

**A FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM NAS CRÓNICAS DE EÇA DE QUEIRÓS
TEXTOS DE IMPRENSA DA REVISTA MODERNA**

Dilar Trancas Mariano Brogueira

Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
sob orientação do Professor Doutor Carlos Reis.

2013

Ao Manuel, à Maria Luísa e à Francisca, fantásticas aparições na minha vida.

RESUMO

Esta dissertação estuda a figuração das personagens nas crónicas que Eça de Queirós escreveu para a *Revista Moderna* entre 1897-1898. Tendo como enquadramento histórico-literário o percurso jornalístico de um Eça finissecular, o presente trabalho mostra que as crónicas da *Revista Moderna*, apresentando especificidades muito próprias, expõem o pensamento do escritor e o seu entendimento da sociedade do fim do século XIX. Nestas crónicas, a personagem surge como o elemento mais atuante, numa representação verosímil da realidade, abrindo caminho para a sua observação num universo literário. Para explorar os processos de construção da personagem estudam-se cindo casos: “Na Praia”, “No Mesmo Hotel”, “O Marquesinho de Blandford”, “A Rainha” e “Eduardo Prado”. Estes estudos de caso demonstram que, não obstante seguirem alguns princípios inerentes a esta modalidade jornalística, as crónicas de Eça permitem uma leitura ficcional. Se a crónica constitui um género textual híbrido, movendo-se entre o real e a ficção, a sua ambiguidade genológica é explícita nas crónicas da *Revista Moderna*. O real é o ponto de partida para a construção da personagem ficcional, e a crónica o material narrativo que a concretiza. Nos textos assinalados, Eça de Queirós atribui um papel, um enredo, um tempo e um espaço a cada uma das personagens evocadas. Colocada na diegese, cada uma destas figuras pode ser vista como um ser fictício, como um elemento estrutural da narrativa sem a qual a história não vive.

Palavras-chave: Eça de Queirós; *Revista Moderna*; Crónica; Personagem.

ABSTRACT

This dissertation studies the building up of characters in the chronicles that Eça de Queirós wrote for *Revista Moderna* between 1897 and 1898. Having Eça's journalistic work of the end of the century as an historical and literary framework, this work shows that the chronicles for *Revista Moderna* illustrate the writer's thought and his understanding of the society of the end of the nineteenth century, despite the thematic diversity that characterizes them. In these chronicles, the character emerges as the most active element, within a true representation of reality and paving the way towards its own observation within a literary universe. Five cases are studied in order to explore the character's building up processes: "Na Praia", "No Mesmo Hotel", "O Marquesinho de Blandford", "A Rainha" e "Eduardo Prado". These case studies show that, although adopting some of the principles that characterize the journalistic style, Eça's chronicles provide a fictional reading. If the chronicle is a hybrid genre between reality and fiction, its stylistic ambiguity is explicit within the *Revista Moderna* chronicles. Reality is the point of departure for the building up of the fictional character and the chronicle is the narrative material that formalizes it. In the texts formerly referred, Eça de Queirós attributes a role, a plot, a time and a space to each of the characters already mentioned. Placed on the story, each one of these characters can be seen as a *fictional being*, as a structural element within the narrative without which the story cannot live.

Key words: Eça de Queirós, *Revista Moderna*, chronicle, character

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Carlos Reis, por ter aceitado orientar-me na realização deste trabalho, pelas leituras que fez dos meus textos, pelas sábias sugestões, pela liberdade que me deu na realização de cada tarefa, e por me ter motivado a visitar Eça de Queirós ao fim de tantos anos.

À Professora Ana Teresa Peixinho, pelas palavras motivadoras e pela generosa partilha de materiais que, no decorrer deste estudo, se revelaram fundamentais nesta aventura pelo universo jornalístico de Eça de Queirós.

À minha família, especialmente ao Manuel, à Maria Luísa e à Francisca, pela serenidade, pela paciência e, mais importante, por terem compreendido todas as minhas ausências.

ÍNDICE

1	RESUMO
2	ABSTRACT
3	AGRADECIMENTOS
7	INTRODUÇÃO
11	CAPÍTULO 1: O PERCURSO JORNALÍSTICO DE EÇA DE QUEIRÓS
11	1 CONTEXTUALIZAÇÃO
21	2 I ÚLTIMO EÇA E A <i>REVISTA MODERNA</i>
27	3 CINCO CRÓNICAS: A RAZÃO DE UMA ESCOLHA
29	CAPÍTULO 2: ENTRE A ESCRITA DO REAL E A CRÓNICA COMO FICÇÃO
29	1 JORNALISMO E LITERATURA
38	2 A CRÓNICA: AMBIGUIDADES E DERIVAS GENOLÓGICAS
49	CAPÍTULO 3: A FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS NAS CRÓNICAS DA <i>REVISTA MODERNA</i>
49	1 UM FAIT DIVERS “NA PRAIA”
66	2 “NO MESMO HOTEL”, (QUASE) UM CONTO POLICIAL
81	3 HISTÓRIA E FICÇÃO NA FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS: “O MARQUESINHO DE BLANDFORD” E “A RAINHA”
96	4 “EDUARDO PRADO”: RETRATO E BIOGRAFIA
113	CONSIDERAÇÕES FINAIS
117	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

Sendo uma fonte inesgotável de estudo e investigação, a obra de Eça de Queirós será sempre um mistério a desvendar, questão reforçada quando se fala dos seus registos jornalísticos e, em particular, dos textos escritos nos seus últimos anos de vida, agora reunidos na Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós sob o nome: *Textos de Imprensa V. Da Revista Moderna*.

O presente trabalho centra-se nos textos de imprensa escritos a partir de França para a *Revista Moderna*, entre 1897-1898, numa altura em que Eça interpretava a sua existência como um *quase exilado* da pátria. Num tempo literário classificado como o “Último Eça”, este conjunto de textos, mais do que documentarem o espaço social, muitas vezes explorando temas do quotidiano, aparecem-nos como verdadeiras encenações ficcionais, com uma multiplicidade de temas que podem, à primeira vista, confundir o simples leitor quanto aos verdadeiros objetivos e testemunhos que aí se encontram.

O que pretendemos com esta reflexão é seguir o rasto da escrita até descobrirmos a presença de uma categoria da narrativa que, em cada uma das crónicas, ganha dimensão ficcional – a *personagem*. É exatamente esta categoria da história que nos permitirá clarificar o processo de *figuração da personagem* em textos de carácter jornalístico mas que, numa deriva literária, acabam por apresentar características de outros géneros ou discursos literários como o conto ou a biografia. Em cada uma das crónicas aqui analisadas observa-se a fuga ao carácter absoluto e de leitura única do registo cronístico. O universo da crónica permite, como sabemos, múltiplas abordagens, na medida em que nestes textos podem participar diversos códigos ideológicos e literários. Tal como em qualquer outro texto, as crónicas da *Revista Moderna* apresentam uma narrativa ancorada em duas estruturas de análise: a história e o discurso. No que toca à história, Eça evoca uma determinada realidade, a personagem que nela vive e que, obedecendo aos preceitos do género cronístico, é apreendida do real. No que diz respeito ao discurso, Eça expulsa cada uma das personagens da simples condição de referenciais do mundo empírico. É pela voz do narrador-cronista que as personagens são colocadas no universo diegético. Em virtude desta introdução na diegese, as personagens crescem, tornam-se seres autónomos e consistentes. Eça atribui-lhes sentimentos, responsabilidades e consciência, uma realidade física e uma projeção social, um passado e um presente, numa perspetiva criativa e semântica comum ao universo ficcional.

O conto, por exemplo, é um dos registos que legitima a leitura ficcional da

personagem. Para além de ser uma narrativa breve, semelhante à crónica, observamos nele a presença de elementos comuns a este género nos textos da *Revista Moderna* - espaço, tempo, conflito e número limitado de personagens -, e que constituem a “unidade dramática” (Moisés 1997, 40), célula sem a qual o conto não vive. A partir de uma só ação, ou conflito, a personagem existe com os seus dramas, ideias e inquietações, mas, tal como no conto, terminado o conflito, a história encerra-se e nada de mais significativo ocorrerá na sua existência. Já a biografia, sendo um discurso que aqui se impõe, levará a que se observe diretamente a relação entre personagem e pessoa, a dimensão real das figuras evocadas mas, e ao mesmo tempo, a significação que cada uma das referências adquire enquanto categoria da narrativa. Teremos, ainda, de referir o retrato, aqui entendido como representação literária. O que queremos dizer é que, no estudo de algumas crónicas da *Revista Moderna*, se destaca este dispositivo como linguagem estrutural na descrição da personagem. Pelo retrato, Eça não só expôs a pessoa, como também construiu uma outra imagem, plena de subjetividade, num visível prolongamento, e também desdobramento, do referente. A imagem criada será, então, o resultado de uma condensação de predicados, reunindo características físicas, valores morais, pensamentos e vivências que a caracterizam numa progressão narrativa. O retrato reforça, como mais tarde se verá, a construção e coerência da personagem, ativando o que Hamon chama de “efeito de personagem” (Hamon 1983, 151).

Assim, o presente estudo pretende demarca-se da visão fria e estrutural da crónica, base deste *corpus* textual e necessário para compreender e interpretar, *a posteriori*, as mil faces desta tipologia textual. Quer isto dizer que, nesta reflexão, partiremos à descoberta da diversidade discursiva e narrativa que leva o leitor, sem correr riscos, a interpretar estas crónicas como contos e a vislumbrar a categoria da *personagem* como elemento de uma narrativa ficcional (mesmo partindo do real), com as características que lhe são próprias. Para isso, serão objeto de análise as crónicas: “Na Praia”, “No Mesmo Hotel”, “O Marquesinho de Blandford”, “A Rainha” e “Eduardo Prado”. Este estudo será desenvolvido tendo em atenção diversos critérios e processos de construção da personagem nas crónicas citadas e que, pelos aspetos retóricos, semânticos e genológicos, nos remetem para outras tipologias textuais já aqui sinalizadas.

Desta forma, atendendo ao exposto, o projeto deste trabalho orientar-se-á do seguinte modo: num primeiro momento tentaremos perceber que “Eça” é este que figura nestas crónicas da *Revista Moderna*. Associado a este esclarecimento, importa analisar que relação o autor estabelece com o rol de personagens que desfilam, desorganizadamente, neste conjunto de textos, sem ligação entre si. A apresentação das personagens, como se verá, é feita a partir de dois tipos de discurso:

por um lado, a crítica, a paródia e a ironia, estratégias discursivas a que estamos sobejamente habituados a encontrar na escrita de Eça; por outro, o afeto, a admiração e o reconhecimento público, apreciações que são também resultado de projeções identitárias finisseculares. Nesta abordagem, o perfil autoral do “último Eça” e a observação do testemunho jornalístico parisiense do escritor, na construção das crónicas da *Revista Moderna*, terão um destaque significativo. Como segundo ponto, impõe-se a tarefa de demarcar/delimitar as fronteiras entre a linguagem jornalística e a linguagem literária. Esta delimitação ou destriça será a ponte para a abordagem direta às características da crónica enquanto conto (e também da biografia), o que só é possível porque se reúnem, como já aqui se disse, os elementos constitutivos dessa criação ficcional: tempo, espaço, conflito, personagem e o clássico desfecho. Num terceiro momento, analisaremos os textos cronísticos tendo em conta a relação que se estabelece entre a narrativa, a personagem e os múltiplos processos de construção que a configuram como ficcional.

Entendemos, por isso, ser importante apresentar a personagem como um *signo*, um elemento linguístico significativo que é construído progressivamente pelo discurso narrativo e que, ultrapassando o estágio primitivo da descrição referencial, pelas várias estratégias do discurso (queirosiano), legitima o processo de construção e figuração, num jogo perfeito entre o real e o ficcional. Nesta linha, a análise intratextual permitir-nos-á abordar o processo de construção da personagem numa *perspetiva sintática*, entendida esta perspetiva como incidindo sobre o carácter *funcional*, ou seja, o papel que a personagem ocupa em determinada estrutura narrativa e a relação que estabelece com as restantes personagens. A sustentação deste trabalho está, exatamente, na soma das informações dadas pelo conjunto de ações da personagem que, para além de configurarem o seu percurso narrativo, também a caracterizam numa tensão contínua. Daqui resultam os seus traços definidores, alimento por excelência de quem quer estudar a figuração da personagem.

Na mesma ordem de ideias, o processo de construção da personagem será visto numa perspetiva semântico-representacional, ancorada esta em processos de manifestação da personagem - a sua caracterização, o seu discurso e o seu regime de nomeação. Para além disto, duas outras abordagens: a *retórica do retrato*, como mecanismo de figuração das personagens; e a *retórica do tipo* quando estão em causa as suas “propriedades” sociais e profissionais.

Por último, surge uma reflexão sobre a importância que o processo cognitivo tem na construção figurativa da personagem. Através do processo cognitivo, o leitor vai reajustando o seu olhar sobre a personagem e compreendendo o seu papel na história. O retrato como processo de caracterização, a focalização ou a representação do discurso da personagem são apenas alguns dos procedimentos que permitem

concretizar a figuração da personagem. Em suma, o efeito recetivo da figura da personagem corresponde a vários mecanismos que a leitura da obra (no nosso caso, de cada uma das crónicas) transporta para a *leitura* da personagem.

Partamos, então, desta premissa: as histórias destas crónicas partem do real, é certo, mas vão para além dele quando descobrimos uma categoria, a personagem, plena de significação e de representação literária. A preocupação em apresentar os conteúdos diegéticos como reais e verídicos, não impede que a história representada possa ser objeto de análise e exploração de universos ficcionais, embora com os constrangimentos próprios de quem se move, em primeira instância, num texto de natureza jornalística.

CAPÍTULO 1: O PERCURSO JORNALÍSTICO DE EÇA

1 CONTEXTUALIZAÇÃO

Eça de Queirós foi, além de romancista e contista, um prolífico colaborador de jornais e revistas: escreveu artigos, crónicas e textos diversos que publicou, ao longo da sua vida, em diferentes jornais e periódicos em Portugal e no Brasil. Grande parte dos seus escritos iniciais para os jornais da época tinham como centro os episódios e as figuras que eram notícia na segunda metade de oitocentos, momento seu contemporâneo e, por isso mesmo, retratados de forma exemplar quer em textos ficcionais quer em textos não ficcionais. Ana Teresa Peixinho afirma que “ a escrita jornalística constituía, então, para Eça uma forma de catarse e de organização cerebral: a massa informe de informação recebida e absorvida pela leitura de jornais era a matéria-prima que as correspondências do autor trabalhavam, moldavam e reinterpretavam” (Peixinho 2010, 113). Isto significa que o escritor encontrava neste canal de difusão uma forma privilegiada de fazer uma análise sobre a sociedade e, embora confessando o “modo bem imperfeito” da sua atividade jornalística¹, os seus textos de imprensa são um exemplar resumo social do séc. XIX. As considerações que tece sobre a importância deste órgão de comunicação são reiteradas ao longo da sua vida, destacando que missão do verdadeiro jornalismo seria, “na sua justa e verdadeira atitude, [...] a intervenção permanente do país na sua própria vida política, moral, religiosa, literária e individual.” (Queirós 1981a, 2:299).

Neste sentido, as primeiras atenções deste trabalho devem traçar, de forma breve como aqui se impõe, o percurso de Eça pelo jornalismo, de onde se extraem crónicas, artigos e notícias contidos nas várias revistas e jornais desde 1866, altura em que se dedicou de corpo e alma ao *Distrito de Évora* e, porque delas versa este trabalho em particular, às crónicas da *Revista Moderna*.

A prévia exposição tentará mostrar que o jornalismo de Eça foi a ponte não só para abordagens críticas e ideológicas dos acontecimentos de quem não perdia Portugal de vista, ainda que a maioria das suas publicações fosse feita a partir de Paris ou de Inglaterra, mas

¹ Num texto da Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, de 26 e 28 de abril de 1874, Eça assume-se como jornalista: “Não posso por isso ser considerado suspeito, no aprovar, como aprovo, todas as acusações que, no seu discurso de recepção na Academia, ele desenrolou contra os jornais, contra os jornalistas, e, portanto, contra mim, que sou, a meu modo, e de um modo bem imperfeito, uma espécie de jornalista.” (Queirós 2002, 456).

também que esse mesmo jornalismo foi a “incubação” e a “gestação” de textos, de “outros mundos possíveis”, que apresentam traços característicos de outras formas literárias, como o conto ou a biografia. Este percurso “geográfico e literário” que primeiramente se traça dará, então, lugar ao entendimento do caráter “enganoso” de algumas crônicas que permitem, numa leitura transficcional, perceber o que terá levado ao tema central desta tese – a figuração da personagem-, nos textos produzidos para a *Revista Moderna*. A partir desta questão central, a legitimação desta categoria narrativa abre caminhos e perspectivas ficcionais nos textos em foco.

Os inúmeros escritos jornalísticos encontram-se hoje publicados em diversos volumes das edições críticas das obras de Eça de Queirós², reunindo o que podemos considerar de verdadeiros testemunhos da realidade social da segunda metade de oitocentos, num retrato inquieto e atento, como é próprio de um repórter ou cronista, ainda que nele figurem outras tipologias textuais que não se identifiquem com a expressão jornalística. É por isso que não raro se afirma que Eça foi jornalista e romancista, dado que muitos dos textos, publicados nos diferentes periódicos e revistas, se revelam exemplares documentos sobre a sociedade do século XIX que “Eça pinta, caricaturalmente, sem dúvida, mas para melhor reduzir a massa confusa do detalhe proliferante à sua verdade palpável.” (Lourenço 2004, 90).

Se tentarmos traçar um breve percurso deste escritor na imprensa temos os seguintes dados: colaboração regular em *Gazeta de Portugal* (1866-67); *Distrito de Évora* (1º semestre 1867); *As Farpas* (1871-1872); *A Atualidade* (1877-1878); *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 1880-1882 e 1892-1897); *Revista de Portugal* (1889-1892); *Revista Moderna* (1897-1898); e a colaboração isolada em diversos registos de órgãos de imprensa como a *Revolução de Setembro*, *Diário de Notícias*, *O Repórter*, *A República*, *O Atlântico* e *A Ilustração*. Estes títulos revelam que Eça esteve sempre ligado à imprensa, atividade comum no meio literário português e europeu. A colaboração em várias revistas e jornais tornou-se, no século XIX, o meio primordial de promoção de autores nacionais e estrangeiros. Para além disso, a imprensa era agora a expressão das exigências da vida moderna e de uma sociedade que almejava a rápida difusão de ideias de teor político, social, literário ou mesmo sobre assuntos de moda. Também Eça percebeu rapidamente o papel que esta poderia ter na sua vida literária: por um lado, permitia-lhe “a publicação e divulgação de algumas das suas obras” (Peixinho 2010, 113), por outro, era o meio ideal de afirmação de muitos dos seus “posicionamentos políticos, ideológicos e estéticos” (Peixinho 2010, 113).

2 Referimo-nos à Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós dos Textos de Imprensa, sob a coordenação de Carlos Reis (Queirós 1995); Elza Miné e Neuma Cavalcante (Queirós 2002); Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho (Queirós 2004); Elena Losada Soler (Queirós 2005); Irene Fialho (Queirós 2011a).

Acresce a tudo isto que as sucessivas publicações o ajudavam a suportar as despesas que tinha e que se agravaram com o seu casamento.

Eça viria, durante largos anos, a ter um papel mais preponderante em jornais, com destaque para a *Gazeta de Notícias* e para a *Gazeta de Portugal*, e não tanto nas várias revistas e magazines que proliferavam na época. A maioria, ainda que publicasse ensaios, críticas literárias ou destaques científicos, na opinião de Eça de Queirós não agitava o vasto público ou sequer satisfazia “todas as curiosidades intelectuais que uma cultura crescente torna felizmente cada dia mais larga e múltiplas.” (Queirós 1995, 109).

Pragmaticamente, a questão pode ser colocada desta forma: por um lado, a Eça convinha a participação em jornais pelo rápido retorno financeiro. A sua instalação em Inglaterra e posteriormente em França, como cônsul, deixou-o numa situação económica difícil. A sua mulher não o poupava a despesas³, situação que obrigava a uma intensa e contínua publicação em jornais. Por outro lado, a participação em revistas foi um trabalho que o animou desde sempre, mesmo que os proventos económicos não fossem imediatos. Recordemos a sua intensa ação n’ *As Farpas* (1871-72) que, não sendo um órgão formal de imprensa reúne testemunhos e posições políticas, sociais e culturais do escritor. Neste projeto, Eça faz “uma espécie de panorâmica da vida cultural e da vida social da Regeneração” (Reis et al. 1990, 6:126) necessitada, urgentemente, de reforma. Segundo o autor, “as *Farpas* tinham inteiramente outro processo: - era obrigar a multidão a ver verdadeiro” (Queirós 2008, 1:169). Através de uma visão holística da sociedade oitocentista, o escritor dá voz ao “realismo como nova expressão de arte” (J. G. Simões 1973, 293)⁴. Não é estranha a esta questão a leitura habitual dos fascículos da “*Revue des Deux Mondes*”⁵, espaço literário que lhe desenvolveu e imprimiu a ideia do realismo na literatura. Aliás, durante anos, Eça foi um leitor fiel desta revista, acalentando o sonho de também criar “uma grande Revista, nas proporções da *Revista dos Dois Mundos*.” (Queirós 2008, 1:571). N’*As Farpas* participará até à sua nomeação como cônsul em Havana.

A colaboração de Eça para a imprensa evidenciou sempre um afastamento aos registos simplistas e desvinculados do espírito crítico, teórico e programático que, segundo

3 A correspondência entre Eça e a sua mulher, Emília de Resende, dá conta das constantes dificuldades financeiras e dos apelos que esta lhe dirigia, como se lê num pequeno excerto de uma carta enviada a 17 de abril de 1890: “Oh! Josezinho! Vivo apoquentada com a falta de dinheiro, não tenho extravagâncias, mas não tenho nada, dei hoje os meus últimos francos à ama para sapatos e tremo sempre de ver numa atrapalhação.” (Queirós e Castro 1996, 230).

4 4ª Conferência proferida por Eça de Queirós nas *Conferências do Casino* a 12 de Junho de 1871 sob o título: “A literatura nova ou o realismo como nova expressão de arte.” Sobre este assunto veja-se ainda Reis 1990; Matos 1988a.

5 Fundada em 1829, por François Buloz, a *Revue des Deux Mondes* é tida como a revista mais antiga da Europa. Nela participaram nomes como George Sand, Chateaubriand, Sainte-Beuve, Dumas, Musset, Renan, Gautier entre tantos outros. A leitura dos artigos publicados nesta revista foi, sem dúvida, de grande importância para Eça de Queirós, permitindo-lhe acompanhar vida intelectual francesa e europeia. Hoje, a *Revue des Deux Mondes* é dirigida por Marc Ladreit de Kacharière, continuando a ter um papel preponderante no campo literário e filosófico.

o escritor, seriam os princípios estruturais de um jornalismo verdadeiro e responsável. Na verdade, estes princípios são também os que figuram na sua escrita ficcional. O cuidado e a preocupação que Eça tem na prática jornalística é visível desde o início, mesmo em revistas que não tenham tido um papel tão importante na sua vida, como é o caso da revista *A Ilustração: Revista de Portugal e do Brasil* (1884-1892)⁶, onde participou de forma mais pontual:

O prospecto da *Ilustração* é bom, como promessa de tipo, papel, e gravura. Parece-me porém que tem o ar estrangeiro demais - e que Você no prospecto devia prometer também vistas de Portugal e Brasil, ilustrações do[s] sucessos passados nesses países onde não sucede nada, e retratos dos seus grandes homens. [...] Não lhe convém a Você nem à *Ilustração* publicar excertos de romances. Isso dá imediatamente um ar pobre. Pode-se fazer mais tarde, quando a *Ilustração* acreditada, e *posée* tiver vagares e autoridade para acolher nas suas colunas um *primeur* literário. (Queirós 2008, 1:328-329).⁷

A sucessiva participação em jornais e revistas, durante largos anos, desenvolve em Eça o gosto pela criação de uma revista única e exemplar, sendo que a concretização de tão ambicionado projeto se deu em 1889. Referimo-nos à *Revista de Portugal*, inteiramente criada e dirigida por si, um “projeto editorial de altíssima qualidade, com fins pedagógicos e patrióticos indiscutíveis” (Peixinho 2010, 106). Pela primeira vez, Eça pôde dar vida a um espaço literário e cultural capaz de “operar como a consciência escrita de uma nação” (Queirós 1995, 112). Lamentavelmente, este sonho terminou três anos mais tarde, em maio de 1892. Eça voltará, nos últimos anos da sua vida, a participar num outro projeto de igual dimensão, a *Revista Moderna*, objeto de trabalho particular neste estudo e sobre o qual recairá a nossa atenção, tendo em conta um *corpus* textual selecionado. Antes mesmo de entrarmos na análise das crônicas da *Revista Moderna*, cremos ser importante expor, num breve traçado, o percurso jornalístico de Eça de Queirós e os princípios que orientavam os seus escritos jornalísticos no início da sua vida literária. Esta abordagem, permitir-nos-á conhecer a natureza e o valor dos textos produzidos para a *Revista Moderna*, na medida em que se situam num tempo de amadurecimento literário e pessoal. Não esqueçamos: os textos que encontramos *Revista Moderna* situam-se na última fase da sua escrita, no

⁶ A Revista *Ilustração* foi criada por Mariano Pina, amigo pessoal de Eça de Queirós, uma presença de destaque no meio jornalístico oitocentista, tal como documenta Elza Miné: “Mariano Pina (1860-1899) destacou-se no jornalismo português, emprestando sua colaboração a várias publicações lisboetas (*Diário do Comércio*, *Diário da Manhã*, fundado por Pinheiro Chagas, *Diário Popular*, *Nacional*, *Correio Nacional*, *Espectro*), no nosso caso, interessam especialmente duas funções por ele desempenhadas no mundo da imprensa e que atestam sua relação com o Brasil: uma, já referida, a de correspondente em Paris da *Gazeta de Notícias*, do Rio, de 1882 a 1886, e outra, a de criador de *A Ilustração: revista de Portugal e do Brasil* (1884-1892). (Miné 2006, 219).

⁷ Eça envia esta carta a Mariano Pina, a partir de Angers, a 26 de março de 1884 (Queirós 2008, 1:328-329). Mariano Pina, editor da revista, terá tido a mesma preocupação afirmando que “os fins a que *A Ilustração* se propõe, não se resumem a simples futilidades não é nosso intento matar apenas horas de ócio.” (cf. Miné 2000, 206).

“fim de muitas coisas – da sua obra ficcional, da sua obra jornalística e também da sua própria vida” (Losada Soler 2005, 22)

A produção jornalística de Eça de Queirós para a imprensa, através de revistas ou jornais, é riquíssima, constituindo desde sempre uma fonte inesgotável de reflexões programáticas, estéticas e ideológicas de vária ordem. As suas prosas jornalísticas, para além de refletirem as transformações do mundo físico, são também um testemunho sobre a sua forma de ver e interpretar a sociedade, portuguesa e estrangeira, do século XIX. No entanto, a escrita finissecular queirosiana olha o mundo sob uma nova perspetiva. “Os escritos provindos de um tempo juvenil e de ousada formação literária” (Reis 2004, 11), como os que escreveu para a *Gazeta de Portugal*, deram lugar a prosas mais maduras, evidenciando uma transformação que Magalhães de Azevedo expõe da seguinte forma:

A carreira dos artistas como a dos estadistas divide-se geralmente em duas fases, que podemos chamar a fase revolucionária e a fase governativa; na primeira contra ele se desencadeiam todas as fúrias, todas as tempestades, todos os perigos; as suas doutrinas são contestadas, agredido o seu caráter; a diatribe é então moeda corrente, e a perfídia também, e também a calúnia. Na segunda já os berros ultrajantes se transformam em clangor de clarins triunfais, já os Cérberos cerram as suas tríplices goelas, já os adversários se rendem, ou pelo menos embainham os gládios, e o vencedor, pacificamente, dita leis; é quando Otávio toma o nome de Augusto, e Bonaparte o de Napoleão. Eça de Queirós, sem ter aliás que mudar de nome, chegou de há muito à fase governativa, depois de atravessar uma singularmente agitada fase revolucionária. Que ele começou logo como um agitador formidável, provocando protestos, urros e lamentos, declarando guerra com furiosa audácia a ideias, a instituições, a costumes dominantes e fortemente apoiados. Eça de Queirós, sem ter aliás que mudar de nome, chegou de há muito à fase governativa, depois de atravessar uma singularmente agitada fase revolucionária. (Azevedo 2008, 219–220).

Assim, voltar aos primeiros escritos jornalísticos de Eça, embora de forma breve, será essencial para caracterizar o que foi a produção da *Revista Moderna* e formar um quadro interpretativo da matéria estético-literária aí presente, tendo em conta que se situa nos últimos anos da sua vida, muito depois de um Eça que se afirmou “como um agitador formidável, provocando protestos, urros e lamentos, declarando guerra com furiosa audácia a ideias, a instituições, a costumes dominantes e fortemente apoiados” (Azevedo 2008, 219–220).

Numa viagem ao passado, o passado de Eça, destacamos as suas publicações na *Gazeta de Portugal* (1866-67); no *Distrito de Évora* (1.º semestre 1867); na *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 1880-1882 e 1892-1897) e na *Revista de Portugal* (1889-1892). Não foram, como já aqui se afirmou, os seus únicos textos para jornais ou revistas,

mas parece-nos que estes, pela extensão temporal que abarcaram, pelos conteúdos focados e pelo contributo pessoal que Eça lhe dedicou, melhor exemplificam e traçam o percurso da evolução literária da prosa jornalística queirosiana.

Na edição crítica dos *Textos de Imprensa I* (da *Gazeta de Portugal*), Carlos Reis destaca estes textos, reunidos entre 1866 e 1867, como “os primeiros escritos de Eça de Queirós” (Reis 2004, 11) e que, por isso mesmo, revelam “leituras de juventude, bem como uma atitude mental de clara modelação romântica” (Reis 2004, 11), ou seja, marcados pela irreverência e contestação permanentes e caracterizadoras do primeiro momento jornalístico do escritor. Após finalizar o período universitário, Eça experimenta a atividade jornalística no *Distrito de Évora* (1º semestre de 1867), mas aí limitava-se a opinar sobre a classe política e a protestar sobre os impostos. Tratava-se, na verdade, de um “sóbrio jornalismo” (Mónica 2001a, 3), inicialmente sem manifestações partidárias e políticas de realce. No entanto, instigado pelas contínuas provocações da *Folha do Sul*⁸, Eça vê-se obrigado a aprimorar a sua linguagem política, a sua retórica social e irónica. Do pouco tempo que Eça residiu em Évora são conhecidas inúmeras páginas de uma escrita combativa e de denúncia contra um Portugal corrupto e oportunista⁹. A análise da conjuntura económica do país, visando a agricultura, o comércio, a indústria ou a crítica à literatura e à arte, passa a ter um lugar de destaque nas suas rubricas para este jornal. Nas contínuas publicações no *Distrito* observa-se um tom crescente e cada vez mais consciente de um escritor que se tentou afirmar e dar nome a uma voz rebelde e desafiadora. Na sua visão, o mundo, numa extensão da pequena cidade de Évora, poderia ser mudado se fossem feitas revelações vitais para o desenvolvimento da sociedade através de um jornalismo transformador e construtivo, baseado na denúncia e na revelação da verdade. Um jornalismo que, no seu entender, seria capaz de regular a luta entre fracos e fortes face aos (des)governos sociais, políticos e literários do país. É o próprio Eça que traça o perfil do que deve ser este modo de escrita e a missão do escritor de textos de imprensa, no texto inaugural do *Distrito de Évora*, publicado a 6 de janeiro de 1867:

É o grande dever do jornalismo fazer conhecer o estado das coisas 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 atos 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

⁸ *Folha do Sul* era um periódico dirigido por Manuel Viana desde 1864 e que tinha como matéria jornalística os interesses do partido do governo. Eça escrevia ao serviço do Partido Histórico da oposição. (Mónica 2003, 12–14).

⁹ Eça nunca assinou os seus textos enviados para *O Distrito*. Grande parte vinha anónima ou com anagramas – A. Z. – que se referem às últimas letras do seu nome. Noutras ocasiões, também apresentava iniciais soltas e inconsistentes: A. M. e A. G. M. Todas funcionavam como pseudónimos do escritor. (Mónica 2001b, 60).

da justiça, pelo respeito do direito, da família, do trabalho, pelo melhoramento das classes infelizes. (Queirós 1981a, 2:299–300).

Depois da breve estadia em Évora, Eça regressa à capital. Évora pouco tinha para lhe dar e para o fazer crescer. Os sete meses de segregação da vida lisboeta tinham-lhe acentuado a sede de urbanidade, de cultura, que no espaço rural não podia satisfazer. Ali não havia teatro, não fora convidado a frequentar os círculos e *soirées* em casa de figuras ilustres eborenses (Mónica 2001b, 58). A presença de Eça nessa cidade fez-se de forma discreta e os seus textos de imprensa eram, essencialmente, de clara oposição ao já referido jornal da cidade – *Folha do Sul*¹⁰. Ainda assim, o jornalismo do jovem Eça foi deixando pistas sobre o seu posicionamento ideológico e crítico sobre a sociedade, a política e a cultura do seu país. Paralelamente à opinião do escritor sobre “sobre o que deveria ser o jornalismo em pleno século XIX.” (Peixinho 2010, 135), é nas páginas do *Distrito* que Eça traça a sua missão como jornalista ao declarar que “a atividade do jornalismo nunca deve abrandar, a sua consciência deve ter sempre o mesmo vigor, a sua pena o mesmo colorido, o seu sentimento moral a mesma justa intensidade.” (Queirós 1981a, 2:300).

A fuga do Alentejo leva-o de volta a Lisboa e ao espírito romântico que caracterizava a produção da *Gazeta de Portugal*, num tempo em que convictamente afirmava: “Romantismo estava nas nossas almas. Fazíamos devotamente oração diante do busto de Shakespeare.” (Queirós 2009a, 85). Apesar de numa ou noutra publicação o tom ser diferente, a verdade é que a sua escrita continuava tão complexa e rebuscada como nos tempos em que estudava em Coimbra. Imagens de uma Lisboa em tédio e sem “palpitações” são frequentes, como nos dá conta o folhetim *Lisboa*:

Em Lisboa a vida é lenta. Tem as raras palpitações dum peito desmaiado. Não há ambições explosivas; não há ruas resplandecentes cheias de tropéis de cavalgadas, de tempestades de ouro, de veludos lascivos: não há amores melodramáticos: não há as luminosas eflorescências das almas namoradas da arte: não há as festas feéricas, e as convulsões dos cérebros industriais. (Queirós 2004, 133).

No entanto, esta propensão para o romantismo mostra-se diferente, por exemplo, numa carta de sabor revivalista que Eça envia ao seu amigo Carlos Mayer. Entendida esta como “um documento de relevo para a compreensão do perfil estético-literário do autor e da sua geração” (Peixinho 2009, 61), é também a prova de uma incipiente e desordenada tentativa de se afastar da “primeira fase da sua vida literária de matriz romântica” (Peixinho 2009, 60). Uma reflexão corroborada com o facto de, por essa mesma altura, ter escrito a João Penha (Queirós 2008, 1:46–47) a recomendar a leitura

10 A este respeito, veja-se ainda Peixinho 2010, 135-138.

do livro *Parnasse Contemporain, Recueil de Vers Nouveaux*. Eça já não tinha o mesmo temperamento dos tempos do *Distrito*. Os meses que passara em Évora foram um fortíssimo contributo para uma escrita mais astuta e menos idealista, evidenciando um realismo cada vez mais sólido. A partir de 6 de outubro recomeça, então, a sua participação na *Gazeta de Portugal* e aí publica mais 19 folhetins até 22 de dezembro de 1867.

O que podemos deduzir é que a feição literária de Eça, ainda longe de tomar um rumo certo, fará com que estes escritos se apresentem díspares em termos temáticos ou mesmo genológicos. Aliás, a prova desta diversidade foi tomada em conta aquando da arrumação necessária para a edição crítica dos textos de imprensa da *Gazeta de Portugal*. Muitos foram reunidos em *Contos II* - a que se junta uma carta a Carlos Mayer, que figura agora no volume *Cartas Públicas* (Queirós 2009a) -, e não nos volumes de teor jornalístico. Nos textos de imprensa enviados para a *Gazeta de Portugal* observa-se um Eça (re)visto na insatisfação permanente quer consigo, quer com o próprio espaço onde habitava. A escrita desta época é, tal como aponta Carlos Reis, de “uma certa feição genericamente ensaística – de crítica, de reflexão doutrinária, de pura divagação estética, etc.” (Reis 2004, 12). Ainda estamos longe de encontrar as marcas distintivas do discurso queirosiano que perpassam nos seus textos de ficção e de não ficção. Uma coisa curiosa e reveladora desta inconsistência literária e pessoal é que as produções para a *Gazeta de Portugal* podem ser divididas em dois grandes momentos: uma primeira fase (1866) onde os seus textos não apresentam uma rigidez normativa de assuntos e temas; e uma segunda fase, a partir de 1867, momento em que a sua escrita revela já a vertente contista, observando-se disciplinada em termos temáticos e genológicos (Peixinho 2004, 20). Apesar desta visível evolução e tessitura do seu universo literário, a verdade é que “nos temas, como na língua, encontramos elementos românticos, parnasianos, realistas, naturalistas, simbolistas, pré-rafaélicos, impressionistas (...) integrando tudo numa forma única, fiel apenas às suas exigências íntimas, à sua vontade de estilo, revolucionária, “motora”, e ao seu seguro instinto estético.” (Guerra da Cal 1981, 370).

Das leituras feitas dos muitos artigos publicados para a imprensa portuguesa e estrangeira, observa-se uma aguda preocupação com o real e com os factos do dia-a-dia, inquietações que nortearão também a escrita dos seus trabalhos romanescos realista-naturalistas. No jornal e no romance figuram temas comuns – o capitalismo, a burguesia indecorosa, a moralização dos costumes, a fragilidade moral e os comportamentos transgressores - traduzindo que o jornalismo para Eça não era sinónimo de “uma mera representação da vida presente e da realidade, pois tem uma função mobilizadora e projetada para o futuro.” (Peixinho 2010, 136). Esta questão pode ser esclarecida se

tomarmos como exemplo uma das crónicas da *Revista Moderna* – “Na Praia”. Partindo de um facto real, Eça traça uma cuidada crítica às estruturas sociais, económicas e morais, neste caso de Paris, não poupando a imagem de uma burguesia ancorada no novo-riquismo. Através deste registo, e de muitos mais, obviamente, revisita-se a estética realista na escrita queirosiana. Recordemos que esta observação e análise crítica dos costumes e dos problemas sociais do seu tempo, elementos que legitimam a designação de um Eça *realista*, fazem surgir a presença de personagens tipo, quer nos seus romances quer em muitos escritos da sua prosa jornalística, como mote a uma pertinente abordagem social. A robusta “Madama”, personagem da crónica “Na Praia” ou as figuras do Saltimbanco em “Misticismo Humorístico” e do pintor em “Ladainha da Dor”, ambas da *Gazeta de Portugal*, são apenas alguns exemplos que ilustram este espírito realista e de radicalização ideológica. Apesar do salto temporal aqui efetuado, tendo em conta que falamos de textos escritos entre 1866 (*Gazeta de Portugal*) e 1897 (*Revista Moderna*), os mesmos ilustram a laboriosa criação de personagens em quem convergem as dimensões humanas e sociais como representações miméticas do mundo real de onde são retiradas, prontas a “transmitir a vida pela arte” (Azevedo 2008, 220). Na opinião de Magalhães de Azevedo, serão arquétipos que se movem como “seres animados a que uma forma superior dá existência mais longa que a dos indivíduos reais, eis o que é raro e belo, e eis o que tem feito Eça de Queirós.” (Azevedo 2008, 220).

O que encontramos neste conjunto de publicações de Eça, embora separadas no tempo, é a sátira (de feição humorística, quase sempre) a uma sociedade burguesa e ociosa, por oposição às classes sociais mais vulneráveis. A figura do burguês, por exemplo, é facilmente identificada nas diferentes publicações dos vários folhetins, com especial incidência na *Gazeta Portugal* e, como a seu tempo se verá, na *Revista Moderna*.

O mesmo se passa em quase todas as publicações que fez para a *Gazeta de Notícias*, que tinham como propósito “expressar a realidade inglesa em toda a sua variedade” (Miné 1986, 19). Apesar de morar na Europa, o escritor mantém relações diretas com a imprensa brasileira, colaborando, durante anos, num conhecidíssimo periódico brasileiro, a *Gazeta de Notícias*, um dos mais influentes jornais do fim do

século XIX editado no Rio de Janeiro¹¹. Tendo a sua primeira participação ocorrido a 24 de julho de 1880 com “Cartas de Paris e de Londres”, Eça participou, embora fragmentariamente, durante 17 anos nesse jornal, com secções ocupavam um espaço estratégico no jornal. Os seus artigos eram publicados na primeira página ou então no rodapé, lugar destinado ao folhetim¹², um dos grandes atrativos do jornal pela pluralidade de temas e assuntos que apresentava sendo, por isso mesmo, apreciado por todo tipo de leitor. O estilo crítico, irónico e irreverente que Eça de Queirós imprimiu desde o início aos seus escritos da *Gazeta*, influenciou toda uma geração de cronistas, críticos, jornalistas, homens das letras e artes ao ponto do próprio cronista ter considerado esse círculo de *Brasílico*, numa expressão clara da difusão que os seus artigos alcançaram. Neste periódico assume, principalmente, a função de correspondente estrangeiro, mas em 1892 surge a possibilidade de obter um espaço maior dentro do jornal. Eça propõe a Ferreira de Araújo a organização de uma espécie de informativo, que ele chamou de “Suplemento Literário da Gazeta de Notícias”, onde figurariam notícias sobre a Europa e outros assuntos de ordem diversa sobre a realidade artística, literária, científica e do quotidiano europeu.

