

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCO JOSÉ SAMPAIO MELO

**SOBRE O ROMANCE LUSÓFONO, A PERMANÊNCIA CRIATIVA DE EÇA DE
QUEIRÓS: RELAÇÕES TRANSLITERÁRIAS ENTRE EÇA DE QUEIRÓS
E CINCO ROMANCISTAS CONTEMPORÂNEOS**

PORTO ALEGRE
2008

FRANCISCO JOSÉ SAMPAIO MELO

**SOBRE O ROMANCE LUSÓFONO, A PERMANÊNCIA CRIATIVA DE EÇA DE
QUEIRÓS: RELAÇÕES TRANSLITERÁRIAS ENTRE EÇA DE QUEIRÓS
E CINCO ROMANCISTAS CONTEMPORÂNEOS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito final para obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios (PPGL/PUCRS)
Co-Orientadora: Prof^a. Dr. Maria do Rosário da Cunha Duarte (Universidade Aberta de Portugal/ Delegação de Coimbra)

PORTO ALEGRE

2008

Às orientadoras desta tese,
Prof^a. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios e
Prof^a. Dr. Maria do Rosário da Cunha Duarte.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudos, tanto a bolsa parcial quanto a bolsa ao exterior, que possibilitou a realização do Curso de Doutorado e o aprofundamento da pesquisa.

Ao CEFET-PI, na pessoa de seu Diretor Geral Prof. Francisco das Chagas Santana, pela sua política de incentivo à qualificação de pessoal.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nas pessoas da Diretora da Faculdade de Letras Prof^a. Dr. Maria Eunice Moreira e das Coordenadoras do Programa de Pós-Graduação em Letras (Gestão de dezembro de 2004 a maio de 2008) Prof^a. Dr. Regina Lambrecht e Prof^a. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello (em exercício da função).

À professora Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios, orientadora inteligente e muito amiga, pelo voto de confiança depositado em mim desde o calor do Piauí e pelo incentivo à viagem de estudos a Portugal.

À Delegação de Coimbra da Universidade Aberta de Portugal, tanto os professores Dr. Maria do Rosário da Cunha Duarte, Dr. Dionísio Vila Maior, Dr. João Caetano, Dr. Carla Gonçalves, Dr. Paulo Nunes da Silva, quanto os funcionários Graça Nunes, Sandra Cardoso, Fernanda Mexia, Paula Ferreira, Dona Gabriela, Sr. António, Cláudia e Margarida, pela acolhida e amizade, na temporada conimbricense.

Às professoras Dr. Regina Zilberman e Dr. Maria da Glória Bordini, pela excelência das aulas ministradas no Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Às secretárias do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (em exercício da função ou não) Cláudia Los Angeles, Isabel e Mara Rejane, e do Programa de Graduação em Letras Ana Ramalho, Carmem Lúcia e Cláudia Castro, pela gentileza do acolhimento e pela amizade.

Aos colegas do Curso de Doutorado em Teoria da Literatura e do Núcleo de Estudos Lusófonos, em especial Adriana Bayer, André Mitidieri, Eloísa Nunes, Isadora Dutra, Luciana Éboli e Roberto Carlos Ribeiro, pelo convívio e pela amizade.

Aos colegas do CEFET-PI, sobretudo ao Hugo Lenes Menezes, pelas conversas esclarecedoras e pelo incentivo aos estudos.

À minha família “piúcha”, nas pessoas do meu irmão Osvaldo, da minha cunhada Andréa e das sobrinhas e afilhadas Clarisse e Mariana, pelo enriquecedor (e inesquecível) convívio de seis anos.

Aos meus familiares piauienses, que, na distância, souberam compreender a longa ausência, em especial à minha mãe Iolete, aos irmãos Mauro e Maria Teresa, à cunhada Leonice, às sobrinhas Iolete, Cecília e Alice (a última nem sequer conheço pessoalmente), às tias Elza e Francisca e às primas Rita de Cássia e Renata.

Ao meu Pai Francisco (*in memoriam*), pela lição de vida.

*Ser retratado num romance constitui a mais
decisiva evidência da celebridade.*

(Eça de Queirós)

RESUMO

Segmentada em duas partes, a tese trata das relações transliterárias entre a obra e a vida de Eça de Queirós e o romance lusófono contemporâneo. Cinco foram os romances de temática queirosiana abordados: *As batalhas do Caia*, de Mário Cláudio; *Nação crioula*, de José Eduardo Agualusa; *A visão de Tundulo por Eça de Queirós*, de Miguel Real; *A bela angevina*, de José-Augusto França; e *Cem anos sem uma valsa*, de Manuel Córrego. Na primeira parte, fizemos um apanhado teórico que abrangeu tanto a investigação a respeito da intertextualidade quanto a teoria da personagem, com o intuito de fornecer um embasamento teórico para a análise que se segue das narrativas contemporâneas pesquisadas. No levantamento sobre a intertextualidade, buscamos apoio teórico sobretudo nos escritos de Gérard Genette sobre o tema. No apanhado sobre a personagem, nós nos fixamos particularmente na teoria da personagem de Philippe Hamon.

Na segunda parte, tratamos da permanência de Eça de Queirós nos romances lusófonos selecionados. Investigamos como cada um dos romancistas estudados utilizou o legado queirosiano na construção de sua obra. Mário Cláudio, em *As batalhas do Caia*, dialoga com um projeto de texto de Eça de Queirós. José Eduardo Agualusa, em *Nação crioula*, com *A correspondência de Fradique Mendes*. Miguel Real, em *A visão de Tundulo*, simula um texto que poderia ter sido escrito por Eça de Queirós. José-Augusto França, em *A bela angevina*, põe o cônsul português a cortejar uma formosa francesa. Manuel Córrego, em *Cem anos sem uma valsa*, ressuscita a protagonista de *A tragédia da Rua das Flores*. Todos os romancistas analisados, enfim, prestam seu culto ao grande mito das letras portuguesas, seja pela retomada de seus textos, seja por transformar Eça de Queirós num personagem demasiadamente

interessante às abordagens ficcionais dos autores lusófonos da virada do século XX ao XXI.

Palavras-chave: intertextualidade, personagem, Eça de Queirós e o romance lusófono contemporâneo.

RÉSUMÉ

Segmentée en deux parties, la thèse porte sur les relations translittéraires entre l'oeuvre et la vie d'Eça de Queirós et le roman lusophone contemporain. Nous avons abordé cinq romans de thématique queirosienne: *As batalhas do Caia*, de Mário Cláudio; *Nação crioula*, de José Eduardo Agualusa; *A visão de Tundulo por Eça de Queirós*, de Miguel Real; *A bela angevina*, de José-Augusto França; et *Cem anos sem uma valsa*, de Manuel Córrego. Dans la première partie, nous avons fait une approche théorique qui comprend tant l'investigation à propos de l'intertextualité que la théorie du personnage, dans le but de fournir une base théorique à l'analyse qui s'ensuit des récits contemporain examinés. Dans l'étude de l'intertextualité, nous avons recherché un appui théorique, principalement dans les écrits de Gérard Genette sur ce thème. Dans l'analyse du personnage, nous nous sommes fixés en particulier sur la théorie du personnage de Philippe Hamon.

Dans la seconde partie, nous avons traité de la permanence d'Eça de Queirós dans les romans lusophones sélectionnés. Nous avons recherché comment chacun des romanciers étudiés a utilisé le legs queirosien dans la construction de son oeuvre. Mário Cláudio, dans *As batalhas do Caia*, dialogue avec un projet de texte d'Eça de Queirós. José Eduardo Agualusa, dans *Nação crioula*, avec *A correspondência de Fradique Mendes*. Miguel Real, dans *A visão de Tundulo*, simule un texte qui pourrait avoir été écrit par Eça de Queirós. José-Augusto França, dans *A bela angevina*, fait le consul portugais courtiser une jolie française. Manuel Córrego, dans *Cem anos e sem uma valsa*, ressuscite la protagoniste de *A tragédia da Rua das Flores*. Tous les romanciers analysés vouent donc un culte au grand mythe des lettres portugaises, soit en reprenant ses textes, soit en transformant Eça de Queirós en un personnage

extrêmement intéressant pour les approches fictionnelles des auteurs lusophones au tournant des XXe. et XXIe. siècles.

Mots-clés: intertextualité, personnage, Eça de Queirós et le roman lusophone contemporain.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 INTERTEXTUALIDADE E PERSONAGEM	17
2.1 DA TRANSTEXTUALIDADE À INTERTEXTUALIDADE	17
2.2 PERSONAGEM: DA ABORDAGEM CLÁSSICA À PÓS-MODERNA.....	36
3 A PERMANÊNCIA DE EÇA DE QUEIRÓS NA FICÇÃO PORTUGUESA E ANGOLANA DA ATUALIDADE	63
3.1 MÁRIO CLÁUDIO	64
3.1.1 Mário Cláudio prosador	65
3.1.2 <i>As batalhas do Caia</i> : recriação dos textos queirosianos.....	67
3.2 JOSÉ EDUARDO AGUALUSA.....	81
3.2.1 De Angola para o Mundo: uma personalidade transnacional	81
3.2.2 <i>Nação crioula</i> : reciclagem africana de Fradique Mendes	84
3.3 MIGUEL REAL.....	95
3.3.1 Entre o ensaio e a ficção	95
3.3.2 <i>A visão de Tundulo por Eça de Queirós</i> : a história de um manuscrito inédito de Eça de Queirós	96
3.4 JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA	107
3.4.1 De professor, historiador e crítico de arte português a ficcionista.....	107
3.4.2 <i>A bela angevina</i> : Eça, o conquistador	108
3.5 MANUEL CÓRREGO	122
3.5.1 Jornalista, dramaturgo e romancista	123
3.5.2 <i>Cem anos sem uma valsa</i> : a personagem em busca do autor	123
4 CONCLUSÃO	134
REFERÊNCIAS	141

1 INTRODUÇÃO

É sabido que, no tocante à arte, a segunda metade do século XIX evidencia, em Portugal, sobretudo nas três últimas décadas, com a chamada Geração de 70, a ruptura de valores estéticos ancestralmente aceitos e até então intocáveis. Opera-se, neste período, o que alguns críticos definem como crise, que pode ser considerada a partir de duas perspectivas, embora opostas, igualmente possíveis: a degenerescência dos valores clássicos, tradicionais, de um lado, e a transformação desses valores. Desse modo, a renovação realista efetivada pela Geração de 70 ocorre através do questionamento dos modelos consuetudinários, transformando-os e, por meio deles, criando outros modelos de representação e de realidade.

Em nossa dissertação de Mestrado (realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, entre março de 2003 e janeiro de 2005), procuramos demonstrar, através da análise das narrativas queirosianas que tratam da vida dos santos, a importância desse autor português e o diálogo que a hagiografia de Eça de Queirós mantém com a literatura ocidental, o que permite que constatemos a permanência de Eça de Queirós na literatura lusófona da atualidade (final do século XX e início do século XXI), entendendo a lusofonia enquanto expressão cultural dos países que adotam oficialmente a língua portuguesa. Continuando a percorrer a obra desse autor, percebemos o aproveitamento de sua temática e de suas personagens em vários autores da contemporaneidade. Essa percepção da continuidade da obra de Eça de Queirós no final do XX e início do século XXI, nos motiva a levar adiante a temática desta proposta de tese de doutoramento, e os autores escolhidos para o estudo são os portugueses Mário Cláudio, Miguel Real, José-Augusto França, Manuel Córrego e o

angolano José Eduardo Agualusa.

