroz, *ibid.*, p. 835.

<sup>17</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 786.

Em *As Ideias de Eça de Queirós*, A. J. Saraiva defende que o conto, para Eça, «é geralmente uma tese e uma fantasia; ou melhor uma tese revestida de fantasia – melhor ainda uma fantasia armada sobre uma tese»<sup>18</sup>. Acrescenta A. J. Saraiva que, «nos Contos, [...] os personagens encontram-se mais imediatamente dependentes do autor» e «a intriga ganha mais valor simbólico»<sup>19</sup>, observação que parece adequar-se a contos como: «Singularidades de uma rapariga loira» (*Diário de Notícias*, Janeiro de 1874), «Um poeta lírico» e «No moinho» (*O Atlântico*, Março e Abril de 1880, respectivamente).

Em 1886, no «Prefácio de *Azulejos*» (in *Notas Contemporâneas*<sup>20</sup>), Eça expõe a sua concepção do género: «no conto tudo precisa de ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida». Simultaneamente, o género é nobilitado, isto é, elevado ao nível dos géneros maiores que fazem a perenidade da arte, apesar do tópico de modéstia que se explicita neste passo: «os teus contos são flores de arte, modestas e simples: contenta-te que, como flores, eles durem uma manhã de Verão. Feliz serás! As minhas obras, essas, não contam mesmo para viver com esse “espaço de uma manhã” que Malherbe garante às rosas»<sup>21</sup>.

Cerca de dez anos mais tarde, numa carta datada de «8 de Fevereiro de 1895» e dirigida aos condes de Arnoso e de Sabugosa depois de estes o terem visitado em Paris, Eça sublinha o gosto com que ouviu ler os contos que ambos destinam a uma edição em co-autoria, voltando a sublinhar as virtudes desta forma literária e a referir o «delicado prazer» de *ouvir* «ora a um, ora a outro, uma linda história bem sentida, real e no entanto poética, e contada com uma arte fina e sóbria»<sup>22</sup>.

O conto está, pois, ligado ao *prazer* da escrita como livre exercício de imaginação, sendo ao mesmo tempo visto como uma forma híbrida, onde se mesclam poesia e prosa, realidade e fantasia.

Podemos ver que há um certo número de contos de Eça que se inscrevem declaradamente na tradição romântica: 1) uns, pelo gosto do revivalismo pré-rafaelita da segunda metade do século, patente na evocação de episódios do Novo Testamento

<sup>18</sup> Cf. António José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queirós*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, p. 53.

<sup>19</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 54.

<sup>20</sup> Cf. *Notas Contemporâneas*, ed. cit., pp. 95 e 107.

<sup>21</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 112.

<sup>22</sup> Vd. Obras de Eça de Queiroz, Vol. III, *Correspondência*, LXXII, «Aos Condes de Arnoso e de Sabugosa», ed. cit. [1979], p. 643.

em «A morte de Jesus» (*A Revolução de Setembro*, 1870), ou na exploração do legendário medieval em «Frei Genebro» (*Gazeta de Notícias*, 1894); 2) outros, pelo culto do grotesco e do fantástico, como acontece em «O defunto» (*Gazeta de Notícias*, 1895); 3) outros ainda, pela recuperação da mais pura tradição oral, de que «A Aia» (*Gazeta de Notícias*, 1893) ou «O tesouro» (*Gazeta de Notícias*, 1894) são talvez os melhores exemplos.

Contudo, é bem evidente que contos como «Civilização» (*Gazeta de Notícias*, 1892) ou «Adão e Eva no Paraíso» (*Almanach Enciclopédico para 1897*) se desviam dessa tradição: são já contos modernos, de diferente e inovador recorte, onde o princípio alegórico se combina com a ironia numa trama verbal extremamente elaborada.