A este nível, e numa súpula do que foi a sua fecunda participação neste suplemento, destaca-se o primeiro artigo “A Europa em Resumo. O nosso Suplemento”, publicado a 18 de janeiro de 1892 e que sintetiza, afinal, o carácter deste informativo proposto por Eça:

Ora, foi para que o Brasil pudesse realizar ideal tão comodo, que nós criamos este *Suplemento*. Ele é o *compte rendu* desta famosa representação que se dá no teatro da Europa (...) Melhor ainda! É a própria representação condensada em meia folha de jornal, com uma seleção cuidadosa dos seus episódios mais atraentes, dos seus personagens mais característicos, das suas decorações mais vistosas e ricas. Neste *Suplemento* vai o resumo de uma civilização. (Queirós 2002, 232–234).

A publicação deste suplemento coincide com um tempo em que, lamentavelmente para Eça, terminou a sua participação na *Revista de Portugal*, a 24 de maio, e que Carlos Reis caracteriza como:

Um projeto que o escritor acarinhou e uma iniciativa em que investiu o entusiasmo

¹¹ O Jornal *Gazeta de Notícias* foi fundado em 1875 por Elísio Mendes, Henrique Chaves e Ferreira de Araújo, sob a direção deste último até à sua morte, em 1900. Tratou-se de um jornal de enorme relevância para o jornalismo do último quartel do século XIX, em períodos irregulares: iniciou em 24/07/1880, mensalmente, até fevereiro de 1882 e com intervalos. A este respeito Elza Miné documenta que “A primeira colaboração do jornalista Eça de Queirós para a *Gazeta de Notícias* vem publicada no dia 24 de julho de 1880, repetindo-se, mensalmente, até fevereiro de 1882. Prossegue, ainda, com intervalos maiores, até 24 de outubro do mesmo ano. Nos anos de 83 a 86, a *Gazeta* nada publica firmado por Eça.” Destacamos, ainda, a publicação de *A Relíquia*, em 1887 e, em 1888, a transcrição do capítulo final de *Os Maias*. Também em janeiro de 92, publica o primeiro número do seu “Suplemento Literário.” (Miné e Cavalcante 2002, 15).

¹² A este propósito, Elza Miné e Neuma Cavalcante citam Marlyse Meyer para explicarem que o “folhetim”, originário do francês “feuilleton”, “designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés do chão, rodapé, geralmente na primeira página.” (cf. Miné e Cavalcante 2002, 18).

de quem acreditava que, por meio de uma tal intervenção cultural, seria possível reformular mentalidades e costumes. (Reis 1995a, 11).

Esta referência é particularmente importante já que antecede a participação do escritor na *Revista Moderna* e, portanto, será fácil encontrar um pensamento, formas e traços de escrita confluentes entre as duas revistas. Menciona-se, a este propósito, que a concretização da *Revista de Portugal* é levada ao público pouco depois partida do escritor para Paris, espaço onde colabora, a partir de 1897, para a *Revista Moderna*. Digamos que ambas fazem parte do percurso finissecular de Eça e que delineiam, cada uma à sua maneira, um novo caminho da prática literária queirosiana, reconhecendo, em particular na *Revista Moderna*, uma escrita de *impossibilidade*. Falamos aqui, sem dúvida, da incapacidade de sustentar estes projetos e de voltar a Portugal¹³.

2 O ÚLTIMO EÇA E A REVISTA MODERNA

Do breve traçado sobre o percurso jornalístico de Eça, podemos extrair algumas conclusões. Primeira conclusão: a imensa produção jornalística de Eça é marcada por uma enorme diversidade de temas e assuntos. Segunda: Eça de Queirós manteve desde o início da sua prática literária uma estreita ligação com a imprensa. Através deste órgão de comunicação social, o escritor veiculou muitos dos seus valores e princípios ideológicos, marcados pela observação crítica e construtiva da sociedade do seu tempo. Terceira: as páginas dos jornais constituíram um “laboratório” de trabalho, e também de projeção, de muitas das suas obras ficcionais. Quarta e última conclusão: a escrita de imprensa dos últimos anos de vida do escritor não apresenta a mesma feição dos seus escritos iniciais. Falamos aqui, em concreto, das crónicas da *Revista Moderna*, “um conjunto de prosas, de teor fortemente finissecular, muito úteis para confrontar com os grandes textos ficcionais do último Eça porque os complementam e os situam num contexto mais alargado.” (Losada Soler 2005, 15)”

Em 1897, altura da publicação das crónicas para a *Revista Moderna*, o escritor encontrava-se desligado da cena político-social portuguesa. A residir em Paris, agora apenas considerada “uma cidade em que se vive” (cf. J. G. Simões 1973, 653), as suas prosas já não decorrem do estado febril e contestatário dos tempos de Coimbra, tão presente, por exemplo, no momento em que participou nas Conferências do Casino

¹³ As dificuldades foram, na realidade, de vários níveis. Eça de Queirós convidou os seus velhos amigos, os *Vencidos da Vida*, para o ajudarem a dinamizar os artigos para a *Revista de Portugal*. No entanto, a grande maioria falhou aos prazos e solicitações de escritor. Quase sempre era Eça quem escrevia os artigos a publicar. Para além destes constrangimentos, questões de ordem monetária ditaram o fim *Revista de Portugal*, situação que também se verificou na *Revista Moderna*.

ou, posteriormente, nas publicações da *Gazeta de Portugal* (1889-1892). Como afirma Carlos Reis:

Les années d’Eça de Queirós à Paris sont celles, on l’a montré, d’un certain recul idéologique, par rapport aux positions défendues à l’époque des conférences du Casino (et même plus tard) (Reis 1997, 117)

A *Revista Moderna*, projeto finissecular do escritor, é um trabalho editorial feito a partir dessa capital europeia, e tinha como principal propósito apresentar os factos e acontecimentos mais significativos a um público leitor que se situava, principalmente, entre Portugal e o Brasil. Com efeito, esta revista surge devido ao mecenato do brasileiro Arruda Botelho e, apesar de contar com muitos colaboradores, Eça era considerado “a alma” desta publicação luxosa, sob os mesmos moldes dos magazines franceses¹⁴. A presença de Eça na *Revista Moderna* vai para além da sustentação da “fama da publicação” (Losada Soler 2005, 19). É ao escritor que cabe o programa-manifesto de abertura da revista, exatamente como o nome “A Revista”:

A direção da «Revista Moderna» deseja que eu a explique e a louve diante dos amigos que ela já presente, e risonhamente espera, no Brasil e em Portugal. E tal louvor é docemente fácil. Aparecendo neste meado de Maio, com as flores de Maio, sem ruído, na ponta ligeira das suas páginas bem ornadas, tão silenciosamente como as próprias rosas de Maio, ela tem por programa dar notícias e dar imagens: – e eu não conheço programa, que, sob esta simplicidade familiar, imponha trabalho mais áspero, e, depois de realizado com disciplina e com gosto, seja de uma utilidade mais substancial para todos aqueles, inumeráveis, que no imenso in-fólio do mundo apenas têm o vagar de percorrer açodadamente o índice! (Queirós 2005, 47).

A colaboração do escritor para a revista originou um conjunto de nove crónicas¹⁵, ao mesmo tempo que anunciava uma produção ficcional de grande valor. Paralelamente à criação ficcional que vai projetando para as páginas da *Revista Moderna* - os contos “O Suave Milagre”, “A Perfeição”, “José Matias” ou a publicação em folhetins do romance *A Ilustre Casa de Ramires*¹⁶, -, Eça traz para as crónicas desta revista um conjunto de personagens, de enredos e de episódios que permitem uma abordagem ficcional. A

¹⁴ Segundo Elena Losada Soler, “A Revista Moderna pertence à família das grandes revistas ilustradas de finais do século XIX. Era uma revista luxuosa (o preço da assinatura anual era de 40 francos e cada número avulso custava 2 francos) feita em bom papel e com grandes páginas de 36 cm abundantemente ilustradas com fotografias e gravuras.” (Losada Soler 2005, 17-18).

¹⁵ “A Revista”, “Na Praia”, “No Mesmo Hotel”, “Antigas Visitas”, “França e Sião”, “Encíclica Poética”, “O Marquesinho de Blandford”, “A Rainha” e “Eduardo Prando.” (Losada Soler 2005, 15).

¹⁶ Os contos “A Perfeição” e “José Matias” vieram a público nos números 1 e 2 da revista, respetivamente. No terceiro número da revista comunica-se a futura publicação de *A Ilustre Casa de Ramires* cujo primeiro folhetim vem a público a 29 de novembro de 1897. O romance, na sua versão final, foi publicado em 1900, sendo considerado um semipóstumo. O conto “O suave Milagre” aparece na última colaboração de Eça para a *Revista Moderna*. (Losada Soler 2005, 21).

presença de “perfis humanos “ e de “retratos de personagem” (Losada Soler 2005, 20) atestam, por um lado, que estas crónicas se afastam do registo jornalístico *strictu sensu* e, por outro, que o “Eça ficcionista é muito mais forte que o Eça jornalista.” (Gonçalves 2000, 510).

As crónicas da *Revista Moderna* surgem num período especial da vida de Eça de Queirós - o fim do século XIX - valendo, por isso mesmo, como um testemunho da maturidade pessoal e literária do escritor. Apesar de darem a conhecer um espírito queirosiano diferente dos anos anteriores (Losada Soler 2005, 24), “a obra queirosiana problematiza a civilização” (Reis 2005a, 72), e esta é também uma preocupação que se observa em algumas das crónicas da *Revista Moderna*, não obstante a dispersão temática que a caracteriza.

As considerações que retemos da primeira fase do trabalho jornalístico queirosiano prendem-se com o seu caráter opinativo e de sucessivos juízos sobre questões políticas nacionais e internacionais, numa perspetiva nitidamente jornalística. Aliás, é o próprio Eça que traça o papel do jornalista e da palavra ao serviço da nação.

Desde o seu tempo como redator, editor e criador do jornal o *Distrito de Évora* que presenciamos a tendência para a observação do real, embora, no que a este jornal diz respeito, de feição romântica, característica das orientações e da linguagem do autor nos meados da década de 60. Mais tarde, inevitavelmente, como acontece a cada um de nós, Eça mudou a sua visão quanto ao mundo e quanto à literatura. Como afirma João Gaspar Simões:

Eça de Queirós chegara a uma altura da sua vida em que o homem perde a capacidade de ilusão, nervo vital de todo o idealismo. Esta debilidade por assim dizer filosófica junta à debilidade psicológica, chaga moral permanente da personalidade do escritor [...] eis os agentes responsáveis do conformismo que irá atacar o cerne desse robusto crítico de costumes [...] (J. G. Simões 1973, 648).

No final do século XIX, já não encontramos um jovem, tal como o próprio caracterizou a natureza das *Farpas*, numa carta ao seu amigo Joaquim de Araújo, com um “(...) ímpeto, um brio, que entusiasmo, como todas as proezas da força racional e disciplinada” (Queirós 2008, 1:176)¹⁷. E, ainda que o tom satírico e realista que perpassa em muitos dos números que redige para os jornais e revistas seja semelhante ao que encontramos na *Revista Moderna*, a verdade é que a essência é diferente. O próprio afirma, em correspondência a Luís de Magalhães, que a sua “*verve está perra*” (Queirós 2008,

¹⁷ Nesta carta, datada de 25 de fevereiro de 1878, escrita a partir de Newcastle para a revista *Renascença*, Eça retrata a figura de Ramalho Ortigão. Nela afirma que foram as “Farpas” a projetar Ramalho e não ao contrário. Este texto é enviado por Eça a Ramalho, alertando que se este não gostasse do “retrato” que o corrigisse ou deitasse fora. (Queirós 2008, 1:165–180).

1:126). Em 1897, Eça não apresenta “um impulso de vigor alegre para diante, um sopro de conquista” (Queirós 2008, 1:176). O espírito deixou de estar “eletizado”, o seu olhar contempla agora o homem da vida moderna, vendido e apaixonado pela exuberância da ciência e da técnica, derrotado pelo artificialismo que se projeta e vive na cidade. Não esqueçamos: estes textos foram escritos entre 1897-98¹⁸ a partir de França, numa altura em que Eça interpretava a sua existência como um *quase exilado* da pátria, relevando um sentimento patriótico que Álvaro Manuel Machado denominou de “geografia sentimental” (Machado 2000, 3).

Embora os seus escritos iniciais tenham sido feitos partir de Portugal sendo, portanto, produto *interno*, de quem aqui vive e capta *in loco* a moda, os costumes, a mudança, a expressão de novas tendências políticas e culturais, satirizando a maior parte delas, a verdade é que os textos enviados para a *Revista Moderna* partem de um olhar de fora para dentro. Os temas e assuntos das páginas desta revista não apresentam uma ligação com relatos anteriores constituindo-se, como afirma Elena Losada Soler, como um “mundo fechado e completo” (Losada Soler 2005, 24). Neste “mundo fechado e completo” não se vê Portugal, mas sim a voz de um narrador que, longe das querelas políticas e sociais nacionalistas, se revê a si mesmo numa “reconciliação com as coisas simples e amáveis da pátria” (Bello 1945, 223). Agora, é Portugal, aquele “quintalório” tão seu primitivo, que lhe parece o *Éden* que sempre procurou e os ideais de juventude são revisitados num saudosismo confessadamente bucólico. Cremos que os seus últimos escritos são tendencialmente de recuperação, pela palavra, de um espaço físico de que sabia estar afastado permanentemente.

É por tudo o que aqui se expôs que afirmamos que os textos que Eça de Queirós escreveu para a *Revista Moderna* comportam realidades e formas de pensar muito diferentes dos seus primeiros anos de vida literária. O momento em que a produção da *Revista Moderna* se realiza corresponde, como já aqui se disse, à última fase da escrita de Eça, ou nas palavras de Carlos Reis, à fase do “Eterno Retorno” (1888-1900). Daí resulta a já conhecida designação de o “Último Eça”, termo usado pela primeira vez em *Eça de Queirós a sua vida e a sua obra*, por Lopes D’Oliveira¹⁹. Esta última fase é a de um Eça finissecular marcado pelo desalento e pelo tédio perante a grande civilização – com destaque para o espaço francês –, contrariando a confissão que fez ao seu amigo Oliveira Martins, em 1884:

Os meus romances, no fundo, são franceses, como eu sou, em quase tudo, um francês — exceto num certo fundo sincero de tristeza lírica que é uma característica

¹⁸ Luís de Magalhães reuniu-os em *Notas contemporâneas* no ano de 1909, mas para o presente estudo recorremos à edição crítica das obras de Eça, *Textos de Imprensa V (da Revista Moderna)*. (Queirós 2005).

¹⁹ Lopes D’Oliveira apresenta em 1945, numa reflexão sobre a vida e obra de Eça de Queirós, a referência “Último Eça”. Trata-se de uma obra em memória de Jaime Batalha Reis, onde se expõem duas fases da escrita de Eça compreendidas entre *O Primeiro Eça* e *o último Eça*.

dos portugueses, um gosto depravado pelo *fadinho*, e no justo amor do bacalhau de cebolada. Em tudo o mais, francês, de província. (Queirós 2008, 1:331).²⁰

Este “fundo sincero de tristeza lírica” é evidente anos mais tarde quando a sua presença em França se torna cada vez mais sombria e solitária. Paris já não representa para si a “a ideia nítida, a razão ágil” (Queirós 2004, 139), mas antes um espaço desinteressante, artificial e de excessiva modernidade. Longe do idealismo e do apreço literário e cultural que o escritor lhe prestou, a mitificação deste espaço dá lugar a um descrédito total e que, segundo Vianna Moog, o teria levado a confissões como esta:

Cheguei tarde, - murmurava. – O Paris que eu amava, era o que me vinha todos os dias pelo correio, a Bristol, cintado e estampilhado, sob a forma de jornais, de revistas e de livros, porque o *outro* Paris, este que nós estamos pisando...oh! Abomino-o! (cf. Moog 1945, 284).

A verdade é que a sua crescente repulsa pela “Civilização” em geral e em particular pela cidade de Paris, contribuem para um saudosismo lusitanista e para o desejo de regressar à pátria, para muitos visto metonimicamente na aldeia de Tormes, no romance *A Cidade e as Serras*. Mais do que um romance patriótico, esta obra surge como símbolo de um Portugal que valoriza a vida simples, longe dos excessos do positivismo científico e do naturalismo que reduz tudo a evidências excessivamente analíticas, como ilustra no seu ensaio “Positivismo e Idealismo”:

É desagradável, para quem sente a alma bem conformada, descender apenas do protoplasma; e mais desagradável ter o fim que tem uma couve, a quem não cabe outra esperança senão renascer como couve. (Queirós 2002, 353).

O que último Eça evoca aqui, e em muitos outros lugares da escrita desta fase, será uma descrença relativa à teoria naturalista²¹, que entendia estar a passar por uma crise desde os finais dos anos 80 como o mesmo afirma no já referido ensaio:

E 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 é cada vez mais épico [...] (Queirós 2002, 349).

Resumindo, porque é necessário chegar a outro porto, as crónicas que Eça publica em França a partir de 1897 apresentam a mundividência finissecular do

²⁰ Carta enviada de França, a Oliveira Martins, a 10 de maio de 1884 (Queirós, 1:330-332).

²¹ Se recuarmos um pouco no tempo e na história, este sentimento é significativo na publicação da novela *O Mandarim* (1880), que inicia, desde então, uma mudança na sua criação literária, refletindo um espírito imaginativo e exótico, até aí afastado da sua prosa.

escritor nas vertentes política, social e cultural. Paris já não é “o sítio em que bate mais largamente o coração da humanidade.” (Queirós 2008, 1:364)²², mas sim “um verniz postigo de prosperidade” (Queirós 2011a, 199), um desencanto que tem eco no já aqui mencionado ensaio “Positivismo e Idealismo”. A desilusão pelo espaço parisiense abrandou-lhe, porventura, o espírito satírico e vibrátil tão presente em quase todos os seus textos de intervenção social, melhor dizendo, de provocação social, e tão característico nas crónicas publicadas na *Revista de Portugal* (1889-1892) ou na *Gazeta de Notícias* (1880-1882 e 1892-1897). Os grandes temas sobre a sociedade francesa deixam de ter lugar nas crónicas da *Revista Moderna* (o que a nós nos interessa), anunciando uma “estética do fim” (Reis 2000a) - um fim que se percebe pela (quase) ausência de temas de carácter político, literário ou cultural, muitos deles ligados à identidade histórica e literária de França. Os assuntos da *Revista Moderna* apresentam características singulares, fruto de outras preocupações, como bem afirma Carlos Reis:

D'autres thèmes intéressent cet Eça de Queirós de tendance idéologique spiritualiste et d'inspiration chrétienne. Mais il faut avouer qu'il est rare que son activité journalistique au cours de cette période touche à des questions de type esthétique-littéraire. Apparemment Eça préférerait livrer à ses lecteurs des réflexions de nature plus largement culturelle [...] (Reis 1997, 104).

Assim, a presença reiterada de temas de índole política e de análise social publicados noutras revistas, - como a *Gazeta de Portugal* e a *Gazeta de Notícias* - dão lugar, na *Revista Moderna*, a um conjunto de “crónicas heterodoxas” (Losada Soler 2005, 15). Esta é também uma questão explicada por Carlos Reis:

[...]A colaboração cronística de Eça é, no caso deste conjunto, diversificada. A par de textos de circunstância - por exemplo, o que é dedicado à rainha D. Amélia - encontramos exercícios de fino recorte literário (com destaque para a crónica “No Mesmo Hotel”) e argutas análises da vida pública, do pensamento e das relações internacionais do final do século XIX, tudo por junto atestando a reconhecida importância dos textos de imprensa de Eça para o estudo da sua obra propriamente literária. (Reis 2005b, 12)

Significa isto, portanto, que estes textos apresentam características diferentes: por um lado, não referem a realidade segundo os moldes naturalistas, ainda que não deixem de evocar elementos do real, como era hábito nos textos de imprensa e de ficção de Eça; por outro, não cumprem as premissas do registo contínuo e atual, como se quer em crónicas, modalidade jornalística a que pertencem estes registos.

Neste sentido, importa centrar as nossas atenções nas derivas literárias de um Eça cronista para um Eça que se serviu deste suporte teórico para uma incursão pelo

22 Carta escrita em Bristol ao seu amigo Conde de Arnoso, a 24 de maio de 1885 (Queirós 2008, 1:362-364).

mundo real, mas desta vez sustentada por uma linguagem literária que combina na perfeição a criação de registo jornalístico e literário.

3 AS CRÓNICAS DA REVISTA MODERNA: CINCO CRÓNICAS, A RAZÃO DE UMA ESCOLHA.

A consideração significativa deste título poderá induzir o leitor a pensar que, para cada crónica, as motivações e seleção de um *corpus* individualizado são decorrentes de cinco razões diferentes. Na verdade, há cinco motivações, cinco personagens, mas a razão é apenas uma: apresentar a personagem como um “signo”, um elemento linguístico e semântico construído progressivamente pelo discurso narrativo. Ultrapassando o estágio primitivo da descrição referencial, o estudo da personagem terá de ser visto como um processo de construção e figuração legitimado pelo fazer cognitivo, comunicativo e semântico-representacional.

Assim, tendo em conta que o tema deste trabalho é *a Figuração da personagem nas crónicas de Eça de Queirós – Textos de Imprensa da Revista Moderna*, o nosso objetivo será, a partir de cinco narrativas jornalísticas – “Na Praia” (Queirós 2005, 51), “No Mesmo Hotel” (Queirós 2005, 57), “O Marquesinho de Blandford” (Queirós 2005, 95), “A Rainha” (Queirós 2005, 119) e “Eduardo Prado” (Queirós 2005, 51) -, contidas na *Revista Moderna*, a análise da personagem como categoria de larga representação literária. Este estudo será desenvolvido tendo em atenção diversos critérios e processos de construção da personagem configurada numa dinâmica narrativa particular – a crónica - e que, pelos aspetos retóricos, semânticos e genológicos nos remetem para outras tipologias textuais, nomeadamente o conto ou o género paraliterário da biografia.

Ainda que a *Revista Moderna* reúna um conjunto de nove crónicas, apenas os títulos referidos serão objeto de análise no que respeita ao estudo da personagem. A razão desta escolha prende-se com a relevância dessa categoria narrativa presente nos textos selecionados. As restantes crónicas não apresentam uma leitura suscetível para figurarem neste projeto. O primeiro texto, “A Revista” (Queirós 2005, 47), é considerado um texto-programa, em que Eça, mais uma vez, explana as suas ideias teóricas do que deve ser o jornalismo, praticando, como afirma Elena Losada Soler, “um metajornalismo”. As restantes crónicas – “Antigas Visitas” (Queirós 2005, 65), “França e Sião” (Queirós 2005, 75) e “Encíclica Poética” (Queirós 2005, 83) - aparecem-nos como imagens históricas de realidades sociais e culturais da França e da Rússia ou ligadas ao tema religioso, não oferecendo as personagens uma individuação e um mundo interior merecedores de uma exploração nas várias dimensões narratológicas.

O que daqui inferimos é que, num registo diferente, as personagens ganham uma autonomia e uma dimensão próprias, tais como as que fazem parte de qualquer novela, romance ou conto. Estas características surgem porque as personagens são concebidas, pensadas e realizadas a partir da ficcionalidade.

Na crónica parte-se do real, constrói-se um relato do tempo atual, de elementos do quotidiano. No que às crónicas da *Revista Moderna* diz respeito, o relato não é atual nem cronológico, justificando em pleno a sua heterodoxia. Por outro lado, estamos perante um sistema narrativo que centra as suas atenções numa categoria fundamental - a personagem - e, por isso mesmo, um contributo para o trabalho que aqui se fará.

Nas páginas desta revista encontramos um conto, quase policial, um *fait divers*, biografias, retratos e memórias. Esta deriva genológica será o texto e o pretexto para entrarmos em verdadeiras encenações ficcionais e proceder-se ao estudo da figuração da personagem, facilmente identificável em “espaços e contextos extraídos do real.” (Peixinho 2002, 44).

CAPITULO 2: ENTRE A ESCRITA DO REAL E A CRÓNICA COMO FICÇÃO

Les vrais chroniqueurs sont tout aussi rares et aussi précieux que les vrais romanciers. (Maupassant 1884).

Tudo é literatura desde que no seu meio de expressão, a palavra, haja uma acentuação, uma ênfase no próprio meio da expressão, que é o seu valor de beleza. (Januário 2003).

1 JORNALISMO E LITERATURA

Vista como um lugar-comum, a controversa dialética jornalismo-literatura é sistematicamente revisitada por escritores de renome ou por outros que pretendem, com as suas experiências narrativas, mais ou menos conformadas com os gostos de quem as lê, explicar o que une este dois modos de narrar e representar o mundo. As citações em epígrafe apontam exatamente para a raiz desta controvérsia: não há fronteiras delimitadas entre estas duas práticas de escrita. A presença de elementos literários no discurso jornalístico é prática regular, o que contribui para acentuar o hibridismo que se observa nos diferentes discursos.

A proximidade entre a literária e jornalismo é antiga, como sabemos, e pode ser explicada tendo em conta a seguinte afirmação: “ambas as comunicações conjugam complexidade, sensibilidade, ética, estética, imaginação e observação, modelos e transgressões” (Rita et al. 2013). Estas declarações surgem de um conjunto de conferências subordinado ao tema “Literatura e Jornalismo”, prova cabal de que esta questão motiva ciclicamente múltiplas discussões que entrecruzam olhares e opiniões de escritores e jornalistas. A crónica, por exemplo, surge como argumento da contaminação dos discursos destes dois géneros, na medida em que combina o relato dos acontecimentos da atualidade e a linguagem artística de quem quer, sem pressas, resgatar a beleza, o trágico ou o burlesco do quotidiano. Trata-se de uma questão que nos interessa particularmente, afinal, esta primeira abordagem demonstrará que a crónica, pela proximidade de códigos discursivos e estéticos, se incluirá no jornalismo literário. Não falamos de uma qualquer crónica da atualidade, vista e reaproveitada

para estas questões. Referimo-nos, sim, às crónicas de Eça de Queirós da *Revista Moderna* que, numa antecipação do “novo jornalismo”, são a exemplar fusão do discurso jornalístico e literário.

O texto jornalístico não raro apresenta elementos de ordem estética, poética ou ficcional, próprios do universo literário, justificando afirmação de Ernesto Rodrigues de que “a literatura e jornalismo não são dois setores da cultura esteticamente delimitados” (Rodrigues 1998, 41). Assim sendo, literatura e jornalismo não são, como muitas vezes foram encaradas, atividades desconcertadas. Claro que esta imagem advém do que para muitos é óbvio: o jornalismo opera com a verdade, portanto, o seu registo terá de ser impessoal e ancorado na realidade; a literatura configura-se pela imaginação, logo, alicerçada na beleza da palavra e na sensibilidade. Na verdade, a questão não é assim tão simples. Na literatura, como no jornalismo, há um ponto de partida e, no que a estes dois campos diz respeito, esse ponto é a vida. Curioso ou não, a verdade é que é a partir da vida, dos factos da nossa existência, que os textos se produzem. Caberá, obviamente, à pena do escritor e à sua criatividade, a demarcação de um discurso mais ou menos objetivo, que é o mesmo que dizer, mais ou menos literário ou jornalístico.

Numa primeira aceção, sabemos que a representação da realidade é um elemento que se reconhece quer no registo literário, quer no registo jornalístico, o que significa, portanto, que ambos são a representação e apreensão do real. Como segunda premissa: é a partir da palavra, tal como asseverou Amoroso Lima, que os dois textos de constroem. Independentemente da forma como é assumida, a palavra é a matéria-prima de ambos os textos e discursos. Este alcance é essencial para que se compreendam as aproximações entre literatura e jornalismo e para que, não desfazendo todas as dúvidas, percebamos onde acaba um e começa a outro. As mais recentes discussões sobre esta questão afirmam que o jornalismo deve “ser mais literário”, numa relação mais próxima com o leitor (Rita et al. 2013). A literatura, ligada à imprensa, seduz os leitores que veem nesta forma de comunicação o acesso direto e imediato ao conhecimento. Resta a eterna questão: e (todo) o jornalismo, porque usa a palavra como forma de expressão é, efetivamente, uma produção literária? Não cremos que assim seja.

Não se pretende aqui fazer uma análise do que é literatura, mas perceber que os textos da *Revista Moderna* sendo, por natureza, jornalísticos, se aproximam do registo literário. Apesar de inscritos no género da paraliteratura, eles podem assumir-se pelos leitores como ficção, o que acontece porque factos e personagens são transportados para um outro mundo. Apesar de textos jornalísticos, a realidade evocada origina “uma estrutura significativa com materiais feitos originariamente para outros fins”

(Wisnik 1993, 335). Esta apreciação é feita por José Miguel Wisnik a propósito da sua apreciação sobre *Ilusões Perdidas*²³ de Balzac, refletindo sobre os acontecimentos que *deambulam entre o fazer literário e o fazer jornalístico, assegurando a seguinte ideia:*

É possível produzir e validar qualquer fantasia, uma vez que o contexto da representação pode torná-la verosímil e crível mesmo para quem conheça o referente do qual partiu. (...) Pela suposta literalidade da sua representação, ao contrário do caráter declaradamente ficcional da literatura, o jornal aproveita-se duplamente daquela boa (ou má) fé inerente à literatura, dada pelo facto de que queremos acreditar no que lemos, e embarcamos por princípio, mesmo quando armados de recuo crítico, em tudo que se apresente por escrito como crível (esta talvez seja, em tudo o que constitui o mundo do jornal, a ilusão mais difícil de perder). (Wisnik 1993, 335).

Em Eça, por exemplo, a configuração dum discurso jornalístico constrói-se por meio da interação com certos registos literários: a descrição viva e arrebatadora das personagens, dos espaços e dos diálogos, a complexidade dos enredos, a presença do cómico e do grotesco, o destino trágico e fatal de tantas das suas figuras, esfuma a fronteira que se traça nesta duas tipologias textuais. Estes mesmos elementos, se repararmos bem, são exatamente os que podem aparecer nas primeiras páginas de um qualquer jornal ou revista. Adiantamos o exemplo das crónicas da *Revista Moderna*: temos um homicídio passado “No Mesmo Hotel”, descrito com toda a verosimilhança por um narrador que, “situado no exterior da diegese” (Reis 1984, 29), não deixa de dar conta de um relato que se aproxima de um conto (quase) policial pelo “discurso valorativo, o figurativo e o conotativo” (Reis 1984, 29). Há ainda um *fait divers* “Na Praia” que, como sabemos, não é mais que uma rubrica sob a qual os jornais publicam os acidentes, os pequenos escândalos, entre outras bizarras, mas que aqui, a partir de uma estrutura que concentra circunstância, peripécias e desfechos, relaciona-se diretamente com o conto ou novela. As tragédias ou estranheza dos factos relatados são consubstanciados pela antítese, pela adjetivação e hipérboles, entre outros investimentos estilísticos e retóricos comuns às narrativas literárias. Os textos “A Rainha” e “Eduardo Prado” dificilmente poderiam ser considerados meros artigos de jornal pela importância que é dada à personagem. Cada personagem destas crónicas será “não só (...) entidade funcionalmente indispensável para a concretização do

²³ *Ilusões Perdidas* é o mais extenso dos romances de Balzac, publicado em três partes entre 1837 e 1843, e que faz parte da sua grande obra realista *A Comédia Humana*. Aqui, o romancista faz uma aguda reflexão sobre a sociedade francesa do século XIX, focando-se em três áreas sociais: os jogos de poder e intriga das classes aristocráticas; o contraste entre a vida na capital e a vida na província; e a atividade jornalística marcada pela corrupção. O retrato da sociedade é feito pelos olhos do jovem poeta Lucien de Rubempré, que sai da pequena cidade de Angoulême para se afirmar em Paris. Tal como o próprio título indica, as ilusões perdidas são as do próprio Lucien que se vê errante entre a ética e a verdade e esgotadas todas as suas ambições. Trata-se, assim, na visão real de Balzac, a sua forma de dar conta sobre a perda da inocência e o nascimento da imprensa. Para mais esclarecimentos ver Wisnik 1993, 321-324.

processo narrativo, como suporte da ação, que normalmente é, mas sobretudo como lugar preferencial de afirmação ideológica.” (Reis e Lopes 1998, 309). Ainda nesta linha, “O Marquês de Blandford” é também uma personagem vista à luz de uma excessiva descrição, corrosiva e mordaz é certo, mas que apresenta a visão pessoal de Eça sobre a decadência da sociedade, aqui assumida numa “dimensão história e simbólica” (Reis 2009, 204–205). Neste texto, qual Balzac nas suas *Ilusões Perdidas*, Eça apresenta criticamente uma imprensa desacreditada, que se rende à aristocracia e ao novo-riquismo.

Em resumo: a crónica queirosiana combina um conjunto de elementos – os factos, a realidade, os artifícios retóricos e estilísticos - dignos de um romance ou conto, legitimando a linha ténue que pode existir entre os textos de imprensa e os textos de ficção. Tal como defende Lund, no seu artigo “L’illusion levée. Regard journalistique et visualisation littéraire à partir de Balzac (XIX^e siècle)”:

La frontière assez vague entre journalisme et littérature peut démontrer combien fragile est l’œuvre d’art considérée en tant que texte autonome, combien illusoire est son statut d’unité significative absolue, surtout si l’on considère que certains textes sont publiés d’abord sous l’appellation «article» avant de figurer, retouchés ou non, dans telle œuvre littéraire, et que certains passages des textes littéraires ressemblent à s’y méprendre à tels passages d’un article journalistique. (Lund 2000, 448).

Na impossibilidade de encontrarmos uma definição pacífica sobre esta questão, bastar-nos-á a ideia de que os textos em análise podem ser lidos como ficcionais, tal como acontece num texto literário. Ligadas a uma estrutura, um contexto e discurso, as crónicas da *Revista Moderna* operam numa transformação do real e, por isso mesmo, próximas do registo ficcional. Em Eça, nas crónicas da *Revista Moderna*, como em toda a sua obra romanesca ou não, a visão do mundo é “determinada pela liberdade de criação (...) conferida por uma idoneidade capaz de criar um universo que, não podendo ser totalmente independente do circundante, possui, todavia, um estatuto próprio e individuante.” (Reis 1984, 19).

É exatamente aqui que reside a nossa grande questão: os textos da *Revista Moderna*, partem do real, são crónicas que apresentam paradigmaticamente o melhor que a imprensa portuguesa produziu no final do século XIX. Eça impôs o jornalismo como uma disciplina superior da literatura (Baptista-Bastos s.d.), conseguindo habilmente formar e dar um novo folgo à imprensa portuguesa: harmoniza “o “estilo” com essa ética da realidade, que compreende o jornal como um vetor de progresso

e de interveniência cívica e ética, e que faz do jornalista um autor que medeia o comportamento social com o ato da escrita”²⁴.

Para que se perceba como Eça, partir do real, escreveu um conjunto de crónicas que permitem uma abordagem ficcional, teremos de nos debruçar, embora de forma breve, sobre dois universos da escrita: a escrita de imprensa e a escrita ficcional.

Quer no registo jornalístico, quer no registo literário, o mundo é representado pela linguagem, embora saibamos que a intenção comunicativa destes dois discursos, na maioria das vezes, não apresenta o mesmo propósito. Para além disso, estes dois universos têm recetores com expectativas diferentes, ainda que tenham como objetivo primeiro e primário o leitor: o leitor espera factos descritos com verdade no jornalismo, mas não tem essa expectativa num texto literário. Não obstante todas as divergências, um e outro modo de escrita partem do princípio básico da criação, literária ou não: a representação de uma determinada realidade. No caso da linguagem literária, esse processo compreende a «falsificação» dessa mesma realidade. Falamos aqui, especificamente, de ficcionalidade obtida pelo pensar criativo do autor que, em termos semânticos e formais, poderá plurissignificar, dando espaço a múltiplas interpretações. Contrariamente, à linguagem jornalística cabe “a atividade de contar um certo tipo de histórias verdadeiras, de contar um certo tipo de narrativas da realidade, e o seu mundo é, pelo menos originalmente, um mundo simples, feito de factos, acontecimento e atualidade” (Mendes 2001, 389). Assim, jornalismo e literatura partilham as mesmas ferramentas na construção narrativa, num “processo de contaminação” (Peixinho 2013, 5)²⁵, embora o intuito, razão de escrita e o estilo possam, naturalmente, ser diferentes. Jacinto do Prado Coelho afirma, a este propósito, 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 1979, 2:505).

Chegamos então à questão chave deste capítulo: literatura e jornalismo. E do que

24 Desde a sua colaboração no *Distrito de Évora* que Eça questiona a missão do escritor e, paralelamente, a do jornalista. Com o realismo, esta missão agudiza-se no espírito de Eça como bem podemos ver na sua conferência - “A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte” - proferida a 12 de junho de 1871, nas “Conferências do Casino”. Sete anos mais tarde, este intento é reiterado numa carta dirigida a Rodrigues de Freitas a propósito de *O Primo Basílio*, afirmando que o [seu] realismo deverá “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 dizer a caricatura, do velho mundo burguês, sentimental, católico, devoto, explorador, aristocrático - apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático - preparar a sua ruína.” (Queirós 2008, 1:188). Ou seja, se as reflexões que faz a partir dos seus romances dão conta da sua intenção de “fazer o quadro do mundo moderno”, não podemos esquecer que o jornal, o folhetim e a revista foram os seus primeiros meios para fazer a moldura realista da sociedade de oitocentos. Para um estudo mais extenso desta matéria remetemos para Peixinho 2010, passim.

25 Artigo no prelo, gentilmente cedido pela autora, a quem muito agradecemos.

foi exposto teremos de deduzir que o jornalismo e a literatura são duas formas de narrar similares, construídas numa relação de partilha de palavras como meio de comunicação e de irradiação do pensamento e do mundo. Nesta difusão comunicativa constroem, paralelamente, personagens, histórias e enredos que traduzem uma visão autoral. Muitos usam factos verídicos e personagens reais, podendo mais tarde serem trabalhadas com toda a liberdade e engenho. Esta será a grande distinção destes dois mundos de escrita. O jornalismo, tal como o entendemos, define-se pela expressão objetiva e imparcial, numa exposição não literária da realidade. A literatura começará, desta forma, onde termina o jornalismo (Coelho 1979, 2:504). Sabemos que nem sempre é assim. O jornalismo inclui em si subgéneros, como a crónica, que permitem a afirmação de um estilo e de uma expressão próprias, muito próximas da linguagem literária. O jornalista poderá captar e relatar um conjunto de acontecimentos do real que envolve determinadas personagens, mas se lhe juntar a imaginação criadora consegue, pelo discurso, fazer representar um mundo para além do real. Quando o autor consegue unir em harmonia, tal como Eça de Queirós, o discurso concreto e o discurso implícito, trabalhando-os vivamente, teremos possibilidade literárias por excelência. A autenticidade do ambiente, de datas, nomes e factos concretos, legitima a prática jornalística, bem entendido, mas também é destes elementos que vive o texto literário. Esta fusão harmoniosa deu origem ao que é conhecido como “jornalismo literário” e este é, no nosso entender, o tipo de jornalismo que encontramos nas crónicas da *Revista Moderna*. Para entendermos o que é o jornalismo literário, teremos de recuar um pouco no tempo e, sumariamente, traçarmos o percurso da crónica enquanto género que pode incluir-se nesse tipo de registo.

Daniel Defoe é considerado por muitos como o primeiro jornalista literário do século XVIII (Wolfe 1992; Watt 1957)²⁶. Em 1725, Defoe escreveu um conjunto de reportagens policiais incluindo nestas elementos literários: o real e a ficção, agora, lado a lado nas páginas do jornal. Por esta altura, a publicação seriada, em modelo folhetim, combinando elementos jornalísticos e literários motiva à leitura de uma história que se desenrola por vários capítulos, técnica que ganha cada vez mais adeptos no meio jornalístico, uma vez que os escritores podiam dar asas à sua liberdade criativa. Para além disso, público leitor via nesta forma de escrita a possibilidade de encontrar novas histórias a cada publicação. A sucessiva edição de textos oscila entre a ficção e a mundanidade, numa *bipolaridade*

²⁶ Daniel Defoe (1660-1731) escritor e jornalista inglês que ficou famoso pela saga de Robinson Crusoe. A grande particularidade deste escritor é a hábil combinação de técnicas utilizadas nos seus romances nas várias reportagens jornalísticas que fazia. Um outro romance seu, também muito popular, embora tardiamente, é *Moll Flandres*. Os dois romances devem o seu sucesso à perfeição com que Defoe cria os seus heróis, narrando as histórias na primeira pessoa com uma riqueza de detalhes que as torna singularmente verosímeis.

estética que terá sido, segundo Wolfe, o princípio do jornalismo literário²⁷. A produção jornalística, adianta, tomou emprestadas as técnicas usadas pelos romancistas, pelo que se aproxima de outros géneros literários e, por isso mesmo, numa relação cada vez mais estreita com a literatura²⁸. A observação e recriação do quotidiano, assim como os costumes, a linguagem das ruas, dos cafés, dos espaços frequentados pela classe pobre e miserável (habitualmente elementos da esfera jornalística) são, no século XIX e com o realismo social, transportados para a ficção, esbatendo a fronteira entre o discurso jornalístico e literário. Recordemos, por exemplo, Charles Dickens com romance *David Copperfield* (1849) ou a obra-prima de Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, composta por 20 romances de feição naturalista, escritos entre 1871 e 1893. E porque não falarmos em Balzac com a sua *Comédia Humana* (1759-1850), um verdadeiro marco literário do realismo que reúne 89 títulos, entre os quais figuram romances, novelas e contos. As mais de 3.500 personagens trouxeram para os romances a vida diária numa caricatura e retrato únicos de Paris na primeira metade do século XIX. Singularmente, Balzac soube captar o “zeitgeist” parisiense desta época, marcado por uma burguesia ascendente. Entre a sua enorme produção destacam-se *Ilusões Perdidas* (1839), *Eugénie Grandet* (1833), *O Lírio do Vale* (1835) e *O Pai Goriot* (1834). Numa outra área, tomemos o exemplo de Ibsen²⁹ que, sendo considerado o percussor do teatro moderno, abalou as convicções morais e éticas de uma sociedade que exaltava os valores vitorianos. Através das suas peças, Ibsen crítica uma época que vive claras contradições: paralelamente ao culto excessivo de um exterior digno e casto, verifica-se a proliferação de fenómenos sociais como a prostituição e o trabalho infantil.

