



PARTE 2  
DOSSIÊ EÇA DE QUEIRÓS



# VISIBILIDADE E ARTE EM EÇA DE QUEIROZ\*

*Maria de Lourdes A. Ferraz\*\**

## RESUMO

Neste despretençioso artigo volto a um tópico já muito debatido: o realismo de Eça de Queiroz. Procuo demonstrar que Eça de Queiroz nunca abandonou o realismo, sendo verdade o oposto: ele desenvolveu até ao fim o seu realismo; ou seja, a sua capacidade de mostrar. Mas não mostra apenas; faz o leitor sentir a visão das coisas como ele lhas mostra. Volto para isso a pequenos fragmentos de alguns textos bem conhecidos (1871, 1879, 1886, 1900) e defendo a idéia de que Eça deixou de lado um realismo programático e desenvolveu seu realismo como visibilidade de sentimentos, idéias e ações humanos.

O que pretendo aqui desenvolver pode parecer – e é para o leitor a quem basta o gosto de ler – extraordinariamente simples: a arte de Eça é a arte de pela linguagem fazer ver.

Se é simples qualquer leitor constatar em Eça a capacidade desta arte de fazer ver, menos simples é para o seu estudioso perguntar-se como é que um autor consegue – ou seja, quais as estratégias, que procedimentos procura – para que a sua linguagem não só deixe ver o que nos quer mostrar, mas nos obrigue também a sentir o que nos mostra, como tão claramente acontece com Eça de Queiroz!

À faculdade de a linguagem representar o que vemos podemos chamar genericamente realismo, sem considerarmos com isso o programa de arte que no séc. XIX teve esse nome. Com efeito é Erich Auerbach que, no seu livro *Mimesis*, um clássico dos estudos literários, publicado em 1946, defende ser essa a característica

---

\* Conferência realizada no Funchal (Madeira) em Janeiro de 2001.

\*\* Universidade de Lisboa.

fundamental da tradição da narrativa ocidental. Mas, anos mais tarde, Roland Barthes definiu o realismo literário não como a capacidade de representação mas a capacidade de provocar um como que “efeito do real”. Assim nem sempre o exercício da capacidade humana de representação, que é sempre um exercício de abstração e um trabalho simbólico, tem um efeito de real. Pode ter um efeito puramente mental, de reflexão, de argumentação e mesmo quando há descrição esta não leva *ipso facto* a um efeito, ou percepção, de uma particular realidade. Seja como for, a representação do real é uma arte ensinada no ocidente desde que Aristóteles a caracterizou na tragédia. Daí que nada de muito extraordinário devesse ser exigido ao tempo de Eça, no séc. XIX português, para que esse efeito fosse plenamente atingido. Mas, segundo Eça de Queiroz terá sugerido na sua conferência do Casino em 1871, o romantismo parecia ter esquecido ou ignorado essa possibilidade artística. E, no entanto, sabemos que muitos dos autores românticos hoje quase só conhecidos por os seus nomes terem permanecido em ruas das nossas cidades (nomeadamente Lisboa, basta lembrarmos Tomás Ribeiro, Pinheiro Chagas) ou por terem provocado com as suas obras fatos que fazem hoje parte da nossa história literária como protagonistas da chamada Questão Coimbrã, procuravam isso mesmo: a naturalidade na sua poesia, uma como que espécie de coloquialidade, de registro familiar, com “fragrâncias campestres”. Mas não conseguiram um efeito de real, o que Eça atribuía à prevalência da retórica como “arte de promover a comoção” (Conf. do Casino). E perguntamos: Eça de Queiroz nos seus escritos despromoveu a retórica? Nunca se mostra hiperbólico, excessivo? É ele incapaz de provocar em nós comoção? Sabemos bem que não. Tanto pode comover-nos se o pretender, como pode indignar-nos se o preferir, ou fazer-nos rir ou sorrir com os seus exageros caricaturais. Achamos até que a sua capacidade de efeito do real permanece incólume, apesar das imensas mudanças na sociedade portuguesa. Chegamos a dizer ou a ter a impressão que nada mudou...