A escrita dos cinco autores supracitados é das mais bem construídas da literatura lusófona atual. Nela se abraçam e ganham corpo, de forma polifônica, a memória do passado, a memória cultural, a vivência do presente e o mergulho filosófico e reflexivo sobre todo esse tecido. Daí a importância de estudar a obra desses escritores contemporâneos até então pouco investigados pelo meio acadêmico, seja do Brasil, seja de Portugal ou de outros países. Observada essa lacuna nos estudos universitários, passamos a estudar a obra de Eça de Queirós, investigando-a pela análise do diálogo que se estabelece entre o legado queirosiano e os romances selecionados dos escritores contemporâneos mencionados.

Nossa tese contribui para o esclarecimento de pontos específicos do estudo das literaturas vernáculas num tempo de intensas trocas culturais. Intercâmbio literário que fica patente na retomada de textos ligados à vida e à obra de Eça de Queirós por escritores contemporâneos não só portugueses, mas também de expressões culturais diversas, como é o caso do angolano José Eduardo Agualusa. Com isso, evidencia-se a abertura a práticas intertextuais que valorizam textos basilares das literaturas lusófonas, por isso constantemente revisitados, como os de Eça de Queirós.

A tese, de caráter analítico-interpretativo, alicerçada sobre uma base bibliográfica, envolve a fortuna crítica queirosiana, bem como a teoria relativa à intertextualidade e à personagem. Na análise e interpretação, enfatizamos as relações que se verificam entre o texto queirosiano e a moderna literatura de língua portuguesa. Com esse intuito, elegemos quatro romances da literatura portuguesa contemporânea, a saber: *As batalhas do Caia* (1995), de Mário Cláudio, *A visão de Túndulo por Eça de Queirós* (2000), de Miguel Real, *A bela angevina* (2005), de José-Augusto França, *Cem anos sem uma valsa* (2006), de Manuel Córrego; e um romance da emergente literatura angolana, intitulado *Nação crioula* (1997), de José Eduardo Agualusa. E sob a ótica da intertextualidade entre as obras mencionadas e o texto de Eça de Queirós e sob o aspecto da retomada de personagens da ficção do Eça ou da própria ficcionalização do autor português, transformado em personagem romanesca dessas ficções contemporâneas, balizamos a escrita de nossa tese, com o objetivo de provar a

permanência da vida e obra do célebre escritor lusitano na literatura de expressão portuguesa da última década do século XX e da primeira do século XXI.

A tese, em seu embasamento teórico, comporta um capítulo, subdividido em dois itens. O capítulo, intitulado Intertextualidade e personagem, trata de duas linhas teóricas sobre os quais se apóia a análise dos romances investigados. Todo um estudo da intertextualidade é feito a partir dos teóricos que se posicionam sobre o diálogo entre os textos. A teoria intertextual começou a ser construída desde a noção de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, que, retomada por Julia Kristeva, chegou à concepção de intertexto. Em seguida, Gérard Genette alargou o debate intertextual quando propôs o que ele chamou de hipotexto e hipertexto. Neste tempo de recriação literária, a teoria sobre a intertextualidade é bem pertinente à nossa pesquisa, visto que os romances ditos pós-modernos aqui estudados caracterizam-se pela reescrita de textos e pelo diálogo com a obra de Eça de Queirós.

Quanto à teoria sobre a personagem, todo um levantamento teórico é realizado a fim de se definir o atual estado da questão. A pesquisa abrange desde os primeiros pronunciamentos sobre o tema da personagem feitos por Aristóteles, em sua *Arte Poética*, passando pelos principais teóricos do século XX, até os estudos culturais e pós-coloniais da moderna crítica literária deste início do século XXI. Neste tempo em que tudo se recicla, a personagem não fica alheia a esse fenômeno e também é reciclada. Visto que os romancistas incluídos em nosso *corpus* praticam a retomada de personagens do repertório de Eça de Queirós e transformam o célebre escritor português em personagem de ficção, o estudo teórico desse suporte da narrativa subsidia nossa análise no tocante ao trabalho que eles fazem de reaproveitamento de figuras da ficção queirosiana ou de dados biográficos de Eça de Queirós.

No segundo capítulo, subdividido em cinco subcapítulos, um para cada escritor contemporâneo de nosso *corpus*, tratamos da permanência de Eça de Queirós na ficção portuguesa e luso-africana. Antes de entrar na análise do romance em apreciação, situamos o artista através de uma breve notícia biobibliográfica a seu respeito. Cada romance merecerá um estudo que enfocará a relação que o texto contemporâneo estabelece com a biografia e a obra queirosianas. Em *As batalhas do*

Caia, de Mário Cláudio, investigamos a retomada que o autor portuense faz do malogrado projeto queirosiano de escrever o que o romancista do século XIX denominou de *A batalha do Caia*. Em *Nação crioula*, romance de José Eduardo Agualusa, observamos a reescrita das cartas de Fradique Mendes, personagem de Eça que se deixa africanizar pela pena multiculturalista do escritor angolano. Em *A visão de Túndulo por Eça de Queirós*, de Miguel Real, constatamos o vôo imaginativo que se alça para contar a história da busca de um Eça inédito por um admirador devotado. Da arca imaginada, sai um conto fantástico à boa moda do autor das *Prosas bárbaras*. Em *A bela angevina*, de José-Augusto França, deparamo-nos com uma construção ficcional de onde emerge um Eça dividido entre os planos literários e a conquista amorosa de uma bela francesa. Em *Cem anos sem uma valsa*, de Manuel Córrego, verificamos o angustiado vir-a-ser de uma personagem queirosiana, Genoveva, que, do esboço às páginas do livro, interpela seu criador pelo direito a chegar aos leitores. Temos, assim, pela análise e interpretação exercidas, o retrato da tese sobre o diálogo do romance contemporâneo de língua portuguesa com a vida e obra de Eça de Queirós, ou a permanência de Eça de Queirós na prosa romanesca lusófona da atualidade.

2 INTERTEXTUALIDADE E PERSONAGEM

2.1 DA TRANSTEXTUALIDADE À INTERTEXTUALIDADE

A arte de narrar acompanha o homem desde seus primórdios. A princípio, eram relatos orais. Mas, com o surgimento da escrita, aparecem os textos narrativos mais elaborados, ainda construídos em linguagem poética, como as epopéias. Na Idade Média, a narrativa, escrita em prosa, apresenta-se em relatos como os romances de cavalaria. Com a ascensão da burguesia, no século XVIII, formas narrativas, como o romance, passaram a ser consumidos largamente pelos burgueses, que residiam nos centros urbanos, em acelerada expansão, nessa época. Com as bênçãos da burguesia, o romance desenvolveu-se enormemente nos séculos XIX e XX. Numa proporção menor, narrativas mais curtas como a novela e o conto se expandiram e se aprimoraram nesse período, em especial no século XX. Com o avanço da imprensa nas grandes cidades, surge a crônica, uma narrativa bem curta, sobre temas do cotidiano, apropriada para divulgação nas páginas dos jornais.

Em tempos pós-modernos¹, é procedimento habitual a retomada de textos de um autor por outros autores. A literatura obedece a um estatuto de sistemática reescrita de si mesma. A emergência das relações intertextuais traz consigo a necessidade de estudos acadêmicos sobre o assunto, que tanto tem gerado debates entre professores universitários, estudiosos da língua e da teoria literária. Entre os teóricos da intertextualidade, destacamos, sobretudo, Gérard Genette, que, desde os anos de

¹ A literatura pós-moderna caracteriza-se, sobretudo no romance, por uma expressão paródica, pela reescrita de dados históricos e pela metaficção ou auto-referencialidade da narrativa.

1980, tem tratado da temática intertextual em sua obra. Entretanto, o debate não começa nem termina com Genette. Nomes como o de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés, Linda Hutcheon e tantos outros mais subsidiaram a discussão teórica sobre o diálogo entre os textos. Nosso objetivo neste subcapítulo é percorrer o pensamento desses sujeitos da teoria intertextual, não só como atitude metodológica de embasamento teórico, mas para deixar patente a relevância dessa plataforma teórica para a análise que se fará das obras literárias contemporâneas, incluídas no *corpus* desta tese.

A intertextualidade é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. A rigor, existe uma consonância entre intertextualidade e modernidade. No século XX, a freqüência com que os escritores recorrem à intertextualidade testemunha que a literatura na atualidade se compraz num exercício de linguagem onde o enunciado atual retoma o enunciado anterior. Entretanto, o recurso ao diálogo intertextual não é uma técnica recente, sendo que, na moderna literatura, há uma intensificação do seu uso e, por isso, um interesse maior da crítica. No diálogo com a produção textual, a literatura tornou-se mais literária, com a codificação do texto de modo que só seja lido por iniciados. Dentro de tal especificação, surge a transtextualidade, que pode referir-se a textos alheios (intertextualidade) ou se restringir à referência a elementos internos ao próprio texto (intratextualidade). É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos sobrepostos. Começamos por redefinir intertextualidade a partir dos teóricos que pensaram a respeito dessa questão.

Mikhail Bakhtin foi quem primeiro teorizou a intertextualidade ao discutir a questão do dialogismo. Em seu ensaio sobre os romances de Dostoiévski², Bakhtin considerou o escritor russo criador do romance polifônico, isto é, aquele que é caracterizado por uma multiplicidade de vozes, impossíveis de serem reduzidas a uma audição unitária. As personagens de Dostoiévski possuem uma autonomia espiritual e lingüística que não resulta numa unificação final, mas numa permanência da

2 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

pluralidade. Na criação literária, o escritor depara-se não com palavras neutras, puras, mas com palavras repletas de outras vozes. Anteriormente concebia-se a palavra e o discurso como unívocos. Dessa voz única, construía-se o sentido geral que convergia para uma significação prioritária, formadora do discurso monológico. No entanto, para Bakhtin, num texto como o de Dostoievski, a palavra é bivocal, até mesmo polivocal, plena de muitas vozes, já que ela opera muitos contatos dentro do mesmo discurso ou fora dele, através da referência a outros discursos.

Bakhtin concebe a noção de dialogismo, enquanto espaço de interação entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Bakhtin faz muitas referências ao papel do “outro” na elaboração do sentido, por isso a ênfase que ele concede à afirmação de que nenhuma palavra é exclusivamente nossa, pois nela se impregnou a perspectiva de outra voz. Dessa forma, o sujeito afasta-se do centro da interlocução entre o eu e o tu para estabelecer-se no espaço de intermediação, isto é, no texto. Fora do centro, o sujeito fragmenta-se, torna-se plural e se expande numa infinidade de vozes que falam e debatem no texto, realizando nele o diálogo com outros textos. Essa é a concepção bakhtiniana do diálogo entre textos, isto é, do dialogismo.

Elaborada a noção de dialogismo, Bakhtin observou que as relações dialógicas implicam uma abertura em escala maior sobre o mundo, sobre o “tecido” social. Devido ao fato de o dialogismo estar disseminado em tudo, ou seja, ele é uma interação social dos discursos; devido também ao fato de o dialogismo ser a condição do discurso, Bakhtin elege gêneros mais ou menos dialógicos. Deste modo, o romance é reconhecido como o gênero dialógico por excelência. A título de exemplificação de seu pensamento, ele distingue o romance em menos realista, onde inclui a obra monológica de Tolstói, e mais realista, onde insere a obra polifônica de Dostoievski, que se caracteriza por colocar em atuação uma multiplicidade de vozes e de consciências.

Bakhtin identifica, nas obras populares e nos ritos carnavalescos medievais, ou ainda nos textos de Rabelais, a origem exemplar dessa polifonia do romance moderno. De modo geral, ele diferencia duas fontes do romance europeu: na primeira, o plurilingüismo encontra-se fora do romance e compreende, por contraste, sua unidade estilística; na segunda, o plurilingüismo, de Rabelais a Cervantes e até Proust ou Joyce,

está entranhado na estrutura romanesca. Os postulados dialógicos de Bakhtin garantem a reinserção da realidade, da história e da sociedade no texto. Assim o texto é considerado uma estrutura complexa, um espaço de conflito dinâmico de línguas e de estilos distintos.