Em todas estas obras há, numa imitação da realidade sem pudores, a construção e a reinvenção de personagens extraídas do ambiente social, muitas vezes notáveis pelas tragédias e vidas desafortunadas. Quer isto dizer que a literatura partilha com o jornalismo

27 Estas afirmações de Wolfe surgem sobre a ascensão do New Journalism. Para mais esclarecimentos veja-se Wolfe 1992.

28 Muitos dos escritos jornalísticos de Eça figuram, inicialmente, no *rez-de-chaussée*, ganhando um progressivo interesse e destaque. A título de exemplo destacam-se as seguintes publicações: em folhetins no *Diário de Notícias*, durante o ano de 1870, o seu primeiro romance *O Mistério da Estrada de Sintra*, escrito através de cartas enviadas ao jornal; *O Crime do Padre Amaro*, cuja primeira versão do romance foi publicada entre 15 de fevereiro e 15 de maio de 1875, na *Revista Ocidental*, fundada por Oliveira Martins; publicação em folhetins, em 1880, no *Diário de Portugal*, de *O Mandarim*; as inúmeras publicações para a *Gazeta de Notícias*, como o conto “Civilização”, depois transformado no romance *A Cidade e as Serras*, um semipóstumo; e a publicação em folhetins de parte do seu romance *A Ilustre Casa de Ramires*, em 1897, também um semipóstumo publicado em 1901. Para uma abordagem sintética sobre este assunto ver Peixinho 2010, 114-132.

29 Henrik Johan Ibsen (1828-1906) é considerado o criador do teatro realista moderno. Os seus projetos e trabalhos analisavam a realidade, criticando as normas e costumes do século XIX. De acordo com German Gomez Mata, Ibsen não se adaptava “a los comportamientos mezquinos” e “mentalidade defectuosas” da sua época (Mata 1973, 9). Das suas obras podemos destacar *A Doll's House* (1890), *Hedda Gable* (1890) ou *Brand* (1868). A referência a este dramaturgo é particularmente importante se consideramos a sua similitude com Eça: um olhar crítico e livre sobre as condições de vida e sátira à moralidade social. Para mais esclarecimentos sobre a vida e obra de Henrik Ibsen ver Mata 1973, 9-11.

um espaço de onde extrai as suas personagens e factos. Se atendermos às palavras de Compagnon, percebemos que é exatamente isso que se passa:

La littérature mêle sans cesse le monde réel e le monde possible: elle s'intéresse aux personnages et aux événements réels (...) et le personnage fictionnel est un individu qui aurait pu exister dans un autre état de choses. (Compagnon 1998, 143).

As motivações psicológicas, as longas descrições, a reprodução detalhada e fiel dos diálogos e das personagens são alguns dos artifícios e estratégias narrativas que o jornalismo literário absorve da prosa de ficção.

Assim, apesar do termo *New Journalism*³⁰ ter ganho a sua popularidade a partir das reflexões de Tom Wolfe sobre a produção jornalística norte-americana da década de 1960, o termo “novo jornalismo” ou “jornalismo literário” passa a ser utilizado para designar a narrativa jornalística que utiliza técnicas literárias. Com Eça também foi assim. É como cronista que alia a sua criação jornalística, cuja missão se compreendia entre atuar, informar e opinar, à sua criação ficcional, adotando um registo polifónico e já pleno de literariedade. Por isso mesmo, a sua escrita de imprensa não raras vezes é considerada um laboratório da sua prosa romanesca e, acrescentamos nós, muito próxima do que ficou conhecido como *New Journalism*.

Em resumo: o jornalismo compreende a esfera testemunhal da realidade, ao passo que a literatura, a ficção propriamente dita, apoia-se na plurissignificação, em materialidades estéticas, pese embora muitas vezes tão credíveis quanto os referentes do texto jornalístico. Tal como afirma Compagnon:

Les textes de fiction utilisent donc les mêmes mécanismes référentiels que ceux employés dans le langage non fictionnels, pour référer à des mondes fictionnels tenus pour des mondes possibles. Les lecteurs sont placés à l'intérieur du monde de la fiction et, pendant la durée du jeu, ils tiennent ce monde pour vrai, jusqu'au moment où le héros se met à dessiner des cercles carrés, ce qui rompt le contrat de lecture, la fameuse “suspension volontaire de incrédulité.” (Compagnon 1998, 143).

A linguagem tem a missão de transmitir uma versão da “história real” e pode ocorrer por duas vias: dimensão criativa, ou seja, a realização ficcional; e a dimensão objetiva, ou seja, a realização jornalística. Neste fazer jornalístico, o que acabamos por ter é uma nova história, possivelmente tão completa e simbólica quanto a de um

³⁰ Wolfe afirma que o “novo jornalismo” lhe ocorreu por volta dos anos sessenta: “El caso es que al comenzar los años sesenta un nuevo y curioso concepto, lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo que...se leyera igual que una novela.” (Wolfe 1992, 18).

texto literário. Será este o momento para colocarmos algumas questões: pode um texto jornalístico ser considerado literário? Pode um só texto partilhar dois sentidos, o literário e o jornalístico? Tomemos como exemplo um brevíssimo excerto da crónica “No Mesmo Hotel” (Queirós 2005, 57) de Eça de Queirós:

Assim, vinte curtos dias correram desde que D. António Cánovas caiu morto, com um tiro, no hotel de Santa Águeda: - e eis que já a ardente, esvoaçante, estridente notícia da sua morte caducou, regelou, se alinhou, seca e rígida, entre parágrafos mortos da História, e já D. António Cánovas, o homem forte que enchia a Espanha de oceano a oceano, desde Cuba até às Filipinas, se esvai, recua diluidamente para o Passado, sombra confundida a outras sombras ténues, um incerto Cánovas, que se perde entre os vagos Metternichs e os esfumados Cavours... (Queirós 2005, 57-58).

Trata-se de um pequeno excerto com duplos sentidos: para além dos procedimentos típicos da construção jornalística, revelados nas informações iniciais e que dizem respeito ao espaço, tempo e acontecimento, observam-se, de igual modo, certos procedimentos literários. Estes mesmos, aliás, não só presentes aqui neste espaço textual, mas particularmente superiores e mais legítimos no restante excerto. Se recordarmos as palavras de Carlos Reis, a propósito da narrativa *A Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (a primeira grande crónica de que há memória), percebemos que este processo não é novo:

Se é indubitável que o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, ou o livro de poemas *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, se inscrevem no campo da literatura, já uma narrativa como a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto pode ser lida e entendida como uma obra híbrida, na medida em que nela se mesclam eventos e situações ficcionais, com eventos e situações históricas, a par de uma acentuada projeção de índole autobiográfica e confessional, incluindo ainda procedimentos narrativos elaborados. (Reis 1995b, 20).

Excertos como este levam-nos a concluir que não há fronteiras estanques entre o que é facto e o que é ficção. A criação jornalística compreende mundos que podem tornar-se possíveis. Por isso mesmo, as inúmeras relações existentes entre literatura e jornalismo se suavizam quando sabemos que ambas partilham do mesmo instrumento – a palavra – que, apesar de se reproduzir em linguagens diferentes, assume a narratividade inerente a ambos. Este é, por sua vez, o ponto fulcral de proximidade destes dois modos de ver e reproduzir o mundo. Diríamos mais. Esta proximidade é o resultado de uma tarefa corrente que o jornalista e o romancista partilham: a recolha da matéria, dos factos, das personagens e acontecimentos que darão vida aos seus textos. Quer isto dizer que o romancista, tal como um *gatekeeper*³¹, recolhe e

³¹ Termo que surge primeiramente no campo da psicologia, criado pelo psicólogo Kurt Lewin, sendo aplicado ao jornalismo nos anos 50 por David Manning White. A teoria do *Gatekeeper* apresenta-se como um «filtro» no qual

seleciona subjetivamente a matéria dos seus contos, novelas ou romances, naquilo que pode chamar-se de “teoria de ação pessoal.” (Traquina 2001, 62–63). O que ocorre depois é a apreciação, o olhar que o leitor tem sobre cada um desses elementos. A forma como determinado dado ou facto é interpretado poderá abrir caminho para a ficcionalidade, como afirma Amoroso Lima:

Mas a apreciação e valorização (evaluation), a meditação sobre a obra, as pessoas ou os acontecimentos já existentes, são tão legitimamente obras de arte, como a gestação de um ser verbal, ainda não existente, como ocorre nos géneros, que chamamos de ficção. (Januário 2003).

De tudo o que ficou exposto, ainda que entendamos que o jornalismo não é pura literatura, o jornalismo literário permite uma leitura como a de um romance, novela ou conto. A crónica, e em particular as crónicas da Revista Moderna, dá-nos essa possibilidade. A grande distinção está na veracidade dos factos, mas os referenciais da realidade poderão ser trabalhados como categorias narrativas, por forma a fazer imergir o leitor nesse outro mundo e questionar a própria realidade.

2 A CRÓNICA: AMBIGUIDADES E DERIVAS GENOLÓGICAS

A crónica, não só tem o seu lugar na literatura como é, em muitos casos, uma das suas mais completas e acabadas expressões. (Saramago s.d.).

Quando Saramago, a propósito da sua crónica “Viagens na minha terra” (Saramago 1997a), afirma que “também isto é literatura” (Saramago 1997a, 53), refere-se à faceta (literária) que este género apresenta quando o mesmo não se destina somente a fixar um pedaço da história. Por outro lado, sabendo nós que Saramago tem o “vício de pensar historicamente” (Saramago 1997b, 147), fica reconhecida a outra faceta (jornalística) deste género e que diz respeito à sua preocupação em “fixar a temporalidade” (Reis e Lopes 1998, 87). Estão reunidas, então, as duas marcas que oficializam o cruzamento desta prática de escrita entre o jornalismo e a literatura:

...

o jornalista tem um poder extraordinário de apenas fazer vir a lume notícias que o próprio, num processo seletivo, determina. Ou seja, infere-se que as notícias são como são porque os jornalistas assim as determinam. Há toda uma carga subjetiva e individualista neste processo. Esta teoria acabou por perder a sua força quando se conseguiu demonstrar que as notícias estavam relacionadas diretamente com o contexto espaço-temporal do acontecimento e não do processo de escolha do jornalista. Para mais esclarecimentos ver Wolf 1999.

a permanência da memória, por inclusão de episódios marcantes da história, numa clara superação do efémero; e o resgate humano de realidades imediatas que, pelos cenários, personagens e enredos, são uma clara aproximação aos textos ficcionais.

Do mesmo modo, quando Saramago afirma, numa reflexão que é ao mesmo tempo pessoal e metaliterária: “para entender aquele que eu sou, há que ir às crónicas. As crónicas dizem tudo [...] aquilo que sou como pessoa, como sensibilidade, como perceção das coisas, como entendimento do mundo: tudo *isso* está nas crónicas” (citado em Reis 1998, 42), assinala a expressão pessoal que está cunhada nos escritos cronísticos. A crónica coteja, assim, duas dimensões: a circunstância anónima e comum; e o sentido poético e literário extraído da singular perceção do mundo, o seu e o do outro, claro. O trabalho do escritor, qual Eça ou Saramago, rende-se a essa dupla aceção da crónica. Depois de olhado o mundo, o cronista prende “tudo isso” num discurso condensado e testemunhal. Não deixa, ainda assim, de ser “um espaço privilegiado para o espraio do ser, no registo de uma virtualidade em todas as suas dimensões.” (Pereira 2001, 1).

As confissões de Saramago seguem a linha da célebre reflexão metacronística que Eça fez em 1876 sobre este género textual:

A crónica é como que a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o leem: conta mil coisas, sem sistema, sem nexos, espalha-se livremente pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; fala das festas, dos bailes, dos teatros, dos enfeites, fala em tudo baixinho, como quando se faz um serão ao braseiro, ou como no Verão, no campo, quando o ar está triste. Ela sabe anedotas, segredos, histórias de amor, crimes terríveis; espreita, porque não lhe fica mal espreitar. (Queirós 1981b, 7).

Ora, o que Eça nos diz é somente isto: a crónica convoca múltiplos universos emanados do quotidiano. E é exatamente pela diversidade que este texto se apresenta como rico, vasto e complexo. Rico pelo cruzamento de várias hipóteses discursivas e textuais – a poesia, o ensaio, a ficção, o memorialismo e mesmo a biografia; vasto pela extensão semântica e informativa advinda de uma pluralidade de temas inesgotáveis; complexa porque combina “certas efabulações de tipo onírico, maravilhoso ou fantástico que mais tarde virão a concretizar-se na obra ficcional do cronista” (Saramago s.d.), alimentando as contínuas discussões sobre este género.

António Cândido, por exemplo, num texto magnífico intitulado “A vida ao rés-do-chão”, é claro ao afirmar que a crónica “é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor.” (Cândido 2012). De carácter transitório, dado que os autores não pretendem eternizar-se através destas, classifica a crónica como escrita do “rés-do-chão”, isto é, quem a escreve não tem aspirações de fazer dela um grande romance ou novela. Juan Villoro, também nesta linha, classifica este género jornalístico

como o “ornitorrinco de la prosa”, numa alusão metafórica a um animal que acumula um número de genes indeterminado com outras espécies. O que Juan Villoro nos quer dizer é que se trata de um género ilimitado e intrincado:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la “voz de proscenio”, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. (Villoro 2006).

Já aqui se disse que a crónica pode, em primeira instância, surgir no nosso horizonte de leitura como um texto destinado exclusivamente ao relato factual e informativo, sem apresentar outra matéria que não a que já está, por definição, na própria palavra – “chrónos” - relato de acontecimentos organizados “segundo a marcha do tempo.” (Moisés 1997, 245). Esta relação com o tempo, assegura Carlos Reis, é uma das suas principais características, na medida em que afirma “o movimento da história ainda em decurso, às vezes até com as incidências, com as figuras, com os conflitos e com as motivações da pequena história, quase sempre esquecida pela historiografia como ciência e repositório da memória coletiva” (Reis 2005c, 18). Neste sentido, ao lermos uma crónica, esperamos encontrar um facto real, da atualidade, numa coerência entre o evocado e apreciado. Mas esta não será a sua única forma de apontar e de ver o mundo diariamente. Para Massaud Moisés, o cronista tem múltiplas possibilidades de expor o mundo:

O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento, a sua porção imanente de fantasia. (Moisés 1997, 247).

Vista desde sempre como um género híbrido, um ponto de interseção entre o jornalismo e a literatura, a crónica é, para o jornalista, a grande oportunidade de caminhar entre o real e o ficcional. Apesar de ser considerada um género menor da literatura, através desta se revelaram, e revelam, muitos escritores e prosas exemplares. Basta pensarmos em Eça, no brasileiro Machado de Assis ou, já na modernidade, nas crónicas de António Lobo Antunes e José Saramago. Dizer isto assim parece simplista e poderá colocar o leitor na redutora imagem de que estes brilhantes escritores foram, essencialmente, cronistas. Não. Foram essencialmente escritores

que, numa “competência narrativa”³² diferente, conseguiram dar forma, cor e poesia a uma escrita que surgia dos factos e da vida, despertados estes pela reflexão aguda da contemporaneidade. Através de uma peculiar forma de escrita se afirmaram escritores de exceção como Vitorino Nemésio, Carlos Drummond de Andrade, Gabriel Garcia Marquez, António Cândido, Clarice Lispector, entre tantos outros.

Conta Vergílio Ferreira, numa magnífica reflexão metaliterária intitulada “Crónica sobre a crónica”, que um dia leu a seguinte história de Eça:

Eça, pois, entrara um dia na redação de um jornal. Havia uma notícia de circunstância a redigir (casamento, ou viagem, aniversário ou coisa assim), e o jornalista dessa “especialidade” tardava a aparecer. Então o diretor pede a Eça que a redija, ele que era um semideus na arte de bem escrever. Eça aceita e dispõe-se ao trabalho. Mas imediatamente a coisa começou a emperrar com a procura da “forma”. Já rasgava várias folhas, transpirando do esforço. Até que o jornalista titular aparece. Informa-se do que se passa, arreda para o lado a papelada dos rascunhos, senta-se à mesa. E sem despir os agasalhos ou tirar o chapéu, redige de um jato a notícia requerida. (Ferreira 1981).

Por aqui se percebe que a essência literária de Eça, “um semideus na arte de bem escrever” (Ferreira 1981), não era simples e escorreita como se pretendia para o efeito. Ainda que Eça tenha feito passar grande parte da sua produção jornalística pela crónica³³, a verdade é que não fácil despir-se da sua verve de romancista, de ficcionista. Como explica Vinícios de Moraes, “escrever prosa é uma arte ingrata. Eu digo prosa fiada, como faz um cronista; não a prosa de um ficcionista, na qual é levado meio a tapas pelas personagens e situações que, azar dele, criou porque quis” (Moraes 2013). Com Eça terá sido assim. Um dos principais traços da prosa queirosiana será a grande dificuldade em separar essa “prosa fiada” (jornalística, entenda-se) da literária. Em rigor, a sua escrita jornalística é sempre direcionada para o leitor que se pretendia despertar. Daí que, mesmo cumprindo com exatidão e ética a sua missão como jornalística, não estranhemos desabafos como o que fez ao seu amigo Conde de Arnoso: “O meu mal é o amor da perfeição – este

32 A apreciação de competência narrativa é apresentada, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Macério Lopes, como sendo “um conjunto de regras interiorizadas que permitem ao falante/ouvinte produzir e compreender um infinidade de textos.” (Reis e Lopes 1998, 89).

33 Como assegura Carlos Reis: “A crónica, enquanto género paraliterário de propensão narrativa, ocupa na obra de Eça de Queirós um importante lugar (...) praticamente desde o início da sua vida literária.” (Reis 2009, 202). Também Ana Teresa Peixinho esclarece esta questão da seguinte forma: “Bastará pensarmos, se fizermos um exercício retrospectivo, que Eça de Queirós até 1877, publicara alguns folhetins na *Gazeta de Portugal* que podem ser considerados crónicas, escrevera crónicas no *Distrito de Évora*, jornal que possuía uma secção intitulada precisamente ‘Chronica’ que, como vimos, era uma das mais constantes, e publicara as crónicas de *Farpas*.” (Peixinho 2010, 213). Para além destas referências, Eça escreveu crónicas para a *A Atualidade* (1877-1878); *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 1880-1882 e 1892-1897); *Revista de Portugal* (1889-1892) e *Revista Moderna* (1897-1899). Para mais esclarecimentos ver (Peixinho 2010, 210-241).

absurdo afã de querer fazer as coisas mais corriqueiras sempre do modo mais completo e brilhante.” (Queirós 2008, 2:349)³⁴.

De entre muitos outros exemplos que reiteram a responsabilidade jornalística e literária de Eça, podemos destacar as atribuições que envolveram a publicação da *Correspondência de Fradique Mendes (notas e recordações)*³⁵. Era seu intento publicá-la em folhetins n’O *Repórter* e mais tarde em livro, adiantando algumas cartas para a *Revista de Portugal*. Na verdade, todo o processo foi caótico. Eça fazia inúmeras revisões do texto a enviar, deixando os editores à beira de uma ataque de nervos pelos sucessivos adiamentos na publicação. É vê-lo, tal como na pequena história de Vergílio Ferreira, no meio da papelada à procura da “forma”, da palavra certa, da correção direita e da perfeição durante quatro anos!³⁶

Num pequeno traçado histórico, importa saber que, desde o século XVIII, a figura do cronista aparece circunscrita ao ambiente urbano e, qual *flâneur*³⁷, *extrai da cidade a sua matéria-prima*. Num processo de *mimesis*, assuntos (aparentemente) banais são vazados da mundanidade como propostas aliantes de grandes e profícuas reflexões. Mas nem sempre foi assim.

A crónica ou o folhetim, nas palavras de Helena Santana “pode considerar-se, justamente, um produto do jornalismo romântico; um género que a imprensa consagrou.” (Santana 2003, 9–19). O folhetim, modalidade de luxo (Mesquita 1984, 203), representava a forma fácil e imediata a assuntos de todo o tipo, ao mesmo tempo que proporcionava notoriedade e *status* aos profissionais da palavra ou a quem a este modo se aventurava. Ana Teresa Peixinho destaca que, na primeira metade do século XIX, o jornal foi um dos principais meios de difusão de autores³⁸ que pretendiam com os seus textos conquistar um público, agora “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 1982, 218). Daqui resulta o folhetim (ou o *folhetim-variedade*), um espaço onde “tudo e

34 Carta escrita ao seu amigo Conde de Arnos, a 22 de julho de 1897. (Queirós 2008, 2:349-351).

35 À data da publicação, 23 de agosto de 1888, Oliveira Martins era o diretor desse jornal. Eça apenas publicou seis artigos. Em outubro desse ano, Oliveira Martins é demitido da direção do jornal. Apenas em 1889 retoma a publicação da correspondência de Fradique, mas agora na *Revista de Portugal*.

36 A *Correspondência de Fradique Mendes* é um semipóstumo, publicada em livro em 1900.

37 *Flâneur* é a palavra utilizada por Baudelaire para caracterizar o *dandy* no contexto de uma nova relação com a cidade industrializada, assunto retomado por Walter Benjamin em obras como *Paris, capital do século XIX* ou *Charles Baudelaire: um poeta lírico na era do alto capitalismo*. A bibliografia sobre este assunto é extensa. Para uma abordagem sintética ver prefácio a *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire (Amaral 1998) e a introdução a *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, de Walter Benjamin (Adorno 1992).

38 Tal como afirma Ana Teresa Peixinho, o folhetim era “então, um espaço dialógico de interseção entre literatura e jornalismo (...) da responsabilidade de correspondentes externos ao jornal, normalmente escritores de renome ou neófitos, que escreviam sobre assuntos diversificados, em géneros muito variados, aí publicando literatura, textos de opinião, ensaios, etc.” (Peixinho 2010, 116).

nada” (Mesquita 1984, 203) podia aparecer: receitas, charadas, críticas culturais, pequenas biografias de interesse duvidoso ou mesmo romances (praticamente todos passavam pelo espaço do folhetim antes de se tornarem volume), entre muitos outros assuntos.

Deste espaço sem ética, nos finais de 1830, a publicação de pequenos episódios ficcionais passa a ser uma opção cada vez mais acarinhada pelo público leitor, tendo igualmente enorme benefício financeiro para os jornais. Em França, lugar de irradiação do folhetim, escritores como Eugène Sue (1804–1857), Alexandre Dumas (1802–1870), Ponson du Terrail (1829–1871), Paul Féval (1817–1887), Xavier de Montépin (1823–1902), entre outros, vão contar histórias de extensão definida para essa nova forma de difusão da ficção³⁹, contaminando os jornais com textos literários. Balzac, por exemplo, publicou em folhetins no *La presse*, pedido Émile de Girardin, *La Vielle Fille*⁴⁰, em outubro de 1836. *Gustave Flaubert edita, também em folhetins, no ano de 1857, e um ano antes divulgada na Révue de Paris, Madame Bovary*. No Brasil, espaço onde este modelo alcançou uma projeção notável, apenas destacamos a título de exemplo o romance o *Guarani*, de Tomás de Alencar, publicado entre fevereiro e abril de 1857 no *Diário do Rio de Janeiro*, ou as obras de Machado de Assis, *A Mão e a Luva* (1874), no *Globo*, e *Iaiá Garcia*, no *Cruzeiro*, em 1878.

Estamos perante, portanto, do *romance-folhetim*, precursor das mais notáveis novelas e romances do século XIX, um género que passeia entre o jornalismo e a literatura, justificando plenamente a afirmação de Lund:

[...] Ces publications s'enchèventrent au point de mettre en cause la frontière traditionnelle entre ce qui est «littéraire» et ce qui ne l'est pas. (Lund 2000, 447).

Mais tarde, principalmente devido às alterações de paginação, este modelo deu lugar à crónica, agora afastada do rodapé do jornal e com lugar cativo nas páginas frontais. Não se julgue, no entanto, que a crónica perdeu de imediato a ligação ao folhetim. Com o realismo, a escrita folhetinesca adquire uma seriedade capaz de “representar o mundo, de forma crítica e empenhada, capaz de realçar os aspetos passíveis de serem corrigidos” (Peixinho 2013, 10), dando progressivamente lugar à crónica. Esclarecemos melhor a questão: a crónica, assim como todos aqueles outros textos afastados originalmente da ficção, pertenceria à secção intitulada folhetim. O afastamento a este espaço de publicação deu-se, essencialmente, por dois motivos: por um lado, o humor e a ironia são agora presenças constantes na escrita cronística;

³⁹ Para lembrar somente alguns dos romances-folhetins de grande prestígio, citamos *Les Mystères de Paris* (1842-43) e *Le Juif errante* (1844 – 45), de Sue; *Comte de Monte Cristo* (1845) e *Les Trois Mousquetaires* (1844), de Dumas; *Les Dames de Paris* (1857-71), de Ponson du Terrail; *Les Mystères de Londres*, de Féval (1842) e *La Porteuse de pain*, de Montépin (1884-87). Sobre este assunto ver Peixinho 2010, 114-128, passim.

⁴⁰ Trata-se do sexto volume da sua *Comédia Humana*.

por outro, “dedicando-se a aspetos da realidade política, social e cultural” (Peixinho 2010, 215), a crónica adquire uma maior importância no corpo interno do *jornal*. A partir de um forte empenho social, mas também de grande entusiasmo literário, escritores-jornalistas vão transitando entre os dois territórios: mesmo subscrevendo um novo estilo, o literário, este ainda obedece à exigência dos horários e velocidade dos acontecimentos citadinos. À medida que se vai descurando a preocupação cronológica dos factos, o escritor assegura nas páginas de jornal outras possibilidades temáticas, cativando e satisfazendo as exigências de leitores cada vez mais conformados com gostos literários.

A modalidade que hoje encontramos vem na esteira da crónica cultivada depois da segunda metade do século XIX: o cronista assume livremente a sua marca pessoal e desenvolve uma narrativa marcada por jogos de linguagem, teor conversacional, tendo como ponto de partida a atualidade. Ora, nesta perspetiva, a crónica, tal como a narrativa, acaba muitas vezes por recuperar do real os acontecimentos que farão o seu intuito comunicativo. O autor – cronista tem, então, duas opções: ou recorre a uma linguagem simplista, num breve e objetivo recorte de um facto do dia-a-dia, acabando por transformar o seu texto num registo jornalístico *per se* e, irremediavelmente, dado ao esquecimento; ou, noutra recriação, recorrerá, já que tem por missão chegar a um público e despertá-lo nas várias apreensões de leitura, a uma linguagem mais complexa. A partir dela reconstituí a realidade por meio da subjetividade, a que não faltam recursos estilísticos e adjetivos capazes de descrever e ilustrar a verdade fria, sombria e *quicá* patética, que um espaço, objeto ou personagem podem ilustrar. Ao lermos uma crónica, esperamos encontrar um facto real, com personagens verídicas, ou seja, de matéria essencialmente jornalística, mas a verdade é que muitas vezes somos confrontados com registos ficcionais e jogos literários que reconhecemos, por exemplo, no conto. A narratividade é uma qualidade intrínseca ao texto narrativo e nisso a crónica é sua fiel seguidora, já que nela contam-se histórias e inserem-se personagens e, por isso mesmo, não é de estranhar que façamos incursões por mundos ficcionais. Neste ponto, a estética da produção, entendida como a perceção individual de quem recolhe e “conta mil coisas”, é fundamental: por mais realista que seja o relato, cumprindo os pressupostos enquanto género da esfera jornalística, a verdade é que muitas vezes encontramos textos que condensam imaginação e fantasia. A crónica, pela ambivalência discursiva, estará entre a literatura e o jornalismo.

Relembramos: a crónica, afastada da matéria jornalística⁴¹ (como as que aqui se

41 De lembrar que a crónica está circunscrita à paraliteratura, e não à esfera literária. No entanto, certos procedimentos discursivos e textuais, como já aqui foi referido, conferem-lhe uma dimensão literária. Esta divisão entre literatura e paraliteratura é observada por Vitor Aguiar e Silva: “Um texto inscreve-se no âmbito da literatura, porque, sob o ponto de vista semiótico - compreendendo, portanto, o parâmetro semântico, o parâmetro sintático e o parâmetro pragmático-,

analisarão), apresenta um sentido metafórico mais amplo, tal como ocorre noutra forma de prosa, daí que deva ser entendida como matéria literária e, nesta aceção, todo o seu discurso é compreendido como significação quando relacionado com o conteúdo proposicional. Ora, assim sendo, podemos assumir duas modalidades deste registo: a crónica diretamente ligada ao jornalismo, centrada, portanto, em acontecimentos da atualidade, sendo por isso mesmo designada por *crónica jornalística*; e a *crónica literária* onde “siguiendo usos de la ficción (...) también narra lo que no ocurrió, las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlo.” (Villoro 2006, 3). Rafael Mesa apresenta exatamente esta dupla aceção da crónica apoiando-se, para tal, no estudo de vários teóricos desta matéria, como Manuel Granã, Luis Núnes Ladevéze, Martín Vivladi, entre outros. Num resumo do que é esta tipologia, chega à conclusão de que as mesmas podem ocorrer em duas dimensões paralelas: “crónicas informativas e crónicas valorativas” (Mesa 2004, 189). Adianta que numa crónica valorativa “prevalece la interpretación sobre los hechos que relata” (Mesa 2004, 192), sendo por isso mesmo um texto criativo, livre e que “admite la forma expresiva del estilo literario” (Mesa 2004, 184). As crónicas da *Revista Moderna*, revestidas de um recorte literário e de uma liberdade própria, incluem-se na crónica valorativa.

Não resistimos, neste ponto do trabalho, à apresentação de uma (hilariante) definição de crónica que Luís Fernando Veríssimo publicou na *Revista Domingo*, do *Jornal do Brasil*, na modalidade de verbete:

Crónica. (Do lat. *chronica*. Ver também fr. *cronique*. Não confundir com fr. *Monique*, que tem o mesmo sufixo, mas outras intenções). S. f. **1.** Narrativa histórica em ordem cronológica. (Ex.: “*Aí o Clemenceau pegou e disse...*”) **2.** Genealogia de família nobre. (Ex.: “*Rubião, o Bastardo, bisneto de Visimum, o Chato, neto de Bis, o Bom, filho de Bas, o Tardo, e pai de Helenito, o Estranho...*”) **3.** Secção de revista ou jornal (Ex.: crónica policial, crónica social ou crónica geral (...)) **4.** Biografia escandalosa de uma pessoa [...] (Veríssimo 2013).

À parte estas considerações iniciais, o que Luís Veríssimo humoristicamente nos mostra é que a crónica, na sua diversidade, pode apresentar diferentes centros do universo: desde a “narrativa histórica” à “biografia escandalosa de uma pessoa”. Luís Veríssimo adianta, ainda, que a crónica se pode dividir em dois tipos:

A crónica geral se divide em: a) opinativa; b) digressiva. A crónica geral opinativa diz que pão é pão e queijo é queijo, põe as cartas na mesa e abre o peito. A crónica geral

...
 ele é produzido, é estruturado e é recebido de determinado modo, independentemente de lhe ser atribuído elevado, mediano ou ínfimo valor estético; um texto inscreve-se no âmbito da paraliteratura, não porque possua reduzido ou nulo valor estético - carência de que compartilha com textos literários -, mas porque apresenta caracteres semióticos, nos planos semântico, sintático e pragmático, que o diferenciam do texto literário.” (Silva 1990, 130).

digressiva não se nega a dar sua opinião mas primeiro pede que limpem a mesa do pão, do queijo e das cartas e que, por favor, ponham a camisa! A crónica opinativa gosta de tudo às claras, de botar os pingos nos *is* e de dar nome aos bois. Tem os pés no chão e a cabeça no lugar. Já a crónica digressiva gosta de pingos na cabeça, de dar nome aos pés, dos bois no seu lugar e de *is* no escuro. A crónica opinativa sabe o que pensa e diz o que quer. A crónica digressiva pensa que sabe, mas não diz porque pode dar galho. (Veríssimo 2013).

Afastada desta paródia, também Helena Santana defende que a crónica apresenta estas duas modalidades que, explica, “em geral funcionam como processos de dessacralização da escrita literária, aproximando-a da vida e do discurso do quotidiano.” (Santana 2003, 15). Diremos mais: a crónica, pela sua “pequena voz serena, calma e clara”, aproxima-se do leitor e preenche, na maioria da vez, os seus horizontes de leitura. O leitor em geral vê nesta forma breve o meio primordial de completar os seus hiatos de informação, num registo mais informal.

Chegados a este ponto, importa reatar os laços com o tema central deste trabalho. A ver: a produção finissecular de Eça de Queirós ressalta a existência de “outros mundos possíveis” (Reis 2000a, 2), que projetam “outros mundos literários do ponto de vista temático, do ponto de vista propriamente dito ficcional, do ponto de vista formal [...]” (Reis 2000a, 2). Este é o mote para falarmos de Eça e da sua produção jornalística como espaço de uma outra criação: a ficcional dada pela escrita que, *disfarçada* de crónica, é lugar de recriação de outras formas compositivas. Misturando o real e o idealizado, legitima-se a entrada na ficcionalidade. É exatamente por estas razões que não poderemos ver, por exemplo, as crónicas “O Marquêsinho de Blandford” ou “A Rainha”, como os textos que se criavam na corte do século XV por Fernão Lopes ou Gomes Eanes de Azurara que, compondo textos de ilustres personagens da nobreza, não passavam de registos historiográficos, e laudatórios muitos deles, sobre a vida ou reinado de um monarca. Em Eça, a escrita do real dá lugar à crónica como ficção, o que acontece porque o escritor capta elementos do real capaz de despertar no leitor, pelo “contar literário”, pela elocução e concretização da escrita, um conjunto de expectativas à boa maneira deste género, justificando em pleno a afirmação de Kendall Walton:

46

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. (Walton 1990, 34).

Por aqui se percebe, de imediato, que se parte da realidade para gerar ficcionalidade, sendo que a narratividade está ao serviço desta (re)criação, até porque nela se inscreve uma das suas principais categorias – a personagem –, elemento

fundamental que aqui se observará nos seus vários procedimentos de construção figurativa num universo ficcional. Para isso, temos de entender a personagem como “uma unidade difusa de significação, *construída* progressivamente pela narrativa [...]” (Hamon 1983, 20), ou seja, portadora de valores e simbolismo que a reportam para o espaço ficcional, ainda que figuradas num género ambíguo e difuso como é a crónica, “constituída pela soma das informações dadas sobre aquilo que ela *é* e sobre o que *faz*.” (Hamon 1983, 3).

Assim, e em resumo, a crónica, volátil e híbrida (Santana 2003, 15), “modelando-se em subtipos de estatuto variável” (Santana 2003, 14), apresenta uma dupla dimensão actancial: por um lado, busca no quotidiano, o real, o seu suporte, tal como acontece em qualquer texto jornalístico; por outro lado, é literária quando nela vivem, das mais despretensiosas às mais dramáticas e intensas, as personagens que chegam até nós com tratamento literário. A soma das possibilidades criativas e de múltiplas significações do quotidiano, aliadas à carga opinativa, traduzem a ponte que se faz entre literatura e jornalismo. A crónica será, assim, como em qualquer romance ou conto, a possibilidade ilimitada da criação jornalística. Esta é também a opinião de Walter Benjamin ao afirmar que, de “entre todas as formas não existe uma cuja presença na luz pura e incolor da história escrita seja mais incontestável do que a crónica, estratificando-se no seu amplo espectro os diversos modos de narrar, como cambiantes da mesma cor. O cronista é o narrador da história.” (Benjamin 1992, 41–42).

As crónicas da *Revista Moderna*, por exemplo, traduzem um afastamento em relação ao realismo de outros registos para dar lugar à criação de textos de índole pessoal e subjetiva. Este afastamento dar-se-á pela ambiguidade da escrita, de que o conto, cúmplice da crónica narrativa, é expressão. Para além do conto, sabemos que a crónica pode aproximar-se da exposição poética, apelando à reflexão de temas mais densos, como a morte ou efemeridade da vida, numa preocupação em “atrair o leitor em busca de uma voz ou de um espírito que o coloque numa relação mais emotiva com o mundo.” (Roncari 1985, 14).

A escrita da *Revista Moderna* é notoriamente marcada pela “fluidez e [...] relatividade dos sentidos” (Reis 1999, 163), originando um conjunto de textos da esfera da paraliteratura, muito provavelmente escritos com o mesmo prazer com que se dedicava à prosa ficcional. Nesta revista, Eça conseguiu o melhor destes dois mundos: uniu o olhar objetivo de um cronista a uma mistura hábil da linguagem própria de um discurso narrativo plurissignificativo. Talvez por isso estas crónicas sejam tão singulares. Na verdade, não são crónicas. São contos, biografias e retratos. Em todos estes textos retoma-se a personagem como *leitmotiv*, numa significação especial que parte “do pensamento e do discurso crítico do Eça finissecular” (Reis

2005b, 10), próprios de quem está longe (da pátria, como sabemos), mas que não deixa de a colocar num espaço, texto e contexto como mensagem de um projeto literário: *A Revista Moderna*

Levamos então as questões: que dimensão conferiu Eça a estas crónicas, inscritas na esfera da paraliteratura, que possibilitem a sua leitura como criações ficcionais? Que dimensão assume a personagem nestes textos para que possa ser vista como um ser ficcional? Estas são respostas que durante a apresentação intratextual das várias crónicas vamos tentar responder.

CAPÍTULO 3: A FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS NAS CRÓNICAS DA *REVISTA MODERNA*

Figuração *s.f.* (SXV cf. Fich IVPM) ação de figurar 1 facto de tornar alguém ou algo visível pela utilização de meios gráficos, pictóricos, plásticos, etc. 2 representação exterior de uma forma; contorno; figura 3 representação esquemática ou simbólica de alguém ou algo [...] ETIM lat. *figuratio, ōnis*, configuração, figura, forma; ver *fig-* (Houaiss, Villar, e Franco 2003).

1 UM *FAIT DIVERS* “NA PRAIA”

O objeto de trabalho neste subcapítulo é a crónica “Na Praia”, publicada por Eça de Queirós no número 4 da *Revista Moderna* em 1897⁴², texto que se destaca pela importância que é dada à personagem e ao “talento caricaturesco de Eça.” (Losada Soler 2005, 27).

Antes mesmo de entrarmos neste *fait divers*, importa referir que operaremos em dois campos de trabalho: o retrato da matrona, figura central desta crónica; e a disseminação desse retrato (decorrente de vários processos retóricos), até à sua figuração enquanto personagem-tipo. A partir deste ponto, abordaremos a centralidade da personagem, expressa na sua personalidade, natureza e carácter.

Tendo em conta que a análise da personagem desta crónica será feita a partir do retrato, talvez não seja excessivo recordarmos a origem etimológica do termo. A palavra retrato deriva do verbo *retraho*, que significa “retirar”, “extrair” tirar”, “puxar”, “arrastar ou trazer de novo” (do latim *traho, tractum, trahere; retrahere*: participio passado: *retractus*) (Reis 2013b, 17). No caso do retrato literário, entendemos que são extraídos um conjunto de atributos - físicos, psicológicos e morais, entre outros que o autor considere pertinentes -, que permitem formalizar uma certa imagem da pessoa que se quer representar. Dizemos “certa imagem”, pois a figura criada a partir do retrato é fruto de um olhar pessoal do autor (ou pintor, se se tratar de um registo icónico) e, por isso mesmo, nunca uma representação

⁴² Luís de Magalhães, em 1909, incluiu-a no volume *Notas Contemporâneas*. Tal como para todas as crónicas tratadas neste trabalho, tomamos como base para a crónica “Na Praia” a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós de *Textos de Imprensa V* (da *Revista Moderna*), da responsabilidade de Elena Losada Soler, cuja coordenação cabe a Carlos Reis.

fiel ao “modelo original”. Exemplifiquemos melhor: na construção de um retrato literário (e é só este tipo de retrato que convocamos para este trabalho), o escritor *retira* certos traços e predicados da pessoa para compor a sua personagem. A personagem será, então, o resultado de uma reunião de traços que dão origem à sua figuração, à sua materialização. A tese que subjaz à construção de uma personagem é, por exemplo, brilhantemente ilustrada pelo próprio Eça numa carta a Carlos Lobo d’Avila - “Tomás de Alencar (Uma Explicação)” -, de 8 de Fevereiro de 1889 (Queirós 2009b, 223–231). Neste registo epistolar, Eça afirma que para criar Bulhão Pato teria de o conhecer, de lhe apreender “os seus gostos, os seus sentimentos, os seus *tics*, os seus interesses, tudo o que diversamente e unicamente constitui um carácter” (Queirós 2009b, 226). O que aqui se expõe é o seguinte: há uma transferência de qualidades da pessoa para a personagem. A figura encontrada após o conhecimento e escolha da pessoa a representar será, por conseguinte, uma confirmação das características da personagem. Paradoxalmente, neste *fait divers* relatado por Eça, pessoa e personagem são uma só. *Representante e representado* num só espaço textual, numa só figura, mas com disseminações que se extraem do retrato que é feito deste signo narrativo através de um conjunto de traços característicos. Através da voz do narrador (que testemunha toda a ação) ou da sua própria voz, a personagem chega até nós, pronta para ser apreendida como um ser ficcional. O destaque para a personalidade, para o estatuto social e cultural da personagem, assim como as atenções dadas à relação que esta mantém com outras personagens e elementos da narrativa no decorrer da ação, abrem caminho para a análise figurativa da personagem desta crónica.