3. A leitura que proponho dos três últimos contos publicados por Eça a três anos da morte parte, exactamente, destas sucessivas observações – e não pretende ser mais do que uma reflexão sobre a relação secreta, quase inapreensível, que subterraneamente os une. Eles revelam a pujança da escrita do Eça finissecular e o seu inigualável poder de efabulação. E também o domínio absoluto dos seus recursos técnicos numa modalidade narrativa onde o rigor e a imaginação se combinam com surpreendente eficácia.

O fascínio do conto eciano não reside apenas na peculiaridade admirável de um estilo que põe à prova o talento literário de qualquer tradutor, mas no modo magistral como o escritor põe em funcionamento um modelo de comunicação irónica que visa o estabelecimento de uma cumplicidade profunda entre o emissor e o receptor. Na escrita de Eça, a ironia surge desprovida de ênfase retórica: é uma espécie de cursor luminoso que acompanha o ritmo do pensamento, assinalando em momentos estratégicos a duplicidade do sentido.

A ironia é uma figura essencialmente dialógica, que põe em evidência a dimensão interactiva da comunicação literária ao exigir do leitor aquele mínimo de competência interpretativa que lhe permite descolar o discurso do sentido literal, fazendo-o aceder a «uma zona de incerteza psicológica e de indeterminação filológica» em que ele se torna radicalmente ambíguo<sup>23</sup>. Na comunicação irónica, além da situação enunciativa imediata, que tanto pode ser comum ao locutor e ao receptor, como ser construída pelo próprio texto, há a considerar o contexto extralinguístico, que implica o conhecimento ou a reconstituição de um dado horizonte cultural. Como faz notar Anne Herschberg Pierrot, «l'interprétation de l'enoncé ironique reste fondamentalement – et heureusement – ambiguë, à défaut d'un "point d'ironie" pour fixer le sens»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Cf. Guido Almansi, *L'ironie de l'ironie*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, 1979, p. 5.

<sup>24</sup> Cf. Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 1993, p. 149.

Jogando sempre nessa indeterminação, Eça faz da ironia um permanente exercício de inteligência que oferece à partilha do leitor: um leitor conjecturado como sua alma gêmea ou seu *alter ego*, ocupando um plano necessariamente superior ao do narratário extradiegético.

Nos três contos publicados na *Revista Moderna*, que se reportam a três momentos civilizacionais diferentes, Eça procura conciliar o racionalismo e o irracionalismo, a razão e a imaginação, numa experiência estética que se desenvolve à margem de qualquer ideologia ou filosofia explícita. A rejeição do positivismo e a defesa da imaginação em que se tinha empenhado no artigo «Positivismo e Idealismo» têm agora a correspondente expressão artística. Eça, que começara por ser um leitor fervoroso dos pré-românticos e românticos alemães, parece redescobrir nas suas últimas criações aquela *liberdade do poder simbolizador do espírito* que faz a supremacia da arte. A proximidade, que facilmente se deduz, das teses dos românticos de Yiena, designadamente do pensamento de Friedrich Schlegel, passa pela recuperação do fundamento mitológico da arte: «La nouvelle mythologie [...] doit s'extraire du tréfonds de l'esprit; il faut qu'elle soit la plus artistique de toutes les œuvres d'art parce qu'il faut qu'elle englobe toutes les autres»<sup>25</sup>.

A escrita literária de Eça traduz agora um propósito anti-racionalista, abrindo-se ao *desconhecido* através da combinação estilisticamente fecunda da *alegoria* e da *ironia*. O significado absolutamente central que esta assume na reflexão de Schlegel (e na estética romântica) deve-se precisamente ao seu poder de conjugar atitudes e perspectivas opostas: «L'ironie est la forme du paradoxe. Tout ce qui est à la fois bon et grand est paradoxe»<sup>26</sup>.