Na década de 1960, Julia Kristeva, teórica semiologista do Estruturalismo francês, aplicando a noção de dialogismo, especificamente, à estrutura do texto literário, introduz o conceito de intertextualidade a partir de Bakhtin. Ela afirma que “o texto é um ‘mosaico de citações’, portanto um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras”³. As relações intertextuais só podem ser compreendidas a partir do dialogismo da linguagem. Interpretando as idéias bakhtinianas, Kristeva afirma que, para ele, a história e a sociedade são como textos que o escritor lê e nos quais se insere ao reescrevê-los: nessa concepção, “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”⁴. Desse modo, a intertextualidade transpõe para o texto a idéia da presença do outro na linguagem do sujeito, o que leva a perceber o texto literário como releitura, absorção, contestação dos textos que o precedem.

Um pouco mais tarde, em *O texto do romance*, Julia Kristeva enriquece sua definição: “a intertextualidade designa o cruzamento da modificação recíproca das unidades que pertencem a textos diversos”⁵. A partir dessa concepção agora ampliada, são fixadas duas noções capitais para os estudos da intertextualidade: a de “relação” e a de “modificação”, a segunda precisando a natureza da primeira. Julia Kristeva não se contentou em organizar sua definição de intertextualidade em torno da noção de relação. Ela a completou ao precisar, nesse ponto, a natural transformação dessa relação tal como o texto que acaba de ser citado pode fazê-lo pressentir.

Gérard Genette, um dos grandes nomes dos estudos de Poética do Romance,

3 KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 62.

4 *Ibid.*, p. 64.

5 *Idem.* *O texto do romance*. Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. p. 69.

faz reflexões não apenas de análise estrutural, mas pratica um tipo de estudo que questiona problemas teóricos sem perder de vista a dimensão histórica do texto. Toda sua obra testemunha um esforço de compreensão dos mecanismos de composição textual. A leitura de Genette leva-nos à verificação de que a produção de um texto funda-se muito mais na ausência de um cumprimento de cânones ou na sua miscigenação. Para Gérard Genette⁶, um texto pode ocultar em si um outro, mas que ele raramente o dissimula de todo, e que ele se presta o mais freqüentemente a uma dupla leitura, na qual se sobrepõe, ao menos, um hipertexto e seu hipotexto. Entendemos aqui por hipertexto todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação, como na paródia, ou por imitação, como no *pastiche*. Um texto pode sempre ler um outro, e assim sem interrupção até o fim dos textos. Essa é a regra: um texto, ao se expor, expõe um outro anterior a ele.

A transtextualidade, para Genette, consiste em colocar em relação, manifesta ou não, um texto com outros textos. Ele destaca cinco tipos diferentes de transtextualidade: paratextualidade, metatextualidade, architextualidade, intertextualidade e hipertextualidade. A intertextualidade é uma relação de co-presença entre dois ou vários textos; trata-se, então, da presença efetiva de um texto em outro. Para ele, metatextualidade é a relação que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente o citar (ou convocar), e até, no limite, sem o nomear. Ele entende por hipertextualidade toda relação que une um texto B (dito hipertexto) a um texto anterior A (dito hipotexto) sobre o qual ele se insere de uma forma que não é a do comentário. Segundo o teórico francês, hipertexto é todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (dita transformação apenas) ou por transformação indireta (dita imitação). Essa derivação pode pertencer tanto a um domínio intelectual quanto a um domínio ficcional, desde que um texto transforme ou imite outro, condição indispensável à gênese hipertextual.

Se um autor toma emprestado de um outro autor, para imitar seu estilo, para imitar seu “gênio”, para imitar uma figura “de estilo” ou “de pensamento”, e até um tropo característico, Genette diz que seriam igualmente imitações. Ele alerta que não se pode

6 GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.

imitar diretamente um texto. O que se pode fazer é um exercício de versão (paródia) ou um exercício de tema (mimotexto). O parodista tem essencialmente ligação com um texto, e acessoriamente com um estilo; inversamente o imitador tem essencialmente ligação com um estilo, e acessoriamente com um texto. No lugar de imitação, Genette prefere empregar o termo mimetismo e denomina por mimotexto aquele que agencia mimetismos.

Imitar é estabelecer o código do texto-fonte para, definidos seus traços estilísticos e temáticos peculiares, generalizá-lo a ponto de constituí-lo uma matriz de imitação a ser utilizada indefinidamente. Por isso só é possível imitar um texto indiretamente, pois só se pode executar seu estilo em um outro texto, empregar seu código em outras mensagens. Os regimes de imitação, apesar de sua clareza teórica, são difíceis de distinguir na prática, pois são determinados pelo exterior, pelo contexto ou paratexto⁷.

Segundo Genette, há o que ele denomina de *continuação*, quando uma obra é deixada inacabada devido à morte de seu autor, ou no caso de abandono definitivo, a continuação consiste em acabá-la no lugar do autor, e só pode ser feita por um outro. Já a prolongação preenche uma outra função, que é em geral explorar o sucesso de uma obra, freqüentemente considerada em seu tempo como acabada, fazendo-a voltar à atualidade sobre novas peripécias. A prática da continuação foi recorrentemente utilizada para dar a um texto literário um acabamento tanto quanto possível conforme as intenções manifestadas pelo autor. A continuação não é uma imitação como as outras, já que ela deve se submeter a um certo número de dificuldades suplementares. O hipertexto deve permanecer constantemente no prolongamento de seu hipotexto, que deve somente conduzir à continuidade de alguns dados, como a disposição dos lugares, o encadeamento cronológico, a coerência dos caracteres etc.

O teórico reflete sobre a situação do texto complementar, que ora se limita a continuar um texto interrompido, ora deve executar o programa de intenções que

7 Para Genette, o paratexto constitui uma relação de um texto com aquilo que o acompanha (títulos, prefácios, notas, epígrafes, ilustrações, pedidos de inserção) e um dos lugares privilegiados da ação da obra sobre o leitor.

acompanha o texto inacabado. Tal programa pode exigir a indicação de um determinado desfecho, ao qual é necessário chegar após a obediência aos preparativos indispensáveis; pode freqüentemente solicitar um plano geral, que é preciso seguir e executar; e pode levar, mais comum ainda, à retomada de alguns esboços parciais mais ou menos redigidos, que é preciso integrar. Ao executar essa tarefa, o continuador produz um texto cindido entre a invenção e a dívida para com o texto continuado. Porém, para um verdadeiro criador, é praticamente impossível tocar a obra do outro sem imprimir-lhe sua marca pessoal. Nessa situação, é comum que o texto tocado pela continuação venha a ofuscar seu hipotexto.

Nas continuações cíclicas, acrescenta-se o hipotexto através de um prolongamento e um desfecho que o continuador considera ser o mais conveniente. Em certos casos, não é o fim, mas o começo ou o meio que devem ser acrescentados. Portanto, há a continuação proléptica (do início para o fim), a analéptica (do fim para o início), elíptica (fecho para uma elipse medial) ou paraléptica (preenchimento de paralipses, isto é, resposta à pergunta do tipo: “o que fazia X enquanto Y...?”). Continuações assassinas são aquelas que substituem o hipotexto, provocando seu apagamento. Nas continuações infiéis, corre-se o risco de ultrapassar a imitação séria para sucumbir na categoria da transposição, chegando até mesmo ao exercício da refutação temática. O fato é que, na continuação, infiel ou não, pode-se apagar o hipotexto, que servirá, doravante, apenas como indicativo de erudição. No pós-escrito suplementar, extrapola-se o significado do texto suplementado na tentativa que se faz para substituir e apagar aquilo que se desejava dar uma complementação. É um acréscimo dispensável, às vezes estranho e marginal, que se põe a uma obra, a título de leitura livre ou descompromissada de um texto. Nesse caso, o hipotexto constitui um pretexto para extrapolações. O suplemento fica numa área entre a imitação e a transformação, já que tanto complementa pela forma, como se fosse interpolação, como substitui pelo conteúdo, pois altera o sentido e o valor do hipotexto.

A seqüência é distinta da continuação, porque não conduz a obra a seu final, porém a projeta para além do desfecho até então conhecido. Ela objetiva explorar o sucesso alcançado nas edições anteriores. No epílogo, interessa expor uma situação

estável que se apresenta ao desfecho. O epílogo proporciona gratificação ao leitor, nas obras dos autores clássicos. Os epílogos podem ser classificados em autógrafos, feitos pelo próprio autor (aqui eles não são casos de hipertextualidade), ou alógrafos, feitos por outrem.

Para Genette, a transformação séria, ou transposição, é, sem dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais devido à importância histórica e à qualidade estética das obras transformadas, além do emprego de múltiplos procedimentos. A prática da transposição tem garantido obras de grande valia, com propósitos estéticos e ideológicos tão ambiciosos que chegam a ignorar seu estatuto hipertextual. A transposição desencadeia uma série de procedimentos transformacionais a ponto de construir hipertextos da maior densidade e consistência, que, ao distanciar-se demasiadamente de seu hipotexto, nega a faceta semântica que a caracteriza.

As operações transpositivas, na medida da intervenção que realizam no hipotexto, podem ser classificadas em formais ou temáticas, caso alterem ou não o sentido da fonte. As intervenções formais são de natureza qualitativa (tradução, versificação, prosificação, transmetrificação e transestilização) ou quantitativa (redução ou ampliação). As intervenções temáticas resultam da transposição diegética ou da transformação pragmática. No trabalho de reduzir ou ampliar um texto, ocorrem repercussões na textualidade, pois uma mudança de extensão equivale à alteração na estrutura e no conteúdo do texto. Genette adverte que não existe transposição inocente, isto é, que não modifique de uma maneira ou de outra a significação de seu hipotexto.

A transposição temática modifica diretamente a significação do hipotexto. Ela ocorre, via de regra, em face de práticas transposicionais diegéticas ou pragmáticas. Enquanto as primeiras alteram a diegese, a constituição espacial e temporal da ação, as segundas modificam a ação quanto à sucessão ou ao encadeamento de eventos. Na transposição temática, diegese e ação devem ser dissociadas a fim de que se possa transportar uma história para outra instância diegética diferente. A transdiegetização pode provocar mudança tanto de lugar quanto de época da ação, que irá incidir sobre a

ação e permitir uma transposição pragmática nada radical. A transposição pode afetar ou não a diegese. Em caso de alterá-la, é heterodiegética. Em caso contrário, é homodiegética. Uma marca de manutenção diegética é conservar o nome das personagens, pois mantém seu vínculo a uma cultura da qual procede, ou seja, revela sua pertença a uma dada nacionalidade, gênero, família, ideologia, comportamento etc.

É bastante sistemático, na transposição genética, o recurso à translação proximizante, isto é, o hipertexto transpõe a diegese de seu hipotexto para deixá-la mais próxima de seu público. Nessa aproximação, a translação espacial não é necessária. A modernização suscita uma série de transformações pragmáticas e psicológicas a ponto de se recorrer a índices paratextuais para se identificar o hipotexto. O leitor precisa ser alertado sobre essas transformações, numa espécie de contrato que o autor estabelece com aquele que vai ler a obra transformada. Para isso, o autor vale-se do título - índice dos mais chamativos, da epígrafe - colhida no hipotexto, ou por um metatexto crítico - o autor conduz o leitor à decifração do enigma. Para Genette, o fato de que a recepção de um texto exigir um aparelhamento paratextual para uma leitura "proveitosa" demonstra que é uma ilusão a imanência dos textos.