O estudo da personagem da crónica “Na Praia” é perspectivado a partir de algumas considerações sobre a retórica do tipo, aqui centrada na retórica do retrato. Explicamos melhor: em primeiro lugar, o retrato será o processo de caracterização pelo qual se vai construindo a personagem; segundo, neste texto em particular, o retrato está ancorado no processo retórico, onde “residirá a especificidade da construção retórica da personagem.”⁴³ (Vieira 2008, 135). Neste sentido, Cristina Vieira assegura que os procedimentos retóricos na construção da personagem partem do “desvio linguístico da combinatória habitual, provocado pelo autor com o propósito de que aquele seja percecionado pelo recetor.” (Vieira 2008, 130)⁴⁴. Estas questões não excluem, como se percebe, a dimensão semântica que a organização dos traços comuns desta personagem provoca no leitor.

⁴³ Neste estudo tomamos como referência alguns dos processos retóricos desenvolvidos por Cristina Vieira. (Vieira 2008, 123-186).

⁴⁴ Do mesmo modo, Manuel Alexandre Júnior refere-se à nova retórica como “arte da comunicação persuasiva” (Júnior 2005, 10), numa perspetiva muito próxima aos estudos de Cristina Vieira, que refere a importância da retórica como um processo literário basilar na construção da personagem e no efeito recetivo, por parte do leitor, a essa construção. Esta é a linha de análise que se adotará neste trabalho, já que a personagem desta crónica se elabora a partir de uma abordagem literária e, como afirma Cristina Vieira, “as obras literárias são textualmente retóricas.” (Vieira 2008, 137).

Significa isto que não estaremos apenas no campo dos procedimentos linguísticos, mas também semânticos e argumentativos.⁴⁵

Embora as personagens das crónicas da *Revista Moderna* não tenham a complexidade psicológica das personagens que encontramos nos romances de Eça, elas não são desprovidas de vida e significado, sentimentos reiterados pelas manifestações de linguagem próprias da prosa queirosiana. O que falta em dimensão psicológica é compensado pelo poder evocativo e descritivo que é dado às suas personagens. O relevo que advém do comportamento e do sentido da existência das personagens ocorre pelo processo de caracterização, o que se verifica em pequenos momentos, em mínimos diálogos ou pensamentos que emite. É pelo retrato que processo de caracterização se concretiza, na medida em que permite a “representação da pessoa humana colocada em lugar de centralidade, num certo universo social e cultural” (Reis 2013b, 2). Num aproveitamento do que é essencial e tendo em conta a lógica narrativa da crónica -breve como deve ser-, ao leitor caberá interpretar e discorrer sobre o todo da personagem a partir do *incipit* desta narrativa. É a partir deste primeiro momento do texto que o retrato da personagem se constrói, permitindo uma contínua e desdobrada configuração da personagem.

A crónica “Na Praia” apresenta uma ligação estreita com o real, os factos descritos são aberrantes, extraordinários e curiosos, o que nos permite inferir que este texto se afasta da retórica própria da notícia informativa. Estas características apontam para a estrutura do *fait-divers*, um modelo jornalístico de larga aceitação no século XIX.

Num breve apanhado histórico sobre o que foi o *fait divers*, recordamos que este género desempenhou um papel importante na recriação de episódios inscritos num acontecimento excepcional, retirados do quotidiano e considerados pelo público como uma infração às normas morais e sociais (Hamon 1997, 7). Apesar de lhe podermos encontrar as origens já na imprensa francesa do século XVII – a *Gazette de France* lançou inúmeras edições consagradas aos *fait divers* sensacionalistas⁴⁶ -, foi no século XIX que este modelo

45 Cristina Vieira apresenta vários modelos retóricos. Para o caso da nossa crónica simplificaremos esta abordagem, focando, apenas dois processos: os processos retórico-argumentativos, que “abranchem as formas de raciocínio que marcam conflitos e vontades, o que aproxima ou afasta identidades”, ou seja, uma extensão clara da *elocutio* da retórica clássica de Aristóteles; e os processos retórico-estilísticos, segundo o modelo de Heinrich Plett, que amplificam a significação discursiva. A base dos estudos dos processos retóricos terá em conta as teorizações de Cristina Vieira (Vieira 2008, 139–218) a partir de Chaïm Perelman (Perelman 1996, 73–125, 131–156).

46 Gille Feyer destaca a multiplicação deste género na *Gazette de France* e outros jornais de renome: “la *Gazette de Théophraste Renaudot* porte peu de ces menues informations qui pourraient être les signes de désordres sociaux [...] Dans la seconde moitié du siècle des Lumières, les *faits divers* se multiplient. De mai à août 1778, sept périodiques offrent à leurs lecteurs 159 récits pour 91 *faits divers* distincts. La seule *Gazette des Deux-Ponts*, feuille allemande publiée en français, propose 58 récits, la *Gazette de La Haye* 33, le *Courrier de l'Europe*, venu de Londres, 22, le *Mercure de France* 21, etc. Toutes ces nouvelles sont semblables à celles de 1734: on y trouve 66 catastrophes, 47 crimes, 17 émeutes, 10 affaires de mœurs, neuf monstres ou curiosités naturelles... La *Gazette des Deux-Ponts* cantonne ces récits dans sa rubrique «Variété», située en fin de numéro: de leur diversité sont tirées des considérations, désabusées ou amusées, sur les hommes et les mœurs de l'époque.” (Feyer 2005, 19).

jornalístico alcançou o sucesso. Inúmeros romancistas, entre os quais Balzac, Flaubert, Zola e Stendhal ou teorizadores como Sartre e Beauvoir, o cultivaram nas suas obras. A dispersão temática deste género levou a que Roland Barthes o afluasse no seu famoso *Essais Critiques* sob o título “Structure du Fait- Divers” (Barthes 1964, 188–197). No seu estudo, Barthes mostra que, por detrás da aparente imagem de texto fútil e extravagante, se escondem problemas fundamentais, permanentes e universais: a vida, a morte, o amor, a natureza humana, o ódio, o destino, entre tantos outros. Na realidade, o *fait divers* apresenta para o teorizador um carácter imanentista:

Une information partielle; le fait divers, au contraire, est une information totale, ou plus exactement, immanente; il contient en soi tout son savoir [...] C’est son immanence qui définit le fait divers. (Barthes 1964, 188).

Para Roland Barthes, a estrutura do *fait divers* orienta-se em dois grandes polos: a causalidade e a coincidência. Não sendo o lugar próprio para a abordagem sistemática da estrutura do *fait divers*, reduzimos a nossa crónica a uma dimensão: a causalidade. A causalidade, que por sua vez pode ser dividida noutras tantas causas e relações⁴⁷, centra a sua atenção na personagem e no seu comportamento aberrante e assombroso. No nosso caso, a Matrona age em conformidade com o seu esquema mental e social. Ou seja, tendo em conta que o foco do relato se centra nesta personagem (*dramatis persona*) e nas suas ações, dela se extrai o desvio e transgressão dos seus atos. Este tipo de informação identifica o sistema de valores determinados pela sociedade na qual se inscreve e se identifica plenamente. Neste caso, uma burguesia capitalista, um novo-riquismo afastado dos valores do evangelho.

É por isso mesmo que não nos interessa o seu carácter efémero de matéria de jornal, mas sim o poder representacional que se gera a partir de um “bocado de vida”, de forma realista e verosímil, numa elucidativa moldura de vida real tão identificável com alguns aberrantes episódios da nossa existência. A verosimilhança, por exemplo, associada ao carácter virtual de uma história, é um processo retórico habilmente utilizado por Eça. Deverá esta verosimilhança ser entendida nesta crónica em especial como a pura verdade, ainda que a realidade transmitida seja uma cópia da relatada. Verdadeiramente, será sempre um segundo ato de criação, uma espécie de “fingimento” qual Pessoa retratou em *Autopsicografia*, poema programa sobre a criação poética. Eça terá de reproduzir a realidade visualizada *in loco* para o papel, e aí usará certos mecanismos retóricos adequados ao género que narra – a crónica. Neste sentido, a caracterização de personagens obriga a que o autor “retire” certos

⁴⁷ Sobre esta questão, Roland Barthes faz uma exposição sistemática no seu texto “Structure du fait divers.” (Barthes 1964, 188-197).

e específicos argumentos, características entenda-se, que validem a enunciação das pessoas e acontecimentos, criando retratos modelares para exemplificar a mensagem veiculada. Este efeito de verosimilhança dá-se, então, por uma correspondência direta entre o factual e o referencial, assegurando no leitor a ideia de que, de facto, *tudo isto aconteceu*. E a arrumação mental que se consegue é a seguinte: esta mulher não nos é estranha; a situação porventura, mas não a figura caricata e amoral que aí se encontra, o que só foi possível porque Eça assegurou realisticamente “a vida na página, a vida reanimada pela arte mais elevada.” (Wood 2010, 262)⁴⁸.

Neste sentido, importa reter as principais linhas que se apreendem desta crónica e que dizem respeito à personagem e à retórica do tipo, ou seja, aos processos que compreendem a construção desta personagem enquanto personagem-tipo, categoria tão comum a Eça de Queirós. Numa carta dirigida a Teófilo Braga, em 1878, o autor comenta a importância deste tipo de personagens no romance *O Primo Basílio*, mas sabemos que a essência que regula esta criação de tipos terá sido a mesma em muitos dos seus contos, novelas ou romances. Através do que chama de “instrumento de experimentação social”⁴⁹, enuncia os pressupostos da criação de algumas personagens da obra:

Por outro ainda, a sociedade que cerca estes personagens – o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Julião) e às vezes quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião). Um grupo social em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes. Eu conheço vinte grupos assim formados. Uma sociedade sobre estas falsas bases não está na verdade: atacá-las é um dever. (Queirós 2008, 1:183).⁵⁰

Mais tarde, retoma esta mesma questão, mas aqui direcionada para a recriação da sociedade parisiense, não deixando de destacar a importância que os tipos têm nessa representação social:

[...]uma obra que pretende ser a reprodução de uma sociedade uniforme, nivelada, chata, sem relevo e sem saliências (como a nossa incontestavelmente é) - como queira V., a menos que eu falseasse a pintura, que os meu tipos tivessem o destaque, a dissemelhança, a forte e crespa individualidade, a possante e destacante *personalidade* que podem ter, e têm, os tipos de uma vigorosa civilização como a de Paris ou a de Londres?[...]. (Queirós 2008, 1:560).⁵¹

Aproveitando estes dois recursos narrativos – o real e o uso de *tipos* – Eça realiza

48 Wood chama a este processo *lifeness* que, afirma, não tem tradução direta, sendo no entanto sinónimo daquilo que é próprio da vida (*life*). (Wood 2010, 262-266).

49 Eça, *Correspondência*, 1:183.

50 Carta dirigida a Teófilo Braga, a 12 de março de 1878, a partir de Newcastle. (Queirós 2008, 1:182-185).

51 Carta dirigida a Fialho de Almeida a 8 de agosto de 1888. (Queirós 2008, 1:558-551).

o grande propósito desta crónica: pela observação a crítica.

Na crónica “Na Praia”, o recorte inicial potencia de forma consciente um perfeito equilíbrio entre a razão e o conhecimento, até porque Eça estará, neste texto em particular, como *voyeur* e, portanto, detentor de um conhecimento objetivo⁵²:

Numa praia da Normandia, ao entardecer, diante do mar que lentamente adormece, e do céu apenas resta a vermelhidão afogueada e cansada do coruscante sol que o sulcou, está estendida sobre a fina areia uma família, gozando a majestade e a frescura do crepúsculo, naquela recolhimento decoroso que compete a quem alugou um chalet de 3000 francos, e acarretou de Paris cavalos e carruagens para comunicar luxuosamente com a natureza. (Queirós 2005, 51).

Lembramos, a propósito, que Eça é o próprio a afirmar que “para fixar esses bocados de vida real” (Queirós 2009c, 197), será necessário uma “naturalidade” e “transparência” (Queirós 2009c, 197), elementos que nos recordam o conceito de crónica, ainda que as palavras do autor digam respeito ao conto. De qualquer forma, apesar de tentar evocar a realidade com total isenção, inevitavelmente a sua perceção individual acaba por imprimir alguma subjetividade ao relato, o que não é, pelo que sabemos de outros registos de Eça, inocente. É o que deduzimos do excerto inicial:

No meio avulta fortemente a Madama, obesa, entronada sobre a sua cadeirinha de palha, com uma boina branca, e, sobre os ombros mais largos que as ancas, uma capeline a que se sente, mesmo de longe, a riqueza e o preço alto. (Queirós 2005, 51).

Aparentando ser um relato quase literal do lugar onde a *Madama* se instala com o marido e os seus cães, a leitura desta crónica terá o propósito, semelhante à crónica de costumes de Eça, de nos colocar perante uma determinada cena de modo a que possamos compreendê-la como uma imagem credível e real. Do mesmo modo, a apresentação fragmentária do espaço, e de imediato da personagem, gravitando à volta desta toda a tensão narrativa, tem em conta a unidade dramática que ocorre pela transferência da ação como reprodução da essência da personagem. Ou seja, de acordo com a argumentação leibniziana (Vieira 2008, 155), a ação da personagem será o testemunho direto da sua própria essência e caráter. Isto poderá ser visto, por exemplo, no seguinte recorte:

Ela fulmina o entremetido, grita furiosamente: - *Imbécile!* - como ousou ele, com efeito, interromper *ces pauvres chéries*, no momento triunfante em que eles vão, os pobres queridos, esfrangalhar o homem temerário que invadira ao crepúsculo aquela praia,

52 De referir que as praias da Normandia eram frequente destino de Eça e da sua família. (Mónica 2001b, 430).

onde os seus donos digeriam, e portanto dominavam? (Queirós 2005, 53).

Há, como facilmente se vê, uma latente linguagem caricatural na apresentação desta personagem. Neste caso em especial, teremos de a perceber como plana, sem crescimento ao longo do discurso e sem uma *duração* maior que a própria crónica. Ou seja, depois de observado e registado o episódio nuclear em que se envolve, esta mesma “encerra-se”, não passado para além do relatado. Trata-se de uma personagem que é destituída de profundidade, sendo apenas caracterizada por uma qualidade ou defeito. Segundo Forster, este tipo de personagem tem uma vantagem sobre todas as outras:

One great advantage of flat characters is that they are easily recognized whenever they come in – recognized by the reader’s emotional eye, not by the visual eye which merely notes the recurrent of a proper name. (Forster 1974, 76).

Ao longo de todo o relato é recorrentemente apelidada de “nédia matrona”, “roliça Madama”, “obesa fêmea” ou “toucinhenta Madama” (Queirós 2005, 52–53), predicados que remetem para uma identificação plena entre as suas características físicas – obesidade – em consonância com os distintivos traços psicológicos. De todos os adjetivos utilizados na descrição desta personagem, “toucinhenta” (Queirós 2005, 54) será, porventura, o neologismo morfológico que encerra em si o *todo* da personagem. A partir deste neologismo se efetiva a transposição das suas características físicas para as suas características psicológicas. Em Eça, afirma Guerra da Cal, os neologismos são “palavras-chave” (Guerra da Cal 1981, 111), permitindo ao leitor um reconhecimento da personagem - apesar de não possuir designação nominal própria - desde o início do relato. O uso do adjetivo com propriedades de sentido ridicularizantes é mais um dos processos basilares da caracterização da personagem, na medida em que clarifica o perfil humano e o perfil físico da personagem representada. As referências – “nédia” “roliça”, “obesa” ou “toucinhenta” (Queirós 2005, 52–54) - estabelecem uma relação entre a personagem e a pessoa, ao mesmo tempo que desenvolvem no leitor uma determinada imagem fixa e homogénea desta “Matrona”. Serão estes mesmos traços exteriores que contribuem para a construção figurativa desta personagem. Guerra da Cal, em considerações sobre o modelo estilístico de Eça, afirma que a criação para se “cristalizar (...) em palavras tem por força que realizar uma seleção quantitativa e qualitativa de seus meios de expressão” (Guerra da Cal 1981, 54). Quer isto dizer que podemos identificar múltiplas práticas retóricas na composição da personagem numa

narrativa. Por exemplo, no que à matrona desta crónica diz respeito, a combinação de características físicas, psicológica e morais, consolida-a como um dos *topoi retóricos possíveis*. (Eco 1975, 232)⁵³.

Se observarmos com atenção toda a crónica, veremos que a personagem “é um organizador textual.” (Reuter 1988, 8). Serão as suas ações iniciais, a sua reação face ao espaço envolvente assim que o narrador a coloca em cena no tecido cronotópico da ação central, bem como a relação que estabelece com as restantes personagens, que permitirão, e numa progressão caracterizadora, construir a sua figuração. Noutros termos: a soma das informações dadas pelo conjunto das ações da personagem, configuram o seu percurso narrativo, marcado pela originalidade, pelos factos raros, insólitos, extravagantes, ao mesmo tempo que a caracterizam numa tensão contínua. Daqui resultam os seus traços definidores - “nédia” “roliça”, “obesa” ou “toucinhenta” (Queirós 2005, 52-54) -, ou seja, elementos que permitem a configuração semântica da personagem. Nesta perspetiva, o retrato tem um papel fundamental na “leitura” da personagem: por um lado, a personagem é interpretada através do retrato, da imagem construída pelo autor; por outro, é a partir do retrato que o leitor conhece a personagem ao longo de toda a narrativa e, progressivamente, vai construindo a sua própria leitura da figura ali exposta. Visto desta forma, o retrato é um “complemento hermenêutico da leitura propriamente dita, cooperando na figuração da personagem e na construção da sua identidade.” (Reis 2013b, 18)

Assim, numa (re)leitura da reação despropositada que a mulher apresenta no início do relato, à contrariedade que o seu marido, o “magricelas e mole”, impõe ao seus “dois cães enormes” (Queirós 2005, 51) de morderem a quem ali passa a desassossegar seu sossego, depressa imaginamos o caricato da cena, mas também *sentimos* esta primeira atitude e reagimos a este acontecimento. Este *fazer* cognitivo está, assim, ancorado no princípio da dupla perceção: a compreensão do lugar e do “desenho” da personagem na obra quando se “lê” uma personagem, mas também, e a este mecanismo associado, a leitura que fazemos de uma personagem depois da nossa leitura, ou seja, que tem que ver com o efeito recetivo da figura que nos é apresentada.

O que ainda nos coloca noutro campo: a apreciação estética da personagem está, sem dúvida, ligada à sua apreciação concetual⁵⁴ - a personagem não é um retrato do ser humano, mas o ser humano criado *na* e *pela* linguagem. Como sabemos, deste labor resultam muitas das personagens ecianas representativas de um qualquer espaço social. A

53 Umberto Eco define *topos* como os “tipos que só por hábito de linguagem podemos designar como tais: úteis e inocentes, eles consomem-nos na impressão não aprofundada, e o seu emprego tem algo de felicidade inventiva com a qual de um lampejo de vida se extrai uma situação narrativa. Podemos definir melhor esses produtos literários como *topoi*, *tópicos*, fáceis de convencionalizar e empregáveis como compromisso.”

54 Gérard Genette (Genette 1994, 221-223) refere “disposition artistique, sendo que este se relaciona com a forma como cada um de nós vê e interpreta uma obra, numa “sensibilidade própria” resultante de apreciações relativas de um mesmo texto.

este processo Cristina Vieira chama de “tipização social” que significa, portanto:

A atribuição de comportamentos (...) a uma personagem individual passíveis de serem entendidas como representantes de um espaço social determinado. (Vieira 2008, 295).

Até chegar a esta dimensão, a personagem foi concebida para ser reconhecida como tipo pela “fisionomia completa, não apenas pelo exterior, mas intelectual e moral” (Eco 1975, 219), uma representação, portanto. A ideia de tipicidade da personagem é fortemente explorada por Eça, como sabemos, e tem expressão literária no exagero de características peculiares da personagem em foco. Carlos Reis define tipo como “personagem-síntese entre individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certa dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, económicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o mundo real” (Reis e Lopes 1998, 411). Aproveitando a experiência de jornalista, e aqui como observador discreto, Eça descreveu a personagem na sua totalidade a fim de que esta se constituísse como um símbolo social e moral da sociedade burguesa e capitalista. Esta é também uma reflexão feita por Lukács quando afirma que, na criação de tipos, “convergent et se rencontrent tous les éléments déterminants, humainement et socialement essentiels d’une période historique.” (Lukács 1999, 9).

Em Eça, o tipo tem uma enorme representatividade, diretamente vinculada ao naturalismo/realismo, argumento reiterado por Carlos Reis quando afirma que “a capacidade representativa da personagem realista especializa-se na constituição de tipos sociais [...]” (Reis 1995b, 441).

Dotadas de um relevo individual, estes tipos conseguem unir o espírito de um determinado tempo, de uma certa sociedade e de uma identidade nacional. Como resultado: as personagens acabam por encarnar a mentalidade do seu tempo, numa representação (plural e singular, momentaneamente) de uma classe, de um modo de estar, de um pensamento político ou de um comportamento social. As obras realistas de Eça exibem um conjunto de tipos sociais que lhe permitem fazer a “moldura do mundo”, daí que Eça, tal como afirma Melo Jorge, por vezes tenha “caricaturado, avultado a realidade por uma necessidade de enredo.” (Jorge 1940, 20). Nesta crónica, e contrariamente às palavras de Melo Jorge, o enredo é simples o suficiente para não necessitar de ser “avultado”. É a personagem que, no seu grotesco discurso e imoralidade, avulta para além da realidade.

Creio ser claro que esta personagem não foi construída com o detalhe que

encontramos no célebre manuscrito em que Eça traça o plano de uma novela com cinco personagens (Reis e Milheiro 1989, 387)⁵⁵. Apresentando desde logo os caracteres primários destas, dando especial atenção aos que integram, naturalmente, as suas dimensões culturais, sociais, físicas e psicológicas, confere-lhes um grau de determinação enquanto unidade distintiva de todas as outras que figuram no relato:

O marido de Joana – João Cardoso – rapaz bonito e pretensioso, estúpido e literário (...) tocando guitarra, grande tradutor de dramas.

O conde da Marinha, bom cavaleiro, bom toureiro [...] mediocrementemente inteligente, não totalmente estúpido, forte e grande [...] (Reis e Milheiro 1989, 387).

A Matrona desta crónica é inusitada, surge de uma cena observada no imediato e, portanto, produto de uma representação que se crê mimética, e não fruto de um plano de uma novela, laboriosamente trabalhado. No entanto, convocados todos os processos de análise da personagem, inscrita num determinado espaço físico e tempo social, esta passa a ser considerada *tipo*, na medida em que traduz e reforça o sistema de valores prescritos pela sociedade na qual se inscreve. Também Bakhtin, ao discorrer sobre a génese da personagem-tipo e do universo que se espelha em si, afirma o seguinte:

O tipo tanto está profundamente entrelaçado com o mundo que o rodeia (com o ambiente dos objetos) quanto é representado como condicionado por esse mundo em todos os seus momentos; ele é o elemento necessário de um dado ambiente (não é um todo mas somente parte de um todo) [...] O tipo pressupõe a superioridade do autor sobre a personagem e a completa desvinculação axiológica daquele ao mundo desta; daí ser o autor absolutamente crítico. (Bakhtin 2003, 169).

Vista por este prisma, a construção de uma personagem, para além dos traços que apresenta, é produto de linguagem, de um estudo metodológico e objetivo, fruto de uma superioridade do autor sobre ela própria, mesmo que seja apenas o resultado de uma história horrível e verdadeira. Numa postura absolutamente crítica, como afirmou Bakhtin, todos os traços escolhidos pelo autor, para a construção de um tipo, aproximam a *pessoa* da *personagem*, na medida em que nos sugere um modo de “vê-la”. Para além disso, também a “coloca” num dado ambiente, provocando uma verosimilhança que nos leva a sentir que conhecemos a personagem de algum lado.

Em Eça, a descrição das personagens não é fruto de um olhar *chic*, de uma observação simplista. Pelo contrário, o escritor cultivava a observação detalhada e metódica de personagens que figuram nos seus textos. Muitas das vezes o que acontece

55 Referimo-nos ao manuscrito no. 252 reunido por Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro em *A Construção da narrativa queirosiana. O espólio de Eça de Queirós* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989).

é que, pelas atitudes várias e discursos emitidos, a personagem vai progressivamente preparando o leitor para o desenrolar da diegese.

A personagem da nossa crónica, produto de uma ortodoxia realista à qual não falta a aspereza de termos que a caracterizam, é o mote para a reflexão de temas como o predomínio do dinheiro e do desprezo pela classe social de onde vem e os valores que esta representa, o que se descobre logo no seu diálogo inicial – “Quand ils mordront on paiera le médecin” (Queirós 2005, 52) - ou mesmo nas várias asserções do narrador:

A que se sente, mesmo de longe, a riqueza e o preço alto (...) Desde logo se reconhece que a nédia matrona é uma ricaça, uma argentária, dona de belos prédios, com um cofre profundo no Banco de França. (Queirós 2005, 52).

De notar que podemos, pelo comportamento paradoxal da personagem, identificar o que Cristina Viera explora como tópico do *desconcerto do mundo*, ou seja, este recorte inicial preparará o leitor para o encontro com uma personagem absurda, desajustada, num desregramento total com valores morais e éticos do mundo comum (Vieira 2008, 172). A este tópico é possível associar um outro, a argumentação por *anti-modelo*, isto é, a personagem é uma “disforização axiológica” (Vieira 2008, 179) dado que se afasta do comportamento modelar expectável. Em Eça, este processo é dado pela caracterização direta - “nédia matrona”, “ricaça”, “argentária” (Queirós 2005, 52) - produzindo juízos axiológicos que provam que a personagem se afasta da prática humana exemplar.

A enunciação destes elementos qualifica a personagem, cumprindo o princípio da *dupla percepção*: a sua personalidade por inferência dos seus traços físicos e discursivos. Do mesmo modo, a superlativação jocosa (Guerra da Cal 1981, 158) das qualidades ou características exteriores, como “mole e toda de banhas por fora” (Queirós 2005, 52), admite outras leituras da personagem. Neste caso, a vertente moral é apreendida pelo leitor a partir de certos traços construtivos e evidentes da personagem - “por dentro toda dura e de ferro” (Queirós 2005, 52) - veiculando um perfeito retrato físico e moral⁵⁶. Esta metáfora visual, que Guerra da Cal apelida de “intelectualização da fantasia” (Guerra da Cal 1981, 162), está assente em analogias funcionais para a interpretação plena do seu sentido enquanto signo linguístico. A própria comparação grotesca com “Ivan, o Terrível” (Queirós 2005, 53), acentua hiperbolicamente a caracterização deformativa

⁵⁶ Sobre o princípio da *dupla percepção*, Carlos Reis, numa análise desta questão a partir das propostas de Murray, assegura que “o narrador cumpre o princípio da *dupla percepção*: a dualidade (“twofoldness”, segundo Murray) revela-se pela copresença, no texto, dos gestos construtivos e dos sentidos a ler (mas nem sempre isso acontece naqueles termos explícitos: aqui faz-se ironia com a retórica do retrato, até porque ele acaba por ser mais do que um esboço).” (Reis 2013a, 3–18). Sobre esta questão ver também Eder, Jannidis, e Schneider 2010.

da personagem, numa verdadeira sátira social. Nesta linha, a construção da personagem será entendida pelo ângulo da ilustração “dado que se pode tornar exemplar.” (Perelman 1996, 121)⁵⁷. Significa isto que a utilização de características intrínsecas da personagem em foco podem ser contíguas a uma outra personagem, servindo esta de exemplo ao que se quer ilustrar. Neste caso, “Ivan, o Terrível”, reiterara as qualidades negativas e boçais da personagem. Como afirmam Perelman e Olbrechts-Tyteca, “há homogeneização e, com isso, igualização de valores” (Perleman e Olbrechts-Tyteca 1996, 146)⁵⁸. Atentemos no seguinte exemplo:

Mas, no fundo, a alma do Ivan não é moralmente mais monstruosa do que a desta burguesa do Boulevard Haussmann [...] A sua torpe alma, porém, é genuinamente ivânica. (Queirós 2005, 53).

A revelação de um só conflito na vida desta personagem, dado de forma imediata e essencial, modifica substancialmente a forma como o leitor recebe este quadro burlesco a roçar o fantástico. A irracionalidade que perpassa a ação inicial assume contornos deveras fantásticos, e todo o quadro “vive’ na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes” (Ingarden 1973, 380). Estas assunções apenas significam que ao lermos o discurso consciente de Eça na configuração de uma trivialidade do viver quotidiano, vista no seu absurdo, se constrói uma ação poderosa pela verosimilhança dos argumentos e pela qualidade imaginativas - primeiramente objeto de observação realista, e depois a sua criação e tratamento ficcionais. Como resultado, a ação modifica e aciona no leitor uma imagem realista, capturada num tempo restrito e cronologicamente identificável. O fragmento da realidade destacada, de onde se extrai a personagem, neste caso a mulher, transcende o que está para além do virtualmente exposto. O leitor, pela refiguração da personagem, assumirá diferentes posições: num primeiro momento, poderá receber a personagem de forma pacífica, na medida em que ainda não tem qualquer conhecimento sobre ela; num segundo momento, *olha-a* com curiosidade, descobrindo e interpretando a personagem pelo retrato que o autor vai construindo desta; por último, terá eventualmente uma receção hostil e crítica a todo o seu comportamento. É talvez isto que Eça pretende.

O realismo evocado na descrição direta da personagem e do cenário envolvente projeta-se como uma imagem⁵⁹, sustentando a *observação literária*. Importa, ainda, limitar

57 Ver ainda Vieira 2008, 178.

58 Perelman e Olbrechts-Tyteca afirma ainda que este processo forma “uma classe *ad hoc* pela reunião dos dois termos num plano de igualdade”. Aqui entendemos que as duas imagens comparativas têm a mesma utilidade, ou seja, a crítica à tirania e vileza humanas.

59 Não podemos esquecer que esta crónica foi escrita para ser publicada numa revista. Será fácil perceber que o *fazer*

a personagem a um acontecimento significativo (já aqui observado) e que, por si só, valha enquanto singular e distintivo de todos os outros, edificando um conjunto de predicados definidores da personagem. Estas características, juntamente com os procedimentos retórico-estilísticos, fazem o quadro completo da personagem, acionando a centralidade da personagem, aqui num agrupamento de palavras dentro da mesma lógica percetiva-“matrona muito rica, muito nédia e muito poderosa.” (Queirós 2005, 53).

A centralidade da *Matrona* dá-se essencialmente por dois meios: pela natureza das suas ações, sendo que a personagem passará a constituir o núcleo central do enredo, à volta da qual gravita todo o conteúdo proposicional da história; e pela descrição que o narrador faz dela, contribuindo decisivamente para construir a identidade desta personagem. Reparemos no seguinte excerto:

A sua torpe alma, porém, é genuinamente ivânica [...] Naquele bojudo seio não passou a mais fugitiva inquietação do mal [...] que importava à obesa fêmea? (Queirós 2005, 53).

O que aqui observamos é uma apresentação dos traços físicos da personagem, que se associam a um conjunto de atitudes, enfatizando o seu comportamento aberrante e cruel. Serão estes mesmos traços que acompanharão o leitor até ao fim do texto e que, pela sequência de termos e referências que Eça lhe atribui, formam a figura e conduzem à configuração semântica da personagem.

Neste *fazer* semântico, como bem se define no *Dicionário de Narratologia* (Reis e Lopes 1998, 308), são evocados três grandes processos de manifestação – o nome próprio, a caracterização e o discurso da personagem. Se quisermos dissecar cada uma delas teremos, inevitavelmente, de começar pela primeira: o nome, ou aquilo que Cristina da Costa Vieira (Vieira 2008, 48), numa recuperação de Saul Kripke, intitula de *descrição definida*⁶⁰. Assim, a descrição definida atribui “propriedades peculiares” a um determinado referente, o que a singulariza face a todas as outras, permitindo “privilegiar determinadas facetas da personagem” (Vieira 2008, 48). Ainda que a figura feminina deste relato seja fruto da observação trivial, fatalmente ela foi “produto” de uma opção analítica de Eça que a “reaproveitou”, de forma intencional, procedendo à sua

literário está ao serviço da *imagem jornalística*, que se pretende que os leitores captem do texto. Em “A Revista”, crónica inicial da *Revista Moderna*, é o próprio Eça que afirma que as “imagens são extratos fortemente concentrados da vida ambiente, que, caindo na nossa imaginação, desenvolvem nela toda a emoção que em si contêm (...)” (Queirós 2005, 48).

⁶⁰ Saul Kripke na sua obra *La Logique des noms Propres* (1999), apresenta a terminologia de *Referencialização Identificativa*, da qual discorrem outros dois conceitos: a *nomeação* e a *descrição definida* como os dois processos semânticos basilares de referencialização de objetos (como as personagens). (Vieira 2008, 46-49). Neste campo, e porque as personagens do conto não apresentam nome próprio, apenas se trabalhará com a referência nominativa de “descrição definida”, utilizada de forma expressiva nos estudos de Cristina Vieira.

estrutura compositiva. Pelas várias nomeações que faz, e já anteriormente mencionadas, esta apresenta a *sua* visão do mundo, a sua faceta ideológica, de modo a que o leitor se reveja no episódio por ela protagonizado ou, campo oposto, se distancie criticamente por não se identificar com o ambiente e valores que a personagem representa. Mais, a imagem que é delineada ao longo do discurso ultrapassa de tal forma o mundo natural onde está colocada, que o espaço físico passa apenas a ser o ponto de referência que, mimeticamente, nos remete para uma outra realidade, a ficcional. Umberto Eco afirma, a propósito desta transmutação, o seguinte:

Todo o mundo ficcional se apoia parasiticamente no mundo real, que toma por seu pano de fundo. Podemos resolver de imediato uma primeira questão – a saber, o que acontece quando o leitor traz para o mundo ficcional informação errada a respeito do mundo real. (Eco 2004, 99).

Ou seja, existe efetivamente uma relação entre a pessoa e a personagem, uma será o “dever” da outra e para isso muito contribui o processo de *descrição definitiva*. A personagem passará, deste modo, a ser uma representação do ser vivo, a representação de uma realidade exterior ao texto. A recordar: esta *Madama* encerra em si o real - espaço físico de onde se extrai - e o ficcional, espaço para onde migra. Isto acontece porque o narrador constrói o universo imaginário a partir de três paradigmas: a valorização física e psicológica da personagem, a estrutura narrativa e o enredo, abrindo caminho para múltiplas interpretações do universo discursivo.

Ancorados neste mundo ficcional pela abordagem que é feita à personagem, formaliza-se na memória a imagem singular de uma criatura burlesca, vinda diretamente duma cena burguesa, como a que aqui se retrata, e muito semelhante às que figuram nas crónicas de costumes de Eça. Segundo António Cândido:

As “personagens de costumes” são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles. (Cândido et al. 1987, 46).

Em resumo, a imagem que se infere no início da cena, resultante de uma lúcida composição de predicados definidores, e solidifica-se quando se adianta na caracterização da personagem. Ou seja, o efeito de sentido obtido através dos termos *gorda*, *obesa* e *roliça*, perdurará até ao fim do texto, firmando a imagem da personagem. No desenho semântico da personagem, o ponto de vista adotado pelo narrador, onisciente e manipulativo, eleva as características físicas a um outro grau: a ridicularização exterior será o reflexo da vacuidade interior; a gordura aparente será a massa informe das suas capacidades reflexivas e humanas; a gesticulação e o discurso surreal que mantém com o seu marido são extensões do seu despropósito social e de

um amoral burguesismo. A multiplicação lexical (Vieira 2008, 191), entendida aqui pelo uso do adjetivo e do advérbio, é um forte contributo, já que, como assegura Lindley Cintra, acentua “as ideias de desproporção, de disformidade, de brutalidade, de grosseria ou de coisa desprezível” (Cunha e Cintra 2002, 198), como mostram os seguintes exemplos:

Naquele bojudo seio não passou a mais fugitiva inquietação pelo mal que fariam os dois formosos brutos quando se arremessavam, furiosos, para as dunas. [...] (Queirós 2005, 53).

A roliça madama, essa tem a ferocidade severamente limitada pela polícia – e só não oferece, todos os dias, uma perna humana ao dente dos seus cães, porque ainda é mais egoísta do que feroz, e teme para a sua própria e rica pele as violências do Código Penal. [...] (Queirós 2005, 53).

É ela que paga, magnanimamente. Rica, muito rica, pode bem pagar, e com gosto, as despesas que os cães fazem nas pernas que passam. (Queirós 2005, 55) [destaque nosso].

Ou seja, o que Eça faz, a partir deste processo retórico-estilístico, é valorizar a riqueza material desta matrona e, paralelamente, a sua enorme crueldade. Por sua vez, estas imperfeições são avivadas pela ironia⁶¹ em determinadas passagens:

Os seus cães não se privam – ela goza. É uma mera tabela de preços, Se os cães escavacam um bocado do homem – ela paga o bocado: se escangalham o homem todo – ela paga o enterro. (Queirós 2005, 55).

Ela nunca brutalizaria os seus cães por eles mostrarem alegria e força! Nunca ela consentiria que homem mordido pelos seus cães desembolsasse dinheiro, precioso dinheiro, na custosa cura das feridas...! (Queirós 2005, 56).

Claro que em Eça este processo é fulcral porque indissociável da crítica e da mordaz observação do real, a que as hipérboles- “soberana insensibilidade por todo o sofrer”, “um fundo de sentimentos selvagemmente cruéis” (Queirós 2005, 54)⁶² -, também constantes deste processo, dão argumento reiterado. Aliás, as características atribuídas a esta personagem poderão, em sùmula, funcionar como um *estereótipo retórico*. Ou seja, todos os traços - linguísticos, morfológicos e semânticos - atribuídos à personagem, funcionam como um lugar-comum de identificação de todos os que com

⁶¹ Cristina Vieira explorou amplamente este conceito nos processo de retórica estilístico-semânticos. (Vieira 2008, 206-217).

⁶² Note-se que o advérbio “selvagemmente” assim figura na edição crítica da *Revista Moderna*.

ela partilham estas torpezas de corpo e alma. Por conseguinte, o estereótipo retórico, revelador de tipos, como é o caso desta matrona, aciona um outro cliché: o estereótipo social⁶³. Este tipo de estereótipo dá lugar à determinação de que certas categorias humanas podem ser vistas como modelos de conduta de valores morais ou amorais. A asserção final de Eça contribui diretamente para a formação deste estereótipo social:

Somente, é uma dessas almas especialmente secas e duras. Como as que têm feito, na sua classe, desde o reinado de Luís Filipe, a democracia, o predomínio do dinheiro, a educação positiva, e a decadência do Evangelho. (Queirós 2005, 56).

Por isto mesmo, esta figura não pode ser vista apenas na sua dimensão exterior. Ela encerra em si mesma uma outra dimensão que expressa a interpretação que Eça faz da realidade. É por isto mesmo que esta crónica, muito semelhante aos processos compositivos do conto, apresenta lucidamente duas histórias: uma, a *aparente* (Piglia s.d.), a que está aos nossos olhos; a outra, ou outras, que se encontram nas “entrelinhas” e que são pretexto para um outro texto, que é dizer, para uma outra mensagem, e que pode chamar-se de *subtexto*. Este último requer um conhecimento literário, um saber cognitivo, que levará o leitor a reler a primeira história e a querer desvelar o que não foi dito num efeito, como já referimos, da dupla perceção. A crítica ao capitalismo e à burguesia emergente é a “outra” história, só possível porque se partiu de uma personagem – a *aparente* – que a traduz vivamente.

As personagens das suas crónicas serão, desta forma, e dentro do texto “primeiro”, o da história aparente, um espaço de recriação metahistórica, ou seja, adquirem um valor sobre a totalidade da história. As personagens manifestam, deste modo, a valorização de certos comportamentos éticos pelos seus próprios comportamentos, que na visão de Yves Reuter a tornam “l’intermédiaire des représentations, valeurs et visions du monde.” (Glaudes e Reuter 1990, 181–182).

Assim, retomamos os pressupostos anteriores: a personagem não é uma simples constituição linguística, uma representação fiel do modelo teórico do género onde está inscrita. Terá de ser vista como uma “unidade mínima de significação”, é certo, mas no início de relato. Ao longo do texto, e isto é visível “Na Praia”, ela ficará completa. Este processo só foi possível porque foram acionados determinados mecanismos: a

⁶³ Estereótipo será aqui entendido como uma expressão semântica de *personagem tipo*, ou seja, a representação de uma personagem recorrendo a um conjunto de traços que as isola de outras. Este estereótipo social contribui, nesta crónica em particular, para acentuar a imagem caricata da matrona, exagerando-lhe as suas características (tanto sociais como psicológicas), integrando-a num conjunto social que partilha com ela as críticas que Eça lhe aponta. Desde o tempo da Roma antiga que esta questão era amplamente ilustrada para determinar modelos de conduta orientados por valores morais ou que evidenciavam padrões ideais ou inversamente aceitáveis. Os estereótipos sociais revelam categorias de homens e mulheres socialmente construídos em função de um conjunto de propriedades. Sobre esta questão poderá ser consultado Archer, Fischler, e Wyke 1994, 115-133.

(1) configuração – “uma progressão do ato de contar (...) a colocação em intriga”, ou seja, a elaboração da obra; e a (2) refiguração - a instância da receção” (Ricoeur 1998, 51–52)⁶⁴. A partir desta combinação aciona-se o efeito *memória-reconstrução* que “desenvolve a capacidade de iluminar ou de esclarecer a vida do leitor” (Ricoeur 1998, 51–52) numa (re)leitura plural e interpretativa da personagem e do mundo. Pela configuração e refiguração, a obra será (re)significada em diferentes contextos.