Ora o que me leva a retomar assuntos tantas vezes referidos e discutidos como o do realismo de Eça de Queiroz é o fato de julgar que o escritor vai descobrindo o *seu realismo* à medida que vai abandonando o realismo mais programático ou mais escolar, sem com isso desmerecer obras como **O crime do Padre Amaro** ou **O primo Basílio**. Por outras palavras, Eça nunca deixa de praticar a arte do realismo como intensificação de um ver; pelo contrário, à medida que mais e mais exercita os seus vários processos dessa arte da visibilidade, mais nos obriga a ver, não só ou principalmente esse mundo que nos pinta ou modela, mas faz-nos sentir o que vemos, mesmo que não o tenhamos conhecido. Quantos estrangeiros conheceram Portugal, os portugueses, conhecendo Eça? Quantos querem reconhecer em Lisboa os lugares que na sua obra pintam não propriamente uma cidade mas deixam ver os sentimentos que organizam uma cultura?! Ora, com o seu realismo Eça vem a atingir, progressivamente, a arte que se queria oposta ao romantismo que apelava, de fato, a um

sentir, mas um sentir como conhecimento pressuposto do leitor, um sentir de um modo tal que só chega a ver o mundo representado quem já conheça o sentimento expresso ou com ele simpatize. E estes dois distintos processos de ver e sentir – como dois distintos efeitos de percepção do que se entende por real – é que marcam as grandes diferenças autorais entre românticos e realistas e porventura as distinções periodológicas que nessa base estabelecem os estudiosos da literatura.

Haverá um momento da sua vida em que Eça se apercebe que o realismo não é exatamente o que ele supusera primeiramente que fosse, ou não era exatamente o que explicara ser? Não sei e não sei se será possível supô-lo. O que podemos saber, porque disso nos apercebemos como leitores, é que, à medida que escreve a sua obra, parece que vai descobrindo processos diversos que lhe permitem intensificar a sua arte realista; que lhe permitem, em suma, intensificar a visibilidade não do mundo, nem de Portugal ou dos tipos de personalidades que esse canto do mundo encerra (os conselheiros acácios, ou os conselheiros pachecos, as luisinhas, mesmo que com outras vestes, os carlos da maia diletantes de outras profissões), mas, sim, a visibilidade do que move o mundo: os sentimentos e as idéias e as ações conseqüentes, ou seja, as ações daí advindas.

Procuremos pois alguns passos e processos que nos esclareçam o que tão linearmente acabo de expor, pois é a prosa de Eça de Queiroz que importa ler e reler na sua leveza – ele diz numa frase o que levamos páginas e anos a explicar – rapidez e visibilidade que, segundo Italo Calvino, serão algumas das qualidades da linguagem da literatura que prevalecerão no próximo milênio, ou melhor, já neste milênio...

Com efeito, se em 1871, no Casino, Eça parece ter proposto, na sua conferência, o realismo como forma de abolir a retórica da comoção, em 1879, em texto não aproveitado na sua totalidade, mas redigido primeiramente para prefácio da 2ª edição de *O crime*, chega a dizer que não sabe o que é o realismo e a idéia nova, elevadas em Portugal a uma espécie institucional de que ele seria um dos chefes, mas essas designações, para ele, eram não mais do que “a alcunha familiar pela qual o Brasil e Portugal conhecem uma certa fase na evolução da arte”. E, dando largas à sua verve e à sua crítica, continua:

*Em Portugal sempre houve uma tendência tenaz para subdividir a arte em escolas – o que prova, de resto, uma literatura de gramáticos e retóricos. Inventamos assim toda a sorte de escolas literárias – mais certamente em número do que as de instrução primária! Chegamos a ter a escola de Lisboa, a escola de Coimbra, a escola de Castilho... [...] Agora, temos a escola realista! // Não – perdoem-me – não há escola realista. Escola é a imitação sistemática dos processos dum mestre. Pressupõe uma origem individual, uma retórica ou uma maneira consagrada. Ora o naturalismo não nasceu da estética peculiar dum artista; é um movimento geral da arte num certo momento da sua evolução. A sua maneira não está consagrada, porque cada temperamento individual tem*