3.1. Quem lê hoje *A Perfeição*<sup>27</sup> não pode deixar de relacionar o conto com um dos mais significativos passos da «Carta a Alberto de Oliveira», datada de «Paris, 6 de Agosto de 1894», em que Eça acusa a recepção de *Palavras Loucas*. Aproveitando para se pronunciar sobre «o tradicionalismo em literatura», o escritor interpela o seu destinatário sobre o *neogarretismo*: «E, a propósito, o que é o neogarretismo? Estou com muita curiosidade de saber a que nova concepção do universo, ou a que novo método científico, ou a que feito original do espírito crítico, deu o seu grande nome o mestre genial do *Frei Luís de Sousa*»<sup>28</sup>. Lamentando não ter notícias de António

<sup>25</sup> Cf. Friedrich Schlegel, «Discours sur la mythologie», in Ph. Lacoue-Labarthe/J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 312.

<sup>26</sup> *Id.*, «Fragments critiques», in *ob. cit.*, p. 87.

<sup>27</sup> Vd. Marie-Hélène Piwnik, «Introdução aos Contos de Eça», in Eça de Queiroz, *Obra Completa*, Vol. II, ed. cit. [1997], pp. 1367-1377.

<sup>28</sup> Cf. Obras de Eça de Queiroz, Vol. 3, *Correspondência*, LXX: «A Alberto de Oliveira», ed. cit. [1979], p. 639.



Nobre, admite contudo compreendê-lo: «Eu porém, que sou um fiel ledor de Homero, sei quanto custa aos deuses descerem do Olimpo. Já o dizia Hermes (*vulgo* Mercúrio) a Calipso, que, como sabe, morava burguesmente numa ilha do Arquipélago:– “Cuidas que não é uma grande maçada descer dos sólios estrelados para vir a estes tristes sítios mortais, onde nunca se respira um bocado de bom incenso, nem se bebe um trago de bom néctar?”»<sup>29</sup>.

O passo citado é nada mais nada menos do que a reprodução de um fragmento da fala de Hermes, tal como a podemos ler no conto. Este transporta-nos à Antiguidade Clássica, recriando o famoso episódio da *Odisseia* em que «a ditosa Calipso» é aconselhada pelo «eloquente Mercúrio» a deixar partir Ulisses da ilha de Ogígia, onde a Deusa o mantém prisioneiro, para evitar males maiores. A paixão que Ulisses fez nascer em Calipso não é porém recíproca, uma vez que este vive secretamente atormentado pelas saudades da «sua humana Penélope»: «Considera, oh Deusa, que em oito anos nunca vi a folhagem destas árvores amarelecer e cair. [...] Deusa, há oito anos que não olho para uma sepultura... Não posso mais com esta serenidade sublime! Toda a minha alma arde no desejo do que se deforma, e se suja, e se espedaça, e se corrompe... Oh Deusa imortal, eu morro com saudades da morte!». Depois de carregar a jangada por ele construída com os presentes de Calipso, e sem vacilar perante a ameaça do sofrimento e da morte, Ulisses despede-se da ninfa com estas palavras: «–Oh Deusa, o irreparável e supremo mal está na tua perfeição!»<sup>30</sup>.

Este conto, que já foi objecto de várias abordagens críticas<sup>31</sup>, torna explícito o desígnio de fazer encarnar a razão *abstracta* na forma *sensível* do mito, sendo ao mesmo tempo o resultado da reflexão progressiva e estruturada de Eça sobre a sua própria experiência de escritor.

O afastamento forçado de Ulisses da realidade humana leva-o a aperceber-se da beleza que a diversidade da vida escondia: o rei de Ítaca, em vez de saborear a doçura da eternidade, deseja ardentemente regressar à sua condição de simples mortal, para voltar a experimentar, de todas as maneiras, o sabor da imperfeição que ela lhe proporciona. Tendo ascendido ao plano divino graças ao amor de Penélope, depressa descobre a monotonia da perfeição e, com ela, o desprazer da ociosidade. A *ironia* é

<sup>29</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>30</sup> Eça de Queiroz, *A Perfeição*, in *Obra Completa*, Vol. II [1997], pp. 1598-1599.