As descrições iniciais e posteriores desta *Madama* podem, porventura, ser consideradas exageradas e fantasiosas, mas estas mesmas, na relação que estabelece com o todo – o relato – funciona como metonímia, ou seja, faz com que o leitor, ao longo da narração “sinta” a personagem até a entender na sua inteira significação. Os aspetos risíveis da figura caracterizada, tomada como personagem-tipo e colocada ao serviço da sátira e da crítica social, serão o mote para a visualização de outros argumentos. O que as personagens sentem, aliado ao que dizem, alcança efeitos de sentido exemplar. Por exemplo, quando Eça reproduz a fala da toucinhenta Madama - “Quando eles morderem se pagará o médico” (Queirós 2005, 54) -, a que se unem sucessivas interrogações - “Mas não sabia o imbecil que ela paga sempre os seus gastos de luxo? (...) Quanto custaria o concerto de uma perna? Trezentos francos?” (Queirós 2005, 55)-, assistimos a condensações informativas que, segundo Pierre Glaudes, são feitas num “nível primário” e reúnem numa “mesma unidade significados diferentes”, tendo em vista a composição de “traços semânticos comuns” a uma mesma personagem (Glaudes e Reuter 1990, 181–182). A combinação dos diálogos e das atitudes da personagem anunciam, por um lado, a visão pessoal de Eça sobre o materialismo e o capitalismo desregrados e absurdos; por outro, concretizam um tipo social, focando-se numa personagem representativa de um determinado ambiente. O que aqui encontramos é a ironia que salta aos olhos do leitor quando as estratégias discursivas firmam o pensamento do autor. Nada na personagem é visto à revelia do que Eça sente ou pensa.

A título de conclusão, chamamos a atenção para a significativa localização física da personagem, moradora do luxuoso bairro de *Boulevard Haussmann*. Ainda que o *boulevard* referido, por exemplo, na crónica “Europa” (Queirós 2011a, 195–205), não seja o mesmo onde esta matrona vive, a verdade é que, na sua dimensão urbanística, é um espaço emblemático e simbólico do novo-riquismo, do francesismo tipicamente provinciano:

O miasma do *boulevard* disseminando-se pelo vapor e pela eletricidade a todos os cantos da Europa, deteriorando mesmo a austera burguesia provincial, a sólida parasitária *de*

64 Veja-se também Ricoeur 1994, 1:117.

la haute honnêteté française! (Queirós 2011a, 198).

Também Proust aí viveu e escreveu, entre 1908-1909 e 1922, o seu célebre romance *À la recherche du temps perdu*. Esse “temps perdu” é o que Eça, afastando-se do cenário idílico parisiense, agora transformado “pela traça da corrupção” com a “sua blague e a sua miséria, o seu anarquismo e o seu *cocottismo*” (Queirós 2011a, 198), procurava quando pensava em Portugal:

A choldra ignóbil, o Portugalório, a Piolheira era agora uma coisa muito grata ao seu coração. (Moog 1945, 293).

2 “NO MESMO HOTEL”, (QUASE) UM CONTO POLICIAL

Los personajes, suerte de quimeras obstinadas, mudas y soberbias, nos rechazan todo diálogo y nos hacen señas sino en la lejanía. Son los seres del desvío, los seres de la ficción. (Miraux 2005, 10).

O objeto de trabalho neste subcapítulo será a crónica “No Mesmo Hotel” (Queirós 2005, 57–64)⁶⁵, publicada por Eça de Queirós na *Revista Moderna*, no. 5, a 5 de setembro de 1897. Trata-se de um texto singular que se destaca pela sua aproximação ao conto, daí que as nossas primeiras reflexões sejam sobre o lugar que esta expressão ficcional ocupa na obra de Eça.

No conto, Eça realizou-se como um criador de dramas perfeitamente consistentes, centrando a sua atenção em particulares momentos que modificam substancialmente a vida das suas personagens. É através destas que imprime uma força dramática aos seus contos. Muitas das suas narrativas curtas apresentam uma dimensão axiológica que assevera o bem e o mal, que fundamenta os valores, as ações e a escolhas de cada uma das personagens. Por isso mesmo, histórias aparentemente simples podem colocar-se lado a lado com outros textos ficcionais de reconhecido mérito. Recordemos, por exemplo, os contos “Singularidades de uma Rapariga Loira” (1874), “No Moinho” (1880), “Civilização” (1892), “José Matias” (1897) ou “O Suave Milagre” (1898), textos de ficção breve e que, como hoje sabemos, ajudam a compreender melhor os romances queirosianos por aí residir o seu “núcleo matricial” (Piwnik 2009, 20), como afirma Marie-Hélène Piwnik:

66
⁶⁵ A crónica “No Mesmo Hotel” foi publicada por Eça de Queirós na “*Revista Moderna*” n.º 5, em e de Setembro de 1897.

[...] (A Cidade e as Serras, em «Civilização»); uma variante (O Primo Basílio em «No Moinho»), uma temática (por exemplo o incesto em «Singularidades de Uma Rapariga Lou-ra» e em «José Matias», ou o problema da abulia e do tédio— «Civilização», «A Perfeição» —, ou também a crítica social, com «Singularidades de uma Rapariga Loura», «Onfália Benoi-ton»); ou um incidente (A Relíquia e os «Milagres», ou «A Morte de Jesus»), etc. (Piwnik 2009, 20).

O gosto que Eça tem pelo conto vem desde as suas primeiras experiências literárias e estende-se ao longo de toda a sua carreira. É na *Gazeta de Portugal*, por exemplo, que surgem os contos “As Misérias: entre a Neve” e “Farsas”, em novembro de 1866; o “Milhafre” e o “Senhor Diabo”, em outubro de 1867 e, em dezembro do mesmo ano, “Onfália Benoiton” e “Memórias de uma força”.⁶⁶ É no conto que Eça consegue espriar a sua imaginação, e também selecionar o que o real tem de melhor para ser retratado. Ou seja, embora a maioria das suas narrativas breves tenha tido o propósito de caracterizar a vida real (servindo os intentos desta corrente), a verdade é que em alguns textos não se exclui a criação pela fantasia. Basta recordarmos *O Mandarin*⁶⁷, um texto que o próprio autor considera “un conte fantaisiste et fantastique” (Queirós 2009e, 153), ainda que em bom rigor seja considerado uma novela. A imaginação e o sonho são elementos que figuram neste texto, daí que Eça, logo no Prologo, faça um apelo ao leitor: “[...]Façamos fantasia!...” (Queirós 1992b, 79).

Se, como afirma Jolles, numa recuperação das palavras de Christoph Martin Wieland sobre o conto, este “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 natural” (Jolles 1976, 191), em *O Mandarin*, Eça reitera perfeitamente esta definição. Esta noção de fantasia é igualmente defendida por A. J. Saraiva em *As Ideias de Eça de Queirós*, ao afirmar que o conto, para o escritor, é geralmente “uma tese e uma fantasia; ou melhor uma tese revestida de fantasia – melhor ainda uma fantasia armada sobre uma tese” (Saraiva 2000, 53). É ainda no conto, segundo o historiador, que as personagens estão “mais dependentes do autor” e a “a intriga ganha mais valor simbólico” (Saraiva 2000, 54).

⁶⁶ Os referidos contos foram postumamente coligidos e publicados com o título de *Prosas bárbaras*, recolha organizada por Luís de Magalhães, em 1903. (Queirós 1903). A edição crítica *Textos de Imprensa – I*, da *Gazeta de Portugal*, *retira estes contos publicados na Gazeta* (Queirós 2004). Os relatos “As Misérias”, “Farsas”, “O Milhafre”, “O Senhor Diabo”, “Onfália Benoiton”, “Memórias de uma Força” e “A Morte de Jesus” integram, agora, a edição crítica das obras de Eça, *Contos I* (Queirós 2009d). Os contos: “A Catástrofe”, “Um Dia de Chuva”, “Engelberto” e “Sir Galahad” reuniram-se em *Contos II* (Queirós 2003). Estes últimos quatro textos, afirma Marie-Hélène Piwnik, “faziam parte, segundo Guerra da Cal, dos documentos encontrados no escritório do romancista, quando da sua morte, em Neuilly, e guardados numa pequena mala de ferro que ficou célebre depois que o filho do romancista descobriu seu conteúdo, em 1924” (Piwnik 2003, 15–16).

⁶⁷ Inicialmente publicado em folhetins no *Diário de Portugal*, em 1880. Em 1884 vem a lume numa publicação da *Revue Universelle Internationale*, com tradução francesa e um prefácio do autor. As citações aqui referidas são retiradas da edição crítica das obras de Eça de Queirós (Queirós 1992a).

A valorização deste género é largamente defendida por Eça em várias ocasiões. Em 1886, na “Carta-Prefácio a *Azulejos do Conde Arnoso*” propõe esta conceção de conto:

No conto tudo precisa 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. (Queirós 2009c, 198).

No mesmo texto, o conto é visto como uma forma de arte, “uma flor leve de arte que se cultiva cantando”, ao mesmo tempo que é “uma distração que encerra a educação [...] aperfeiçoando uma frase a buril, recortando uma imagem no tecido alado da imaginação, colorindo de luz e verde um canto de paisagem [...]” (Queirós 2009c, 200).

Ligado ao prazer da escrita e da imaginação, o conto é, por isso mesmo, um género que mistura o real e a ficção resultantes de uma hábil combinação dos seus recursos técnicos. Não podemos esquecer que o conto apresenta especificidades e características próprias, úteis e necessárias para a configuração numa determinada tipologia, mas será a liberdade criadora, e o direito que é devido ao seu autor de transgredir essas normas, que o integrarão noutra universos literário. “Na Praia” e “No Mesmo Hotel”, por exemplo, apesar de crónicas, têm em si o conto como derivação. Este hibridismo que se pode encontrar nos referidos textos advém, essencialmente, por Eça os ter classificado como crónicas. A crónica, fugaz e efémera, aproxima-se do conto pela presença de histórias e personagens mas, paradoxalmente, afasta-se deste pela capacidade de se fixar no tempo e na história. Melhor: a existência douradora do conto afasta-o da crónica. É no quotidiano que esta encontra a sua matéria, mas também é nele que se esfuma (Buescu 2005, 150). A crónica é, para qualquer autor, a possibilidade narrativa de recontar literariamente a realidade, como afirma Nádía Gotlib:

A realidade *contada* literariamente, justamente por usar recursos literários segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção?” (Gotlib 2003, 12).

Assim, os acontecimentos verídicos evocados na crónica “No Mesmo Hotel”, texto classificado como “crónica da atualidade” (Losada Soler 2005, 28) permitem uma leitura literária e ficcional, como acontece, por exemplo, no conto. Uma leitura ficcional que pode, em parte, ser justificada pelas palavras de Helena Carvalhão Buescu quando refere que a crónica “*não é de uma espécie ou tipo diferente da ficção: ela participa dos mesmos protocolos antropológicos, estéticos e ideológicos.*” (Buescu 2005, 154). Significa isto que a crónica pode seguir os mesmos princípios criativos que

qualquer outro texto ficcional, incluindo o conto. Do mesmo modo, a transferência de personagens reais para o mundo ficcional, como sucede nesta crónica, não é fruto de uma infidelidade ao texto jornalístico, dado que “o processo narrativo cria sempre personagens” (Vieira 2008, 230), independentemente de estarem presentes noutros “géneros narrativos verbais, como o conto, a novela, o diário, a autobiografia e a epopeia [...]” (Vieira 2008, 230).

Partindo deste pressuposto, neste capítulo estaremos particularmente interessados em ver no texto “No Mesmo Hotel” a estrutura simples do conto literário ficcional e não de crónica. E isto acontece porque partimos de dois grandes princípios: o primeiro, que a crónica pode ser vista como uma narrativa ficcional; o segundo, a possível deriva de conceitos próprios do texto literário para um texto originalmente jornalístico. A crónica “No Mesmo Hotel”, apresenta uma estrutura narrativa, dada através de um enredo, de um espaço e de um tempo. Mas, e mais importante, dá-nos com toda a fidelidade uma figura humana, os rasgos de pensamento desta, as suas características, o que só é possível porque “o texto cronístico, ao humanizar triangularmente o universo ficcional, permite que nele o projeto antropológico se torne não apenas manifesto mas, em toda a extensão da palavra, central à intencionalidade do projeto discursivo queirosiano” (Buescu 2005, 155). Se tivermos em conta a vida da personagem, o seu lugar no mundo, o desvelar dos seus pensamentos e inquietações, ou seja, a matéria e a génese de um qualquer texto literário, então é desta forma que este relato deve ser visto.

A opção pelo conto é clara: é de igual modo curto e de simples estrutura como a crónica. A ficcionalidade deste texto, já referida por Carlos Reis (Reis 1995b, 20), é a chave para a exploração da figuração da personagem. E não será difícil entrar nesse mundo ficcional, afinal, é da realidade que partimos e evocamos, num efeito memória, todas as figuras reais que conhecemos, tal como assegura Fotis Jannidis:

To understand characters, readers tend to resort to their knowledge about real people (Jannidis 2013, par. 32).

A inclusão no mundo ficcional de seres humanos, como acontece no romance ou no conto, ocorre quando o autor pretende recriar, transformar uma nova realidade, muitas vezes a partir da sua própria experiência com o mundo. No entanto, é na personagem que tudo se centra, não obstante o género narrativo onde aparece incluída, como afirma David Lodge, na sua obra *The Art of Fiction*:

Character is arguably the most important single component of the novel. Other narrative forms, such as epic, and other media, such as film, can tell a story just as well, but nothing can equal the great tradition of the European novel in the richness, variety

and psychological depth of its portrayal of human nature. (Lodge 1992, 67).

Esta opinião é também partilhada por António Cândido, asseverando que a personagem é “o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna” (Cândido et al. 1987, 54), existindo, no entanto, numa relação harmoniosa com todos os outros elementos da narrativa, dando vida ao enredo e às ideias. Nesta relação com as diferentes categorias da narrativa, a personagem materializa-se textualmente a partir do momento em que coexiste com outros elementos – tempo, espaço, ação – ao mesmo tempo que se procede ao relato reconstrutor da realidade. A narratividade, “qualidade reencontrada nos textos narrativos de todas as épocas” (Reis e Lopes, Ana Cristina M. 1998, 267), funciona aqui de duas formas: por um lado, possibilita a presença da personagem num mundo possível, o ficcional; por outro, “conduz à inequívoca valorização da personagem como categoria literária apta a protagonizar os investimentos semânticos (temáticos e ideológicos) que atingem o relato” (Reis e Lopes 1998, 274). A narratividade será, assim, o meio pelo qual a personagem é colocada no registo literário ficcional, na medida em se constrói um ser que age, pensa e sente como qualquer personagem de um romance ou de um conto, tal como afirma Monika Fludernik:

From the point of view of cognitive theory, acting, thinking and feeling are constitutive to human existence in this world. Therefore, the existence of a human character in and of itself will produce a minimal level of narrativity for the play or fiction in which s/he occurs. Rather than basing narrativity on plot or on the presence of a teller figure, these theories take the presence of a character to be sufficient to produce narrativity. (Fludernik 2009, 6)

Através da narrativa constrói-se um mundo possível, sendo que as personagens, nas suas múltiplas manifestações ao longo da história, são os seres que possibilitam aos leitores a experiência desse “outro” mundo: “It is the experience of these protagonists that narratives focus onto immerse themselves in a different world and in the life of the protagonists.” (Fludernik 2009, 6).

Assim, tomando esta crónica como conto, analisaremos a figuração da personagem, ao mesmo tempo que daremos atenção e destaque à alegoria, que a seu tempo se justificará, como processo chave desta figuração. A pergunta que se coloca é, inevitavelmente, esta: por que razão este trabalho toma o conto como suporte na construção da personagem? Mais, por que razão se fala em conto (quase) policial? A resposta parece ser muito simples. Primeiro temos o texto curto, breve, como o conto; segundo, todos os ingredientes desta história apontam para um conto de *suspense*. Façamos, então, a distribuição de papéis nesta narrativa policial: temos um assassino, sobre quem recai a atenção de Eça, temos uma vítima e, claro, um narrador que é ao

mesmo tempo um detetive que acompanha todos os passos do assassino na preparação do crime, a ação central de uma trama policial.

O relato que Eça faz do assassinato do primeiro-ministro espanhol António Cánovas del Castilho⁶⁸ é intenso, breve e dramático, o que aponta, desde logo, para a realização do conto. Aliás, Massaud Moisés, ao definir esta tipologia, acrescenta que nesta “o lugar geográfico, por onde as personagens circulam, é sempre de âmbito restrito” (Moisés 1997, 113) e “poucas são as personagens que intervêm no conto, como decorrência da unidade de ação, tempo, lugar e tom.” (Moisés 1997, 114).

Dos vários aspetos a considerar na análise de um conto, identificamos como o mais recorrente o seu curto enredo. O conto tem esta particularidade: conseguir um efeito máximo a partir da concentração do conflito, do tempo, do espaço e de um número reduzido de personagens. Podendo abordar qualquer tipo de tema, fá-lo de forma monotemática. É a isso que assistimos em “No Mesmo Hotel”: desde as primeiras linhas que se concentra num tema – o assassinato de Cánovas – sem entalhes secundários. A configuração de uma unidade monotemática é, portanto, elemento de crucial importância na composição dos contos literários, sobretudo nos textos ecianos marcados por abordagens expressivas: o autor equaciona a linguagem num aproveitamento do que é essencial. Tudo o que aparece nas suas *short stories* é significativo e não supérfluo na construção da intriga.

A crónica “No Mesmo Hotel”, pela dinâmica que apresenta, talvez se possa enquadrar no conto policial ainda que se afaste da tradicional estrutura deste género. No conto policial clássico é apresentado um crime, já ocorrido, sendo que o intuito do autor é mostrar os diferentes caminhos na descoberta do culpado. No caso da crónica “No Mesmo Hotel” as atenções estão voltadas para a gradual realização do crime e das motivações que o originam, e não na revelação do assassino. Como resultado desta subversão da ordem tradicional do conto, desencadeiam-se algumas reflexões de carácter mais profundo. Ou seja, leitor está mais ligado aos conflitos humanos, sociais ou políticos que motivam o crime, afastando-se dos meandros técnicos da investigação. Há, ainda, outra questão importante e que se relaciona com a inversão estrutural típica desta tipologia: o assassinato de Cánovas ocorre no final do conto e não no início, como tradicionalmente acontece. Neste ponto de vista, a desconstrução da ordem narrativa tradicional origina duas coisas: por um lado, a desvalorização do próprio crime; por outro, e em consequência, aciona uma reflexão

⁶⁸ D. António Cánovas del Castillo (1828-1897) foi ministro em vários governos liberais entre 1864 e 1868, assim como um brilhante escritor, famoso pelos discursos parlamentares que proferiu ao longo da sua carreira como estadista. Em 1874 impulsiona o regresso ao trono de Alfonso XII. Foi primeiro-ministro de Espanha de 1875 a 1881, momento em que era chefe dos conservadores que tinham a oposição dos liberais, liderados por Sagasta. Inspirador da Constituição de 1876, regressa ao cargo de primeiro-ministro em 1884-1885, 1890-1892 e 1895-1897. Foi também autor do sistema político da Restauração que vigorou em Espanha até 1923. É assassinado pelo anarquista italiano Angiolillo, a 8 de Agosto de 1897, nas termas de Santa Águeda. (Fábié 1928).

crítica sobre a vida, os seus dramas, e a dimensão ínfima dos limites da própria condição humana quando se vê aprisionada pela brutalidade social.

É por isto que estamos perante um (quase) conto policial, em que Eça se assume, ou o assumimos nós, como um detetive à boa maneira do que encontramos, por exemplo, nos contos de Edgar Allan Poe. Falamos, obviamente, na enigmática figura de Auguste Dupin⁶⁹. Recordar esta personagem é vir à memória o detetive clássico que resolve charadas e procura decifrar as circunstâncias em que foi cometido este ou aquele crime. É despoletado pela curiosidade e encontra nas notícias diárias da cidade de Paris o seu ponto de partida. Isto deve ter sido precisamente o que aconteceu com Eça. Tomando contacto com este crime numa das muitas páginas dos jornais da época⁷⁰ - “E não só a notícia envelhece, desbota, engelha, desce ao lixo como o jornal em que primeiramente rebrilhou e ressoou” (Queirós 2005, 57) -, e instigado pelas circunstâncias que o envolvem, motivase à escrita e análise dos meandros deste suspense: ” Não, nem na realidade ambiente, nem nas coisas criadas pela imaginação, existiu nunca episódio mais intensamente sinistro!” (Queirós 2005, 58).

Ora, o conto, como ficção curta, serve precisamente os princípios básicos de uma narrativa dinâmica, destacando um determinado momento da vida e representando o ser humano com uma clarividência e dramaticidade contundentes. Dentro do universo ficcional, o conto, pela sua simples estrutura narrativa, permite “una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia” (Cortazar 1971, 405). Os estados emocionais das personagens podem ser retratados de forma minuciosa, colocando-se de parte os enredos secundários, num efeito único e singular, como testemunha Poe:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direccionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva

⁶⁹ Auguste Dupin foi criado por Poe em 1841 como detetive no conto “The Murders in the rue Morgue”. Reaparece ainda, em outros dois contos – “The Mystery of Marie Roget” (1842) e “The Purloined Letter” (1844) – decifrando, pela sua capacidade analítica e racional, os crimes que confundem a polícia parisiense. (Brandstatter 2012).

⁷⁰ Como documenta Fábí: “mil seiscientos veintiséis periódicos que veían la luz pública en España por el mes de agosto de 1897, publicaron artículos necrológicos, biografías del presidente asesinado y relatos del crimen [...]” (Fábí 1928, 368).

extensão deve ser ainda mais evitada. (Poe 1847)⁷¹.

A exposição do *single effect* cria, em determinados contos, expectativas por parte do leitor, refletindo técnicas de composição apuradas e conscientes. Aliás, é também nesta linha que Cortázar, retomando a definição poeana de conto, ilustra metaforicamente o seu poder:

El buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario (Cortazar 1971, 406–407).

Sendo o conto dotado de um vasto significado moral e subjetivo, também Nádia Batella Gotlib reitera que “a teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma outra relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa.” (Gotlib 2003, 32). Visto desta forma, o conto apresenta uma estrutura polimórfica, adaptando-se de modo diferente a cada leitor de acordo com a percepção que este faz da intriga dada. Na visão de Júlio Cortázar, o conto deve ser eficaz e perdurar na memória do leitor, daí sua filiação às ideias de Poe sobre a unidade de efeito⁷². Recortando certos fragmentos da realidade, apesar de não poder trabalhá-los em profundidade, nem à personagem, a verdade é que se fixa em certos traços e características desta, concentrando aí a construção do mundo ficcional. Como resultado desta unidade, o leitor encontra uma verosimilhança que pode transcender a própria realidade.

Na crónica “No Mesmo Hotel” relata-se o assassinato do primeiro ministro espanhol Cánovas del Castillo por Michelle Angiolillo, um anarquista italiano⁷³. E este será o acontecimento significativo a tratar em toda a crónica. A partir daqui, Eça traça o

71 Excerto retirado de Review of Twice-Tales, resenhas críticas de Edgar Allan Poe sobre os contos de um de seus contemporâneos, o escritor Nathaniel Hawthorne, publicadas na revista literária *Graham's Magazine* nos anos de 1842 e 1847. Nestes textos, Poe analisa uma coletânea de contos de Nathaniel Hawthorne, justificando que a ficção curta seria o modelo mais expressivo para a criação literária. Fala da teoria da unidade de efeito que permite que uma narrativa seja lida de uma só vez, dado que “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (Poe 1847).

72 Para Poe, a “unidade de efeito” obtém-se a partir da repetição, do ritmo, do tom e da seleção de palavras integradas num determinado contexto. Esta é uma reflexão particular, tendo em conta que se trata de um dos primeiros ensaios de escrita criativa dignos desse nome: “The Philosophy of Composition”, escrito em 1846 (Poe 1992, 34–50).

73 Michele Angiolillo, anarquista que ficou famoso pela sua prestação de “mártir” na luta contra a repressão. No *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español* diz-se que Angiolillo Michelle Foggia Lombardi nasceu em Itália, a 5 de junho de 1871. Participou em vários atos revolucionários contra o governo de Francesco Crispi, eleito primeiro-ministro de Itália em 1897. Juntou-se à facção dos anarquistas em 1894, tendo delineado o assassinato do Rei de Itália. Segundo Miguel Iñiguez: “En el verano de 1897 subió hasta el balneario de Santa Águeda en Guipúzcoa, donde mató de cuatro tiros a Cánovas del Castillo (8 de agosto), la gran figura política de la Restauración, en venganza por las torturas de Montjuich; se le juzgó el 14, se le condenó a muerte el 15 y se le ejecutó el 20 del mismo mes mostrando gran entereza y rechazando auxilios religiosos”. Foi executado em Vergara (Guipúzcoa) a 20 de julho de 1897. (Iñiguez 2001, 45).

percurso do assassino que se hospeda, durante cinco dias, no mesmo hotel termal onde está instalada a sua vítima. Longe da construção típica de personagem tipo, este texto apresenta-se como um relato desligado das críticas do meio burguês. O pano de fundo deste conto, a morte de Cánovas, é pretexto para a construção de uma história, um bom conto, pleno de imaginação e mistério, mas também para a reflexão de altos valores como a vida e a morte, o sofrimento e a libertação pela catarse individual: “O homem que executara Cánovas!... Era o seu retrato em todas as vidraças – a sua vida, de revoltado humanitarismo, contada com ardente curiosidade como se conta a dos heróis!” (Queirós 2005, 59).

Já aqui se disse que a escrita contista de Eça, embora ligada aos princípios do realismo, apresenta possibilidades imaginativas e fantásticas, muito para além do real. No conto “O Defunto”, por exemplo, Eça constrói um enredo ligado à crítica social da Idade Média, numa narrativa fantástica onde o realismo dá lugar ao insólito e ao sobrenatural: “No conto o Defunto pressupõe-se que o leitor acredite ser possível que um defunto possa caminhar, falar e agir.” (Simões 2003, 23) Contrariamente, em “Singularidades de uma Rapariga Loura”⁷⁴ deparamo-nos com um relato realista dado por um narrador que, tal como acontece em *Viagens da Minha Terra*, relata as suas impressões de viagem. É numa estalagem do Minho que conhece Macário e dele ouve a história amorosa da sua vida. O dramatismo que envolve a dissolução amorosa, bem como as reiteraões feitas ao choro, aos “soluços violentos e desesperados” e às peregrinações “ao acaso pelas ruas, ruminando febrilmente a sua dor” (Queirós 2009f), devem ser vistos como verosímeis em relação ao mundo real. E é exatamente esta verosimilhança que ocorre no relato de “No Mesmo Hotel”, afinal, como atesta Compagnon, “alguma coisa deve existir para que a linguagem possa referir-se a ela” (Compagnon 1998, 134), ou seja, à realidade.

Senão vejamos: há ocorrência de personagens verídicas - Cánovas e Angiolillo -, de um crime real e de uma história que poderia ser exatamente como a que sucedeu naqueles fatídicos cinco dias. A ficção que Eça (re)cria à volta desse espaço temporal aciona o que Barthes intitula de “efeito de real” (Barthes 1972, 35–49), possível porque se procedeu, pela narrativa, ao contar de certos detalhes e pormenores que tornam a história perfeitamente crível aos olhos do leitor. Eça reconstrói uma realidade - o assassinato de Cánovas -, “em boa parte ficcionada” (Reis 2009, 112), desvelando todo o mistério que rodeia a “espantosa história dos cinco dias” (Queirós 2005, 59) que antecedem o crime. Confirma-se, assim, o realismo e a verosimilhança do que é contado, impondo o real como ficção.

Uma primeira abordagem a esta crónica pode ser feita a partir do título - “No

74 As referências a “Singularidades de uma Rapariga Loura” são as constantes em *Contos I* (Queirós 2009f).

Mesmo Hotel”- dado que nos coloca perante uma indicação espacial de relevância, ainda que nela faltem indicações precisas. Na verdade, este *mesmo hotel* é o espaço onde se situam as duas personagens principais do relato, Cánovas del Castillo e o anarquista italiano Angiolillo. É neste lugar, um hotel nas termas de Santa Águeda, que toda a história acontece, ou seja, as personagens são introduzidas em estruturas espaciotemporais reconhecíveis, acaso o leitor conheça a história retratada. O início da narrativa é antecedido por uma citação de Musset - “Font d’une mort récent une vieille nouvelle” (Musset s.d., 63)⁷⁵ - constituindo-se esta como um elemento orientador de todo o relato. Deste ponto de vista, a citação referenciada sintetiza, de forma lapidar, o assunto do conto e que despretensiosamente apontamos como: *a morte em figura de gente*. Nesta linha, o *incipit* deste texto não é mais que uma demonstração da realidade contida em toda a epígrafe. O narrador apresenta, de forma simples e resumida, a história de “uma Personalidade” (Queirós 2005, 57) cuja vida “atravanca todo um reino” (Queirós 2005, 57). Apesar do *incipit* ser desconcertante face ao título, contém os dados fundamentais que configuram a autenticidade da narração de um momento particular: o momento em que surge inscrita, na memória e na história, a morte de D. António, por oposição à fugacidade de três elementos díspares, mas fundamentais para a compreensão de todo o relato: o tempo, a notícia e a vida. Posto desta maneira, a sensação inicial com que fica o leitor é a de que o narrador abordará, de imediato, a humanidade das personagens, vistas à luz dos conceitos da vida e da morte. Engana-se o leitor. De forma perturbadora, Eça fixará a sua atenção na preparação de um crime, aquele que fez cair em “vinte curtos dias” (Queirós 2005, 57) o primeiro-ministro espanhol.

A violência que caracteriza este crime tem, como já se afirmou, as suas motivações políticas, daí que talvez este possa ser compreendido pelo leitor não só como consequência trágica da situação política de Espanha, mas também como uma inevitabilidade para os que não se ajustam a esses domínios sociais. A denúncia social revelada no conto encontra-se explicitada pelas elucubrações da personagem - “jurara vingar os tormentos dos seus irmãos” (Queirós 2005, 61)- e pode, em boa verdade, ser esclarecida por questões históricas: “[...] nos desolados recantos onde se abriga, sem lume, quase sem pão, no seu secular opróbrio, a plebe sofredora” (Queirós 2005, 61). Aliás, Eça faz questão de informar, desde o início, que os acontecimentos relatados pertencem a um tempo e a um espaço

75 Verso pertencente às célebres estrofes que Alfred de Musset fez em memória da soprano Maria Malibran (1808 - 1836), em 1836: “Sans doute il est trop tard pour parler encore d’elle;/Depuis qu’elle n’est plus quinze jours sont passés, / Et dans ce pays-ci quinze jours, je le sais, / Font d’une mort récent une vieille nouvelle.” (Musset s.d., 63–69). Eça já tinha feito referência às estrofes de Malibran no cap. XVII, d’*Os Mais*: “[...] Ega teve um apetite de se atordoar, dissipar numa excitação forte as ideias que o torturavam. Não despedira a tipoia, abalou para S. Carlos. E findou por ir ceiar ao Augusto com o Taveira e duas raparigas, a Paca e a Carmen Filosofa, prodigalizando o champagne. Às quatro da manhã estava bêbedo, estatelado sobre o sofá, gemendo sentimentalmente, só para si, as estrofes de Musset à Malibran.” (Queirós 2000, 639).

concretos, facilmente identificáveis:

Nesses dias abrasados de agosto, naquela aldeia termal afundada entre montes, era do arejado jardim do hotel que o estadista dirigia o Estado. Com a pasta pousada no banco, abria os telegramas, relanceava os relatórios, defendia Cuba, reprimia as Filipinas, exercia a sua onipotência escrevinhando sobre o joelho – e a Morte rondava e olhava para ele. (Queirós 2005, 61)

Antes mesmo do crime, a personagem desvenda o *móbil* que lhe está na origem: “vingar os seus irmãos torturados, e toda a miséria humana” (Queirós 2005, 61). Mistério identificado, restam os passos desta personagem até à execução do seu plano. O leitor fica, desde o início, ciente de que a personagem vai agir com a intenção de castigar aquele que considera ser culpado “pelas famintas vielas das duras cidades” (Queirós 2005, 61). Assim, o grande enigma, que se encontra no final do conto e não no início, consiste em descobrir como cumprirá a personagem a sua vingança. Neste sentido, o conto desenrola-se numa dimensão prospetiva e não retrospectiva, como é habitual encontrarmos num típico conto ou romance policial, confirmando, mais uma vez, a fuga à tradicional estrutura deste género.

Todorov recorda que em todos os textos policiais clássicos existem duas histórias: “a primeira, a do crime, conta o que se passou efetivamente, enquanto a segunda explica como o leitor (ou o narrador) teve conhecimento dela” (Todorov 1969, 99). Podemos simplificar isto desta forma: existe a história do crime (a história “invisível”), que antecede à narrativa; e existe a história “visível”, que é a exposição desse crime. No entanto, se tivermos em atenção a dinâmica prospetiva deste conto de Eça, a história “visível” é a do crime, dado que o relato da investigação está ausente (Todorov 1969, 99). Também em alguns contos de Jorge Luís Borges, como “Emma Zunz” e “El jardín de senderos que se bifurcan”, por exemplo, os crimes estão situados em prospetiva, já que ainda vão ser cometidos e o que importa é “como” eles vão acontecer (Ângelo 2012, 96). Dessa forma, o leitor acompanha os passos e as circunstâncias da personagem ao arquitetar a sua ação transgressora.

Num relato inusitado, Eça compara a personagem principal deste conto, o anarquista Angiolillo, com a *Morte*⁷⁶. Esta mesma chega “das profundidades do destino, no caminho de ferro, em segunda classe [...] desdobra o seu guardanapo” (Vieira 2008, 59)

76

⁷⁶ Recuperamos, mais uma vez, os estudos de Cristina Vieira sobre os processos semânticos de *Referencialização indentificativa ou designação*. Assim, tomamos o nome comum “Morte” como uma *nomeação*, especificamente, um *designador não rígido*. Este designador permite nomear a personagem “através de propriedades contingentes que não são verdadeiras em todos os mundos possíveis”, ou seja, trata-se de um designador pontual e de natureza alegórica, que apenas neste conto ocorre, e em específico a esta *personagem*. (Vieira 2008, 46–49).

e senta-se, placidamente, ao lado da mesa onde está “comendo o *morto*” (Vieira 2008, 59). De notar a referência às personagens feita de forma alegórica: a individuação de ambas não se estabiliza pela atribuição de um nome próprio, mas por uma associação alegórica e reiterativa da tragédia humana: *morte/morto*. Já nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin identificamos esta dupla face da linguagem alegórica e do seu sentido plurissignificativo, numa separação do leitor com o sentido literal do texto (Gagnebin 1994, 54). Segundo Flechter, “en cierta manera, esa superficie literal sugiere una doble intención peculiar y aunque pueda, como lo hace, pasar sin interpretación, adquiere mayor riqueza e interés cuando es interpretada” (Fletcher 2002, 17). O que daqui se entende é que esta figura não se esgota em sentidos únicos, mas na construção de “significations possibles” (Gagnebin 1994, 64). Na incapacidade de preservar o sentido eterno das coisas, a alegoria cria “significações transitórias” (Gagnebin 1994, 62):

[...] l’allégorie insiste sur leur non-identité essentielle, parce que le langage dit toujours autre chose (allo-agorien) que ce qu’il vise, qu’il ne naît et ne renaît que de cette fuite perpétuelle d’un sens dernier. (Gagnebin 1994, 64).

Podemos ir mais longe e identificar neste conto o ingrediente chave da alegoria, a outra face, o enigma. Na verdade, tal como explica Fletcher (Fletcher 2002, 12–17), o romance policial precisará deste elemento, o que o vincula, desde logo, a um dos tipos alegóricos mais antigos. O importante na alegoria é que ela não precisa de ser lida numa profundidade interpretativa e clarividente, dado que assegura um nível literário e intuitivo que se sustenta em si próprio. Tudo o resto, como afirma Walter Benjamin, “s’épuise en reconstruction et reste un bout de technique” (cf. Gagnebin 1994, 67).

Neste sentido, através da alegoria, o narrador apresenta Angiollilo, a *morte*, como um herói. Paradoxalmente, mesmo sendo um assassino, a humanidade que reveste esta personagem é visível nos seus mais profundos receios e indecisões:

A morte sabia que matando, morreria. Para ele, e com clara consciência, também aqueles dias de banhos na quieta Santa Águeda eram os derradeiros do mundo. (Queirós 2005, 60).

Ou seja, aqui o herói é chamado à aventura, traça um objetivo, “vingar a Humanidade”, lança-se nessa jornada e dela regressa, ou resulta, alterado. Ao mesmo tempo, o leitor vai desvelando esta meta, o percurso deste herói e o seu regresso ao corajoso anarquista que se apresenta, por fim, humilde e nobre depois de cumprida a sua missão:

Depois da grandeza da sua missão reclamava nobreza de atitude. Que humilhação perante o mundo, se soldados, correndo, o apanhassem encolhido, solapado no mato, como um larápio! (Queirós 2005, 61).

A capacidade imaginativa do leitor é acionada pelos vários reflexões que o protagonista vai enunciando. A partir deles vamos *pensando com a personagem* e, numa narração de “carácter cinematográfico” (Guerra da Cal 1981, 238), o leitor tem acesso ao seu estado mental, vê o mundo pelo seu ponto de vista, com ele partilha os seus mais íntimos pensamentos, medos, dúvidas e evidências. Através deste registo discursivo, o leitor tem um conhecimento partilhado, é certo, mas ganha progressivamente uma voz na resolução deste conflito entre o bem e o mal, entre a vida e a morte.

Não se pretende fazer aqui um estudo exaustivo e metódico do que é alegoria, mas perceber que ela está na base da construção desta narrativa e, principalmente, sustenta a figuração da personagem. E como é que isto ocorre? Por aquilo que já aqui se afirmou, não podemos esquecer que a alegoria tem a capacidade de subverter a linguagem, ou seja, de a transformar, de lhe dar um significado diferente do que aparenta ter. Parece confuso, mas Fletcher esclarece que a alegoria pode ser considerada “[...] un proceso fundamental para codificar nuestra habla” (Fletcher 2002, 12). Nesta linha, a *Morte*, aqui representada humanamente por Angiollilo, é uma desconstrução do sentido literal do termo, que se concretiza por deslocamentos e associações imagéticas, que não nos aparece como um designador rígido (Vieira 2008, 46–49) ou acontecimento, mas como uma representação física. A partir deste ponto, o leitor terá de fantasiar, ficcionar, diremos nós, que muito se deve, em boa parte, aos silêncios do narrador em relação a alguns aspetos essenciais, possibilitando ao leitor “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos” (Borges 2013)⁷⁷.

Por outro lado, a própria construção do cenário e da personagem, que retoma alguns dos conceitos do naturalismo, como a causa de “toda a miséria humana” (Queirós 2005, 61), apresenta-se como uma proposta crítica de Eça. E a alegoria também serve tudo isto: a personificação da *morte em figura de gente* materializa a dissolução da bondade e da justiça, e concretiza a eterna imagem de uma burguesia que, “numa fileira decorosa arrebanhando para a igreja, para a reverência dos dogmas, - enervam sempre asperamente os racionalistas, os igualitários [...]” (Queirós 2005, 62). Há, efetivamente, uma mimetização do mundo representado acionado pela alegoria. Aos olhos do leitor configura-se uma personagem modelar, um exemplar “retrato em todas as vidraças” (Queirós 2005, 61), refletindo uma existência “de revoltado humanitarismo, contada com ardente curiosidade como se conta a dos heróis” (Queirós 2005, 61). Como complemento a este retrato, surgem elementos chave - a “foice” (Queirós 2005, 58), o “chapéu mole” (Queirós 2005, 58), os seus “fundos e agudos olhos” (Queirós 2005, 59) -, que remetem para uma referencialidade literal, a do ser humano mas, paradoxalmente, também metafórica. A ver: em virtude dos signos

77 Para mais esclarecimentos sobre esta questão ver também Borges 2004, 1:71.

que lhe são atribuídos, cresce uma personagem que se consolida progressivamente na narrativa. A história, por seu lado, ganha outro significado, na medida em que recebe a personagem e com ela se relaciona, tal como afirma António Cândido:

É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida em que se enredam, na linha de seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (Cândido et al. 1987, 53).

Sob este ponto de vista, a personagem deste conto, ou crónica, como sabemos, é produto elaborado pela narrativa, mas também pela construção que o leitor vai fazendo dela. Eça não as constrói como “coisas”. Pelo contrário. O universo psicológico da personagem é explícito e incita a capacidade interpretativa do leitor, contrariando, a nosso ver, o lugar-comum da presença de personagens planas e destituídas de profundidade em narrativas breves. Na verdade, a personagem vai simplesmente emergindo na narrativa e o leitor, passivamente, sem dar conta, mergulha ele próprio nesse universo textual e humano marcado pela fragmentação de um ser em busca da sua unidade. E essa unidade só estará completa quando ele próprio já estiver morto. É desta forma que o leitor passa a ver Angiolillo, uma vítima “das famintas vielas das duras cidades” (Queirós 2005, 61), mascaradas pela “tortura” dos que considera seus irmãos, e não tanto como um ser cruel que se move por uma sede de vingança e justiça em glória própria.