*a sua maneira própria: Daudet é tão diferente de Flaubert, como Zola é diferente de Dickens. Dizer “escola realista” é tão grotesco como dizer “escola republicana”. [...] Outrora uma novela romântica, em lugar de estudar o homem inventava-o. Hoje o romance estuda-o na sua realidade social. Outrora no drama, no romance, concebia-se o jogo das paixões à priori; hoje analisa-se à posteriori por processos tão exatos como os da própria fisiologia.[...] A arte tornou-se o estudo dos fenômenos vivos e não a idealização das imaginações inatas..*

Porventura, sentindo que o que dizia não era ainda claro, faz-se interpelado por um leitor que lhe pergunta para que serve o naturalismo ou a literatura que o fazem ler, que ganhará ele com isso, e finalmente o que acontece quando “se trata de pintar a alma, o ser interior...”. O rápido esboço que nos apresenta faz-nos perceber muito do que Eça sempre procurou: a expressão/pintura da sua muito peculiar maneira de ver: não resisto à continuação da citação mesmo sabendo que não aprovou tudo o que escreveu, que, reconheça-se, não deixa de ser um tanto simplista. É a parte final deste texto de 1879 que me interessa sobremaneira. Atenemos nele um pouco mais, já que Eça pretendia estar a esclarecer diretamente o seu leitor, quanto à pintura da alma:

*suponho que se trata de te descrever uma menina, que mora ali defronte num prédio da Baixa. // Apresentam-se dois novelistas – o idealista e o naturalista. Tu dás-lhe o teu assunto: uma menina que se chama Virgínia e que habita ali defronte. // O idealista não a quer ver nem ouvir; não quer saber mais detalhes. Toma imediatamente a sua boa pena de Toledo, recorda durante um momento os seus autores, e, num relance, cria-te a menina Virgínia deste modo: na figura, a graça de Margarida; no coração, a paixão grandiosa de Julieta; nos movimentos, a languidez de qualquer odalisca (à escolha); na mente, a prudência de Salomão, e nos lábios, a eloquência de Santo Agostinho... [...] É agora o escritor naturalista que a vai pintar. Este homem começa por fazer uma coisa extraordinária: vai vê-la!... // Não se riam: o simples fato de ir ver Virgínia, quando se pretende descrever Virgínia é uma revolução na Arte! É toda a filosofia cartesiana: significa que só a observação dos fenômenos dá a ciência das coisas. Este homem vai ver Virgínia, estuda-lhe a figura, os modos, a voz; examina o seu passado, indaga da sua educação, estuda o meio em que ela vive, as influências que a envolvem, os livros que lê, os gestos que tem – e dá enfim uma Virgínia que não é Cordélia, nem Ofélia, nem Santo Agostinho, nem Clara de Borgonha, mas que é a burguesa da Baixa, em Lisboa, no ano da Graça de 1879 [...] dá-te uma lição de vida social; põe diante dos teus olhos, num resumo, o que são as Virgínias contemporâneas; faz-te conhecer o fundo, a natureza, o caráter da mulher com quem tens que viver: // É uma verificação da natureza. (Obras, s.d., III vol., p. 913-916 passim)*

Pouco mais de meia dúzia de anos depois, volta à questão do realismo no Prefácio a **Azulejos** do Conde de Arnoso (1886), como tão bem é sabido. Ora julgo que aí a dimensão científica do realismo, como arte, embora repetida, aparece mais esbatida do que outras características. Ter-se-á Eça de Queiroz apercebido que o problema da arte realista não é uma questão metodológica, não tem tanto a ver com os processos da fisiologia quanto com processos de linguagem? Que é efetivamente

uma questão, também ela, de retórica? Um trabalho do discurso, não uma pura metodologia da observação? Certamente que não, pelo menos nestes termos, pois esta clarificação viria bem mais tarde e já no séc. XX. Mas, de qualquer modo, já se apercebera, ou apercebe-se porque o faz entender, que o realismo ou naturalismo podia ser outra coisa. O que não era certamente era “grosseria e sujidade”. Porque com essa idéia totalmente errada, confundia-se o que tinha sido apenas resultado “duma larga e poderosa arte, fazendo um profundo e subtil inquérito a toda a sociedade e a toda a vida contemporânea, pintando-lhe cruamente e sinceramente o feio e o mau, e não podendo na sua missão de verdade, ocultar detalhe nenhum por mais torpe, como na sua científica necessidade de exatidão, um livro de fisiologia não pode omitir o estudo de nenhuma função e de nenhum órgão. [...]”. (Queiroz, [19--], p. 1.436)