<sup>31</sup> Vd. Duarte Mimoso-Ruiz, «La confrontation d’Ulysses et de Calypso dans *A Perfeição* d’E.Q.», *Arquivos do Centro. Cultural Português*, Vol. XVIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 159-187.

Vd. também Maria de Fátima Marinho, «Reler um Mito (A propósito do Conto *A Perfeição*)», in *Vária Escrita*, Nº 4 (Actas do «Colóquio Internacional Eça de Queiroz – 150 Anos do Nascimento»), Sintra, 1997, pp. 205-215.

pois desencadeada por este *paradoxo*, que põe em xeque uma visão estereotipada do comportamento humano face à morte. O desejo de imortalidade é, assim, subvertido. Por conseguinte, podemos concluir que a *amplificação*<sup>32</sup> do episódio da *Odisseia*, permite a Eça aproveitar o fundo mítico do conto para, como faz notar Orlando Grossegesse, parodiar um passo do «Diálogo dos Mortos», de Luciano<sup>33</sup>, e contrapor jocosamente a razão humana à razão divina, no que podemos ver um indício da forte recusa do pessimismo filosófico e ético então em voga.

3.2. O amor platónico de José Matias<sup>34</sup> por Elisa Miranda inverte, de certa maneira, a tese do conto anterior. Enquanto Ulisses despreza os favores da «divina Penélope», com quem partilha o leito na edénica ilha de Ogígia, José Matias contempla à distância a «divina Elisa», que diariamente se passeia «entre as ruas de buxo» desenhadas no jardim que separa as casas de ambos. Depois de enterrar dois maridos que lhe alimentaram devotadamente o luxo, a divina criatura entrega-se a um amante ainda moço, mas infelizmente casado, perante a impassibilidade consternada de José Matias. Esta história, que se enquadra numa realidade lisboeta já retratada noutras obras de Eça – assinalada por vários conotadores de mimese – é narrada *in ultima res* por um amigo e ex-colega do falecido José Matias que aguarda, perto da igreja, a saída do cortejo fúnebre. O encontro com um conhecido de ambos que o acaso ali trouxe permite-lhe contar, a caminho do Cemitério dos Prazeres, as desventuras de José Matias. Professor de filosofia e autor de ensaios como «Defesa da Filosofia Hegeliana», «Origens do Utilitarismo» ou do mais recente «Ensaio dos Fenómenos Afectivos», o narrador expõe a sua tese sobre o amor: «O amor espiritualiza o homem – e materializa a mulher». O caso de José Matias torna-se incompreensível aos olhos de quem, como ele, «ama a evolução lógica e pretende que a espiga nasça coerentemente do grão»<sup>35</sup>.

Tendo, «por dever de filósofo», diagnosticado em José Matias o «hiperespiritualismo», doença que lhe fazia reear «as materialidades do casamento» e da vida burguesa, o narrador limita-se a tirar a moralidade filosófica da história, ou seja: a que mais convém a quem deu como provada «a ilusão da sensação».

<sup>32</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 304-313.

<sup>33</sup> Escreve Orlando Grossegesse que «*A Perfeição* é em grande parte um diálogo filosófico entre Calipso e Ulisses e o seu tema claramente o diálogo entre Menipo e Quíron nos *Diálogos dos Mortos* de Luciano, onde se faz um elogio da imperfeição, que obviamente subverte a ideologia corrente, o desejo de lograr a perfeição e a imortalidade». Cf. «Sobre a Re-Canarvalização em *A Cidade e as Serras*», in *Queirosiana*, nº 1, Dezembro de 1991, AAEQ, Baião, p. 60.

<sup>34</sup> Eça de Queiroz, *José Matias*, in *Obra Completa*, Vol. II, *ed. cit.* [1997], pp. 1600-1617.

<sup>35</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 1602.