Em resumo: a figuração da personagem é dinâmica e gradual, dado que “não é localizável estritamente num lugar do texto, distribuindo-se e completando-se ao longo da narrativa” (Reis 2013b), levando a que o leitor finalize, interpretativa e conceptualmente, a imagem que foi elaborando da personagem na extensão do relato. Do mesmo modo, e nesta linha, Jannidis esclarece que “the presentation of characters is a dynamic process, just as is the construction of characters in the reader’s mind.” (Jannidis 2013, par. 32). O retrato da personagem articula, em crescendo e de forma disseminada, dois procedimentos: por um lado, Eça vai apontando as fragilidades psicológicas de Angiolillo, visíveis nas múltiplas indecisões sobre as suas ações - “Talvez o mate antes de anoitecer! E isto durou cinco dias.” (Queirós 2005, 60) - que reiteradamente evoca - “Talvez hoje não possa...Mas será amanhã!” (Queirós 2005, 61); por outro lado, a personagem vai tendo o seu retrato ampliado pela junção de um conjunto de características e objetos - “a foice”, “os fundos e agudos olhos”, a “maleta de lona”, o “paletó alvadio”, a sua modéstia e bucolismo – dispersos ao longo do texto.

Eça de Queirós não se prende em realizar uma descrição minuciosa de Angiolillo,

antes sim, se dedica a analisar a sua rotina e quase apática preparação do dia em que vai cometer o crime, dias ocupados “em solitárias caminhadas” (Queirós 2005, 61), por “silenciosas estradas” (Queirós 2005, 61), mas incisivos quanto à demanda da sua vida: “Vingar a Humanidade, entrar na história...” (Queirós 2005, 61).

Podemos levantar, ainda, uma última questão: o que terá motivado Eça a escrever esta crónica, dando destaque acrescido à dimensão psicológica da personagem. Sabemos que não é a primeira vez que Eça dá atenção aos ataques de anarquistas, tendo escrito “Os Anarquistas” para a *Gazeta de Notícias*, em 1894 (Queirós 2002, 437–450)⁷⁸. Neste texto, Eça retrata a figura de Auguste Vaillant, um revolucionário que fez rebentar uma bomba no Parlamento Francês a 9 de dezembro de 1893. Apesar de também aqui se analisarem as motivações do crime que Vaillant cometeu, esta figura aparece como alguém que se move por valores pouco nobres: uma imensa sede de vingança e um desejo mórbido de celebridade (Mónica 2003, 32)⁷⁹. Contrariamente, Eça não retrata a personagem de “No Mesmo Hotel” como um típico revolucionário sem escrúpulos, mas antes um ser ancorado a um devir social.

Assim sendo, talvez o perfil humano que Eça construiu de Angiolillo reúna alguns dos ideais que seus textos sempre anunciaram: a indiferença pela precariedade social, a luta contra os burgueses alheados da miséria humana, ou mesmo a indiferença perante a vida que se esfuma e que “desce ao lixo como o jornal” (Queirós 2005, 57).

3 HISTÓRIA E FICÇÃO NA FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS: “O MARQUESINHO DE BLANDFORD” E “A RAINHA”

“[...]«figurar» num romance ou num drama é a ambição suprema e o prazer infável de todos os glutões de celebridade– sobretudo daqueles que vão sentindo essa celebridade murchar e desfolhar-se como uma coroa que foi feita das rosas frágeis dum dia...” (Queirós 2009a, 223).

Neste subcapítulo pretendemos apresentar a figuração da personagem através da análise de duas crónicas: a crónica “O Marquesinho de Blandford”, publicada por Eça de Queirós no primeiro volume da *Revista Moderna*, nº. 9, a 5 de novembro de

⁷⁸ Este texto foi publicado na *Gazeta de Notícias* em três momentos: 26, 27 e 28 de fevereiro de 1894. (Queirós 2002, 437-441, 442-445, 446-450).

⁷⁹ Auguste Vaillant não cometeu o seu crime com a mesma discricção que Angiolillo. Um dia antes de denotar a bomba no parlamento francês, fez-se fotografar. (Mónica 2003, 32).

1897; e a crónica “A Rainha”, também aí publicada um ano mais tarde, a 15 de janeiro, no segundo volume, nº. 15. (Queirós 2005, 95–104, 105–118).

Poderá parecer estranho que num só espaço de análise se proceda ao estudo de duas crónicas mas, verdade, há um conjunto de elementos que as ligam e que Elena Losada Soler deixa já antever na nota prefacial que redige para a edição crítica dos textos de imprensa da *Revista Moderna*. Quando afirma que todos os textos reunidos são crónicas “ensimesmadas” (Losada Soler 2005, 22) estará, muito provavelmente, a referir-se ao facto de concentrarem em si a presença de temas e reflexões que não encontramos noutros textos de imprensa escritos por Eça de Queirós. Esta questão poderá ser explicada quando descobrimos uma escrita que alterna, essencialmente, entre “retratos de personagem” e “perfis humanos” (Losada Soler 2005, 20) e que, mais uma vez, têm âncora nas duas crónicas que pretendemos abordar.

Apesar de Elena Losada Soler apenas referir estes “perfis humanos” para as crónicas “Eduardo Prado” e “A Rainha” (Losada Soler 2005, 20), creio que facilmente os podemos alargar a “O Marquesinho de Blandford”. Acontece isto dado que também nesta crónica se traça um exemplar recorte humano (não humanista como acontece com as que Elena Soler destaca) de John Albert, ironicamente o nosso “Marquesinho”.

Podemos adiantar o seguinte: o que une estas crónicas é também o que as separa e este será, paradoxalmente, o mote do nosso trabalho. Une-as o espaço – histórico – de onde são retiradas e, como já se disse, o retrato que Eça faz das personagens nesses relatos e das circunstâncias (que para nós será o enredo) que as envolve; separa-as a visão, o olhar que o escritor-cronista lança sobre cada uma delas. Se em “A Rainha” Eça elabora um extenso quadro laudatório, de valor humanista e de generoso afeto; em “O Marquesinho” temos a paródia, o tom jocoso e sarcástico a lembrar os velhos tempos de, por exemplo, as *Farpas*, momento em que “via e analisava o mundo português à sua volta, com a mesma objetividade, precisão e clareza que irá expor no final da sua vida, nas suas últimas obras, algumas inacabadas, publicadas postumamente” (Berrini 2005, 44). A voz que agora se ouve é a de um Eça que critica, sem receios, a ascensão burguesa e o crescente desprestígio da velha e nobre aristocracia. O “ódio à burguesia capitalista” (Losada Soler 2005, 23) é, mais uma vez, retomado depois da crónica “Na Praia”, desta vez não como um *fait divers*, mas decorrente da atenção excessiva e bajuladora que a imprensa dá ao nascimento de John Albert William Spencer-Churchill, em 1897. Trata-se, por isso mesmo, de uma crónica “da atualidade” (Losada Soler 2005, 33).

É também agora o momento para justificarmos o título deste capítulo, centrando-nos nos elementos “história e ficção”. A razão desta dupla perspetiva a explorar nas crónicas selecionadas prende-se com motivações históricas e a deriva destas para o mundo ficcional. Ou seja, partindo de um determinado contexto histórico,

comprovado por documentos e registos oficiais, entraremos num outro mundo *possível*, que é o mesmo que dizer num registo discursivo ficcional, dado que se (re) construirá a personagem a partir das estratégias similares a qualquer texto literário ficcional. Por estes motivos, será fácil abordarmos algumas questões que envolvem a figuração da personagem e que Carlos Reis tem amplamente exploradas nos seus estudos sobre personagem⁸⁰:

A adequada conceptualização da noção de *figuração* carece de aprofundamentos que visam os dispositivos que articuladamente a concretizam. Neste momento é possível distinguir: dispositivos discursivos (ou retórico-discursivos); dispositivos de ficcionalização (ou paraficcionais); dispositivos de conformação acional (ou comportamental). Naturalmente que só de forma artificial e por força da análise em curso estes dispositivos são isoláveis, uma vez que normalmente a *figuração* implica a sua interação e interpenetração. (Reis 2013b, 7).

Ao que nos interessa, para o estudo destas duas crónicas, destacamos o retrato como dispositivo descritivo da personagem (Reis 2013b, 5).

No entanto, e até chegar a uma análise de como este mecanismo está representado nas personagens destas crónicas, importa perceber como da “história” se passou à ficção. Melhor: como é que, a partir da *História*, se constrói uma outra *estória*, a ficcional. É exatamente aqui que teremos a possibilidade de discorrer sobre todas estas questões e focarmo-nos no retrato como o arranjo principal de o “Marquesinho de Blandford”, este assente na paródia e na ironia; e na valorização humana de “A Rainha, sendo este o principal eixo significativo a abordar.

É pela via do discurso, como se sabe, que analisamos todas as categorias da narrativa. No nosso caso, destacamos o discurso do narrador dado que é a sua voz que apresenta “o perfil ideológico-cultural das personagens, as suas opções axiológicas e as suas atitudes sociometais”(Reis e Lopes 1998, 309). A delimitação entre o histórico e ficcional na construção desta narrativa, por exemplo, será uma estratégia manipulativa do narrador. Combinando elementos ficcionais com factos reais, o narrador *força* o leitor a entrar num mundo possível, a partir do seu próprio ponto de vista. O que queremos dizer é que, por exemplo, nas crónicas deste capítulo, Eça apreende do espaço oitocentista duas figuras históricas, e procede a uma alteração das suas *propriedades convencionais*, que as distinguem entre todas as outras (não esquecer que têm paralelamente um reconhecimento público), para que o leitor as veja de

⁸⁰ Entre muitos outros estudos realizados nesta área, destacamos: Carlos Reis, “Retratos de personagem: para uma fenomenologia da figuração ficcional”, conferência proferida em Cracóvia, Polónia, por ocasião do 1º Congresso de Lusitanistas Polacos, na Universidade Jagellónica, entre 26 a 28 de setembro de 2013; idem., “Estudos narrativos: estado da questão e a questão da personagem”, 2013, pela UC; idem., “Figuração da personagem: a ficção metahistórica de José Saramago”, 2012, e tantos outros artigos publicados no blogue: *figuras da ficção.wordpress.com*.

outra forma. Seguramente que os leitores atentos e assíduos da *Revista Moderna* terão tido uma perspectiva diferente das personagens depois de lidos os artigos. Também não recorreu Eça àquilo a que Genette chamou de “capacités de (di)simulation du narrateur” (Genette 1983, 70), ou seja, não adaptou o seu discurso narrativo ao tempo histórico e contexto social da personagem, somente a introduziu num outro universo, sem preocupações linguísticas que corroborassem essa nova projeção da personagem. Assim, a fusão entre a história e a ficção, que une real e imaginado, dará origem a uma narrativa cujos acontecimentos serão, segundo Hayden White:

[...] convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. (White 2001, 100).

De acordo com White, a progressão narrativa (e com ela a personagem), na passagem do real para a ficção, dá-se pela recodificação dos factos escolhidos pelo narrador. Eça recodificou a nascimento do marquesinho: não alterou os factos históricos, não alterou substancialmente a verdade que enformou esse acontecimento, somente lhe conferiu uma dispersão que, não impedindo o leitor de ver a realidade, também possibilitou vê-la de outra forma. Na mesma linha, Carlos Reis afirma que “é exatamente por esta via (e não pela da suposta identificação de personagens do mundo possível da narrativa literária com figuras do mundo real) que o relato se inscreve na História” (Reis e Lopes 1998, 309). Digamos que Eça é o mediador entre o mundo referencial e ficcional e, nessa mediação, a personagem histórica ganha contornos ficcionais como acontece em qualquer romance ou drama do género. Como afirma White: abrange

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. (White 2001, 102).

Transportadas para o espaço ficcional, o leitor acaba por as aceitar “como personagem de ficção e pessoa histórica, ao mesmo tempo” (Mignolo 1993, 125)⁸¹.

⁸¹ Walter Mignolo refere a possibilidade das personagens figurarem em dois mundos simultaneamente - o real e o ficcional - e aceites assim mesmo pelos leitores. (Mignolo 1993, 128–129). Nesta abordagem, Mignolo recorre às teorias de Terence Parsons expostas em *Nonexistent Objects* (Parsons 1980, 49–52). Parsons cria a designação de “entidades imigrantes” (“immigrants objects”) para assinalar a deriva de uma personagem real, reconhecida antes de figurar numa obra, para o mundo ficcional. O termo “objects” (entidades) também compreende a possibilidade de uma personagem

As lacunas que a história apresenta são ficcionalmente preenchidas através de uma outra relação que se faz entre a personagem e o mundo. Não se trata de aceitar os factos como inteiramente verosímeis, credíveis. Sabemos, no entanto, que este mundo ficcional, como bem afirma Eco, se apoia no mundo real, ele é o substrato para a criação do enredo, do tempo, do espaço e, claro, das personagens:

Portanto, parece que os leitores precisam saber de uma porção de coisas a respeito do mundo real para presumi-lo como o pano de fundo correto do mundo ficcional. A essa altura, porém, deparamos com uma dificuldade. Por um lado, na medida em que o universo de ficção nos conta a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos, podemos vê-lo como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real. Por outro, na medida em que acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real (que lhe serve de pano de fundo), podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desse ponto de vista, um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente. (Eco 2004, 91).

Postas estas considerações iniciais, este parece ser o momento para olharmos para as nossas personagens, agora que sabemos serem históricas, mas presas ao imaginário fantástico de Eça. A coerência com que Eça as descreve é atestada pela focalização interna que permite uma abordagem precisa dos seus traços. A maioria das vezes isto ocorre graças à onisciência de um narrador que “desfruta de liberdade e autonomia” (e que nunca abdica em concreto nestas crónicas) para produzir os “seus juízos de valor, sem se sentir coagido a submeter a elaboração do enunciado aos estatutos do pensamento de uma personagem” (Reis 1984, 81). O que acontece é o seguinte: em cada uma das personagens são destacados momentos chave que condicionam posteriormente a forma como Eça as vai apresentar. Em “O Marquesinho” é o próprio nascimento da personagem central do relato que ativa todas as reflexões do narrador, que se dedica, parodisticamente, a retratar este momento circunstancial da história. Em “A Rainha”, para além de algumas questões de teor político e de propaganda da própria revista (Losada Soler 2005, 35), ressalta-se o carinho e a admiração que Eça tem por esta figura da história da monarquia portuguesa.

Assim, o retrato literário que aqui se observa, destaca certos traços de uma personagem, cria uma outra imagem, análoga, portanto, à que se evoca no discurso primeiro, o que levou à escrita, como afirma Falicka:

On admettra une définition provisoire du portrait littéraire en tant que segment du texte dont le trait distinctif serait le discours descriptif rapporté à un personnage, ou

...
“imigrar” de uma determinada obra para outra. No nosso caso, as personagens podem ser “entidades imigrantes”, dado que se reconhecem como históricas antes mesmo do relato feito por Eça.

plus exactement, de discours créant l'image d'un personnage, c'est-à-dire un *analogon* textuel de l'image d'un trait humain. (Falicka 1988, 183).

Não teve o “marquesinho” muita sorte nas palavras e atenções que Eça lhe dedicou. Longe de ser um retrato cordial, o autor d’*Os Maias* encontra na dialética “materialismo-espiritualismo” (Varela 1997, 76) o mote para a sátira e paródia que previamente estabeleceu para este registo, não esqueçamos, jornalístico. Beatriz Berrini classifica como uma “queiroziana má vontade” (Berrini 2005, 54) a crónica que Eça faz sobre o nascimento de marquesinho de Blandford⁸², filho do duque de Marlborough, neto do milionário norte americano Harold S. Vanderbilt, diretor da *New York Central Railroad* e figura de destaque no bridge, sendo considerado o pai da modalidade⁸³.

Antes de mais, importa referir que toda a crónica se edifica recorrendo à paródia para reconstruir e reelaborar criticamente a história (Hutcheon 1989, 146). Assim, a partir do nascimento do marquesinho e das atenções que a imprensa dá a este acontecimento, Eça forma uma imagem viva e concreta desta personagem para a qual concorrem juízos de valor e adjetivações abundantes. O retrato da personagem está assente em dois pilares: a observação caricatural, da qual ressaltam algumas características físicas habilmente associadas aos traços de caráter da personagem; e as reflexões paralelas do autor sobre a sociedade burguesa, fortemente criticada pelo cronista. O lugar da personagem é, progressivamente, atualizado e retomado à medida que a narrativa avança e com ela as apreciações do narrador.

A comparação contrastiva com que se inicia o texto, estabelecendo um paralelismo antitético entre o marquesinho que nasceu “num quarto aconchegado, bem tapetado, onde as fraldinhas finas aquecem diante de um lume alegre, e a gorda ama espera, risonhamente desabotoada, sustentando o peito enorme, túmida promessa de todas as abundâncias” (Queirós 2005, 95) e Jesus Cristo, “entre a vaquinha e o burrinho, com uma grande estrela espreitando, deslumbrada, através das vigas rotas do telhado!” (Queirós 2005, 95), é apenas o princípio da crítica feita por Eça. Depois desta imagem, o marquesinho é retomado pelas nomeações “doce criaturinha” (Queirós 2005, 98), “criancinha” (Queirós 2005, 99), “doce menino” (Queirós 2005, 100) e “gordo anjinho” (Queirós 2005, 101), que se agrupam

⁸² Sobre esta personagem da história diz A. Matos Campos: “descendente do 1º duque de Marlborough, John Churchill. Célebre homem de guerra inglês proprietário do fabuloso palácio de Blenheim, Oxfordshire, onde viria a nascer o primeiro-ministro Winston Churchill. Este marquesinho é John Albert (1897-1972), 10º duque de Marlborough, primo em 2º grau, por via paterna, do célebre primeiro-ministro. (Matos 1988b, 585).

⁸³ Sobre Harold S. Vanderbilt encontram-se muitos apontamentos dispersos, nomeadamente os que dizem respeito ao Bridge. À falta de uma biografia sólida deixamos apenas duas sugestões de leitura sobre esta figura: <http://www.bridge.org.br/web/?pageid=65> e <http://www.nyc-3.com/vanderbilt.html>. De acordo com a primeira referência: “O Bridge, na sua aceção moderna, foi inventado por Harold Vanderbilt, um homem de muitos talentos (um dos grandes milionários americanos do início do século passado, e tricampeão da taça mais antiga do iatismo, a “America’s Cup”).

numa só amplificação caricatural: “pobre Marquesinho de Blandford” (Queirós 2005, 98). Ou seja, a visão da personagem centra-se num processo analítico das suas características que põem a nu determinadas considerações morais e sociais. Para além disto, a análise desta personagem será o mote para umas quantas reflexões metahistoriográficas e metajornalísticas.

No que diz respeito ao primeiro conjunto de reflexões, Eça descreve o luxo de toda a “Casa de Marlborough” (Queirós 2005, 96), de que o avô Vanderbilt, “o milionário Vanderbilt, o milionaríssimo Vanderbilt, o americano mais milionarizante da América milionarizadora!” (Queirós 2005, 100) é expoente máximo⁸⁴. A este propósito, Guerra da Cal destaca a capacidade de, pela amplificação, “repetições e neologismos cómicos” (Guerra da Cal 1981, 296), se parodiar. A partir deste registo estão criadas as condições para uma progressiva, e já antes sinalizada, observação irónica e burlesca da personagem. O marquesinho, afastado da imagem de herói, é retratado como “roxo e perro” (Queirós 2005, 97), de “nadegazinha tenras, cor da açucena e da rosa” (Queirós 2005, 97), de “cabecinha mole e penugenta” (Queirós 2005, 99). Não tendo um nome próprio, a personagem é recorrentemente nomeada de “marquesinho”. Longe de ter um valor afetivo, o uso do diminutivo acentua o traço mais expressivo da personagem – a sua fragilidade –, ao mesmo tempo que projeta a ironia que se observa em toda a crónica. A sua repetição forma um epíteto constante ao longo da narrativa e contribui diretamente para formar o “efeito de personagem”, como refere Hamon: “*répété, il fait alors office d’anaphore, jouant à chaque apparition le rôle d’une synthèse sémantique de tout ce qui a été dit sur et par le personnage*” (Hamon 1983, 151). A caracterização da personagem é completada com o uso insistente do diminutivo – “marquesinho”, “carninha”, “herdeirinho”, “nadegazinhas”, “criaturinha”, “anjinho”, “criancinha” (Queirós 2005, 96–101) – formando uma espécie de *refrão caricatural* da personagem ou, como afirma Guerra da Cal, uma “exageração cómica” (Guerra da Cal 1981, 323) que, encontrando-se disseminada do princípio ao fim da crónica, vai desenhando a personagem e o lugar que esta ocupa na história. A figuração será, desta forma, produto de uma reunião de todos estes traços históricos e exteriores da personagem, mas que facilmente a transportam para o mundo da ficção. Aliás, no entender de Lamarque, estas “propriedades externas da personagem”, vistas pelo leitor e dadas a partir de um ponto de vista manipulativo do narrador, apenas contribuem para que, “internamente”, as mesmas personagens adquiram um lugar na narrativa ficcional:

⁸⁴ Nesta reflexão metahistoriográfica têm lugar as referências que Eça faz da “ascendência heroica de Marlborough”. Este lendário duque Inglês, nobre e corajoso, vencedor de várias campanhas em França, nomeadamente contra Luís XIV, opõe-se ao outro avô, o Vanderbilt multimilionário americano. Servem, estas reflexões o propósito de salientar o herói inglês, a sua bravura na guerra e serenidade na vida, atributos que já não fazem parte da nova geração dos Marlborough. (Varela 1997, 77; Berrini 2005, 55).

In general, to speak of a character is to speak of something abstract constituted by properties; we can specify and describe a character whether or not it is exemplified by some real person. A fictional character is a set of properties identified by descriptions under the conventions of storytelling (that is, in an author's use). This definition derives from an external perspective – from our point of view in the real world. From an internal perspective, within the world of the fiction, what we call “characters” exist as ordinary people. (Lamarque 1996, 53).

Assim, pelas características físicas apresentadas já se vê que o nosso marquêsinho se afasta do arquétipo de herói e se aproxima do modelo burguês, com o seu “brasão, a sua coroa e o seu mote” (Queirós 2005, 97), tantas vezes criticado por Eça. Esta fase já não é, efetivamente, a do realismo e da ironia que Eça consagrou a essa estética. No entanto, a ironia é o motor que, sacrificando a “nota justa”, contribuirá para a construção desta personagem.

Outra questão que aqui também se coloca de forma visível é o papel da imprensa em todo este espetáculo social. Sabemos que não é a primeira vez que Eça critica o fraco e fútil jornalismo que ocorre no seu tempo. Recordemos, por exemplo, que 1894, quando publica o texto “Carnot”, motivado pelo assassinato do presidente francês Sadi Carnot, o escritor analisa criticamente o sensacionalismo que as páginas de jornais deram a esta notícia. Vale a pena lembrar o seu testemunho:

Os jornais concorreram para exaltar esta curiosidade, menos pelas cousas dolorosas que vinham contando, como pela maneira terrífica com que as anunciavam, em tipo disforme, letras de três polegadas, de um negrume sinistro, enchendo toda uma folha, e na sua mudez mais estridentes que gritos! São estas letras de descomedido espalhafato, imitadas da América e exageradas como toda a imitação interesseira, que exacerbam a sensibilidade moderna. As pestes, as guerras, as quedas de impérios, eram outrora narradas pelos jornais no seu tipo miúdo e ordinário e a notícia das catástrofes entrava no nosso espírito de um modo manso e discreto, sem produzir nele alvoroços violentos. Agora estas letras espantosas invadem com prazer o nosso pobre cérebro; e à maneira de touros que se precipitam dentro de um templo, põem a quieta assembleia das nossas ideias em confusão e terror. Uma tarde desta semana, nos boulevards, um jornal astuto e videiro, a *Cocardé*, apareceu ostentando na sua primeira página, larga como uma página da Gazeta estas duas linhas únicas, num tipo despropositado, sem precedentes, que se avistava a uma milha [...] este tremendo berro tipográfico [...] (Queirós 2002, 491).

É preciso ter em atenção que toda esta reflexão metajornalística, dando especial destaque às informações pouco credíveis e sem grande propósito que os jornais exaltam, leva Eça a traçar um perfil biográfico (que agora não é tempo de esmiuçar)

daquele que considerou ser apenas “o remate decorativo do estado”⁸⁵. Na nossa crónica, o marquesinho será de igual modo o remate decorativo, mas desta feita de uma burguesia ascendente, “com um luxo inédito na história do luxo.” (Queirós 2005, 95). O olhar mordaz que tem sobre os jornais que noticiaram o nascimento do marquesinho, com destaque para o “Times com as folhas a palpitar de orgulho” (Queirós 2005, 96), será a motivação para a paródia que faz deste “herdeirinho” (Queirós 2005, 96). Assim, a partir deste acontecimento, que é também o fundamento da análise social aqui exposta, mais até do que da própria personagem, destacam-se os pormenores com que se descreve o ambiente e opulência em que nasceu o marquesinho.

Carlos Reis afirma que Eça de Queirós foi exímio naquilo que chama de “estética do pormenor” (Reis 2000b, 15). De facto, durante a leitura do texto, muitas são as minudências que Eça ressalta ao particularizar o “temeroso enxoval” (Queirós 2005, 97) do marquesinho: “as camisinhas são cinquenta”, destacando que “destas há vinte e cinco muito singelas, muito desprezíveis, bocadinhos de cambraia leve e frágil como um floco de neve de Abril” (Queirós 2005, 96). Descreve, ainda, que os babeiros “se desenrolam, por entre os bordados que grandes artistas desenharam”, ajuizando que “cada um, sem contar o preço do verso e do debuxo, só pelo tecido e renda que o orla, ficou pela soma já empertigada ducal de vinte mil réis” (Queirós 2005, 97). Por fim, apresenta o “escudo de armas”, todo feito “em arrogante relevo, sobre as toucas, sobre cada sapatinho, entre os bordados das meias, na frente dos babeiros”. (Queirós 2005, 97). Este “temeroso enxoval”, marcado com o brasão da Casa de Marlborough, provoca em Eça uma “inquietação”, mas que a ironia usada pelo autor trata de desmistificar: “o herdeirinho dos Marlborough constantemente fará chichi sobre as armas dos Marlborough”. (Queirós 2005, 97)

Este conjunto de elementos aciona, singularmente, uma visão global da personagem. Não podemos dizer que se trata de uma personagem forte, que se envolve num enredo em confronto com outras personagens, não há vigorosas caracterizações físicas nem sequer psicológicas. É o narrador que se pronuncia frequentemente, exercendo um papel seletivo e organizador do que quer transmitir da personagem⁸⁶. Na verdade, reaproveitando as palavras de Eça, o Marquesinho é um “manequim” (Queirós 2005, 97), ou seja, uma representação visual de uma sociedade em particular, que se vai construindo ao longo do relato através dos atributos e reflexões do narrador. Como resultado, surge um “molde” social, um fantoche da história. Não esquecemos que Eça ainda consegue subtilmente, dar a imagem de uma criancinha que ouve histórias de

⁸⁵ Texto escrito a 10 de agosto de 1894 para a *Gazeta de Notícias*, numa continuação do texto escrito a 20 de julho do mesmo ano com o título “Carnot”. Nestes textos, Eça retrata a morte e o funeral de Carnot. Os dois textos encontram-se, agora, reunidos na Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. (Queirós 2002, 491, 489–492).

⁸⁶ Carlos Reis refere que o “narrador, sujeito do discurso (...) pronuncia-se frequentemente em termos muito variados: afastamento, solidariedade, reserva discreta, crítica violenta, etc.” (Reis e Lopes 1998, 309).

embalar – “*Dorme, dorme, meu menino/Que a tua mãe foi à fonte...*” (Queirós 2005, 99) – a lembrar as cantigas populares, mas que são mais uma forte caracterização. A fonte aqui referida será “um cofre de negro ferro contendo todas as joias que ele já possui por ter nascido” (Queirós 2005, 99), uma imagem metafórica e negativa que paralelamente pode associar-se à morte. Não a morte da criança, mas a da glória e da honra que esta personagem representa no presente, símbolo do materialismo. Talvez daí Eça retome, mais uma vez, a cantiga popular francesa - “*Mr. de Marlborough est mort,/ Bien mort et bien enterré...*” (Queirós 2005, 103) – para ilustrar que o avô, o herói, o inglês que “apenas sabia assinar o seu obscuro nome de Churchill” (Queirós 2005, 101), morreu e com ele toda a glória e “serenidade corajosa” (Queirós 2005, 102). Para este marquesinho resta, de toda descendência ilustre dos Marlborough, a simples condição de ser “rendosamente o neto do Vanderbilt” (Queirós 2005, 103), o outro avô, o que assina “um cheque de mil contos” (Queirós 2005, 103).

Esta personagem, como tantas outras que vamos encontrando espalhadas por contos e romances de Eça, dá voz ao desalento de quem vê que “os louros secaram – vivam os dólares.” (Queirós 2005, 103).

Em oposição ao retrato que acabámos de apresentar, surge o retrato da Rainha D. Amélia, fruto da admiração e do afeto que Eça já noutras ocasiões fizera questão de anunciar:

Gosto muito da Rainha. É imensamente encantadora [...] É além disso muito inteligente. Somente é tão familiar, que como é também muito bonita, a gente corre sem querer o perigo (de lesa – majestade) de lhe fazer a corte. (Queirós 2008, 2:69)⁸⁷.

Da mesma forma, a 8 de janeiro de 1898, numa carta que dirige ao seu amigo o Conde de Sabugosa, motivada pelo desenho de uma mulher da Beira que fora a imagem ilustrativa do número especial da *Revista Moderna* dedicado à Rainha D. Amélia, comenta o seguinte:

O desenho da rainha é realmente encantador, de um desenho firme, de um relevo todo repassado de vida, de uma fatura ao mesmo tempo graciosa e forte. (Queirós 2008, 2:379)⁸⁸.

Ora, será este mesmo “desenho” que também motiva o nosso trabalho. Não se trata de um desenho iconográfico, mas de um retrato literário “[...] (como modelação

⁸⁷ Carta escrita à sua mulher, Emília de Resende, em 1890 (Queirós 2008, 2:68-69).

⁸⁸ Carta escrita ao Conde de Sabugosa a 8 de janeiro de 1898 (Queirós 2008, 2:378-380).

discursiva e descritiva da personagem) que expressamente determina e condiciona a figuração.” (Reis 2013b, 6).

Já aqui se disse que o retrato literário é, entre tantas outras formas artísticas, uma forma de fixar, de representar a pessoa. Na verdade, a nossa rainha D. Amélia teve o seu lugar na história da monarquia portuguesa e, ao que nos interessa, num longo retrato laudatório que Eça faz para *Revista Moderna*⁸⁹. Enquanto figura da história, resiste, dos muitos registos e obras em sua memória, a figura de uma mulher controversa, questionada por republicanos, socialistas e anarquistas; uma benemérita dedicada a causas sociais como “a proteção à infância ou a luta contra a tuberculose” (Nunes 2011, 27–28); uma heroína trágica e romântica, de que as célebres palavras proferidas no final da sua vida são prova bastante: “o esforço foi todo a minha vida por vocês. Marido, filho, felicidade, alegria, uma vida inteira, tudo isso, sim, foi esforço” (Nunes 2011, 93). Das páginas da *Revista Moderna*, resulta um longo quadro de uma mulher vista à luz de um humanismo que é “a sua exata essência, como irradiação muito natural duma bondade muito culta.” (Queirós 2005, 108).

A estética do retrato não pode ser tida somente como uma representação da realidade, ou de alguns elementos constantes dela. O retratista, distanciado das circunstâncias que evoca, tem um potencial criador imenso, dado que, num registo mais distanciado, observa, reconstrói, analisa e transforma a imagem de um individuo de forma substancial. Isto acontece porque, tal como um retratista na elaboração do seu registo iconográfico, detém as atenções em determinados aspetos, descurando outros. Assim, a imagem final é aquela que ele nos quis dar e não necessariamente a histórica. Também com a rainha foi assim. Das múltiplas características que poderia ter destacado, Eça dá especial relevo às qualidades psicológicas e morais em detrimento dos atributos físicos, num processo de figurativização detalhada ou de hiperprecisão. Há um acumular de detalhes e predicados que, numa leitura contínua, segundo Cristina Vieira (Vieira 2008, 334), pode provocar o oposto, ou seja, pode “resultar numa desconstrução” do retrato, já que o “excesso de pormenorização da descrição tende a desconstruir o objeto focalizado, devido a uma equação surpreendente e que consiste na proporcionalidade inversa entre a precisão da descrição e visualização conseguida.”(Vieira 2008, 334)⁹⁰. Assim, a partir das primeiras palavras do narrador, temos a linha mestra deste retrato da rainha – “uma beleza adoçada de graça, *qu’il fait bon de regarder*, e que, só porque aparece, governa” (Queirós 2005, 106) – a que se juntam reiteradamente outros traços dentro do mesmo paradigma social, o eixo descritivo mais significativo desta personagem. Dentro deste campo, crescem e

90

⁸⁹ Trata-se de um número especial da *Revista Moderna*, especialmente dedicado à Rainha, que Eça, “já doente, não pôde corrigir, segundo se afirma na revista.” (Losada Soler 2005, 35).

⁹⁰ Sobre a desconstrução do retrato, Cristina Vieira dá o exemplo de Malraux ao falar de Balzac: “Quanto mais Balzac descreve um rosto, menos vejo o rosto que ele descreve.” (Vieira 2008, 334).

sobrepõem-se outras tantas referências:

Sobretudo quando ao prendedor **encanto da presença** se junta, como na rainha, para mais lhe alargar a irradiação, **o espírito de sociabilidade**, que ela herdou da sua raça e que foi sempre uma das **elegâncias morais** da sua Casa [...]

Na rainha de Portugal, este **encanto de sociabilidade** está todo na sua **dignidade familiar**, repassada de atenção, **penetrada de sensibilidade**, fácil em docemente se interessar, fácil em discretamente se igualar, mas séria e concertada [...]

A nós Portugueses, povo de porte taciturno, que, durante longos séculos, se embuçou sempre em grandes capotes, e carregou sobre os olhos largos *sombreros*, esta fácil, ridente, aberta e desembuçada **sociabilidade** desconcerta [...]

E, certamente, a **simplicidade conversável** da rainha, a **sua afluência de simpatia**, a **graça acolhedora** da sua expressão surpreenderam, quase inspiraram desconfiança a este povo habituado, desde o estabelecimento da monarquia absoluta, a não separar majestade de imobilidade. (Queirós 2005, 106–108) [destaque nosso].

Ora, por aqui se vê que este padrão social e humano, de onde irradia toda a carga descritiva, se orienta em dois ou três elementos estruturais: o “encanto”, o “espírito” e a “sociabilidade”. A desconstrução poderá, desta forma, ser decorrente da repetição destes mesmos elementos da personagem. A hiperprecisão, aqui linguisticamente pela junção de nome e adjetivo em ritmo binário e ternário, numa “acumulação de expressões de significado paralelo, variantes sucessivas de uma mesma ideia” (Guerra da Cal 1981, 311), reduz a capacidade imaginativa do leitor, pelo que o retrato fica comprometido. Efetivamente, a descrição que Eça faz da Rainha é tão longa e detalhada que, paradoxalmente, corre o risco de se diluir na memória do leitor que apenas conseguirá reter um ou dois traços mais significativos da personagem. Por outro lado, o grau de abstração que a personagem adquire muito se deve à utilização de nomes não figurativos - “sociabilidade”, “espiritualidade”, “graça”, “bondade” (Queirós 2005, 107–108) - que facilmente a transportam para um plano mítico, heroico e de superior espiritualidade.

Conforme é notório, este processo de figurativização permite reconhecer a personagem como uma figura individualizada, encontrando na descrição definida o seu suporte. A alternância da nomeação que Eça faz da personagem - “A Rainha” e “A Rainha de Portugal” - acaba por lhe conferir uma singularidade que, não obstante a ausência do nome próprio, a identificam de forma inequívoca com a Rainha D. Amélia. Trata-se de um processo semântico basilar de referencialização, só possível porque o narrador consegue isolar propriedades únicas desta personagem. Assim, a construção de uma “descrição singularizante” (Vieira 2008, 37) permite ao leitor determinar o referente do nome, ainda que este nunca figure no relato. Ora, como propriedades únicas e historicamente confirmadas da Rainha D. Amélia, Eça dá-nos algumas passagens:

Filha de França, terra de tão alta valentia que Deus a escolheu para seu soldado e por ela fez os seus grandes feitos, *gesta Dei per Francos*; princesa de uma Casa onde os heróis decerto não escasseiam, pois que quarenta e nove dos seus antepassados morreram soberbamente em combate [...]

Mas na sua alma portuguesa, a bondade floresce principalmente sob uma forma toda nossa e do nosso povo – **a caridade** [...]

Dessa nasceu, o seu **Dispensário admirável**. E, assim, a senhora excelente dá com a razão, dá com o coração; dá calculadamente, por livros bem escriturados, e dá compassivamente, ao acaso da sua sensibilidade [...] (Queirós 2005, 111–113) [destaque nosso]⁹¹.

Efetivamente, a Rainha D. Amélia é ainda hoje reconhecida pela máxima “a casa para todos, o pão para todos” (Real 2006, 118)⁹², a que não falta a referência do célebre *Dispensário*⁹³. Curiosamente, este processo de nomeação não só possibilita caracterizar a personagem, como também é indício de uma reflexão maior. A ver: a referência à rainha como “uma senhora de grande e dedicada esmola” (Queirós 2005, 112), dá origem a uma meditação serena, ética e consciente de um Eça finissecular, num autorretrato do que é (também) o seu humanismo:

Depois, a presença angustiada das misérias humanas, tanto velho sem lar, tanta criancinha sem pão, e a incapacidade ou indiferença de monarquias e repúblicas para realizar a única obra urgente do mundo, «a casa para todos, o pão para todos», lentamente me tem tornado um vago anarquista entristecido, idealizador, humilde, inofensivo... (Queirós 2005, 117).

Evidentes logo no princípio da crónica, são as referências à consciência e comportamento políticos da personagem. A este propósito, Eça ressalva o apego e nacionalismo da rainha mesmo sendo filha de França:

O que logo surpreende e cativa na rainha é a sua **completa e carinhosa nacionalização portuguesa** [...] Mas aqui o lírio de França mergulhou tão profundamente a raiz no torrão português e tão gratamente absorveu a sua substância, que, hoje, na forma, na cor, no aroma, já se não diferencia de qualquer fresca e genuína rosa de Portugal. A rainha ama **a nossa terra** como se dela houvesse brotado. (Queirós 2005, 109) [destaque nosso].

⁹¹ Sobre esta questão, Elena Losada Soler destaca que, “no que diz respeito ao grande debate oitocentista entre Justiça (ou ciência) e Caridade, que Picasso ilustrou magistralmente, D. Amélia resolve-o com o Coração de Santa Isabel e o raciocínio cartesiano.” (Losada Soler 2005, 37).

⁹² Miguel Real destaca, igualmente, este humanismo da Rainha. A visão que Eça tem sobre a rainha sob este ponto de vista é, no seu entender, resultado da “necessidade de resolução dos problemas mais fundamentais da humanidade: pão e abrigo para todos.” (Real 2006, 118).

⁹³ *Dispensário de Alcântara* ou *Dispensário Rainha D. Amélia* foi fundado, no final do século XIX. Entre muito outros projetos, este edifício/projeto destaca-se pelo moderno conceito de “assistência social”, tal como o conhecemos hoje.

Não se pretende, na verdade, traçar aqui o percurso biográfico e histórico da personagem, nem conhecer a sua ação militante no nosso país. No entanto, este percurso contribui diretamente para o retrato da personagem, já que este catalisa em si um padrão moral e humano que se revê à luz da História, ou seja, da sua atuação num determinado tempo e espaço⁹⁴. Assim, o retrato da personagem é atualizado não só pela visão histórica mas também, e mais importante, pelas inferências do narrador. A personagem, bem como as suas ações, é refigurada tendo em conta a referencialidade do real. O que queremos dizer com isto é que, na transposição da figura (histórica, neste caso) do real para o ficcional, há uma alteração da imagem da personagem e, paralelamente, uma composição ficcional ancorada no registo pessoal do narrador (Vieira 2008, 526). A ligação entre a história e a vida permite ao leitor uma nova visão da personagem. Do mesmo modo, o enquadramento espaço-temporal da personagem permite completar a sua caracterização, como afirma Carlos Reis:

[...] a integração narrativa da personagem solicita quase sempre a sua inserção em espaços que com ela interagem: porque a condicionam, porque por ela são transformados, porque completam a sua caracterização [...] (Reis 1995b, 352).

É também sob o signo da “inteligência” e do “sentimento” que a imagem da rainha é construída. No primeiro signo, Eça destaca as “suas leituras, copiosas e cuidadas”, as “Artes, que ama com uma fidelidade fina, sobretudo a pintura” e a música cuja “afeição vai para as cantigas populares deste velho Portugal que galanteia cantando, trabalha cantando, fala a Deus cantando, e, cantando, embala a morte” (Queirós 2005, 114). Ao sentimento, Eça dedicou uma redobrada atenção. Neste tópico, o narrador, contaminando o discurso de subjetividades, apresenta metaforicamente a protagonista como “uma expressão de alma” (Queirós 2005, 108). Nesta linha, a hipérbole - “coração todo” (Queirós 2005, 110) - remete para um conjunto mais particular de características como: “a sua robusta sobriedade”, a sua “reverência meiga e sem adulação”, a “sua Bondade”, a sua “tolerância” e “bem querença” (Queirós 2005, 110) que terminam num quadro bem mais alargado e que, na verdade, resume todas as características

⁹⁴ Paralelamente ao quadro que faz da rainha, Eça tece muitas considerações e apresenta inúmeros factos da história. Das muitas alusões destacamos as figuras de D. Pedro I, da Rainha Santa Isabel, de Branca de Castela, de S. Luís ou de Charles d'Orléans. Todas estas figuras servem, de uma forma ou de outra, para reforçar a caracterização da rainha como extremamente sociável, sensível, caridosa e de grandes virtudes maternais. Tendo em conta que o nosso trabalho se centra no estudo da personagem, optamos por relegar para um segundo plano o esclarecimento das inúmeras referências que vão da história, à literatura, passando pela filosofia. De qualquer forma, a opção de Eça, já visível noutras crónicas, terá sido a de destacar, por oposição ou analogia, a personagem em foco, como é o caso. Deixamos, assim, somente um exemplo de tal estratégia: “E desde que tudo compreendeu, tudo amou. Esta afeição, pois, da rainha por Portugal, é não só de simpatia, mas de raciocínio. Pôs nela toda a sua sensibilidade, mas também toda a sua vontade. E bem podemos, pois, louvar nesta rainha, como consciente virtude, o que noutra rainha, Isabel de Portugal, uma grande santa, de grande altar, não passaria de inconsciente instinto...” (Queirós 2005, 110).

psicológicas e morais da personagem:

De resto, ante esta princesa *qu'il fait si bom regarder*, graciosa, boa e bela, tão portuguesa, tão humana, tão doce de emoções, tão reta de instintos, desejosa de bem-fazer, atenta a bem pensar, leal e amena, corajosa com a serena coragem da sua raça, toda penetrada dos seus deveres reais, alvoroçada pelos seus deveres maternos, de uma dignidade benigna, de uma seriedade carinhosa. (Queirós 2005, 116).