Ora confundindo, digamos assim para simplificar, o efeito com a causa, estava a surgir “uma coisa pavorosa”, diz Eça de Queiroz: “os discípulos do idealismo para não serem de todo esquecidos, agacham-se melancolicamente e com lágrimas represas, besuntam-se também de lodo”. Ora, o efeito de um livro de fisiologia é precisamente o do rigor, o da precisão – o da verdade, também se dizia então. E o realismo continuava a ter de ser a arte da verdade. Mas como chegar a “pintar a tua rua como ela é na sua realidade e não como tu a poderias idear na tua imaginação”.?! A tal “obra observada e não sonhada, obra modelada sobre as formas da natureza, não recortada sobre moldes de papel [...]”.

Por isso continua que os **Azulejos** do Conde de Arnos “[...] longe de serem dos frutos podres que ama o naturalismo, é uma flor bem viçosa, bem graciosa, bem aromática [...] o naturalismo aceita a tua flor como sua, por ser natural, forte de seiva, com seguras raízes no solo da natureza”. (ib., p. 1.437)

Precisão, rigor, leveza, visibilidade, literatura, afinal, é o que faz Eça para explicar a literatura, porque o caminho é o mesmo – o da retórica, o da esplêndida verdade da metáfora. E é por isso arte, a arte do conto por exemplo: “essa meia-tinta, essa aguada límpida, que não empasta e deixa ver até ao fundo diafanamente”. (ib., 1439). E a concluir a apreciação ao livro do amigo, antes de entrar numa reflexão mais geral sobre a busca da arte, ou seja da perenidade: “tu pudeste fazer obra delicada e original, misturando o teu livro de graça poética e de verdade humana. São os teus contos, pois, ainda por este lado realmente azulejos. A cor é azul, e portanto idealizada; mas nessa idealização de tom que pertence à imaginação e ao sonho – as figuras, pela exatidão do desenho, permanecem na realidade e são seguras expressões de vida”. (ib., p. 1.440)

Rigor, precisão, expressão de vida, imaginação ou sonho, “satisfazendo a necessidade de idealismo que todos temos nativamente” (ib.), eis afinal o que pode ainda a arte de fazer ver que não resulta tanto ou tão-só da observação de documentos, como da capacidade de criar monumentos, pinturas, esculturas, livros. E por isso é

de fato, na própria criação de Eça, que podemos apreciar os seus processos críticos e as múltiplas faces que os seus monumentos literários revelam à luz da interpretação.

É em *A cidade e as serras* que podemos assistir, com a sua capacidade de fazer ver o ridículo, a mais uma clarificação do que não é para Eça o modo mais feliz de dar a “conhecer” o real: reunidos na biblioteca do 202 estão já quase todos os jan-  
tantes para o que será a ceia do Grão-Duque. Discute-se a publicação, da autoria de um psicólogo feminista, do romance, a *Couraça*. O autor, presente, recebe os cumprimentos de todos, inclusive de Zé Fernandes, que murmura “com um leve assobio – uma delícia”, Zé Fernandes

*que nem sequer entrevira a capa amarela da Couraça, mas para quem ele voltava os olhos pedinchões e famintos de mais mel... E o psicólogo [...] confessava modestamente que dissecara todas aquelas almas da Couraça, com algum cuidado sobre documentos, sobre pedaços de vida ainda quentes, ainda a sangrar... E foi então que Marizac, o duque de Marizac notou, com um sorriso mais afiado que um lampejo de navalha, e sem tirar as mãos dos bolsos: // No entanto, meu caro, nesse livro tão profundamente estudado há um erro bem estranho, bem curioso [...] e bem inesperado num mestre tão experiente!... Era atribuir à esplêndida amorosa da Couraça, uma duquesa, e do gosto mais puro, – um colete de cetim preto. [...] O psicólogo emudecera colhido, trespassado! [...] o pobre mestre da Couraça sucumbira. Era a sua glória de doutor em elegâncias femininas desmantelada – e Paris supondo que ele nunca vira uma duquesa desatacar o colete na sua alcova de Psicólogo! Então, passando o lenço sobre os lábios que a angústia ressequira, confessou o erro, e contritamente o atribuiu a uma improvisação tumultuosa. // – Foi um tom falso, um tom perfeitamente falso que me escapou!... Com efeito! é absurdo, um colete preto!... Mesmo por harmonia com o estado da alma da duquesa devia ser lilás, talvez cor de reseda muito desmaiada, com um frouxo de rendas antigas de Malines... É prodigioso como me escapou. Pois tenho o meu caderno de entrevistas bem anotadas, bem documentadas!...”. (Queiroz, [19--] p. 380-381, passim)*