Para Genette, a transposição pragmática, ou modificação dos acontecimentos e das condutas constitutivas da ação, consiste num aspecto facultativo da transformação semântica. É o resultado inevitável da transformação semântica. Altera-se a ação de um hipotexto devido à transposição da diegese ou à transformação da mensagem. A transpragmatização ocorre apenas nos casos de correção de algum erro ou de necessidade de melhoria de um texto considerado débil. Nessa operação, suprimem-se repetições, cortam-se passagens julgadas de mau gosto, enfim, acomoda-se o texto a uma moral ou a uma estética determinada.

Na compreensão de Genette, a transmotivação, ou substituição de motivos, é um dos recursos de transformação temática. Ela se efetua através de uma motivação positiva - aqui ela fornece um motivo negado pelo hipotexto; bem como através de uma motivação negativa (desmotivação) - nesse caso, ela subtrai um motivo original; ou através de uma transmotivação, ou seja, acontece a substituição de um motivo por um

movimento duplicado de desmotivação e remotivação.

A transvalorização, segundo Genette, não acarreta uma inversão total de um sistema de valores, mas resulta numa operação que incide sobre um valor implícita ou explicitamente atribuído a uma ação ou conjunto de ações que constitui a personagem. Classifica-se em valorização (positiva), desvalorização (negativa) e transvalorização (substitutiva). A valorização de uma personagem acontece no momento em que ela se insere numa esfera de importância e de simpatia dentro do sistema de valores do hipotexto. Uma figura de segundo plano também pode ser valorizada, contanto que se modifique a relação dos valores definidos pelo hipotexto. A valorização primária, a que incide sob um herói, deve ir além do destaque que já era dado a ele no hipotexto. A desvalorização é a ação temática inversa, ou seja, aquela que parte para a desmistificação como forma de reagir a uma valorização proposta pelo hipotexto. A desvalorização pode agravar um índice desvalorizante contido no próprio hipotexto, intensificando a desvalorização inicial. A transvalorização desvaloriza a personagem para revalorizá-la em outro contexto. Pode-se destituir a personagem de sua aura, mas dar-lhe uma feição mais humana, mais próxima de uma comunidade de leitores.

Na categoria de texto mimético, Genette aponta a simulação. Nela o hipertexto assemelha-se tanto ao hipotexto que chega a ofuscar seu caráter imitativo. Um exemplo dessa operação mimética é o apócrifo sério, que não deve conter situações anacrônicas nem desviar-se dos procedimentos estilísticos do texto tomado como fonte. A percepção de sua natureza imitativa vem a ser o dado mimético presente tanto no *pastiche* quanto na caricatura. O mimetismo advém do exagero ou da saturação dos procedimentos estilísticos. Para distinguir o *pastiche* da caricatura, é necessário perceber o nível de repetição da característica, pois, na caricatura, ele atinge o exagero no intuito de abalar o *corpus* imitado. No *pastiche*, isso não acontece. Na caricatura, é comum o recurso ao trocadilho, a situações anacrônicas, a insinuações comprometedoras do autor e da obra imitados e à recriação paródica dos nomes das personagens. Esse apelo caricatural já não ocorre no *pastiche*.

O *pastiche* constitui uma homenagem ao autor imitado, pois só se imita uma celebridade, nunca um desconhecido. Essa prática mimética não se concentra nos

problemas estilísticos do texto fonte, pois seu enfoque principal não é a crítica, mas o trabalho de reconstituição das marcas características do estilo imitado. Genette não garante que o *pastiche* limite-se apenas à imitação de um estilo, mas que ele possa implicar também uma alteração do conteúdo. Pode acontecer de o autor acentuar os traços de seu próprio estilo, numa atitude involuntária devido ao desleixo ou ao cansaço mental que vai permitir uma exageração na técnica estilística que lhe é peculiar. Essa operação mimética é chamada de *autopastiche*. Por remeter a um gênero, o anti-romance não vem a ser um hipertexto transformativo puro. O gênero estabelece um devaneio romanesco. Seu móbil hipertextual é um delírio, que desfaz as fronteiras entre ficção e realidade. As investidas alucinadas do herói anti-romanesco são denunciadas como ilusão pelo autor e pelo leitor. Cria-se assim o contraste cômico, no qual se insere o herói que pensa de fato ser o modelo imitado.

Na conclusão de sua pesquisa, Genette demonstrou haver dois tipos de derivação: o transformativo e o imitativo. O grande mérito do teórico francês foi ter definido hipertextualidade nos moldes que se seguem: “todo estado redacional funciona como um hipertexto em relação ao precedente, e como um hipotexto em relação ao seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é uma questão de auto-hipertextualidade”⁸. Segundo ele, a hipertextualidade é uma operação transgenológica, cuja abrangência incide sob gêneros tidos por menores, como a paródia, o *pastiche* etc., e que percorre todos os demais. Qualquer gênero de forte codificação pode tornar-se objeto da imitação genológica. Portanto, dentro do percurso histórico dos gêneros, em permanente evolução, os critérios de distribuição alteram-se, conforme as épocas e lugares. A modernidade não é exclusivamente hipertextual, embora essa seja uma tendência predominante até na pós-modernidade.

Para Genette, o que distingue a hipertextualidade da intertextualidade é o fato de o hipertexto dispor de uma ambigüidade que não se apresenta nos intertextos. A duplicidade de leitura do hipertexto permite que ele seja lido sozinho ou em relação a seu hipotexto. Na intertextualidade, isso não é possível, pois o recurso ao outro texto é indispensável. Apesar de o hipertexto ser auto-suficiente enquanto leitura, o teórico

8 GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. p. 491. Tradução nossa.

francês alerta que não relacioná-lo a seu hipotexto é limitá-lo em sua dimensão múltipla característica. A arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de proporcionar objetos mais complexos e estimulantes do que os produtos até então conhecidos. Daí uma função nova se eleva sobre uma estrutura antiga, e a dissonância entre os dois elementos ali presentes fornece uma atração especial ao conjunto.

O objeto hipertextual duplicado pode ser representado pela imagem do palimpsesto, onde, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepõe a outro sem dissimulá-lo, mas que permite vê-lo por transparência. Caso a hipertextualidade seja acusada de parasitária, Genette sai em sua defesa, assegurando que a humanidade, à busca incessante do sentido, nem sempre pode criar a novidade das formas, mas impõe a novidade do sentido às velhas realidades. Para ele, “à hipertextualidade, corresponde o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas num novo circuito de sentido”⁹. Segundo ele, a hipertextualidade realiza a utopia de ser sempre uma e sempre total, dentro de uma rede de relações em que os autores formam um conjunto unitário, e os livros formam um conjunto infinito.

No reconhecimento de uma literatura que se renova infinitamente, às vezes sem a preocupação da originalidade, mas pelo investimento na pesquisa do já produzido, é que se deu a contribuição de Gérard Genette à teoria da literatura, na década de 1980. Com a noção de hipertextualidade, o teórico francês reabilita certos gêneros e produções artísticas até então desprezados, justamente devido à sua expressiva marca hipertextual. A partir de um pressuposto empírico, ele obtém a primeira validade de sua teoria: um sistema de relações textuais que, apesar de não apresentar a marca de uma completa inovação, atinge uma coerência enorme em sua teorização. Em seus postulados descritivos, ele alarga o conceito de intertexto, anteriormente fixado por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, e chega enfim à definição de hipertextualidade, uma categoria de mais abrangência teórica do que a de intertextualidade, pois considera obras que podem afastar-se do texto com o qual se relacionam para existirem por si mesmas.

9 GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. p. 497. Tradução nossa.

Para Laurent Jenny¹⁰, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. Para ele, o dogma da imitação é também um convite a uma leitura dupla dos textos e à decifração da sua relação intertextual com o modelo antigo. Para Harold Bloom¹¹, todo escritor sofre uma “angústia da influência” que o levaria a modificar os modelos que o seduzem, segundo múltiplas figuras. O “seguidor” ora prolonga a obra do precursor, infletindo-a no sentido do ponto onde ela deveria ter chegado, ora inventa o fragmento que permitirá considerar a obra do precursor como um novo conjunto, ora se esforça por romper radicalmente com o “pai”, a não ser que se purgue da herança imaginativa que partilha com ele, ou que se esforce por criar uma obra que, paradoxalmente, vai parecer o ponto de origem e não uma consequência da obra antecedente.

Desse modo, a essência da intertextualidade está no trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza o processo intertextual. Para Jenny, o olhar intertextual é um olhar crítico, daí ele conceituar a intertextualidade como o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. Em sua concepção, de um texto para o outro, o tom, a ideologia, o próprio movimento da cena mudam, não ao acaso, mas por uma série de contradições e de simetrias termo a termo. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Ele diz que basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. Para ele, é preciso que o texto “citado” admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado.

A intertextualidade põe outras questões: como se opera a assimilação, por um texto, de enunciados pré-existentes? Em que relação estão esses enunciados com o seu estado primeiro? Ele concebe a intertextualidade como a irrupção transcendente de um texto em outro. Para ele, as transformações intertextuais comportam sempre uma modificação de conteúdo. Em seu entendimento, a verdade literária, como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas, isto é, na

10 JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: ____ *et al.* *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

11 BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

intertextualidade.

Roland Barthes e sua discípula Leyla Perrone-Moisés também discutem as condições da intertextualidade. Para Barthes, o intertexto é “a impossibilidade de viver fora do texto infinito - quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”¹². Para o teórico francês, conforme garantiu em *S/Z*¹³, o intertexto não tem outra lei senão o infinito das suas repetições. Para Leyla Perrone-Moisés, a primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas. A essas obras, ela classifica como “texto escriptível” para diferenciar do “texto legível”, pois, enquanto o último só permite uma representação, o texto escriptível admite uma re-apresentação, já que pode ser re-escrito. Porém, a *práxis* da reescrita implica uma noção de valoração do texto retomado, tendo em vista que escrever um texto a partir de outro texto é demonstrar o seu valor. E completa: “é a qualidade do segundo texto que atesta a qualidade do primeiro; e sua própria qualidade só será atestada se ele produzir um terceiro, e assim por diante”¹⁴.

Leyla Perrone-Moisés, calcada no pensamento de Bakhtin, diz que a intertextualidade consiste no trabalho dialogal de um texto para com os outros textos, característico do fazer literário. Em seu entendimento, “cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações”¹⁵. A teórica brasileira aconselha que se perca qualquer ilusão no que diz respeito à “pureza” da obra verbal, levando-nos a ver a linguagem como um lugar aberto a incontáveis trocas textuais. Essa migração intertextual acarreta um processo de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, que, numa apropriação livre do texto do qual procede, acaba por definir um sentido final (fiel ou não ao discurso incorporado).

12 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: 70, 1997. p. 112.

13 *Idem*. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: 70, 1999.

14 PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

15 *Ibid.*, p. 68.

Silviano Santiago¹⁶, ao discutir a questão da fonte em sociedades periféricas, aponta uma nuance de dependência cultural do artista influenciado para com aquela sobre “estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha”¹⁷ sobre seus súditos. O escritor dependente produz um “projeto parasita”, que se mantém “sujeito ao campo magnético aberto pela estrela principal e cujo movimento de expansão esmigalha a originalidade do outro projeto e lhe empresta *a priori* um significado paralelo e inferior”¹⁸. Os escritores da cultura dominada por uma outra pautam suas leituras pela busca de um texto que possa ser reescrito, que sirva de modelo ao texto que lhe cabe elaborar. A obra resultante do trabalho de reescrita ergue-se pelo compromisso tácito com o já-dito, com o já-escrito.