É curioso notar que esta personagem tem sumariamente enunciadas algumas características físicas. E isto acontece porque a humanidade da personagem se sobrepõe a todos os outros atributos. No entanto, a rainha, segundo Eça, é “moça”, “bela” e de “belos olhos” (Queirós 2005, 113, 110). Através da utilização do adjetivo (*bela/belos*), mais uma vez o narrador nos encaminha para o quadro idílico e romântico da personagem, quase endeusada, melhor, de um “pobre anjo” (Queirós 2005, 113). Por outro lado, o seu aspeto físico pode ser visto pela transferência de certas qualidades atribuídas a outras realidades, a maioria abstratas. Desta forma, quando Eça afirma que a rainha tem em si uma “bondade assim forte a ativa” (Queirós 2005, 113) talvez possamos conjecturar sobre o próprio devir social da personagem que, “não desejando definhar na inutilidade, através das frias salas dos paços” (Queirós 2005, 114), se impõe si própria “muitos e graves e laboriosos deveres.” (Queirós 2005, 114). Também a referência ao “robustecimento do corpo” (Queirós 2005, 114) recorda o epíteto com que era conhecida - “La Grande” - dado o seu porte altíssimo. No contexto, destaca-se o seu espírito tradicionalista e de afeição a “toda essa destra, valente e salutar campanha que Portugal mantém com o touro, desde a ferra à lide!” (Queirós 2005, 115).

Não menos importante, neste extenso perfil, é a breve apreciação final que o próprio Eça faz sobre o retrato que diz que *não fez*:

Eu não tentei compor um retrato, como eles se usavam e estimavam nas polidas letras do século XVIII. E como poderia? E como saberia? (Queirós 2005, 116)⁹⁵.

Na verdade, esta reflexão não é metanarrativa, como tantas vezes ocorre nas suas obras. Eça tem a clarividência de que o seu trabalho jornalístico finisse secular tem um fim e que a *Revista Moderna* é o meio por excelência de o conseguir:

A *Revista* condensando a história, murmurando a anedota, detalhando os costumes, resumindo as letras, expondo a arte, contando a ciência, engastando a fantasia, mostrando todo um mundo a outro mundo, eu não deixaria, nestas páginas de estreia,

95 A impossibilidade de “saber” louvar a Rainha reitera-a Eça no fim da crónica recorrendo a uma pequena quadra. Esta mesma apresenta alguns erros que o autor não terá tido tempo de corrigir: *Et, pour ve, Princesse,/Quand ainsi devant vous seray,/Veuillez, par votre grant humblesse,/Me pardonner se je ne sçay/Parler de vous comme devrays.* (Queirós 2005, 117).

espaço para ela começar alegremente as suas ondeantes e esparsas funções, que podem ir desde a crónica de uma revolução até ao desenho de um figurino. (Queirós 2005, 50).

O desenho de um figurino, o retrato que diz que não fez, serve apenas para dar destaque a duas grandes considerações finais: a primeira sobre a personagem. Desta expõe que a sua doçura, a sua bondade e beleza foram motivos bastante para dar-se à “fina arte” de a tentar tornar “bem clara, e bem compreensível...” (Queirós 2005, 117). A segunda, sobre si próprio. Dele, atesta que é “um cansado e velho fazedor de livros” (Queirós 2005, 116), que não tem acesso ao “Paço” nem à “l’ascalier des Poètes”, (Queirós 2005, 116) que é metáfora para a humildade de quem reconhece não ter o “traço interessante do erudito e do artista que é rei.” (Queirós 2005, 116).

Das suas últimas palavras, o seu lugar no mundo: “um pássaro solitário e humilde” (Queirós 2005, 117), conforme a “Canção V” de Camões. Das suas derradeiras observações (Queirós 2005, 117), uma “tristeza, mesmo filosófica”, de “quem se move em paragem tão complicada”, que sabemos ser Neuilly, arredada da “riba solitária e simples...” (Queirós 2005, 117), que mais não é que Portugal, a margem idealizada.

4 “EDUARDO PRADO”: RETRATO E BIOGRAFIA

Temporal e espiritualmente fiquei simplesmente um *touriste*. (Queirós 1926, 67).

O objeto de trabalho neste subcapítulo será a crónica “Eduardo Prado”, publicada por Eça de Queirós no segundo volume da *Revista Moderna*, no. 22, em julho de 1898 (Queirós 2005, 119–134). Trata-se da última crónica que Eça escreveu para a *Revista Moderna* e, se as constantes nos subcapítulos anteriores se afastavam desta tipologia, em concreto, “Eduardo Prado”, é um texto singular e de difícil inclusão no género cronístico.

Na crónica “Eduardo Prado”, Eça elabora um extenso quadro descritivo, um verdadeiro retrato das características políticas, sociais e humanas desta personalidade. A extensão do texto, bem como os artifícios linguísticos utilizados pelo autor, aproximam, porventura, este retrato do “perfil”, modalidade do jornalismo literário. Na verdade, tal como na biografia, pretende-se traçar a imagem de um indivíduo a partir um conjunto de episódios e circunstâncias marcantes da sua vida. No entanto, enquanto na biografia propriamente dita é-nos dada a possibilidade de um aprofundamento maior tendo em conta a extensão do livro, o perfil biográfico é menos exaustivo e apresenta um carácter mais informativo, logo, mais fácil de justificar a sua

inclusão no registo jornalístico⁹⁶.

Assim, o que aqui se tentará demonstrar é que este texto está mais próximo do registo biográfico do que do registo cronístico. Por outro lado, daremos conta de que a figuração da personagem se constrói a partir de dois pontos de vista: a sua presença num tempo e espaço concretos; e a sua relação com o mundo e com os outros. Todo o perfil é elaborado por um narrador omnisciente e subjetivo que formaliza na história, e nas páginas da *Revista Moderna*, um verdadeiro herói aos seus olhos.

Antes mesmo de entrarmos nestas questões, importa conhecer um pouco esta personalidade e perceber, afinal, quem foi Eduardo Prado e que características o autor lhe reconhece para que tenha construído tão elaborado retrato biográfico.

As relações com Eduardo Prado desenvolvem-se com maior profundidade no verão de 1889, altura em que Eça se encontrava em Paris como cônsul, ao mesmo tempo que os seus amigos mais próximos acorriam à capital francesa, cujo momento era de festa: a Exposição Universal de 1889 celebrava o centenário da Revolução Francesa e a Torre Eiffel foi construída especialmente para assinalar essa data⁹⁷. Eça revê com satisfação e saudade grandes amigos como Ramalho Ortigão, Carlos Mayer e Jaime Batalha Reis, mas é com um prazer acrescido que convive com Eduardo Prado, um brasileiro “que viria a desempenhar um papel importante durante os seus últimos anos.” (Mónica 2001b, 335). O fascínio que Prado exerceu desde logo sobre Eça é bem visível nas muitas palavras que o autor lhe dedica na *Revista Moderna*:

Eduardo Prado é uma alma superiormente sociável [...] pela inata alegria, pela vivacidade inventiva, pela veia ricamente cômica, pela abundância e delicioso humorismo da anedota, pela simplicidade que se pueriliza permanecendo fina, pelo elegante desdém da ostentação, pela bendita facilidade em se interessar, pela prontidão do entusiasmo, pela inteligente mansidão, pelo apego afetivo, não há mais desejável companheiro. (Queirós 2005, 133).

Mesmo que não se possa estabelecer uma designação concreta para o núcleo de amigos intelectuais dos quais Prado fazia parte, tal como aconteceu com os “Battus de la vie”⁹⁸, as afinidades ideológicas deveriam ser bastante evidentes para que os dois

⁹⁶ Também chamado de *Short-term biography*.

⁹⁷ Apesar de haver uma ou outra referência aos primeiros tempos de convívio entre estes dois intelectuais, a verdade é que não há um marco temporal fixo sobre o momento em que ambos se conheceram, como testemunha a própria filha de Eça: “Não sei dizer em que época entrou Eduardo Prado na nossa intimidade. Seria em Londres, onde meus Pais conheceram Domício da Gama, ao mesmo tempo secretário do Barão do Rio Branco, ou em Paris? O que sei é que na Rue Crevaux já era íntimo, indo lá a casa quase todos os dias.” (Maria d’Eça de Queirós 1951, 173).

⁹⁸ Este cognome foi encontrado por Oliveira Martins em 1888. Quando, num serão, Ramalho “lia um texto do livro *La vie a Paris*, de Jules Claretie, onde se relatava a existência de tertúlias artísticas”, Oliveira Martins declarou sonorosamente: “Battus de la vie! (...) Eis afinal o que todos nós somos, vencidos da vida”. Dos *Vencidos da Vida* faziam

estabelecessem laços de amizade até ao fim da vida⁹⁹. Uma das muitas provas que podemos dar é que, aquando do desastre financeiro da *Revista de Portugal*, o grande projeto de Eça, o escritor teve de impedir Eduardo Prado de a tentar salvar: seria um investimento sem retorno, e provavelmente sem sucesso, pelo que conscientemente Eça não poderia aceitar tal ajuda. A referência ténue a esta circunstância também a pode o leitor encontrar numa passagem da *Revista Moderna*:

E correndo à «Revista de Portugal», a denunciar o atentado, obedeceu a um puro instinto... Obedeceu ao instinto de um fino amator de arte que, avistando um bando bárbaro, em torno de um monumento que honra a cidade, com os camartelos erguidos para o destruir – corre à janela, e braceja, e grita, não somente para assustar o bando funesto, mas para despertar a resistência da cidade ultrajada. (Queirós 2005, 127).

Nascido a 27 de fevereiro de 1860, em São Paulo, Eduardo Prado era filho de Martinico Prado e D. Veridiana da Silva Prado. A família Prado tinha uma sólida posição financeira que advinha do negócio do café. Para além disso, os Eduardo Prado possuíam um estatuto considerável na política - o irmão mais velho de Eduardo, António Prado, foi conselheiro do império, trabalhando para o Ministério da Agricultura e do Exterior; um outro irmão, Caio da Silva Prado, foi presidente do Ceará, e Martinho Prado foi "promotor público, voluntário na Guerra do Paraguai" e defensor acérrimo do regime republicano (Mota Filho 1967, 13). Apenas Eduardo Prado se mantém afastado de cargos oficiais públicos e rotineiros, preferindo valorizar as suas aptidões pessoais e intelectuais com inúmeras viagens entre grandes metrópoles, como Paris e Londres. Estas viagens, que se iniciaram logo depois de ter terminado o curso de Direito, não só deram forma às suas opções intelectuais e à formação da sua "figura" peculiar, como foram um privilégio para marcar a sua posição antirrepublicana.

Ao contrário dos seus outros irmãos mais velhos e da restante família, seguidores do republicanismo, Prado desenvolveu um discurso radical, antirrepublicano, marcado pela exaltação do império e dos valores monárquicos. As suas convicções pessoais, fortalecidas em grande parte pela sua formação europeia, deram-lhe suporte ideológico e discursivo para defender algumas causas que julgava nobres: a formação étnica do Brasil, a emigração e o papel que esta teria na importação de ideias, valores

...

parte onze intelectuais: Carlos Mayer, Guerra Junqueiro, António Cândido, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Carlos Lobo de Ávila, Conde de Sabugosa, Conde de Arnoso, Marquês de Soveral e Conde de Ficalho e Eça de Queirós. Como documenta Maria Filomena Mónica: "A composição social era variada: havia representantes da velha nobreza (...), da aristocracia constitucional (...), intelectuais (...), um político (...) e um filho de uma família estrangeira. As refeições tinham lugar em locais públicos ou em casa dos mais abastados como o Conde de Arnoso, Carlos Mayer ou Lobo d'Ávila". Sobre este assunto ver Mónica 2001b, 349.

⁹⁹ A amizade entre Prado e Eça era de tal forma forte que o escritor português criou o adjetivo "prádico" num tratamento distintivo e revelador da cumplicidade que existia entre ambos. Numa carta a Oliveira Martins, datada de 1892, revela que "Prado casado perde toda a graça *prádica*". (Queirós 2008, 2:215).

e costumes ou na subversão da pátria e conseqüente perda de identidade. Por estas razões, Prado classifica o Brasil como “um povo cada vez mais desnacionalizado.” (Mota Filho 1967, 320). A crítica que Prado tece sobre a descaracterização do Brasil é similar à que Eça faz a Portugal. A condenação dos excessivos gostos europeus é amplamente identificada por Eça no seu texto “O Francesismo”, caracterizando Portugal como “um país traduzido do francês vernáculo” (Queirós 2011b, 147). Aliás, a partilha de certos ideais nacionalistas aparece ilustrada numa carta que o próprio Fradique Mendes dirige a Eduardo Prado, a partir de Paris, em 1888:

Pois bem, caro amigo! Em vez de terem escolhido esta existência que daria ao Brasil uma civilização sua, própria, genuína, de admirável solidez e beleza, que fizeram os Brasileiros? Apenas as naus do senhor D. João VI se tinham sumido nas névoas atlânticas, os Brasileiros, senhores do Brasil, abandonaram os campos, correram a apinhar-se nas cidades e romperam a copiar tumultuariamente a nossa civilização europeia, no que ela tinha de mais vistoso e copiável. Em breve o Brasil ficou coberto de instituições alheias, quase contrárias à sua índole e ao seu destino, trazidas à pressa de velhos compêndios franceses. (Queirós 1916, 451).

A juntar a tudo isto, temos o gosto refinado, o diletantismo, a cultura, os interesses políticos e sociais, ou seja, tal como Eça, Prado era um sagaz observador da sociedade do seu tempo, que não faltavam a crítica fácil e a ironia contundente. Não podemos deixar de referir o gosto e fascínio (iniciais, é certo) que ambos tinham pela modernidade e, em concreto, pela metrópole parisiense. Em *Ecos de Paris*, Eça declara que “no mundo só há de verdadeiramente interessante Paris e Londres, e todo o resto é paisagem”; por seu lado, Prado, “impressionado além pelo fragor industrial” (Queirós 2005, 122), mostra bem o seu lado chique e de civilizado europeu:

Prado instalara-se bem no coração e no barulho da grande cidade, no amplo e luxuoso apartamento da Rua Rivoli nº 119, mobilado com muito gosto e em que se destacavam os instrumentos e peças de mais recente descoberta – telefone, máquina de escrever, fonógrafo – com criados de libré e um até inglês, que se gabava de ter servido a Darwin. Mais conforto, mais comodidades, parecia difícil imaginar-se e essa moradia de Eduardo Prado e o seu dono inspirariam a Eça de Queiroz o 202, dos Campos Elísios, de *A cidade e as serras* e o requintado Jacinto. (Sousa 1945, 243).

O amadurecimento experienciado por um Eça finissecular é, de algum modo, muito semelhante ao que Eduardo Prado sentiu nos últimos anos de vida. Na realidade e na ficção, Eça deu voz a este saudosismo, depois do cansaço de viver na cidade, longe da autenticidade do Portugal rústico e das coisas simples da vida - “chalaça alegre, bacalhau de cebolada, Chiado, Grémio, pescada frita nas horas, em tarde de sol e poeira” (Queirós 2011b, 147). Em Prado, este saudosismo e desencanto traduzem-se pelo retorno ao Brasil, ao Brejão, espaço rural de onde saiu para conhecer a Europa e

o Mundo:

As viagens à Europa já não tinham, para Eduardo, o mesmo encanto. A civilização era uma rotina, ao passo que o sertão era uma novidade. A civilização estava feita e o Brasil oferecia aspetos interessantes, no seu processo desigual para civilizar-se. (Mota Filho 1967, 269).

De certa maneira, este regresso às origens, possível em Prado e sonhado por Eça, é marcado por uma grande divisão interior. Se, por um lado, o campo representava as suas origens mais arredadas, símbolo de uma infância feliz, de prosperidade económica e de um Brasil autêntico e original; por outro, a cidade significava sua formação intelectual, o ideal de civilização, a elite moderna e europeia.

Provavelmente, terá sido este quadro de homem dividido entre a vivência nas grandes metrópoles e o recato do campo, que motivou em Eça, “pelo menos parcialmente, a construção de duas bem conhecidas criaturas ficcionais do escritor português: o dândi Fradique Mendes (que inclusivamente dirige uma das suas cartas ao próprio Prado) e o não menos refinado Jacinto, de *A Cidade e as Serras*” (Franchetti). E é com esta clarividência que assistimos tanto ao regresso de Jacinto às suas origens:

E depois, o que o prendia à serra era o ter nela encontrado o que na Cidade, apesar da sua sociabilidade, não encontrara nunca – dias tão cheios, tão deliciosamente ocupados, de um tão saboroso interesse que sempre penetrava neles como numa festa ou numa glória. (Queirós s.d., 165).

Como também se assiste à regeneração, depois da decadência, do autor de *Ilusão Americana*¹⁰⁰:

Por fim, no Brejão, procurou esquecer Paris [...] Não queria, como antes, ficar nos aspetos episódicos da luta. Pisava em outro terreno, encontrava outros homens, e a Monarquia, realmente, morrera com o Imperador. [...] Toda uma história romanesca de um moço rico, em Paris, parecia estar, definitivamente, concluída. O Eduardo travesso e barulhento, com noitadas em claro, com vastas e intermináveis ceias, regadas com champanha e animadas pela alegria feminina, estava no rol das recordações. O vento de mundanismo que Eduardo mantinha (...) amainara. (Mota Filho 1967, 271–272).

Não se pretende aqui traçar um percurso da vida e da obra do polemista brasileiro, mas somente perceber que a presença deste se manifesta e finaliza “criativamente” na obra de Eça. Para isso, enunciamos três grandes questões. Primeiro: ainda que muitos

99

100 *A Ilusão Americana* foi escrita por Eduardo Prado em 1893, no decorrer da luta contra os republicanos e depois de, em 1892, ter regressado ao Brasil. Trata-se uma obra que apresenta uma minuciosa análise das relações entre o Brasil e Os Estados Unidos e a convicção de Eduardo Prado de que se “estava cometendo, com o afastamento das velhas ligações com a Europa, uma desvinculação de um processo histórico...” (Mota Filho 1967, 205–247). *A Ilusão Americana* não é mais que a voz de Prado contra a liderança e domínio crescentes que a América tinha sobre o Brasil.

apontem a criação de um “novo Fradique”, em 1888, como uma personagem edificada nas fronteiras da heteronímia (numa alteridade diferente do primeiro Fradique), talvez possamos fazer uma leitura mais extremista - a legitimação do Fradique de oitocentos é fruto de uma inspiração que Eduardo Prado lhe deu ao longo dos anos de convivência. As viagens e gostos refinados podem ser apenas dois aspetos que subjazem a essa criação ficcional. Segundo: a questão do perfil biográfico que Eça traça tão fortemente do seu amigo. Na base deste perfil estará, como já aqui se disse, na “concordância do escritor português com o escritor brasileiro nas ideias, nos sentimentos nacionais, nos problemas que a ambos preocupavam.” (Scantimburgo 2001, 75). O reconhecimento das qualidades excepcionais de Eduardo Prado tem expressão no texto que faz para a *Revista Moderna*, ainda que duvide da mestria da sua prosa e das evidências ali expostas:

Quer isto dizer em estilo menos asiático que, em vez de fazer sobre V. um luminoso e agradável *tableau de genre*, fiz uma imensa, e tristonha e monótona *grisaille*, que inspira um incomparável tédio. (Queirós 2008, 2:438).¹⁰¹

Terceiro: apesar de o suporte deste retrato estar ancorado em inúmeras referências do mundo empírico, ou em várias alusões e exemplos históricos e políticos, a verdade é que podemos, pela história, fazer ficção. A personagem, transportada para este mundo possível, passa a ser vista como um ser fictício. Aliás, a alusão à ficcionalidade que reveste a figura de Prado é um lugar-comum. Não obstante a simplicidade do testemunho que a seguir se transcreve, o mesmo serve o propósito de ilustrar esse posicionamento que, muito pragmaticamente, Scantimburgo subscreve: “As personagens de Eça foram compostas, como fazem todos os romancistas, com pedaços de seres vivos. Eduardo Prado entrou com a sua parcela, sobretudo em Fradique Mendes” (Scantimburgo 2001, 73).

Chegamos, então, ao ponto que nos interessa particularmente: o retrato que Eça trata de Eduardo Prado. Falamos de retrato de personagem, dado que é nesta que se funda com maior expressividade o carácter ficcional de uma obra.

O percurso composicional da personagem está diretamente ligado à capacidade criativa e fantasiosa do autor. Enquanto elemento ficcional, a sua construção, numa

¹⁰¹ Eça terá duvidado da sua capacidade de elaborar um retrato que deveria ser um testemunho de apreço e da amizade que tinha por Prado, pelo que lhe manda “as segundas provas” para que o seu amigo as corrigisse e alterasse, se assim entendesse. (Queirós 2008, 2:437–438) Também Tarquínio Sousa afirma que o propósito deste artigo “tinha no fundo o sentido de uma mesma réplica afetuosa a outro, que nalguns meses antes, na mesma *Revista Moderna* (no. de novembro de 1897), Prado publicara sobre o amigo português, visto nos seus aspetos menos convencionais, analisado como artista e como homem, recordado nas linhas mestras de sua obra”. (Sousa 1945, 253).

primeira instância, é controlada pelo autor, mas já aqui se disse que a “figuração é um processo dinâmico e gradual” (Reis 2013b, 7), pelo que assistiremos ao crescimento da personagem a partir do momento em que as suas feições são, cada vez mais, compostas e trabalhadas. Estamos perante um retrato que é ao mesmo tempo um perfil biográfico. Nesta biografia em particular, Eça desdobra-se em dois campos de criação – a pessoa e a personagem. A partir da vida de Prado (a pessoa), Eça constrói um elaborado retrato, numa acumulação de características que dão origem a uma personagem tão completa como as que figuram num romance. Na verdade, neste registo biográfico, assiste-se a uma questão curiosa: a “subversão da ficcionalidade” (Simões 2006, 128). Quer isto dizer que, “pelo aproveitamento das características que normalmente são atribuídas a um texto biográfico”, ou seja, o relato da vida de alguém, se procede à construção de uma outra projeção textual, a personagem (Simões 2006, 128). Quando Maria João Simões faz esta afirmação refere-se à criação de Fradique Mendes como um projeto assente numa individualidade própria, ainda que reflita sobre a ficção que reveste o processo compositivo desta personagem. O mesmo também é possível observar-se na composição da personagem de Eduardo Prado. A partir da voz de um narrador testemunha, assistimos ao crescimento de uma figura que vai adquirindo um certo estatuto ficcional, porque os traços, os rasgos da sua personalidade, são exatamente trabalhados como Eça faz, por exemplo, na construção do seu admirável Fradique:

Deus um dia agarrou num bocado de Henri Heine, noutro de Chateaubriand; noutro de Brummel em pedaços ardentes de aventureiros da Renascença, e em fragmentos ressequidos de sábios do instituto de França, entornou-lhe por cima champanhe e tinta de imprensa, amassou tudo nas suas mãos onnipotentes, modelou à pressa Fradique e arrojando-o à Terra disse: Vai e veste-te no Poole. (Queirós 1926, 54).

É a partir desta fragmentação inicial que se vai projetando a figura de Fradique e também a de Eduardo Prado. A soma daquilo a que Castañeda chama, por exemplo, de “átomos de individuação” será o *todo* da personagem¹⁰². No entender de Castañeda, estes “átomos”, correspondentes aos vários traços de uma personagem, apenas a colocam num domínio da ficção. Em Fradique, por exemplo, só depois da fusão de todos os “átomos” é que a personagem adquiriu a sua “realidade”, a sua fantástica aparição aos olhos do leitor como alguém que, efetivamente, se fez possível (Simões 2006, 127). Em Prado, o processo é inverso: precisamos somente de partículas fragmentárias para as reunir e construir a personagem, e não a pessoa como em Fradique. Precisamos apenas de

¹⁰² Maria João Simões cita Hector-Neri C. F. Castañeda num artigo intitulado: “Fiction and Reality: Their Fundamental Connections. An essay on the Ontology of Total Experience”, *Poetics*, 8, 1979, 50-51. (M. J. Simões 2006, 128). Sobre este assunto veja-se ainda Simões 2006, 128; Simões 1987, 77.

átomos de ficcionalização, o real será o corpo de onde se parte para encontramos a matéria ficcional.

Na construção de um registo biográfico o autor, que muitas vezes também é um historiador, encerra em si duas missões: a elaboração de uma história verdadeira a partir da observação de factos e de acontecimentos reais; e a construção memorialista, a do passado, que terá de reconstituir pela palavra e não raro pela imaginação. Nesta manipulação discursiva, o narrador entra no jogo real/ficção, e o relato desdobra-se em múltiplos devaneios. Isto é também o que acontece com o romancista que, com alguma naturalidade, mistura figuras históricas (reais, portanto) com personagens ficcionais e acontecimentos idealizados. E será esta manipulação, este domínio em controlar o curso da vida da personagem, muitas vezes sem resposta documental ou apoio histórico, que dá uma dimensão ficcional à biografia porque, como afirma Mary del Priore, “a montagem, a intriga, a escrita fazem com que os leitores o penetrem como numa obra de ficção.” (Priore 2009, 12). Não obstante a documentação inédita e verídica e o fenómeno histórico que envolve a biografia, a verdade é que se trata de um texto “híbrido (...) que exige tanto fontes documentais como interpretação e ficção.” (Morais et al. 1995).

Enquanto sentido histórico, a biografia terá a missão de reduzir a um limitado número de páginas a vida de um individuo, sem a mesma liberdade que o romancista, é certo, mas como afirma Paul Veyne: “L’histoire est faite de la même substance que la vie de chacun de nous.” (Veyne 1971, 50). Acresce a tudo isto o seguinte: biógrafo apoia-se no descritivismo que culmina no realismo literário do detalhe - para ele todos os detalhes são fundamentais (Conde 1999, 209). Mais, a construção biográfica, feita de histórias e vivências, observa dispositivos e circunstâncias de construção muito próximas dos que sustentam o retrato literário. A partir daqui, entramos na outra face deste trabalho: quando a biografia e o retrato são os mecanismos essenciais para a construção figurativa de uma personagem. De Eduardo Prado, diremos.

Se retomarmos os pressupostos, alguns já enunciados, de que a biografia resgata a vida, num efeito memória e, a partir desta, se reconstitui a história da vida de alguém por meio do relato, teremos a matéria narrativa exemplificada. Quer isto dizer que a biografia, dimensionando a vida do biografado, apresenta as relações por ele estabelecidas, revelando ao leitor a complexidade que envolve a singularidade da trajetória de uma existência. Para isto, Eça teve, mais uma vez, de adotar um certo *voyeurismo* ao desvelar o pessoal e o coletivo desta personagem. Significa isto que na biografia Eça não se limitou a ser um mero colecionador de memórias, mas antes um “construtor”, um narrador parcial da vida de Eduardo Prado a quem sentia “a dupla felicidade de louvar” (Queirós 2005, 134). E portanto, ao enunciar em catadupa todas as maiores e mais fecundas qualidades, como “a curiosidade”, a “simpatia”, a condenação do “jacobinismo (...) como uma doença maligna do cérebro e do coração” ou mesmo o seu “puro instinto” (Queirós 2005, 119, 122, 126),

Eça formaliza a construção do retrato de Prado. E o retrato, no campo literário, poder-se-á definir como a representação das características da personagem, enquadrada numa determinada época da história, feita de ódio, de paixões, de dramas e de circunstâncias cuidadosamente selecionadas pelo autor. Neste campo da reinvenção identitária de Eduardo Prado, assente no tempo vivido e objetivo e, paralelamente, no tempo refigurado, já que se espera produzir um efeito sobre o leitor, podemos assistir também a um conceito importante: a ipseidade. Em Ricoeur, a ipseidade está diretamente associada à identidade pessoal do sujeito que, caracterizando-o em termos morais e éticos, o traduzem como singular. No nosso caso em particular, Eça estabeleceu relações tão estreitas com Eduardo Prado e reiterou incisivamente aspetos como o seu lado de *Touriste* -“um viajante” (Queirós 2005, 121)-, que, por várias vezes, observamos uma retoma dos sentimentos que assolam Eça neste fim de século, longe de Portugal. Esta ipseidade, na verdade, é uma comparação identitária finissecular de ambos. Talvez até mais do que isso: a partir da admiração que Eça claramente nutre por Prado, o autor do artigo *traduz-se* como *outro*, num reequacionamento da sua própria vida. Ou seja, a identidade do sujeito - Prado -, o que o caracteriza - “o si” -, como único, remetem para a reflexividade, na medida em que Eça encontrou também nesse “si” a sua própria identidade. No excerto que se apresenta, destaca-se, a título de exemplo, um conjunto de atributos facilmente identificáveis em Prado e em Eça, o que nos leva a concluir: “Soi-même comme un autre”¹⁰³:

Desta teoria otimista da imortalidade de Portugal, tira ele a certeza de ser a **nossa terra**. Além da mais doce e livre, a mais segura de habitar. Mas **no seu desejo, agora renovado, de habitar uma quinta em Portugal**, entra muito o gosto moral de colocar, de ano a ano, a sua vida harmoniosamente num meio onde ele já fixou muito do seu espírito, e, pelas simpatias dadas e recebidas, já colocou uma parte do seu coração. [...] Na realidade, ele permanece o puro e forte patriota que traz **sempre da Pátria, consigo, não só o espírito, mas a imagem**. (Queirós 2005, 128–129) [destaque nosso].

Ou seja, ao falar da sua personagem, o autor do perfil, em certa medida, fala de si mesmo, projeta as suas emoções, os seus próprios valores e interpretações do mundo, como expressão de uma cumplicidade natural entre ambos.

Assim, foi preciso Eça acionar a dimensão prefigurativa, o nível vivido, da ação e da experiência, para que se constituísse este itinerário de factos reais e eventos significativos. A ficcionalidade também pode ver-se por este prisma: a seleção de

¹⁰³ Sobre este assunto diz Ricoeur: “o si-mesmo enquanto...outro” (Ricoeur 1990, 13-14). Ou seja, a ipseidade (o *eu*) está diretamente relacionada com a alteridade (o *outro*), na medida em que, no processo da constituição identidade pessoal - ipseidade -, o sujeito, “idêntico a si mesmo e diferente dos outros”, está comprometido, simultaneamente, na formação da alteridade. Assim, “a ipseidade só se deixa entender na relação à alteridade”, o que significa que o *Eu* depende do *Outro* para a sua própria identificação, numa relação de complementaridade. A partir desta identificação, o *Eu* demarca-se, fazendo a sua alteridade, ou seja, distinguindo-se do outro. (Teixeira 2004, 1:17–18).

acontecimentos a realçar é feita tal como um romancista; o espaço será representativo e simbólico e as outras personagens, em relação direta ou indireta com o protagonista (no nosso caso, Eduardo Prado), acionam a esfera ficcional. A partir daqui, instaura-se uma “conversa” com o leitor, abrindo caminho para a estética da receção tal como a entendeu Iser:

A qualidade estética da obra literária está, portanto, na “estrutura de realização” do texto e na forma como ele se organiza, pois são estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura. (...) Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados. (Iser 1996, 75).

Nesta crónica apresenta-se o retrato de uma personalidade singular, cuja “qualidade motora da sua vida pensante, e mesmo da sua expressão social, é certamente a curiosidade.” (Queirós 2005, 119). É exatamente a partir desta “qualité maitresse” (Queirós 2005, 119) que todo o texto se desenrola, numa progressão de expressões que se vai completando. Por exemplo, a esta curiosidade juntar-se-á, num outro passo do texto, a sua “rápida simpatia humana” (Queirós 2005, 123). Até aí chegar, Eça constrói um “admirável retrato [...] com os recursos da sua palheta literária incomparável.” (Scantimburgo 2001, 75).

Várias são as facetas que Eça evidencia deste seu amigo brasileiro, mas a sua qualidade de maior relevo será a do viajante e, por isso mesmo, retomada em inúmeros momentos da crónica, ora destacando a sua sede de conhecimento:

Prado foi um viajante, do tipo pensativo de Anacársis (sem a sua austeridade e a sua facúndia, louvado Deus!) **Viajou vastamente, viajou intensamente**: não como vagabundo, mas como filósofo, para quem o mundo constitui aquele livro que louva Descartes, o mais proveitoso de folhear, ainda que o mais dificultoso de compreender, porque esse vive, e os outros livros são almas embalsamadas. (Queirós 2005, 121).

Ora evidenciando o fundo ideológico e moral que revestiam as suas andanças:

E, **nesta outra peregrinação**, não se contentou também em observar a fachada monumental dos tempos, feita de reinados, de leis, de tratados, de núpcias, de rebeliões, de guerras, toda salpicada de nomes e datas, com semblantes de heróis em gesso ou mármore: mas penetrou para além da fachada sintética, no esforço de conhecer sobretudo o pensar, o sentir, o viver costumário, o ser moral, a alma palpitante dos tempos. (Queirós 2005, 123).

Curioso é observarmos como Eça, apesar dos rasgados elogios que tece a Prado, acaba também por dar a imagem de um indivíduo desenraizado e aventureiro. Apesar de valorizar o seu apego à terra, a verdade é que o traço mais incisivo que nos fica é o de alguém sempre pronto a “descobrir a América” e a “terra toda” num “desinquieta-

desejo” (Queirós 2005, 121).

Para melhor traçar o retrato deste intelectual, Eça centra-se principalmente em dois polos identitários: na sua relação com os outros, que se traduz na sua capacidade de amar o passado, a tradição e “todos os povos” (Queirós 2005, 122); e no posicionamento político e religioso que formam o pensamento de Prado, do qual fazem parte o Catolicismo, a recusa do jacobinismo e da “violência iconoclasta” e ainda o antissemitismo que “aprendeu no século XIV, com os Dominicanos” (Queirós 2005, 129).

James Wood afirma na sua obra, *A Mecânica da ficção*, que ficamos a conhecer a personagem a partir da forma como “ela interage com o mundo” (Wood 2010, 116). Neste percurso de vida, Eça destaca a sua ligação com a terra – “ama a terra não somente pela sua beleza, pela inocência das suas tarefas salutares, pela inquietação que ela verte na alma – mas sobretudo pela sua ação libertadora” –; a sua inteligência que “junta muita probidade a muita temeridade”; o espírito de guerrilha das suas obras, porque “os seus livros são sempre atos intensamente vivos – ora uma hoste em marcha, ora um povo em prece”; e o seu “imenso otimismo”, que não é “indulgente e bonacheirão à Pangloss”, mas moderado e aprendido da História (Queirós 2005, 130, 132, 133, 128)¹⁰⁴. Por aqui ficamos a conhecer a personagem.

A crónica é extensa e muitas vezes, para pintar este quadro de Eduardo, Eça envereda pelo detalhismo exagerado e particularmente requintado, um pouco longe do que já antes tinha afirmado ser necessário fazer:

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. (Queirós 2008, 2:184).

Assim, é com esmero que o escritor se dedica em resgatar todos os atributos intelectuais e morais desta figura, projetando-a página a página como um herói: o seu carácter único e a sua “riqueza moral” opõe-se a todos os “«grandes homens» que “atravancam a superfície da História” (Queirós 2005a, 123). Também por tudo isto a personagem vai ganhando um contorno cada vez mais nítido e coerente. Todas as características apontadas por Eça formam um só signo, evidenciando uma

¹⁰⁴ A referência à personagem Pangloss é particularmente relevante. Voltaire publica, em 1759, um conto de matriz filosófica intitulado *Cândido ou o Otimismo*, tendo como personagens Cândido e o seu tutor Pangloss. Neste conto, Voltaire faz uma sátira à teoria *panglossiana*, baseada num otimismo exacerbado e utópico. Na entrada da Encyclopedia Britannica lê-se o seguinte: “**Pangloss**, fictional character, the pedantic and unfailingly optimistic tutor of Candice, the protagonist of Voltaire’s novel Candice, a satire on philosophical optimism. The name Pangloss—from the Greek elements *pan-*, “all,” and *glōssa*, “tongue”—suggests glibness and garrulousness. A barbed caricature of the German philosopher and mathematician G. W. Leibniz and his followers, Pangloss has become a symbol of foolhardy optimism.” O Professor Pangloss, representando uma filosofia dogmática, acreditava utopicamente que, independentemente de todas as desgraças que assolam a humanidade, “tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos possíveis.” Ver “Pangloss, fictional character” em Encyclopedia Britannica, disponível em www.britannica.com/EBchecked/topic/Pangloss.

representação mais consistente da personagem ao logo do texto. Os leitores iniciam o processo de “ver” a personagem pelo conjunto de informações que o escritor dissemina no texto, tal como reitera Carlos Reis:

Tende-se [...] a entender a **personagem** como **signo**, o que corresponde a acentuar a sua condição de unidade suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas: a **personagem** é localizável e identificável pelo **nome próprio**, pela **caracterização**, pelos **discursos** que enuncia, etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas. (Reis 1995b, 361) [destaques do autor].

Na crónica “Eduardo Prado”, a consistência da personagem resulta somente de dois princípios: o designador rígido, o seu nome próprio, que a individualiza de todas as outras; e as características que lhe vão sendo atribuídas, que a destacam como singular. Desta consistência ficam de fora os discursos. Ou melhor, o discurso que a personagem faz é com o mundo, um discurso que é percurso de vida e de exaltação de valores morais. Assim, a consistência da personagem decorre da construção de um padrão de comportamento específico que assume ao longo do relato. É desta forma que se vai edificando a imagem do herói que, diretamente relacionada com uma “visão antropocêntrica da narrativa”, contribui para “revelar a sua centralidade” (Reis e Lopes 1998, 187). Também nesta linha, Hamon refere que a menção contínua do nome próprio poderá ser outra forma de a configurar no discurso e contribuir para a sua gradual construção, dado que comporta em si uma “condensação” da personagem, num procedimento anafórico. (Hamon 1983, 151).

Um dos principais traços da personagem aparece logo no *incipit* desta crónica com a referência a uma “qualidade dominante (...) a curiosidade” (Queirós 2005, 119). Mais tarde, em vários momentos do texto, observa-se uma trajetória anafórica e acumulativa deste traço com todas as outras características da personagem, porque o “dom fecundo da curiosidade” (Queirós 2005, 120) levou-o a ser “um viajante” (Queirós 2005, 121) e a correr o mundo. Através desta manifesta vontade de conhecer “toda a Europa, a Arábia, a Palestina, o Egito, a Índia, a Austrália, as duas Américas, as Ilhas do Pacífico” (Queirós 2005, 121), Eduardo Prado fortaleceu a “sua ativa simpatia humana” (Queirós 2005, 122)¹⁰⁵, porque “é sobretudo um amigo dos homens” (Queirós

¹⁰⁵ Ironicamente, Eça contrasta as viagens de Prado e as do escritor francês Xavier de Maistre (1763-1852). De Maistre ficou conhecido pelo seu famoso livro “Viagem ao redor do meu quarto”, publicado em 1794, e uma continuação “Expedição noturna ao redor do meu quarto”, este último escrito no princípio do século XIX. O seu primeiro livro (e o que o tornou conhecido) foi escrito quando o autor estava em prisão domiciliária, mas ambos abordam a temática do confinamento, neste caso a um quarto, e a possibilidade que o narrador tem de realizar uma viagem pela alma. Disponível em <http://www.gloubik.info/livres/demaistre/voyage-autour-de-ma-chambre.html>

2005, 123). Por aqui se vê que o conjunto dos aspetos evidenciados são enumerados por acréscimos de outros, com os quais mantêm uma relação de causa-efeito, contribuindo diretamente para a figuração da personagem. Esta técnica é comum em Eça, como explica Hécio Martins:

Na configuração de seus desenhos usa Eça de queirós de uma técnica que poderia se chamar de “flashes” sucessivos ao longo dos quais um traço se repete e caba por afirmar-se na retentiva do leitor; nada mais que a força de repetir-se. (cf. Barcellos 1997, 517).

No extenso retrato que Eça faz de Eduardo Prado, o autor caracteriza-o, ainda, como um “devoto das Idade antigas”, de um “espírito tradicionalista”, mas de “uma alma superiormente sociável.” (Queirós 2005, 133). Enfim, um conjunto de traços que apontam para a construção de um retrato que se vai compondo progressivamente aos olhos do leitor. Ressalta-se, obviamente, o denominador comum: a viagem, o espírito cosmopolita de Prado. E ainda uma outra questão: é que o retrato, visto “como dispositivo descritivo da personagem”, embora afastado do tradicional retrato físico, servirá o propósito de figuração da personagem (Reis 2013b, 6). Por outro lado, a descrição, aqui sempre ancorada na dimensão social e psicológica da personagem, tão comum em Eça como, por exemplo, em Balzac, apresenta uma dimensão simbólica e não tanto decorativa, como acontece em alguns passos da sua obra romanesca.