Embora reconhecendo o quanto mais agradável é poder ler Eça, devo rapidamente fazer alguns comentários sobre estratégias deste discurso de efeitos tão marcadamente visualistas.

Um dos mais interessantes é o do discurso da narração. O narrador sabe como se afastar ou como pôr-se ao lado das suas personagens. O discurso indireto livre serve para combinar momento do dizer e momento de ver do narrador com a percepção muito clara da voz ou do sentir da personagem, bem protegida pelo dizer próprio do contar ou pela distância acutilante própria de um reportar. Veja-se no passo anterior como se combina o ridículo que atinge o psicólogo, bem distanciado da empatia do narrador, com uma menos intensa distância, mas não inteira simpatia pelo “sorriso mais afiado com lampejo de navalha” de Marizac, com a inteira simpatia por Zé Fernandes, a quem o autor elege como narrador inteiramente fiável, de tal modo que o leitor compreende e empatiza completamente com o seu delicioso mur-

múrio assobiado ou com os seus apartes meio provincianos, mas tão adequados a valores mais são...

Noutras ocasiões, o narrador é um pouco menos fiável – como o filósofo de José Matias, pouco conhecedor da personagem que nos apresenta, e que, como filósofo, deixa um tanto a desejar; ou o não tão felizmente bem realizado Zagalo de Conde de Abranhos, bom conhecedor dos fatos que respeitam ao seu biografado mas tão pouco perceptivo, sendo o leitor que percebe, afinal, através de tanta tolice, a têmpera do Conde. Todos ao serviço desse autor cuja comoção está contida num puro ver como em José Matias (que o leitor não ouve falar *só vê sentir*) ou nesse breve e belíssimo conto intitulado “A Aia”, de motivo (a fidelidade?) alheio a qualquer realismo e cujo sentir não pode deixar de mover o leitor que ouvirá a aia pronunciar só uma breve frase no seu final caminho para a morte.

O que está sempre presente é pois essa possibilidade de fazer ver idéias/sentimentos personificados, ideais, valores, numa escrita em que Eça contém a sua metaforização de um mundo num discurso onde a figuração retórica não se deixa dominar por um conhecimento já pressuposto, antes permite ver e apreender o que aparece como real por processos de representação sensorial, processos que Ernesto Guerra da Cal primeiro e outros estudiosos depois souberam tão bem classificar e analisar.

## ABSTRACT

**I**n this very unpretentious paper I come back to an overdebated topic: Eça de Queiroz's realism. I argue that Eça de Queiroz never gave up realism; the opposite is true: he tried to develop his ability to make the reader *to feel the vision of things* as he shows them. Thus I review short fragments of some well known texts (1871, 1879, 1886, 1900) and I defend that as Eça leaves a programatic realism he develops his realism as the *visibility* of sentiments, ideas and human actions.

### Referências bibliográficas

- AUERBACH, Erich [1946]. *Mimesis*. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Paris: Gallimard, 1968.
- BARTHES, Roland [1968]. “L'effet de réel”. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil/Points, 1982, p. 81-90.
- CAL, Ernesto Guerra da. *Linguagem e estilo de Eça de Queiroz*. Trad. Helena Cidade. Lisboa: Editorial Aster, [19--].
- CALVINO, Ítalo. *Lezione Americane*. Sei Proposte Per Il Prossimo Millennio. Milano: Arnoldo Mondadori Ed., 1993.
- QUEIROZ, Eça. *Obras*. Porto: Lello & Irmão Editores, [19--].