Para Santiago, a obra assim produzida constitui um “texto de apropriação”, isto é, texto que, para a sua leitura exemplar, nos remete a outro(s) texto(s), texto que deixa ver em sua transparência outros textos. No processo de apropriação, três conceitos devem ser considerados: a diferença, a transgressão e a contradição. Pela diferença, o texto, ao repetir um modelo, se distancia dele para com ele dialogar pela diferenciação. Pela transgressão, o texto se abre a um espaço de choque entre duas culturas pelo questionamento dos valores da cultura dominante pela dominada. Pela contradição, o texto cria um ambiente de afirmações que se contradizem. O texto abriga a afirmação e a negação que alimentam a contradição pela diferença. É essa contradição que vai permitir que o artista seja capaz de criar pela destruição, de destruir pela criação.

Na introdução de *Texte*, revista de crítica e de teoria literária da Universidade de Toronto, no Canadá, em número temático inteiramente dedicado à intertextualidade, ao intertexto, ao autotexto e ao intratexto, Andrew Oliver¹⁹ diz que o termo intertextualidade, freqüentemente muito invocado pela crítica contemporânea, abrange uma série muito vasta de relações entre textos diversos. Esse uso amplificado do termo pode uma vez mais constatar a imprecisão conceitual que recobre o termo. Enquanto,

16 SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

17 *Ibid.*, p.18.

18 *Ibid.*, p.18.

19 OLIVER, Andrew. Introduction. *Texte*, Toronto, n. 2, 1983.

para Michael Riffaterre²⁰, o intertexto é interpretado como um conjunto de textos que vem à memória de quem lê no momento da leitura de uma passagem dada. Já Daniel Bilous²¹ atribui ao intertexto uma função metonímica, pois considera que o intertexto é o todo convocado e representado pela parte. Para Paul Zumthor²², o intertexto não é outra coisa que a atualização do texto em seu desempenho e sua recepção.

Do mesmo modo, a intertextualidade suscita conceitos vários. Para Riffaterre, “trata-se de um fenômeno que orienta a leitura do texto, que comanda eventualmente a interpretação, e que é o contrário da leitura linear²³. Ainda segundo Riffaterre, “o leitor não se cansa de um romance no qual a intertextualidade confere a profundidade e as contradições do vivido. Não é exagero dizer que o intertexto funciona como o inconsciente da representação romanesca”²⁴. Para Daniel Bilous, sob o plano qualitativo, a intertextualidade suscita dois problemas. Primeiramente, aquele que diz respeito à ligação intertextual, tomada em seu início. Se o texto é um complexo de relações, quais tipos de relações podem, no plano da escrita ou da leitura, unir diferentes textos? O segundo problema refere-se à ligação intertextual, que se estabelece logo depois. Se o texto se define como uma integração de redes estruturais, onde localizar, lendo um texto, este objeto cujo nome mesmo (intertexto) sugere a hibridização, senão o não-lugar?

Para Bilous, a resposta à segunda questão supõe resolvida a primeira, e operada a determinação estrutural e funcional deste campo ainda muito vasto. Para determiná-lo, o articulista entende que o intertexto é o todo convocado e representado por sua parte. Parte essa que, seguindo a via imitativa, conforme já observou Genette, constitui o mimotexto. Segundo o professor da Universidade de Constantine, a curiosa lógica do mimotexto quer que sua fidelidade se meça a partir de sua independência em relação aos “modelos”. O escritor de um texto imitativo não quer nunca produzir o mesmo, mas a ilusão do mesmo, uma mimese verbal, seja, no melhor dos casos, uma quantidade

20 RIFFATERRE, Michael. Production du roman: intertexte du *Lys dans la vallée*. *Texte*, Toronto, n. 2, 1983.

21 BILOUS, Daniel. Intertexte/pastiche: l'intermimotexte. *Texte*, Toronto, n. 2, p. 135-160, 1983.

22 ZUMTHOR, Paul. L'intertexte performanciel. *Texte*, Toronto, n. 2, p. 49-59, 1983.

23 RIFFATERRE, Michael. *Op. cit.*, 1983. p. 8.

24 *Ibid.*, p. 33. Tradução nossa.

ótima de mimetismos efetivos, e no pior, apenas as condições pragmáticas de uma citação. Dois extremos de uma escala onde, de baixo ao alto, se distribui a gama dos mimoescritores, do pseudomimo ao imitador transcendente.

Linda Hutcheon²⁵, em seu estudo sobre a paródia, responsabiliza a crise em torno da noção de sujeito, enquanto fonte de significação, pelo interesse que a paródia tem despertado nas formas artísticas da atualidade. Ela observa que a abrangência da paródia moderna vai desde o irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador. Para ela, “a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (p. 17). A inserção da paródia em um contexto irônico é o que permite distingui-la do *pastiche* ou da imitação. Ela alerta que a paródia, como é comum acontecer, é confundida com a sátira, porém ela lembra que “a sátira age diferentemente da paródia, pois é simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na sua intenção” (p. 28).

Sobre o posicionamento teórico de Gérard Genette quanto à paródia, Linda Hutcheon mantém alguma restrição por se tratar de uma análise limitada aos aspectos formais. Ela avalia que Genette restringe a paródia a textos curtos como poemas, provérbios, trocadilhos e títulos, mas ela assegura que a paródia moderna não se prende a essa limitação e muito menos à definição restrita que Genette concebeu para a paródia como transformação mínima de outro texto. Ela verifica que o próprio Genette admitiu que o fato de ele categorizar os textos por funções não é um procedimento verdadeiramente pragmático ou hermenêutico. Para ela, Genette não aceita qualquer definição de transtextualidade que dependa de um leitor. No entanto, ao discutir obras individuais, o teórico francês vem referendar a necessidade da presença do leitor, que se insinua na leitura das obras escolhidas, já que os textos só exercem uma comunicação se forem apreendidos e interpretados por um leitor. Com base na teoria literária de Michael Riffaterre, ela afirma que “a experiência da literatura exige um texto, um leitor e as suas reacções que tomam a forma de sistemas de palavras que são agrupadas associativamente no espírito do leitor” (p. 35).

25 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa: 70, 1989. Todas as citações serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, a página.

Para Hutcheon, a paródia é uma transgressão autorizada, pois, devido à sua natureza dual, ela obedece a impulsos de forças conservadoras e revolucionárias. A paródia é calcada sob um modelo, tido como um paralelo e uma contradição. Essa é uma resposta encontrada pelos artistas modernos para assim enfrentarem o peso do passado cultural. Para ela, “a busca da novidade na arte do século XX tem-se baseado com freqüência - ironicamente - na busca de uma tradição” (p. 42-43). Por trabalhar com uma “transcontextualização” e uma inversão irônicas, “a paródia é uma repetição com diferença” (p. 48). Para se deleitar com a paródia, não interessa tanto o humor em particular, mas o grau de empenhamento do leitor no diálogo intertextual, numa posição que vai da cumplicidade ao distanciamento. Segundo ela, “a paródia se caracteriza pela contradição, ou seja, ela é a combinação de homenagem respeitosa de ‘torcer o nariz’ irônico” (p. 49).

A paródia tem, assim, um caráter sofisticado, pois ela exige de quem a pratica e de quem a interpreta um trabalho de sobreposição estrutural de textos, em que se realize a incorporação do antigo no novo. A paródia é a junção bitextual, ao contrário de formas mais monotextuais como o *pastiche*, que visam à semelhança e não à diferença. O recurso da síntese textual praticado pelos parodistas é apenas uma maneira de apressar o processo natural de alteração das formas estéticas através do tempo. A paródia pode ser tanto um ato pessoal de superação como uma história de permanência literária. Uma forma nova cresce sobre o escombros da antiga, sem ocasionar sua destruição, mas permitindo que sua função seja alterada. A paródia constitui assim um princípio de construção da história literária, já que ela se inscreve enquanto continuidade e mudança. A paródia é um tipo de escrita em que palavras e pensamentos de um autor sofrem uma certa alteração para se adaptar a um novo objetivo. Por essa definição, podemos apreender que a paródia é repetição, mas repetição que implica diferença.

Ainda sobre o paralelo entre a paródia e o *pastiche*, Linda Hutcheon acrescenta que a paródia exerce-se pela diferenciação com o modelo, enquanto o *pastiche* faz-se pela semelhança e correspondência à fonte. Recordando a lição de Genette, ela reitera que “a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o *pastiche* é

imitativo” (p. 55). Chamado de “imitação da forma”, o *pastiche* permanece geralmente dentro do mesmo gênero que o seu modelo, enquanto essa permanência não se dá com a paródia, pois ela admite a adaptação. Desta forma, o *pastiche* não é uma imitação de um único texto, mas de um conjunto infinito de textos, implicando mais que o intertexto, o que se chamou interestilo.

Os parodistas, nas imitações que praticam, recorrem a obras dos escritores célebres para emprestar seu prestígio e autoridade ao próprio texto. As obras são parodiadas à medida de sua popularidade, pois os parodistas não remetem a produções obscuras, ao contrário, eles se valem de textos de ascendente notoriedade. No entanto, devemos ressaltar que a paródia nunca é uma forma parasitária, pois ela “é sempre uma estrutura paradoxal de sínteses contrastantes, uma espécie de dependência diferencial de um texto em relação a outro” (p. 81). A dependência diferencial, um misto de duplicação e diferenciação, caracteriza o funcionamento intertextual da paródia. Para a teórica canadense, ao texto paródico concede-se uma licença em que é possível transgredir os limites da convenção sem infringir os limites autorizados pelo texto parodiado, ou seja, o texto deve obedecer ao princípio da “reconhecibilidade”.

Conforme Hutcheon, o mito romântico da escrita original é abandonado em face da idéia de reescrever. O que está em evidência agora não é uma produção original, mas uma escrita paralela, uma atitude que se verifica pelas estruturas paródicas da metaficção praticada na contemporaneidade. Linda Hutcheon indaga então se esse diálogo intertextual não seria antes um diálogo entre o leitor e a sua memória de outros textos, à medida que são evocados pelo texto em questão. Citando Michael Riffaterre, ela concebe que o intertexto é o conjunto de textos que o leitor pode, com propriedade, relacionar com aquele que tem diante dos olhos, ou seja, os textos que são recordados a partir daquela leitura. A citação de obras literárias renomadas para extrair delas o prestígio e a autoridade implica a participação do leitor que é convocado a reconhecer os modelos literários interiorizados e a colaborar no preenchimento do circuito da comunicação a partir de uma “memória erudita” para outra.

No percurso teórico realizado sobre intertextualidade e narratividade, vários

foram os pensamentos, diversos os argumentos. Entretanto, há um fio que se faz presente nas obras de investigação do fenômeno literário analisadas: o da intertextualidade. Esse elemento que se agregou à discussão contribuiu para evidenciar a importância do debate intertextual no atual estágio dos estudos da teoria da literatura, sobretudo, quando o objeto de pesquisa é composto por obras produzidas por escritores contemporâneos, como é o caso dos romances metaficcional aqui estudados. Romances esses que promovem a retomada de textos e de dados biográficos de Eça de Queirós. Personagens queirosianas transitam nas páginas dessas obras. O célebre escritor português é chamado a ser personagem de romance e, como figura de ficção, ele torna-se um ser de papel como aqueles que ficaram imortalizados em sua obra ficcional. Diante do trânsito de personagens por textos e contextos vários, percorreremos, no capítulo que se segue, o posicionamento da teoria literária a respeito desse elemento da estrutura da narrativa.

2.2 PERSONAGEM: DA ABORDAGEM CLÁSSICA À PÓS-MODERNA

A personagem tem merecido uma infinidade de estudos por parte dos teóricos da literatura. Desde a *Arte Poética*, de Aristóteles, passando pelo século XIX, com a ascensão e o amadurecimento do gênero romanesco e o conseqüente reforço na focalização da personagem, enquanto elemento central da narrativa, só tem aumentado o debate sobre essa figura da ficção. No século XX, com os formalistas russos, iniciou-se a investigação da personagem a partir do pressuposto de que ela é um elemento imanente ao texto. Sob esse aspecto da imanência textual da personagem, os estruturalistas franceses, na segunda metade do século XX, viram nela um suporte da narrativa e assim desenvolveram análises de sua ação dentro da estrutura romanesca. Com a tese da morte do autor, veio também o apagamento progressivo da personagem. Isso resultou na desconstrução da personagem pelos adeptos do Novo Romance francês, que a consideram como figura desprezível à narrativa. De objeto sem valor aos tempos pós-modernos de valores esfacelados, segue a personagem sua

trajetória em busca de identidade entre faces anônimas e desorientadas do romance contemporâneo.