É por isto que não podemos afastar a ideia de que a estética do retrato está diretamente ligada ao realismo, momento em que se analisa com detalhe a personagem, que se esmiúça o “de dentro” e se espiolha a vida. Basta lembrarmos as palavras de Eça na tentativa de explicar a supremacia do realismo face ao romantismo e, ainda que recorra à pintura para exemplificar a perfeição desta nova arte literária, a verdade é que o apontamento no interessa como prática exemplar de como se faz um retrato:

E quando se trata de pintar a alma, o ser interior [...] Este homem começa por fazer uma coisa extraordinária: vai vê-la! (Queirós 2011a, 161–179).

Para além de tudo o que aqui já se expôs, a construção da figura de Eduardo Prado recorre, ainda, a procedimentos retórico-discursivos. A escrita queirosiana, em contos ou em textos da esfera da paraliteratura, obedece a um código discursivo impar, de contínuos aperfeiçoamentos estilísticos. Muitas vezes, a procura da “forma” (Ferreira 1981) leva o autor d’*Os Maias* a refletir sobre a dificuldade do exercício da escrita, como é possível observar na carta que dirige a Joaquim Araújo:

Se eu tivesse a divina faculdade improvisadora de Ariosto ou a colossal facilidade à Dumas, que cria uma obra entre dois cigarros- não deixaria de decerto, pela muita simpatia que V. me merece, de satisfazer o seu pedido d’um prólogo quase pela volta do correio [...] Infelizmente, para mim o trabalho não é um doce deslizar pela corrente

serena do ideal – mas uma subida arquejante por uma dura montanha acima. (Queirós 1887, 8–9).

Eça teve, também nesta crónica, dúvidas sobre o seu “luminoso e agradável *tableau de genre*”. De qualquer forma, em todo o texto observam-se alguns procedimentos e estratégias discursivas que diretamente contribuem para a progressiva figuração da personagem. Através de certos processos retóricos, que combinam a acumulação e enumeração dos elementos vitais desta personagem, configura-se a sua dimensão humana ancorada em evidências históricas, sociais e ideológicas.

A comparação metonímica, por exemplo, é amplamente utilizada neste retrato e especialmente significativa, já que, a partir dela, muitos outros pensamentos e juízos de valor são apresentados. Assim, quando se dirige a Eduardo Prado como um amante da “superioridade dos Antigos”, Eça refere-se, inequivocamente, ao “culto da antiguidade”, desde “o gineceu até ao Fórum”, assomando a “alma de Virgílio” (Queirós 2005, 124). Ora daqui passa-se para uma série de reflexões sobre o catolicismo e a “sua beleza inefável” (Queirós 2005, 124); o “advento do jacobinismo” (Queirós 2005, 124) e a militância literária de Prado neste campo:

Assim, a vitória do jacobinismo político e do fanatismo positivista determinaram essas veementes «Crônicas de Frederico de S.», os «Fastos da Ditadura», que acompanharão, ria história, a ditadura, com um silvar, decerto amortecido, mas perenemente desagradável de látego. (Queirós 2005, 130).¹⁰⁶

Paralelamente a estas duas obras¹⁰⁷, segue-se a referência a uma outra, “esse esplendido, a *Ilusão Americana*, o mais forte que se tem construído contra a raça neo-anglo-saxónica” (Queirós 2005, 131)¹⁰⁸. Esta alusão é particularmente importante já que nos conduz ao percurso ideológico e político de Prado. Nesta obra, o brasileiro tece duras críticas à crescente influência que a América tem sobre todos os outros povos¹⁰⁹,

106 Segundo as palavras de Scantimburgo, Prado era “um católico bem formado”. Refere, ainda, que este perfil feito por Eça “resume em poucas palavras o que foi a revolução jacobina de 1889, substituindo a monarquia pela república”, e que teve Floriano Peixoto como figura de proa. A este jacobinismo Prado nunca cedeu, tendo sido perseguido durante vários anos. (Scantimburgo 2001, 76).

107 Das obras de Eduardo Prado destacam-se (para além da já referenciada *A Ilusão Americana*) os volumes - *Viagens: América, Oceania e Ásia*, recebido em forma de crônicas pela *Gazeta de Notícias*, publicadas durante o ano de 1882, e reunidas postumamente em livro apenas em 1902, após sua morte; e o segundo, *Viagens à Sicília, Malta, Egito*, publicado em Paris, em 1886. A partir de 15 de novembro de 1889, com a proclamação da República no Brasil, passou a escrever livros de combate aos atos praticados pelo governo republicano. Eça, diretor da *Revista de Portugal*, deu-lhe espaço para publicação de um conjunto de artigos editados com o pseudónimo de Frederico de S. e que seriam reunidos em livro com o título de *Fastos da Ditadura militar no Brasil*, em 1890, tal como O livro *A Bandeira Nacional*. Sobre este assunto ver Lampazzi 2012, 68; Berrini 2001, 201-204.

108 Segundo Scantimburgo, “Eduardo investiu contra os Estados Unidos, e deu a público libelo descarnado os males do republicanismo norte-americano em *A Ilusão Americana*.” (Scantimburgo 2001, 80–81).

109 A este propósito, Eduardo Prado afirma que “todos os países espanhóis na América, declarando a sua independência, adotaram as fórmulas norte-americanas, isto é, renegaram as tradições da sua raça e da sua história, sacrificadas ao

condenando a submissão do Brasil, de forma servil e pouco esclarecida, ao modelo americano de república. O livro apresenta uma crítica que é também uma teoria do imperialismo americano. Daqui poder-se-á partir para um outro aspeto que Eça realça com algum fervor e apego - a ideia do regresso ao Brejão, dado que se desencantou com a “Civilização”:

Talvez mesmo agora nunca deixasse a sua pátria, se, de ano a ano, franzindo o sobrolho, a sua pátria o não sacudisse para as pátrias alheias. Atravessa então os sertões, sulca três mil léguas de mar incerto, remergulha no bulício europeu, e ao cabo de seis meses recomeça sorratamente a refazer as malas para se escapar com delícias para o silêncio dos cafezais. (Queirós 2005, 131).

Talvez aqui seja possível falar de um outro dispositivo na figuração da personagem: a conformação acional¹¹⁰. Tendo em conta que este tipo de procedimento assenta, basicamente, em “comportamentos humanos” que revelam a índole psicológica, ideológica ou moral da personagem (Reis 2013b, 15), em Eduardo Prado este mecanismo manifesta-se de forma subtil, dado que não existe uma ação *in toto* na narrativa, mas um percurso de vida que é, por si só, o retrato da personagem. Ou seja, pela fuga e viagens constantes, dadas a conhecer por Eça no princípio da *informatividade*, Eduardo Prado vai-se revelando como um “Globe-trotter” (Queirós 2005, 121). A feição psicológica da personagem é explorada por meio da excecionalidade e, por isso mesmo, associada a tantas outras figuras da história em diferentes esquemas funcionais e dos quais destacamos apenas alguns exemplos: por analogia direta e positiva com “Anacársis”¹¹¹, “Montaigne”, “Chateaubriand”; por antítese, de significação irónica e caricatural, com “Mestre Gautier”, de Maistre; ou por amplificação a “toda a sociedade do século XVIII, composta dos D’Alembert, dos Chamfort, dos Fontenelle, das Madame Geofrin, das Madame de Tencin.” (Queirós 2005, 121–123). Neste exemplo em particular, e a partir de uma inferência paródica de Eça, critica-se a sociedade francesa, *típica paisagem* de boulevard, por oposição a Prado, já que ele nunca apresentou “um traço mínimo de boulevardismo” (Queirós 2005, 129).

A figuração da personagem também se obtém a partir de simples processos como a conjugação de alguns nomes e adjetivos, que observamos em momentos chave do texto,

...
princípio insensato do artificialismo político e do exotismo legislativo.” (Prado 2002, 56).

110 De acordo com as observações e estudos de Carlos Reis, “Os dispositivos de *conformação acional* são aqueles que, sendo genericamente dependentes do desenvolvimento de uma ação narrativa e da sua temporalidade, constituem fatores de configuração da personagem. O que nos remete para o princípio basilar da *narratividade*, enquanto propriedade diretamente relacionada com a dita ação narrativa, nos seus vários incidentes (conflitos, tensões, enfrentamentos, cumplicidades, dissensões, etc.); tal formulação é efetiva, notória e irrecusável nos textos narrativos propriamente ditos, ficcionais ou não, mas pode manifestar-se também, potencial ou residualmente, em textos dramáticos e até em textos líricos.” (Reis 2013b, 7).

111 “Anacársis, o Cita que veio a Atenas em busca de sabedoria.” (Arqueiro 2011, 15).

- “lucidez (...) concreta”; “clara visão” (Queirós 2005, 132) - ou em extensos períodos carregados de adjetivos expressivos:

É limpo, transparente, seco, quase nu, sem roupagens roçagantes e bordadas que lhe embarquem a carreira destra ou deformem as linhas puras do raciocínio. Não há nele molezas, repousos, tendências a vaguear e a cismar – mas sempre o mesmo ímpeto elástico o anima e arremessa. Ainda menos tenta essas fugas vistosas, de foguete que estala nos ares – cuidadoso em nunca perder o solo maciço da realidade que a todos, como a Ateneu, comunica força invencível: e quando por vezes atinge essa plenitude é abundância sonora que se chama a eloquência, é porque inesperadamente o exaltou a grandeza da verdade entrevista, um arranque generoso de indignação, alguma brusca emoção de piedade, ou aquela segura proximidade do triunfo que solta todo o som aos clarins. (Queirós 2005, 132) [destaque nosso].

Repare-se que este excerto diz respeito ao estilo discursivo e eloquência de Prado, mas estas mesmas características são indissociáveis da personagem. Através da adjetivação aprofunda-se a essência de Prado, firma-se um retrato, consolida-se a figura.

Guerra da Cal afirma que pela adjetivação “Eça expõe com grande evidência, algumas das características básicas de sua maneira estética de ver e de conceber a realidade, assim como certos traços essenciais do seu temperamento.” (Guerra da Cal 1981, 196). Estes traços da personalidade e do temperamento, Eça de Queirós retratou-os também no seu amigo brasileiro. Não se trata de reconhecer Prado como uma extensão de Eça. O que podemos dizer é o seguinte: a partir de Prado, cria-se também uma *figuração implícita* – a do próprio Eça - de quem descobre um companheiro nesta *viagem* de fim de século.

Muito mais haveria, seguramente, para dizer de Prado. E de Eça. E de Eça sobre Prado nesta crónica. É o próprio que, a fazer lembrar expediente metaléptico¹¹² (ainda que aqui o não seja *in toto*), nos chama a *ver* a personagem como um modelo “singularmente interessante” (Queirós 2005, 134).

Mas vede! [...] Eis aqui pois um brasileiro, singularmente interessante, que na verdade honra o Brasil. E eu, meramente arrolando, sem as estudar, algumas das qualidades, doces ou fortes, que ele herdou da sua raça, e a que deu relevo e rebrilho todo seu, sinto a dupla felicidade de louvar, através de homem que tanto prezo, terra que tanto amo!” (Queirós 2005, 134).

¹¹² No seu estudo “Retratos de personagem: para uma fenomenologia da figuração ficcional”, Carlos Reis considera a metalepse como um recurso da “transposição ontológica”, isto é, “uma espécie de oscilação pendular entre mundo real e mundo ficcional”. No nosso caso, a interpelação de Eça “retira-nos” do mundo possível em que se inscreveu esta personagem e recorda-nos que estamos prontos para a ver na sua figuração completa. (Reis 2013b, 11). Ver também Genette 2004.

Esta chamada de atenção de Eça desperta-nos de uma vivência, quase ficcional, do mundo possível que experienciamos depois entrarmos na crônica. É como se fosse um parêntese real depois de um “*parêntese ficcional*” (Genette 2004, 116), que mais não foi que a própria criação da personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terminamos este trabalho retomando as palavras de Eça de Queirós sobre a crónica: “A crónica é como que a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o leem: conta mil coisas, sem sistema, sem nexos, espalha-se livremente pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; fala das festas, dos bailes, dos teatros, dos enfeites, fala em tudo baixinho, como quando se faz um serão ao braseiro, ou como no Verão, no campo, quando o ar está triste. Ela sabe anedotas, segredos, histórias de amor, crimes terríveis; espreita, porque não lhe fica mal espreitar”. (Queirós 1981b, 7)

A caracterização que Eça faz da crónica assinala as múltiplas possibilidades de olhar o mundo. Diremos mais: a definição de crónica feita por Eça inscreve, de forma subtil, a entidade de maior importância em todos os factos, espaços e situações aí referidas: a personagem. Na verdade, é a personagem que fala baixinho, que sente, que anda nos bailes e nos teatros, que vive histórias de amor ou dramas terríveis. Mas antes de ser personagem, antes do autor lhe dar determinados traços que a transformam em ser de papel, ela foi pessoa, resgatada do imediato, do facto circunstancial, da realidade do quotidiano. E esta é, em boa verdade, a razão deste trabalho. A partir de um conjunto de crónicas que Eça escreveu para a *Revista Moderna* surge a possibilidade de explorar a personagem numa perspectiva ficcional.

A personagem que aparece nas páginas da *Revista Moderna* não tem o mesmo poder de observação que as personagens de outros textos ficcionais de Eça. Não esqueçamos: estas personagens são extraídas do real, surgem nas páginas de uma revista e, portanto, não foram pensadas, originalmente, como figuras de uma história ou de um enredo. A maioria das personagens dos seus romances, novelas ou contos é fruto de uma aguda reflexão, de um plano (e aqui referimo-nos ao célebre plano de cinco personagens para uma novela), de uma maturação literária, porque ao serviço de uma ideologia ou propósito social. Mesmo as personagens mais discretas têm uma missão nos seus textos, que tanto pode ser o retrato da beatice, como da “literaturinha acéfala”, como do “tédio da profissão” (Queirós 2008, 1:183). Importa sublinhar que, não obstante estas diferenças, as personagens das crónicas da *Revista Moderna* também apresentam uma visão autoral, na medida em são um testemunho do espírito queirosiano finissecular. Cada uma delas transporta uma mensagem e uma visão subjetiva do mundo. Talvez por isso, estas crónicas apresentem características muito próximas de outras formas literárias de Eça, tal como o conto.

Ricardo Piglia diz que conto “ é construído para revelar artificialmente algo

que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.” (Piglia 2004, 94). Curiosamente, as características aqui pontadas são as mesmas que encontramos em todas as crónicas aqui analisadas: a “superfície opaca” é a ficção e a personagem que a revela. E ainda mais umas quantas considerações neste campo: na ficção, a personagem é construída em função do modo de “ver” do próprio autor, ou seja, fruto de instâncias criativas e subjetividades próprias de quem elabora uma história. No entanto, esta história só tem sustentação se se apoiar na personagem, elemento à volta do qual gravitam enredos e factos que consubstanciam, então, um romance, conto ou novela. O mesmo acontece, como já foi dito noutra parte deste trabalho, na crónica. As crónicas narram e narram histórias. Feitas de gente simples, de factos do quotidiano, de acontecimentos inusitados. As personagens tornam-se complexas se o autor assim pretender. Os factos e acontecimentos desdobram-se em outros possíveis se o autor desejar alcançar determinados efeitos de leitura. A personagem, o eixo significativo, medeia a história que o autor quer contar, a ficcional, e a outra história, a real, da qual é testemunha viva e espetador atento. Não esqueçamos: os textos da *Revista Moderna* chegam-nos pela voz e pela escrita de um autor-cronista, ou seja, os factos relatados nestas crónicas são fruto de uma observação *in loco*, como acontece no *fait divers* passado “Na Praia”, ou então um testemunho de um jornalista atento aos acontecimentos do seu tempo, como ocorre nas crónicas “No Mesmo Hotel” e “O Marquesinho de Blandford”. As crónicas “A Rainha” e “Eduardo Prado” são exceções nesta projeção jornalística, mas também a partir delas pode reconstruir-se um outro universo, o ficcional, que apreendemos através do percurso existencial das personagens aí referenciadas. Na ficção, a personagem escolhida, tratando-se de um ser intencional, terá a missão de dar a conhecer determinada realidade num compromisso silencioso entre o real e o verosímil. Falamos aqui no ato de ficcionalização como uma conversão da realidade materializada pela personagem. Ora, é exatamente a ficção que possibilita viver e contemplar a complexidade da personagem, assim entendida porque se “pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre ilimitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo de ser das pessoas.” (Cândido et al. 1987, 56). Quer isto dizer que a criação de um ser ficcional envolve um número ilimitado de traços, diferentemente dos seres reais, considerados fechadas em si mesmos, isto é, entidades reclusas da sua própria condição e muitas vezes sem grande significado ou expressividade. Na ficção tudo isto se consegue.

A leitura das crónicas da *Revista Moderna* transporta-nos para um outro mundo, onde a personagem, vista para lá da representação de um ser humano, se configura e exhibe na narrativa jornalística como qualquer personagem ficcional. Isto acontece

porque nós, leitores, apreendemos um conjunto de características observáveis nos seus comportamentos, na sua forma de ver e interpretar o mundo. Em consequência, para além de produto mental do autor, porque as pensou e concretizou literariamente, são também obstinadas formas ficcionais, dado que nos reenviam para um diálogo diferente com a realidade.

O que acontece nas crónicas de *Revista Moderna*, contrariamente à obra literária ficcional, é um processo inverso: já há realidade, ou seja, já há verosimilhança necessária para que se entre pelo mundo da ficção. Está tudo lá. Não precisou Eça de criar, inventar figuras a partir de elementos da realidade. Não precisou Eça de esboçar os traços, um a um, que deem conta da personagem como se quer, como ele as quer, num *grau zero* de criação literária.

Seres reais, materialidades ficcionais ancoradas na história, as personagens revelam-se *outras* a cada crónica, ou conto, ou biografia, como sabemos agora. E no entanto, elas sempre existiram na história. Assim sendo, resta ao leitor vivê-las como seres ficcionais. Ilimitados na significação, mas limitados à história a contar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. 1992. «Caracterização de Walter Benjamin». Em *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, por Walter Benjamin, 7–26. Lisboa: Relógio d'água.
- AMARAL, Fernando Pinto. 1998. «Prefácio». Em *As Flores do Mal*, por Charles Baudelaire, 7–25. Lisboa: Assírio e Alvim.
- ÂNGELO, Andreia Lúcia Paiva Padrão. 2012. «Tradição e transgressão no conto policial de Jorge Luís Borges». Pós-graduação em Literatura, Brasil- Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina.
- ARCHER, Léonie J., Susan, Wyke, Maria Fischler, e Maria Wyke, ed. 1994. *Women in Ancient Societies: An Illusion of the Night*. New York: Routledge.
- ARQUEIRO, Catarina Lopes. 2011. «Anacársis ou Sobre os exercícios físicos, Luciano de Samósata». Dissertação de Mestrado, Coimbra: Universidade de Coimbra.
- AZEVEDO, de Magalhães. 2008. «Machado de Assis e Eça de Queirós na Revista Moderna (1897-1899)». *Matraga* 15 (23) (Dezembro): 207–222.
- BAKHTIN, Mikhail. 2003. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAPTISTA-BASTOS, Armando. s.d. «Eça jornalista».
<http://www.teiaportuguesa.com/lusografo/mandamentos.htm>.
- BARCELLOS, Ana Carolina K. 1997. «A construção da personagem em dois romances de Eça de Queirós». Em *150 anos com Eça de Queirós. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*, 516–520. São Paulo: Centro de estudos portugueses, Universidade de São Paulo.
- BARTHES, Roland. 1964. «Structure du fait divers». Em *Essais Critiques*, 188–197. Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland. 1972. «O efeito do real». Em *Literatura e semiologia*, 35–49. Petrópolis: Vozes.
- BELLO, José Maria. 1945. *Retrato de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Livraria Agir.
- BENJAMIN, Walter. 1992. «O Narrador». Em *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, 27–58. Lisboa: Relógio d'água.
- BERRINI, Beatriz. 2001. *Brasil e Portugal, a geração de 70*. Porto: Campo da Letras.
- BERRINI, Beatriz. 2005. *Eça e Machado*. São Paulo: EDUC-Editora da PUC-SP.
- BORGES, Jorge Luís. 2004. *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luís. 2013. «Discusión (1932). La postulación de la realidad».
<http://www.literatura.us/borges/realidad.html>.
- BRANDSTATTER, Tasha. 2012. «The Dupin Mysteries by Edgar Allan Poe». *The Project Gutenberg Project*. <http://projectgutenbergproject.blogspot.pt/2012/05/dupin-mysteries-by-edgar-allan-poe.html>.
- BUESCU, Helena Carvalhão. 2005. *Cristalizações: fronteiras da modernidade*. Lisboa: Relógio d'água.
- CÂNDIDO, António. 2012. «A vida ao rés do chão».
<http://avidaaoresdochao.wordpress.com/versao-integral/>. Janeiro.
- CÂNDIDO, António, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, e Paulo Emílio Sales Gomes.

1987. *A Personagem de Ficção*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva.
- COELHO, Jacinto do Prado. 1979. *Dicionário de literatura*. 3.ª ed. Vol. 2. Porto: Figueirinhas.
- COMPAGNON, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris: Éditions du Seuil.
- CONDE, Idalina. 1999. «Biografia: confronto com as ilusões». *Forum Sociológico* (1-2). II série: 203–219.
- CORTAZAR, Júlio. 1971. «Algunos aspectos del conto». *Cuadernos hispanoamericanos* (255) (Março): 403–416.
- CUNHA, Celso, e Lindleyeiro) Cintra. 2002. *Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa: João Sá da Costa.
- ECO, Umberto. 1975. «O uso prático da personagem». Em *Apocalípticos e integrados*, 2ª ed., 209–238. São Paulo: Editora Perspectiva.
- ECO, Umberto. 2004. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- EDER, Jens, Fotis Jannidis, e Ralf Schneider. 2010. «Characters in Fictional Worlds. An Introduction.» Em *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, editado por Jens Eder, Fotis Jannidis, e Ralf Schneider, 3–66. Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- FÁBIÉ, António Maria. 1928. *Cánovas del Castillo (su juventud, su edad madura, su vejez)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FALICKA, Krystyna. 1988. «Le portrait littéraire chez Flaubert». Em *Le portrait littéraire*, editado por K. Kupisz, G.-A. Pérouse, e J.-Y. Debreuille. Lyon: Presses Universitaires du Mirail.
- FERREIRA, Vergílio. 1981. «Crónica sobre crónica». *Expresso*, Fevereiro 21.
- FEYER, Gilles. 2005. «Prémices et épanouissement de la rubrique de faits divers (1631-1848)». *Les Cahiers du Journalisme* (14): 18–29.
- FLETCHER, Angus. 2002. *Alegoria: teoria de un modo simbólico*. Madrid: Ediciones Akal.
- FLUDERNIK, Monika. 2009. «Narrative and Narrating». Em *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge.
- FORSTER, Edward Morgan. 1974. *Aspects of the Novel*. Londres: Penguin Books.
- FRANCHETTI, Paulo. «Relações brasileiras de Eça (Eduardo Prado e outros)». <http://paulofranchetti.blogspot.pt/>.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. 1994. «Allégorie, mort, modernité». Em *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, 53–86. Paris: Editions L'Harmattan.
- GENETTE, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1994. *L'œuvre de Lart. La relation esthétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse*. Paris: Éditions du Seuil.
- GLAUDES, Pierre, e Yves Reuter. 1990. «Personnage et histoire Littéraire.» Em *Actes du colloque de Toulouse*, 165–186. Paris: Presses Universitaires du Mirail.
- GONÇALVES, Henriqueta Maria de Almeida. 2000. «As crónicas queirosianas de fim de século: entre a crónica e o conto». Em *Atas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*, 2:503–513. Coimbra: Almedina.
- GOTLIB, Nádía Battella. 2003. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática.

- GUERRA DA CAL. 1981. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. 3.^a ed. Coimbra: Almedina.
- HAMON, Philippe. 1983. *Le Personnel du Roman. Le système des personnages dans «Rougon-Macquart» d'Émile Zola*. Genève: Librairie DROZ S.A.
- HAMON, Philippe. 1997. «Introduction. Fait divers et littérature». *Romantisme. Le fait divers*. (97): 7–16.
- HOUAISS, António, Mauro da Silva Villar, e Francisco Manoel de Mello Franco. 2003. «Figuração». *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: temas & debates.
- HUTCHEON, Linda. 1989. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- INGARDEN, Roman. 1973. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- IÑIGUEZ, Miguel. 2001. *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.
- ISER, Wolfgang. 1996. *O Ato da leitura, uma teoria do efeito estético*. 2 vols. São Paulo: Editora 34.
- JANNIDIS, Fotis. 2013. «Character». Em *The Living Handbook of Narratology*, editado por Peter Hühn e et al., par. 32. Hamburgo: Universidade de Hamburgo. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>.
- JANUÁRIO, Marcelo. 2003. «A arte da palavra: Alceu Amoroso Lima e o jornalismo como missão civilizadora». http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/monografia1_a.htm.
- JOLLES, André. 1976. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix.
- JORGE, José de Meli. 1940. *Os tipos de Eça de Queiroz*. São Paulo: Livraria Brasil.
- JÚNIOR, Manuel Alexandre. 2005. «Prefácio». Em *Aristóteles, obras completas*, editado por António Pedro Mesquita, Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, 8–11. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LAMARQUE, Peter. 1996. *Fictional Points of View*. London: Cornell University Press.
- LAMPAZZI, Ulisses Pinheiro. 2012. «Em busca do Império: a trajetória intelectual e política de Eduardo Prado». Pós-graduação em História, Franca: Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.
- LODGE, David. 1992. *The Art of Fiction : Illustrated from Classic and Modern Texts*. London: Penguin Books.
- LOSADA SOLER, Elena. 2005. Introdução a *Textos de Imprensa V (da Revista Moderna)*, por Eça de Queirós, Edição Crítica de Elena Losada Soler, 15–44. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo. 2004. *O Labirinto da Saudade*. 3.^a ed. Lisboa: Gradiva.
- LUKÁCS, Jeorg. 1999. *Balzac et le réalisme français*. Paris: La Découverte.
- LUND, Hans Peter. 2000. «L'illusion levée. Regard journalistique et visualisation littéraire à partir de Balzac (XIXe siècle)». *Orbis Litterarium* 55 (6): 447–462.
- MACHADO, Álvaro Manuel. 2000. «Eça de Queirós e a “geografia sentimental” finissecular». Em *Atas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*, 1:3–12. Coimbra: Almedina.
- MATA, German Gomez de la. 1973. «Prólogo». Em *Teatro completo*, por Henrik Ibsen, 9–11. Madrid: Aguilar.
- MATOS, António Campos. 1988a. «As Conferências do Casino». *Dicionário de Eça de Queirós*.

Lisboa: Caminho.

MATOS, António Campos. 1988b. «O Marquesinho de Blandford». *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho.

MAUPASSANT, Guy de. 1884. «Messieurs de la chronique». *Chroniques*.
<http://maupassant.free.fr/chronique/messieurs.html>.

MENDES, João Maria. 2001. *Por quê tantas histórias, o lugar do ficcional na aventura humana*. Coimbra: Minerva.

MESA, Rafael Yanes. 2004. *Géneros periodísticos y géneros anexos - una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*. Madrid: Editorial Fragua.

MESQUITA, Mário. 1984. «A crónica como forma de expressão jornalística». Em *Deve e Haver*, 202–217. Lisboa: Distri Editora.

MIGNOLO, Walter. 1993. «Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa». Em *Literatura e história na América Latina*, editado por Lígia Chiapinni e Flávio Aguiar, 115–135. São Paulo: Edusp.

MINÉ, Elza. 1986. *Eça de Queirós Jornalista*. 2ª edição. Lisboa: Livros Horizonte.

MINÉ, Elza. 2000. *Páginas Flutuantes: Eça de Queirós e o Jornalismo no século XIX*. Brasil: Ateliê Editorial.

MINÉ, Elza, e Neuma Cavalcante. 2002. Introdução a *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*, por Eça de Queirós, Edição Crítica de Elza Miné e Neuma Cavalcante, 15–43. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MIRAUX, Jean-Philippe. 2005. *El personaje en la novela*. Buenos Aires: Nueva Visión.

MOISÉS, Massaud. 1997. *A Criação Literária - Prosa I*. 16ª edição, revista e atualizada. São Paulo: Cultrix.

MÓNICA, Maria Filomena. 2001a. *Eça, o regresso impossível*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, Coleção Breve.

MÓNICA, Maria Filomena. 2001b. *Eça de Queirós*. 5ª edição. Lisboa: Quetzal Editores.

MÓNICA, Maria Filomena. 2003. *Eça de Queirós Jornalista*. 1ª edição. Cascais: Principia.

MOOG, Vianna. 1945. *Eça de Queiroz e o século XIX*. 4ª edição. São Paulo: Livraria do Globo.

MORAES, Vinícius de. 2013. «O exercício da crónica».

[Http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/rubrique.php3?id_rubrique=15](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/rubrique.php3?id_rubrique=15). *iVinicius*.

MORAIS, Fernando, Alberto Dines, Ana Miranda, Jorge Caldeira, e Roberto Ventura. 1995. «Narrativa documental e literária nas biografias». Em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid, 2:93–113. Rio de Janeiro: História, Ciências, Saúde-Manguinhos.

MOTA FILHO, Cândido. 1967. *A vida de Eduardo Prado*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

MUSSET, Alfred de. s.d. *Poésies Nouvelles, 1836-1852*. Paris: Bibliothèque Larousse.

NUNES, Teresa Maria sousa. 2011. *D. Amélia de Orleans, a Benemerita*. Vila do Conde: Quid-novi.

PARSONS, Terence. 1980. *Nonexistent objects*. New Haven and London: Yale University Press.

PEIXINHO, Ana Teresa. 2002. *A Génese da personagem queirosiana em Prosas Bárbaras*. Coimbra: Minerva.

PEIXINHO, Ana Teresa. 2004. Introdução a *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*, por Eça de Queirós, Edição Crítica de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho, 15–52. Lisboa:

- Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PEIXINHO, Ana Teresa. 2009. Introdução a *Cartas Públicas*, por Eça de Queirós, Edição Crítica de Ana Teresa Peixinho, 15–82. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PEIXINHO, Ana Teresa. 2010. *A epistolaridade nos textos de imprensa de Eça de Queirós*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, FCT.
- PEIXINHO, Ana Teresa. 2013. «Cânone realista e discurso de imprensa». Em *Atas do Congresso Internacional O Século do Romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*. Coimbra: CLP / FLUC.
- PEREIRA, José A. R. 2001. «José Rodrigues Miguéis e José Saramago: o mesmo empenho na dignificação dos humildes deste mundo». <http://erijo.free.fr/liens/pereira.htm>.
- PERELMAN, Chaïm. 1996. *O império retórico. Retórica e argumentação*. Traduzido por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes.
- PERELMAN, Chaim, e Lucie Olbrechts-Tyteca. 1996. *Tratado da argumentação, a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- PIGLIA, Ricardo. s.d. «Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: análisis de las dos historias». http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis_sobre_el_cuento.htm.
- PIGLIA, Ricardo. 2004. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras.
- PIWNIK, Marie-Hélène. 2003. Introdução a *Contos II*, por Eça de Queirós, Edição Crítica de Marie-Hélène Piwnik, 15–32. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIWNIK, Marie-Hélène. 2009. Introdução a *Contos I*, por Eça de Queirós, Edição Crítica de Marie-Hélène Piwnik, 15–32. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- POE, Edgar Allan. 1847. «Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne». Traduzido por Charles Kiefer. <http://www.bestiario.com.br/6.html>.
- POE, Edgar Allan. 1992. *O Corvo e Outros Poemas*. Traduzido por Fernando Pessoa. Lisboa: Ulmeiro.
- PRADO, Eduardo. 2002. *Ilusão Americana*. São Paulo: eBooksBrasil.
- PRIORE, Mary del. 2009. «Biografia: quando o indivíduo encontra a história». *Topoi* (19) (Dezembro): 7–16.
- QUEIRÓS, Eça de. s.d. *A Cidade e as Serras*. Lisboa: Planeta DeAgostini.
- QUEIRÓS, Eça de. 1887. «Carta-prefácio». Em *Luís de Camões: poemeto*, por Joaquim de Araújo, 2.^a ed., 8–11. Porto: Imprensa Portuguesa.
- QUEIRÓS, Eça de. 1903. *Prosas Bárbaras*. Organizada por Luís de Magalhães, com introdução de Jaime Batalha Reis. Porto: Lello & Irmãos.
- QUEIRÓS, Eça de. 1916. *Últimas Páginas*. Porto: Livraria Chardron, Lello & irmão.
- QUEIRÓS, Eça de. 1926. *A correspondência de Fradique Mendes (memórias e notas)*. Porto: Livraria Chardron, Lello & irmão.
- QUEIRÓS, Eça de. 1981a. «Revista Crítica dos jornais». Em *Páginas de Jornalismo - «O Distrito de Évora» (1867)*, Introdução e organização de Aníbal Pinto de Castro, 2:299–304. Porto: Lello & IRMÃO.
- QUEIRÓS, Eça de. 1981b. «Crónica». Em *Páginas de Jornalismo - «O Distrito de Évora» (1867)*, Introdução e organização de Aníbal Pinto de Castro, 2:7–8. Porto: Lello & IRMÃO.
- QUEIRÓS, Eça de. 1992a. *O Mandarin*. Edição Crítica de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- QUEIRÓS, Eça de. 1992b. «Prólogo». Em *O Mandarim*, Edição Crítica de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 1995. *Textos de Imprensa VI (da Revista de Portugal)*. Edição Crítica de Maria Helena Santana. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2000. *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de. 2002. *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Edição Crítica de Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2003. *Contos II*. Edição Crítica de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2004. *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Edição Crítica de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2005. *Textos de Imprensa V (da Revista Moderna)*. Edição Crítica de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2008. *Eça de Queirós, Correspondência*. Organização e notas de A. Campos Matos. 2 vols. Lisboa: Caminho.
- QUEIRÓS, Eça de. 2009a. *Cartas Públicas*. Edição Crítica de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2009b. «Carta a Carlos Lobo d'Ávila - Tomás de Alencar (Uma Explicação)». Em *Cartas Públicas*, Edição Crítica de Ana Teresa Peixinho, 223–231. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2009c. «Carta-Prefácio a Azulejos do Conde Arnoso». Em *Cartas Públicas*, Edição Crítica de Ana Teresa Peixinho, 187–204. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2009d. *Contos I*. Edição Crítica de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2009e. «Carta ao redator da Revue Universelle (O Mandarim)». Em *Cartas Públicas*, Edição Crítica de Ana Teresa Peixinho, 153–158. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2009f. «Singularidades de uma Rapariga Loura». Em *Contos I*, Edição crítica de Marie-Hélène Piwnik, 167–193. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2011a. *Almanaques e Outros Dispersos*. Edição Crítica de Irene Fialho. Coimbra: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de. 2011b. «O Francesismo». Em *Almanaques e Outros Dispersos*, Edição Crítica de Irene Fialho, 147–172. Coimbra: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de, e Emília Castro. 1996. *Eça de Queiroz e Emília de Castro, Correspondência Epistolar (cartas inéditas de Emília de Castro)*. Coordenação, introdução e notas de A. Campos Matos. Porto: Lello Editores.
- QUEIRÓS, Maria d'Eça de. 1951. *Eça de Queirós entre os seus (apresentado por sua filha)*. Porto: Lello & Irmãos.
- REAL, Miguel. 2006. *O último Eça*. 1.^a ed. Lisboa: Quidnovi.
- REIS, Carlos. 1984. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 3.^a ed. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos. 1990. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa.

- REIS, Carlos. 1995a. Nota prefacial a *Textos de Imprensa VI (da Revista de Portugal)*, por Eça de Queirós, Edição Crítica de Maria Helena Santana, 11–12. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos. 1995b. *Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos. 1997. *Eça de Queirós, Consul de Portugal à Paris 1888-1900*. Présences portugaises en France. Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian - Portugal.
- REIS, Carlos. 1998. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho.
- REIS, Carlos. 1999. «Sobre o último Eça ou o realismo como problema». Em *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, 1.^a ed., 156–166. Lisboa: Editorial Presença.
- REIS, Carlos. 2000a. «Eça de Queirós e a estética do fim». Em *Ciclo sobre Centenário de Eça de Queirós*, Acedido em Abril de 2013. Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=4274&sid=531>.
- REIS, Carlos. 2000b. «Eça de Queirós e a estética do pormenor». Em *Atas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*, 1:13–30. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos. 2004. Nota prefacial a *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*, por Eça de Queirós, Edição Crítica de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho, 11–12. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos. 2005a. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos. 2005b. Nota prefacial a *Textos de Imprensa V (da Revista Moderna)*, por Eça de Queirós, Edição Crítica de Elena Losada Soler, 11–12. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos. 2005c. «O tempo da crónica». *JL - Jornal de Letras*, Outubro.
- REIS, Carlos. 2009. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70.
- REIS, Carlos. 2013a. «Estudos narrativos: estado da questão e a questão da personagem». Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos. 2013b. «Retratos de personagem: para uma fenomenologia da figuração ficcional». Em *Conferência proferida no 1º Congresso de Lusitanistas Polacos*. Universidade Jagellónica, Cracóvia.
- REIS, Carlos, e Ana Cristina Macário Lopes. 1998. *Dicionário de Narratologia*. 6.^a ed. Coimbra: Almedina.
- 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.
- REIS, Carlos, Ana Nascimento Piedade, Isabel Cristina Rodrigues, Maria João Simões, e Maria do Rosário Milheiro. 1990. *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Vol. 6. Lisboa: Universidade Aberta.
- REUTER, Yves. 1988. «L'Importance du personnage». *Pratiques* (60): 3–22.
- RICOEUR, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul. 1994. *Tempo e Narrativa*. Vol. 1. São Paulo: Papyrus editora.
- RICOEUR, Paul. 1998. «Arquitetura e narratividade». *Urbanisme* (303): 44–51.
- RITA, Annabela, António Canelas, Isabel Nery, Miguel Real, Dionísio Vila Maio, e Isabel Ponce

- de Leão. 2013. «Tertúlias LCV, Literatura & Jornalismo». *Letras com(n)vida*.
<https://sites.google.com/site/tertulialetrascomvida/literatura-jornalismo>.
- RODRIGUES, Ernesto. 1998. *Mágico Folhetim, literatura e jornalismo em Portugal*. Lisboa: Notícias editorial.
- RONCARI, Luiz. 1985. «A estampa da rotativa na crónica literária». Em *Boletim bibliográfico, Biblioteca Mário de Andrade*, 9–16. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura.
- SANTANA, Maria Helena. 2003. «A crónica: a escrita volátil da modernidade». Em *Rumos da narrativa breve*, editado por Maria Saraiva de Jesus, 9–19. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SARAIVA, António José. 2000. *As ideias de Eça de Queirós*. 1.^a ed. Lisboa: Gradiva.
- SARAMAGO, José. s.d. «A crónica como aprendizagem: uma experiência pessoal».
<http://josesaramago.org/3432.html>
- SARAMAGO, José. 1997a. «Viagens na minha terra». Em *Deste mundo e do outro*, 4.^a ed., 51–53. Lisboa: Editorial Caminho.
- SARAMAGO, José. 1997b. «O Direito e os sinos». Em *Deste mundo e do outro*, 4.^a ed., 147–149. Lisboa: Editorial Caminho.
- SCANTIMBURGO, João de. 2001. «Eça de Queirós e Eduardo Prado». *Academia Brasileira de Letras* (29). Centenário de Murilo Mendes (Dezembro): 73–93.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. 1990. *Teoria da literatura*. 8.^a ed. Coimbra: Almedina.
- SIMÕES, João Gaspar. 1973. *Vida e obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- SIMÕES, Maria João. 1987. «Correspondências: Eça e Fradique: Análise de estratégias epistolográficas». Dissertação de Doutoramento, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- SIMÕES, Maria João. 2003. «Conto e composição narrativa: aspetos compositivos do conto queirosiano». Em *Rumos da Narrativa Breve*, editado por Maria Saraiva de Jesus, 27–33. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SIMÕES, Maria João. 2006. «Eça e Fradique: interferências». *Separata da Revista da Universidade de Aveiro* (6-7-8): 125–134.
- SOUSA, Octavio Tarquinio. 1945. «Amigos Brasileiros de Eça de Queirós». Em *Livro do centenário de Eça de Queiroz.*, editado por Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reys, 239–262. Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos.
- TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. 2004. *Ipseidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TENGARRINHA, José. 1982. *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. 2.^a ed. Lisboa: Caminho.
- TODOROV, Tzevan. 1969. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.
- TRAQUINA, Nelson. 2001. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Unisinos.
- VARELA, Ângela. 1997. «O conto queirosiano- variações temático-formais dos géneros primitivos». Em *150 anos com Eça de Queirós. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: Centro de estudos portugueses, Universidade de São Paulo.
- VERÍSSIMO, Luís Fernando. 2013. «Crónica: definições». *ABS imaginário*. Acedido Julho 11.
<http://abcimaginario.blogspot.pt/2011/01/cronica-definicoes.html>.
- VEYNE, Paul. 1971. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil.
- VEIRA, Cristina da Costa. 2008. *A Construção da Personagem Romanesca: processos defini-*

- dores. Lisboa: Edições Colibri.
- VILLORO, Juan. 2006. «Entre la literatura y el periodismo. La crónica, ornitorrinco de la prosa». Janeiro 22. <http://www.lanacion.com.ar/suplemento-cultura>.
- WALTON, Kendall L. 1990. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- WATT, Ian. 1957. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Catto & Windus.
- WHITE, Hayden. 2001. «O texto histórico como artefato literário». Em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, 2ª ed., 97–117. São Paulo: Edusp.
- WISNIK, José Miguel. 1993. «Ilusões Perdidas». Em *Ética*, editado por Adauto Novaes, 321–344. São Paulo: Companhia das Letras.
- WOLFE, Tom. 1992. *El nuevo periodismo*. 5ª edição. Barcelona: Editorial Anagrama.
- WOOD, James. 2010. *A mecânica da ficção*. Lisboa: Quetzal Editores.