O itinerário de José Matias é delineado entre duas imagens: a de um jovem *dandi*, culto, elegante e apaixonado, que acaba por herdar a imensa fortuna do tio, o Visconde de Garmilde; e a de um marginal alcoólico, vivendo no vão de um portal da rua de S. Bento, de onde contempla a sua amada até à hora da morte. Se Elisa «[é] da grande raça de Helena que, quarenta anos [...] depois do cerco de Tróia, ainda deslumbrava os homens mortais e os deuses imortais»<sup>36</sup>, José Matias é um D. Quixote dos novos tempos, que sacrifica a fortuna e a vida a um amor ideal e absoluto, na tentativa vã de arrancar a sua Dulcineia às garras do amor profano e ao mesquinho materialismo da Barataria.

Poderíamos aliás ler este conto como a paródia subtil do mito de D. Juan, logo evidenciada na inversão dos papéis dos protagonistas. Aliás, Elisa e Elvira são nomes que alternam no manuscrito original, como podemos ler na esclarecedora nota de Beatriz Berrini<sup>37</sup>.

Sem esquecer as interpretações extremamente interessantes, mas nem sempre coincidentes, que o conto tem merecido da parte de diversos estudiosos (como Jacinto do Prado Coelho, Coimbra Martins, Maria Lúcia Lepecki, Cleonice Berardinelli, Juan Paredes Núñez, Alexandre Coleman, entre outros), parece-me oportuno sublinhar que Isabel Marnoto põe muitas reservas à interpretação hegeliana do conto, por não encontrar nele a síntese claramente superadora da oposição entre o espírito e a matéria, entre o absoluto e o relativo, entre o amor ideal e o amor carnal.<sup>38</sup>

O papel perturbador da ironia no desenvolvimento dialéctico do conto é evidente. O Autor parece partir de uma hipótese especulativa ludicamente problematizadora: até onde pode ir um homem na defesa de um amor ideal e absoluto? Eça vai desenvolver a ideia até ao absurdo, cabendo ao narrador o papel de conferir um mínimo de verosimilhança à história de um amor que vive da sua própria impossibilidade. José Matias renuncia aos bens terrenos em troca de um amor que se alimenta da distância, subsistindo pela força da sua imaginação.

Elisa, cuja paixão por José Matias se sublimou numa piedade protectora e quase maternal, não é para ele mais do que uma *imagem* a que ele presta culto: a imagem desmaterializada do Amor, ou a encarnação de uma pura beleza que, por ser «um dom dos deuses», é sublime. Contudo, poderíamos ir mais longe na leitura do conto e ver nele uma alegoria da própria *arte*. Ou, talvez, do *sentimento estético* ou do

---

<sup>36</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 1613.

<sup>37</sup> Cf. *ed. cit.*, Vol. II, p. 1602, nota 6.

<sup>38</sup> Cf. «José Matias», Isabel Marnoto, in *Dicionário de Eça de Queirós*, Org. A. Campos Matos, 2ª ed., Lisboa, Caminho, pp. 364-369.

*enamoramento estético*, que transfigura as imagens perceptivas na substância da verdadeira arte, a qual só sobrevive na irradiação da forma. Como mulher, Elisa sucumbe à «materialização» do amor mundano; mas graças ao «desvairado espiritualismo» de José Matias, que criou entre ambos uma distância intransponível, ela salva-se enquanto imagem íntegra do próprio amor, que só a escrita literária poderá imortalizar.

Na verdade, estamos perante um conto de fundo filosófico, que valeria a pena aproximar da carta «A Clara...», de Fradique Mendes, e que pode ser lido como uma alegoria do desejo – o desejo de alcançar a perfeição e a imortalidade através da arte<sup>39</sup>.

3.3. O conto *O Suave Milagre*<sup>40</sup>, apesar de ter sido publicado pela primeira vez em 1885, num volume colectivo que tinha por título *Um Feixe de Plumas*, merece ser considerado como o último e luminoso painel deste tríptico.<sup>41</sup> Eça, repercutindo uma sensibilidade apocalíptica que é típica do *fin de siècle*, volta-se agora para as origens do cristianismo. A questão da fé cristã é abordada com uma magnífica transparência, sem qualquer intuito apologético. O cristianismo surge como a expressão genuína de uma fé libertadora que se expande rapidamente em virtude do seu poder revelador.