A personagem de romance, de epopéia, de teatro ou de cinema tem sido um desafio à análise da crítica e da teoria literárias. O debate em torno da personagem se verifica, sobretudo, por envolver um campo de investigação complexo, que remete tanto à noção de figurativo na ficção, quanto à questão da antropomorfização da narrativa, bem como um espaço de cruzamento de projeções, como foi delineado em estudo de Philippe Hamon²⁶. Segundo Hamon, por ser figura de ficção, a personagem constitui o lugar de um “efeito do real”. Por antropomorfizar a narrativa, ela apresenta-se como o lugar de um “efeito moral”, de um “efeito de pessoa” ou de um “efeito psicológico”. Por permitir o cruzamento de projeções, ela revela-se um espaço da projeção do autor, do leitor, do crítico ou do intérprete.

A personagem, em sua complexidade, tem sido estudada desde a Antiguidade clássica. Para Aristóteles²⁷, na análise das personagens dramáticas, o filósofo deve lidar com absolutos e, partindo dessa compreensão, saber ignorar ou elevar-se acima das realidades tanto da vida real quanto da arte dramática. Na concepção aristotélica, tudo funciona numa seqüência de hierarquias. Cada nível dessa hierarquia pode ser analisado e comparado entre si. Quando esse princípio é aplicado à elaboração de personagens dramáticas, temos as seguintes implicações: as personagens da tragédia são homens melhores do que nós, enquanto as personagens da comédia são homens inferiores a nós. Aos autores trágicos se demandava mostrar caracteres “nobres”, evitando-se assim pôr em cena personagens em situação inadequada a seu estatuto social. As tragédias, em sua maioria, apresentam enredos que destacam personagens que são forçadas a exorbitar de sua condição social e a negar sua natureza.

Na teoria dramática de Aristóteles, fortemente alicerçada na noção de hierarquia, as personagens têm origens míticas para assim melhor relevar seu caráter “elevado”, ou seja, elas são deuses, heróis, governantes, guerreiros e sábios. Poucos mitos

26 HAMON, Philippe. *Le personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genebra: Droz, 1998.

27 ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

focalizam escravos ou camponeses e, quando o fazem, apresentam-se sob o disfarce de seres “mais elevados”. Com base na convenção de que a tragédia não pertence às pessoas comuns, toda uma literatura dramática ocidental foi feita até o século XIX. Na visão aristotélica, as mulheres são seres “inferiores”, porém, dentro desse caráter inferior, elas podem ser “boas”. Mas, ele adverte que as personagens femininas não devem receber qualidades ditas “masculinas” como a inteligência. Na prática, as tragédias gregas desconsideraram esse princípio aristotélico, pois trazem uma série de personagens femininas, construídas sob um viés psicológico superior ao dos homens, como Antígona e Medéia, para ficarmos apenas em dois exemplos.

Em seqüência à tradição de Aristóteles, Horácio, em sua *Arte poética*²⁸, enfatiza a concepção de mímese enquanto imitação do real. A relação entre personagem e pessoa fica diminuída pelo caráter exemplar que a figura de ficção conquista diante das pessoas. Esses seres fictícios não devem ser apenas reflexos do homem, porém, pautados na finalidade utilitarista da arte, contribuir para a elevação das qualidades morais do ser humano. Horácio ensina que a arte não pode se resumir à diversão, mas proporcionar um aprendizado; ela deve misturar o útil ao agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor. A concepção horaciana de personagem vem alicerçada sob o viés da utilidade e do uso que se pode fazer dela para moralizar os homens.

Em *A teoria do romance*²⁹ (1920), Georg Lukács reflete sobre a figura do herói problemático. Para ele, o romance substitui a epopéia à medida que o sentido da vida se torna problemático e a prosa é convocada a suceder o verso épico. Aparece, então, o indivíduo problemático, que se apresenta como um ser que interpela o homem alienado e acomodado a uma realidade embrutecedora e sai em busca de uma sociedade mais igualitária. A partir da idéia de que “o romance é a epopéia de um mundo sem deuses”³⁰, Lukács refaz a evolução desse gênero desde o século XIX. Deste modo, ele diz que o romance intimista do século XIX concentrou-se no fato de o

28 HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES *et al.* *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 53-68.

29 LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s.d.].

30 *Ibid.*, p. 89.

herói recusar-se a se realizar no mundo, voltar-se para si mesmo e considerar inviável o combate com as forças exteriores. É denominado romance de desilusão. Esse desajuste entre o herói e o mundo manifesta-se de forma radical. Lukács compreende que as revoluções estéticas são fomentadas pela história, pois um mundo fragmentado não suscita uma obra fechada e perfeita, mas um mundo conflituado e um herói problemático.

Em *Aspectos do romance*³¹ (1927), E. M. Forster analisa a personagem dentro do sistema da obra, em que se incluem também outras seis categorias: a história; o enredo; a fantasia; a profecia; o padrão e o ritmo. Na categoria das personagens, enquanto atores da história, deve constar o nome, sexo, gestos e discursos entre outras. Forster estabelece uma distinção entre o gênero histórico e o gênero romanesco. O primeiro limita-se na aparência dos indivíduos, enquanto o segundo revela a vida escondida das personagens. No plano da realidade, temos pessoas cujas vidas secretas não nos são reveladas. No romance, as personagens podem ser compreendidas, pois o romancista tem o poder de nos apresentar o segredo de suas vidas. Nesse ponto, as personagens podem ser convincentes, pois elas nos dão a sensação de que, embora elas não tenham sido explicadas, são explicáveis.

Forster apresenta, assim, a classificação das personagens em planas (“mediócras”, estáticas, não evolutivas) e redondas (“em relevo”, dinâmicas, complexas, surpreendentes). Os primeiros são tipos ou caricaturas e se restringem, em muitos casos, a um objetivo único, que são por eles repetidos ao longo da narrativa (o Conselheiro Acácio, para ficarmos apenas num exemplo colhido da literatura portuguesa). Tais personagens são logo reconhecidas e para sempre lembradas. As personagens redondas, com várias facetas, oferecem maior complexidade. Elas são caracterizadas, sobretudo, pela surpresa que elas causam no desenvolvimento da narrativa e pelo “efeito de real” que sabem impor de modo convincente.

31 FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2 ed. São Paulo: Globo, 1998.

Edwin Muir, em *A estrutura do romance*³², no comentário que faz sobre a classificação das personagens elaborada por Forster, afirma que as personagens planas não exercem um papel inferior no processo narrativo, especialmente caso se leve em conta o romance de personagem, onde elas aparecem aos milhares e obedecem a um método na sua planeza. Muir acredita que a personagem plana seja a única capaz de secundar o propósito do romancista de personagem, pois ela constitui um meio indispensável para expressar um tipo de visão da vida. Ele enfatiza, então, que devemos aceitar a imutabilidade das personagens planas antes como uma qualidade do que como um defeito. É claro que o romancista não as pode desenvolver, pois, sendo planas não requer desenvolvimento, mas ele pode colocá-las em novas situações, alterar suas relações umas com as outras e em todas estas fazê-las comportar tipicamente. Na distinção que estabelece entre o romance de ação e o romance de personagem, Muir considera que já se tornou convenção que o enredo de um romance de personagem seja solto e fácil. E, para concluir, ele diz que, enquanto, no romance de ação, as personagens são destinadas a ajustar-se no enredo; no romance de personagem, o enredo é improvisado para elucidá-las.

Antonio Candido, no ensaio *A personagem do romance*³³, entende que a personagem precisa manter um vínculo com a realidade do mundo, pois ela participa de um universo que se pode assemelhar com o que nos deparamos na vida. No entanto, quanto à questão da verossimilhança da figura de ficção, ele avalia que não é um problema apenas de relação de semelhança com a vida, mas da estrutura do romance, da função da personagem no arcabouço textual. Assim ele conclui que a verossimilhança constitui mais um dado de organização interna do texto que de dependência da realidade exterior. Tal organização torna-se o fator fundamental da verdade dos seres fictícios, a base que lhes sustenta a vida, lhes imprime calor e os faz agir com mais coerência que os seres de verdade. Deste modo, a personagem é um signo que só adquire plena significação no contexto romanesco.

32 MUIR, Edwin. Romances de ação e de personagem. In: _____. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1975. p. 1-19.

33 CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ____ et al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-80.

Sobre o romance, Antonio Candido constata que dois elementos da estrutura narrativa se sobressaem após a leitura que se faz deles: o enredo e as personagens. Ambos se impõem, pois fica difícil conceber enredo sem personagem ou personagem sem enredo. No ato de descrever e definir a personagem, o romancista emprega o recurso da caracterização, com o intuito de que o ser fictício possa dar a impressão de vida aos olhos do leitor. Através desse recurso, o autor imprime à personagem um caráter de ser ilimitado, contraditório, infinito em sua complexidade de sujeito da ação. Assim, a personagem se configura como um todo coeso ante a nossa imaginação. Por isso “a compreensão do romance se afirma mais solidificada que a compreensão da existência. Daí a personagem vir a ser mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo”³⁴.

Vladimir Propp, no estudo que realizou sobre o conto fantástico russo³⁵, procurou definir as formas e as leis que regem sua estrutura. Desse modo, ele identificou valores constantes e valores variáveis. São valores constantes: as funções das personagens, ou seja, as suas ações, da forma que se apresentam e do modo como são desempenhadas. Ele entende função enquanto ação de uma personagem, que é definida sob o ponto de vista de sua significação no desenvolvimento diegético. São valores variáveis: os nomes e os atributos das personagens. Estes servem para dar sustentação às funções. E, por sua vez, as funções, assinaladas apenas por um substantivo que as exprime (interdição, indagação, fuga), são os elementos constitutivos essenciais ao conto e se estabelecem conforme um ordenamento sucessivo invariável.

Segundo Propp, as personagens obedecem a uma tipologia simples, que se fundamenta sobre a unidade das ações que a narrativa lhes impõe e não sobre a análise psicológica. O ser fictício é definido a partir de um âmbito de ação que remete às funções por ele cumpridas. Tais funções conduzem uma às outras devido a um princípio lógico e estético. A sucessão das funções é sempre idêntica. Isoladas as funções, é possível agrupar os contos conforme a seqüência das mesmas funções,

34 CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. p. 59.

35 PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sahran. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

considerando-se que nenhuma função exclui a outra e que elas atuam sob um mesmo eixo. A análise de Propp tem início pela divisão do texto, isto é, pela segmentação em série de ações que se sucedem na narrativa. Cada fragmento do texto é chamado de sintagma narrativo; e cada seqüência cronológica das funções é denominada seqüência sintagmática linear. Apesar de atribuir papel de pouca importância à personagem e de vê-la apenas pelo viés da sua função dentro da narrativa, Propp realizou, em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*, um trabalho que se destacou pela sistematização da análise estrutural do conto popular e, deste modo, se tornou um precursor de toda uma corrente teórica que se dedica à investigação das estruturas da narrativa literária e, em especial, das figuras de ficção.

Greimas, em *Sobre o sentido*³⁶ (1970), estende as principais categorias semânticas da obra de Propp à análise dos contos populares lituanos a fim de demonstrar como essas categorias aplicadas a narrativas diversas podem agir de modo diferenciado. Para esclarecer seu pensamento, Greimas diz que, no conto lituano, o herói apresenta-se associal, sem pacto e sem regresso, distinguindo-se do herói adotado por Propp, que se caracteriza pelo ajustamento a uma ordem social baseada em um princípio da autoridade. Tal herói é marcado pelas relações que estabelece com os mandatários e pelo regresso inevitável, no desfecho do conto. Na ampliação que fez do modelo de análise de Vladimir Propp, Greimas empreendeu uma mais completa interpretação das narrativas folclóricas, sobretudo caso se considere o fato de que ele tentou quebrar a seqüência sintagmática das funções da personagem e enfatizou as relações opostas e identitárias entre as funções.

A partir de Propp, Greimas, em *Semântica estrutural*³⁷ (1966), propõe um modelo de análise da narrativa que comporta seis *actantes*. O modelo actancial contém: sujeito-objeto; destinador-destinatário; adjuvante-oponente. O *actante* executa uma função sintática, mas do que um papel, pois se constitui em um sujeito. Ao ator corresponde o ser ficcional de uma narrativa determinada, na qual se insere e assume um ou vários

36 GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

37 *Idem*. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. Trad. Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

papéis. Nesse modelo, a categoria actancial do sujeito-objeto se articula com o desejo, que pode vir manifestado sob a forma de “busca”; a categoria do destinador-destinatário se exerce conforme as trocas que se realizam entre o objeto e seu valor; a categoria do adjuvante-oponente se impõe pela ação de participantes circunstanciais, que pode facilitar ou dificultar a comunicação com o objeto.

A narrativa é entendida como o resultado de um predicado e de um *actante*, no mínimo. Entre os predicados, Greimas intercala uma nova classificação, onde inclui o par opositivo estatismo *versus* dinamismo, a saber: função, que designa o predicado dinâmico, e qualificação, que se refere ao predicado estático. Por remeter ao estatismo, o predicado informa sobre os estados; por se ligar ao dinamismo, ele informa sobre o procedimento dos *actantes*. A análise de Greimas concentra-se nos *actantes*, formados pelos predicados dinâmicos, e dá pouca atenção ao papel dos predicados estáticos, encarregados de definir os atributos das personagens romanescas. Ele concebe dois tipos de análise predicativa: funcional, centrada na instauração dos *actantes*, e qualificativa, que define seus atributos. No entanto, essas análises não são excludentes, isto é, o exercício de uma delas não acarreta, obrigatoriamente, a exclusão da outra.

Etienne Souriau, no seu *Les deux cent mille situations dramatiques*³⁸ (1950), escreveu sobre a personagem do texto dramático, porém suas observações sobre a ação dramática podem ser aplicadas, sem prejuízo, ao estudo das personagens do romance. Ele estabeleceu em seis o número de funções ou forças que podem interagir no contexto dramático. Ele designou essas funções pelos nomes, a saber: a força temática (protagonista), a força opositora (antagonista), a representação do valor (objeto), o destinador, o destinatário e o espelho (adjuvante). Ao protagonista, cabe conduzir a ação presente no conflito, pois ele é uma personagem que confere força temática à ação. A ação do protagonista pode originar-se de um desejo, de uma necessidade ou de um temor. Ao antagonista ou força opositora, corresponde um obstáculo que limite a força temática em seu desdobramento no microcosmo da narrativa. O objeto ou a representação do valor constitui uma força de atração que pode

38 SOURIAU, Etienne. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.

levar ao fim desejado ou ao objeto do temor. Ao destinador é conferido o papel de influenciador do destino do objeto, pois ele atua como uma espécie de juiz que deve sentenciar sobre o rumo da narrativa. Ao destinatário, cabe o benefício da ação, pois a ele se destina o objeto visado ou temido. Ao adjuvante ou espelho, compete ajudar ou impulsionar as demais forças em ação na narrativa.

Claude Brémond, em seu *Logique du récit*³⁹ (1973), a partir das funções de Propp e da tipologia actancial das personagens de Greimas, procede a uma reformulação das forças dramáticas. Ele reparte as funções da narrativa em: pacientes e agentes. Dos primeiros, ele diz que são afetados por processos modificadores ou conservadores; dos segundos, ele afirma que eles se apresentam como iniciadores desses processos. Para os agentes, ele propõe ainda três categorias, quais sejam: influenciadores, modificadores e conservadores. A essa subdivisão, ele acrescenta os seguintes pares: para os modificadores, melhoradores-degradadores; para os conservadores, protetores-frustradores; para os influenciadores, o par informadores-dissimuladores, caso se considere apenas o nível de consciência do paciente, ou os pares obrigadores-interditores, sedutores-intimidadores e aconselhores-desaconselhores, caso se leve em conta os afetos a que eles estão ligados. Deste modo, Brémond elabora uma classificação que tenta acomodar agente e paciente, enfim, todos os elementos da sintaxe narrativa.

A teorização de Brémond, efetuada a partir das funções de Propp, contribuiu para o estudo da narrativa, sobretudo no que tange ao estabelecimento do que ele definiu por “bifurcações embrionárias”, isto é, a verificação bilateral de cada ação e a análise das alternativas que desencadeiam o desenvolvimento da narrativa. Segundo ele, a colocação de uma função corresponde sempre à possibilidade de uma abertura à contradição. Em seu estudo, Brémond tenta definir uma sintaxe das condutas humanas. Seus modelos reúnem, numa seqüência, a diversidade das perspectivas peculiares a cada agente. Assim, toda ação pode ser interpretada de acordo com a perspectiva do agente envolvido. O perspectivismo constitui, então, um dos elementos fundamentais da análise da narrativa. Por ter criado tipos narrativos reveladores de uma estrutura das

39 BRÉMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.

condutas humanas, Brémond aprofundou o estudo da personagem, embora sua análise tenha ficado um tanto generalizada por não se deter em um gênero específico.

Roland Bourneuf e Réal Ouellet, no capítulo que consagraram ao estudo da personagem em *O universo do romance*⁴⁰, destacam a rede de relações que situa a personagem dentro do texto. Elas agem umas sobre as outras e revelam-se umas às outras, como observaram os dois críticos. Eles apontam quatro funções para a personagem romanesca, a saber: elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser humano fictício com sua forma de existir, de sentir, de ver os outros e o mundo. Eles dizem que, apesar das declarações insistentes sobre a autonomia da personagem romanesca relativamente ao seu criador, essas afirmações não conseguiram impedir a crítica de prosseguir as suas pesquisas genéticas no intuito de rastrear a evolução do pensamento dos criadores através das criaturas. Criaturas que ainda são vistas como uma soma de experiências vividas ou projetadas, uma amálgama das observações e das virtualidades do seu autor, em suma, “projeção de todos esses eus que nunca viram a luz do dia”⁴¹. Entretanto, considerar a personagem como porta-voz do criador é resvalar no efeito do real que ela traz consigo. Para não sucumbir a interpretações apressadas, é só ter sempre em mente que a personagem é um ser fictício.

Na seqüência da análise semiótica da narrativa que já fora realizada por Greimas, Brémond, Todorov e Barthes, Philippe Hamon, em seu ensaio *Para um estatuto semiológico da personagem*⁴², considera que um estudo da personagem deve centrar-se não em uma abordagem teórica de cunho psicológico, mas numa investigação de caráter estrutural a partir de dados imanentes ao texto. Ele verifica que, enquanto conceito semiológico, a personagem pode definir-se como signo, onde se articulam um significante descontínuo (com um certo número de marcas) e um significado descontínuo (o “sentido” ou “valor” da personagem). Enquanto signo, a

40 BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

41 *Ibid.*, p. 230.

42 HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico da personagem. In: BARTHES, Roland *et al.* *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Trad. Tania Franco Carvalhal *et al.* Porto Alegre: Globo, 1976. p. 69-101.

personagem apresenta-se como um conjunto de relações de semelhança, de oposição, de hierarquia e de ordem (sua distribuição) que estabelece, no plano do significante e do significado, sucessiva ou simultaneamente, com as demais personagens e elementos da obra em um contexto próximo (as demais personagens do mesmo romance, da mesma obra) ou em um contexto distante (*in absentia*: as demais personagens do mesmo tipo, de outra obra).

Enquanto signo, a personagem é uma unidade de significação, cujo significado é acessível à análise e à descrição. Pela hipótese inicial de Hamon, uma personagem de romance somente nasce das unidades de sentido; ela é construída a partir das frases que pronuncia ou que se pronunciam sobre ela. Assim, uma personagem é o suporte das permanências e transformações de uma narrativa. Ele diz que os semiólogos da narrativa concordam no seguinte ponto: a personagem é um conjunto de traços diferenciais, de traços distintivos, na concepção de Iuri Lotman, ou é um paradigma, na compreensão de Greimas. A diferença do signo lingüístico é logo reconhecida pelo locutor. Contudo, a “etiqueta semântica” da personagem não é apenas um elemento a ser identificado, mas uma construção que se efetua progressivamente no tempo de uma leitura, no tempo de uma aventura fictícia, uma forma vazia que é preenchida pelos diferentes predicados (verbos ou atributos). Para Hamon, a personagem é sempre, pois, a colaboração de um “efeito de contexto”, que é marcado pelas relações semânticas intratextuais, e de uma atividade de memorização e de reconstrução operada pelo leitor.

Por considerar a obra como uma unidade de signos e a personagem como um signo dentro dessa unidade, Hamon promove a ruptura entre personagem e pessoa e abre, assim, o leque de interpretação a todo e qualquer texto, quer ele seja literário ou não, pois, para ele, a noção de personagem não é exclusivamente “literária”. Chega a dizer que, por exemplo, que o ovo, a farinha, a manteiga, o gás são “personagens” postas em ação pelo texto de uma receita de cozinha. A personagem também não está ligada a um sistema semiótico exclusivo, visto que ela se encontra tanto no teatro, no filme, no desenho animado ou na história de quadrinho. Hamon diz que, caso se admita que o sentido de um signo num enunciado seja regido pelo contexto precedente que

seleciona e atualiza uma significação de entre vários teoricamente aceitáveis, é possível ampliar, então, essa noção de contexto a todo texto histórico e cultural. Portanto, a simples aparição de uma personagem histórico (Napoleão) ou mítica (Fedra) implicará uma previsibilidade de seu papel na narrativa, posto que esse papel esteja já predeterminado em suas grandes linhas por uma História prévia já escrita e fixada.

Para Hamon, o trânsito pela referencialidade resulta na importância que se dá às encenações anafóricas de evocação ou de antecipação (cenas de rememoração, de recordações hereditárias, de sonhos premonitórios, de exame lúcido etc.) e ao procedimento que consiste em criar nomes próprios “mistos” (semelhantes, quase por um ou dois fonemas, a nomes de personagens históricas), que servem de ancoragem referencial e de alusão implícita aos “papéis” pré-programados, assim como também a do procedimento que consiste em introduzir, numa lista de nomes fictícios, um nome histórico (ou vice-versa). No entanto, a relativa fixidez de um nome (e do “papel” da personagem, já fixado pela história, já transformado em destino) não impede que possa dar-se, de igual modo, uma certa funcionalidade narrativa original na obra. Assim, a menção de um nome próprio de um lugar geográfico (Rio de Janeiro, Largo do Machado, sertão nordestino, os musseques de Luanda) sempre exerce uma tríplice função, a saber: ancoragem referencial num espaço “verificável”, por uma parte; marca do destino de uma personagem, por outra (os diferentes casebres de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo); e compêndio econômico de “papéis” narrativos estereotipados (não se faz em Ipanema o que se faz nas favelas cariocas). Em outras palavras, esses nomes (históricos e geográficos) necessitam ao mesmo tempo ser reconhecidos, portanto recorrem à competência cultural do leitor, e compreendidos, pois, reconhecidos ou não, formam parte de um sistema de relações internas construído pela obra.