O narrador onisciente situa a acção no cenário de uma Galileia evocada através de imagens poderosas, quase cinematográficas, combinando a exuberante mobilidade focal com uma notável sobriedade discursiva. Deste modo, o leitor tem acesso a uma espécie de ubiquidade espacial que reforça a impressão gradual *de realidade*, produzida pela sábia articulação do ritmo narrativo com o visualismo descritivo.

A fama de Jesus, motivada pelos seus milagres, espalha-se por toda a Galileia, chegando aos ouvidos de homens abastados como o soberbo Obed e o centurião Publius Septimus, que enviam de imediato servos e soldados com a missão de O encontrar, para que ele venha pôr termo aos seus ocultos males. Mas, como diz um mendigo a uma pobre viúva cujo filho está gravemente doente, definhando dia a dia

---

<sup>39</sup> Cf. *XVII* – «A Clara...»: «A morte, na plenitude da beleza e da força, era considerada pelos Antigos como o melhor benefício dos deuses – sobretudo para os que sobreviviam, porque sempre a face amada que passara lhes permanecia na memória com o seu natural viço e sã formosura, e não mirrada e deteriorada pela fadiga, pelas lágrimas, pela desesperança, pela dor. Assim deve ser também com o nosso amor». Vd. *Correspondência de Fradique Mendes*, in *Obras de Eça de Queiroz*, Vol. II, ed. cit. [1979], pp. 1103-1104.

<sup>40</sup> Eça de Queiroz, *O Suave Milagre*, in *Obra Completa*, Vol. II., ed. cit. [1997], pp. 1617-1623.

<sup>41</sup> Cf. Marie-Hélène Piwnik, «Introdução aos Contos de Eça de Queiroz», in Vol. II., ed. cit., p. 1376.

num casebre miserável, Jesus só aparece «àqueles ditosos que o seu coração escolh[e]»<sup>42</sup>. Ouvindo tais palavras, a criança pede à mãe que lhe traga o Rabi para que Ele a cure. Cheia de mágoa, a mãe diz-lhe que não pode deixá-la ali sozinha, sem os seus cuidados. O conto conclui-se com a visão apoteótica de Jesus, que, respondendo ao chamamento da criança, abre a porta do casebre e lhe sorri.

A experiência humana do divino é resgatada na sua integridade por uma narrativa que nos coloca no limiar da revelação. É neste *face a face* da criança com o divino que reside o sentido profundo desta parábola literária.

Se este conto traz ao primeiro plano a questão da fé religiosa como uma vivência que é antes de mais *singular*, não creio que seja possível, a partir daqui, tomar por tácito que o último Eça encara a necessidade da religião como única saída para o impasse a que chegou a doutrina do progresso. Contudo, a «necessidade do divino» proclamada no artigo «Positivismo e Idealismo» parece reflectir uma ansiedade existencial causada pelo mesmo tipo de incerteza que afecta a geração finissecular. A busca de um modelo interpretativo do mundo onde razão e fé se possam verdadeiramente harmonizar poderá ser uma saída alternativa.

Ao terminar a leitura deste «tríptico», gostaria de sublinhar que a modernidade de Eça se funda na relação exigentíssima, quase obsessiva, que ele sempre manteve com a arte. Quanto mais não seja porque, como escreve Unamuno: «A imortalidade da alma é algo de espiritual, algo de social. Aquele que constrói uma alma, aquele que deixa uma obra, vive nela e com ela nos outros homens, na humanidade, enquanto esta for viva. Vive na história»<sup>43</sup>.

Maria João Reynaud

---

<sup>42</sup> Eça de Queiroz, *ibid.*, p. 1622.

<sup>43</sup> Cf. Miguel de Unamuno, *A Agonia do Cristianismo*, Lisboa, Cotovia, 1991, p. 38.