Em contrapartida, na concepção do teórico francês, a primeira aparição de um nome próprio não histórico introduz no texto uma espécie de “branco” semântico que leva à indagação: quem é essa Madame de Jouarre que aparece na primeira linha de *Nação crioula*? Esse signo vazio vai carregar-se progressivamente e, em geral numa narrativa “clássica”, bastante rapidamente de significado (por exemplo, mediante um

retrato, mediante a menção de atividades significativas, de um papel social particular). Isto tem a ver com o que Hamon denomina um funcionamento acumulativo da significação. Esta marca distintiva “vazia” em origem, que não tem sentido, não tem mais referência que a contextual, não chegará a estar “cheio” até a última página do texto, uma vez terminada as diversas transformações das que será suporte e agente. Porém, no estudo de Hamon, o significado da personagem, ou seu “valor”, não se constitui somente por repetição (recorrência de marcas, de substitutos, de retratos, de motivos recorrentes) ou por acumulação e transformação (de um menos determinado para um mais determinado), mas também por oposição, por sua relação com os demais personagens do enunciado.

Para resumir, Philippe Hamon estabeleceu os critérios pelos quais uma personagem deve ser definida, quais sejam: primeiro, por seu modo de relação com a ou as funções (virtuais ou atualizadas) que toma a seu cargo; segundo, por sua integração particular (isomorfismo, desmultiplicação, sincretismo) nas classes de personagens-tipo, ou *actantes*; terceiro, enquanto *actante*, por seu modo de relação com os demais *actantes* no seio de seqüência-tipo e figuras bem definidas (por exemplo, o sujeito será definido por sua relação com um objeto, no seio de uma seqüência de busca, ou investigação; o doador será definido por sua relação com um destinatário no seio de uma seqüência contrato projetada ou realizada etc.); quarto, por sua relação com uma série de modalidades (querer, saber, poder) adquiridas, inatas, ou não adquiridas, e por sua ordem de aquisição; quinto, por sua distribuição no seio da narrativa inteira; sexto, pelo conjunto das qualificações e dos papéis temáticos dos quais é suporte (etiqueta temática rica ou pobre, especializada ou não, permanente ou com transformações).

Enquanto elemento recorrente, enquanto suporte permanente de traços distintivos e de transformações narrativas, a personagem, consoante Hamon, reagrupa ao mesmo tempo os fatores indispensáveis para a coerência e a legibilidade de todo texto, e os fatores indispensáveis para seu interesse estilístico. Para ele, a personagem representa um conjunto disperso de marcas que se poderiam denominar sua “etiqueta”. As caracterizações gerais dessa etiqueta são em grande parte determinadas pelas

opções estéticas do autor. Por exemplo, na autobiografia, a etiqueta pode conformar-se a um paradigma gramaticalmente homogêneo e limitado (eu/me/mim). Numa narrativa no passado e em terceira pessoa, a etiqueta centra-se geralmente no nome próprio, fornecido por marca tipográfica distintiva, a maiúscula, e caracterizado por sua recorrência (marcas mais ou menos freqüentes), por sua estabilidade (marcas mais ou menos estáveis), por sua riqueza (etiqueta mais ou menos extensa) e por seu grau de motivação. A recorrência é, com a estabilidade do nome próprio e de seus substitutos (Eça não pode converter-se em Iça, ou Oca, umas quantas linhas mais adiante), um elemento essencial da coerência e da legibilidade do texto, que assegura ao mesmo tempo a permanência e a conservação da informação ao longo da diversidade da leitura.

No seu estatuto da personagem, Hamon trata da figura do herói para o qual apresenta algumas marcas distintivas ante as demais personagens, a saber: primeiro, uma qualificação diferencial, isto é, o herói serve de suporte de um certo número de qualificações que as outras personagens não possuem, ou possuem em grau menor; segundo, uma distribuição diferencial, ou seja, o herói apresenta-se nos momentos decisivos e com freqüência; terceiro, uma autonomia diferencial, pois o herói apresenta-se sozinho, ou em atuação com qualquer outra personagem; enquanto as demais personagens estão sempre acompanhadas por outras, em grupos determinados de implicação bilateral; ao herói compete o monólogo; quarto, uma funcionalidade diferencial, visto que o herói é definido mediante o todo da narração e ante o somatório dos predicados funcionais dos quais ele foi o suporte; e quinta, uma pré-designação convencional, ou seja, é através do gênero que se define o herói, pois ele é imediatamente identificado pelo conhecimento que se tem da “gramática” do gênero.

Com base na subdivisão da semiologia (uma semântica, uma sintaxe, uma pragmática), proposta pelos estudiosos dessa disciplina, Hamon agrupa as personagens em três grandes tipos, a saber: primeiramente, as personagens-referenciais, que se ligam a um sentido pleno e fixo, que, ao sujeitar-se à imobilidade da cultura, torna-se dependente direto do grau de participação do leitor nessa cultura para sua legibilidade; são comumente chamadas de personagens históricas; segundo, as

personagens-embreantes, que são as marcas, no texto, da presença do autor, do leitor ou de seus delegados; elas funcionam como “porta-voz” do autor e agem como narradores e autores que intervêm na narrativa; elas funcionam como fator de conexão e que só adquirem significado na relação com os outros elementos da narrativa, do discurso, visto que não implicam uma referência a nenhum signo exterior; e finalmente, as personagens-anáforas, que, por ser a única indispensável, garantem a organização e a coesão da narrativa; elas são dotadas de memória e lembram os fatos ao leitor, semeiam ou interpretam indícios etc.; são aquelas cuja apreensão só é possível através da rede de relações construída pelo tecido da obra. Nessa tipologia da personagem, Hamon não chega a radicalizar, pois ele admite a possibilidade de uma personagem transitar, simultânea ou alternadamente, por várias dessas categorias. Portanto, a grande contribuição de Hamon para o estudo da personagem deriva, sobretudo, do fato de ele considerar essa figura da ficção como um signo que se relaciona com outros signos para assim construir o sentido do texto.

Embora considere a arbitrariedade do signo lingüístico, Hamon pondera que o grau de arbitrariedade de um signo pode ser variável, na codificação da língua ou em outros sistemas semiológicos. Ele diz que essa noção pode ser encontrada caso seja examinada a relação que existe entre o nome de uma personagem (seu significante, representado, no texto, pelos nomes próprios, comuns e substitutos diversos que lhe servem de suporte descontínuo) e a soma de informação à qual ele aponta (seu significado). No seu entender, esta relação é freqüentemente “motivada”.

Essa motivação, para Hamon, pode ser da seguinte ordem: primeiramente, visual (gráfica): por exemplo, a letra O que remete a uma idéia de redondeza, a letra I uma noção de magreza etc.; segundo, acústica (auditiva): as onomatopéias propriamente ditas; terceiro, articulatória (muscular): por exemplo, a simples combinação de fonemas agrupados em um nome pode resultar no caráter eufônico ou cacofônico que muitas vezes duplica e corrobora, na narrativa, a oposição bom/mau ou herói/traidor; e por último, etimológica e derivacional, no caso de nomes morfologicamente “claros”, já que feitos de constituintes identificáveis: radicais, prefixos e sufixos diversos (por exemplo, Bernardo Bernardes, de *Alexandra Alpha*, de José Cardoso Pires, cujo nome acentua o

caráter redundante da personagem). Para ele, o artigo (*Os Maias*), a partícula (Sr. e Sra.), o título (o conde de), a duplicação silábica expressiva da linguagem infantil e de afetividade (Teté/Totó), certos nomes (Filipe, Ana) ou sobrenomes (Sr. de Castelo Branco) culturalmente valorizados funcionam como marcas distintivas que enviam a um conteúdo estereotipado (a nobreza de espírito, a familiaridade, a baixa etc.).

Hamon referencia, ainda, outros procedimentos estilísticos que podem acentuar a redundância global do enunciado e a previsibilidade do relato e, deste modo, contribuir para a determinação das personagens. Ele passa, então, a citar esses procedimentos: primeiramente, a descrição do físico, da vestimenta, a fraseologia, a exposição das motivações psicológicas. Segundo, os adjuvantes da personagem geralmente são apenas a concretização de algumas de suas qualidades psicológicas, morais ou físicas (maça de Hércules, leão de Ivain). Terceiro, a referência hipotextuais a certas histórias conhecidas funciona como uma restrição do campo da liberdade das personagens, como uma predeterminação de seu destino. Assim a referência a *Otelo*, de Shakespeare, em *Dom Casmurro*, ao *Gênese*, texto bíblico, em *Eva*, de Germano Almeida. O quarto procedimento trata do texto que pode se repetir a si mesmo. Deste modo, a obra cita-se a si mesma, fecha-se sobre si mesma, e aproxima-se da tautologia, ou da construção anagramática. Com freqüência, são as pinturas, quadros, que são mencionados pela obra e que aí funcionam como seus símbolos. E por último, o teórico menciona as ações iterativas não funcionais. Essas apenas ilustram, sem provocar transformação. Nesse caso, tem-se um procedimento estilístico próximo da hipérbole, habitual na retórica realista: dizer de Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, por exemplo, que ela, em seus catorze anos, sentia-se apertada num vestido de chita, meio desbotado, que trazia as mãos curadas com amor e sem mácula, apesar de alguns ofícios rudes e de lavá-las com água do poço e sabão comum, e que “calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos”⁴³, apenas a define como muito pobre (e sem poder de compra).

Com o objetivo de garantir a especificidade de uma semiologia da personagem, a fim de permitir distingui-la da abordagem histórica, psicológica, psicanalítica,

43 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD, 1991. p. 35 (Col. Grandes Leituras).

sociológica ou lógica, Hamon construiu um estatuto para essa figura do universo fictício. Nele, realizou a metalinguagem da descrição da personagem, através da análise de elementos como: distribuição, níveis de descrição, arbitrariedade e motivação, relações com o conjunto do sistema, variações estilísticas, eliminação da redundância, enfim, a criação de uma teoria, conceitos e programas comuns ao estudo semiológico. A organização do estatuto semiológico da personagem constitui a grande e valiosa contribuição de Philippe Hamon para a Teoria da Literatura e, em especial, para a Teoria da Narrativa.

Na análise elaborada por Hamon, a personagem é definida enquanto suporte da narrativa. Ela é uma construção verbal; nada mais que um sistema de palavras. Roland Barthes, nessa mesma linha de pensamento, concebe a literatura como feita com a linguagem, ou seja, com uma matéria impregnada de significação desde antes de ela vir a ser literatura. No entanto, ele adverte que a literatura não é apenas a mensagem a ser decodificada, mas o resultado da união de um significante a um significado. No estudo da linguagem que se faz literatura, Barthes efetuou uma importante abordagem da narrativa através do estudo das funções. Ele discerniu duas classes superiores de funções da narrativa, a saber: distributivas e integrativas. As primeiras remetem à funcionalidade do fazer e implicam relatos metonímicos. Nelas, encontrou duas subclasses de funções, quais sejam: núcleos ou funções cardeais, cujo papel é de abrir ou manter uma alternativa; e catálises, funções que completam os núcleos num ordenamento cronológico. As segundas, funções integrativas, compreendem os índices e os informantes. Os índices, pelo seu significado implícito, resultam numa atitude de decifração. Por exemplo, a caracterização de uma personagem pode ser feita sem nomeação, mas através dos índices que são postos ininterruptamente no discurso. Os informantes, enquanto dados puros, imediatamente significantes, que mesmo sem autenticar a realidade do referente, relacionam a ficção ao real.

Em sua *Introdução à análise estrutural da narrativa*⁴⁴, Barthes confirma que não existe uma só narrativa no mundo sem personagem. Portanto, ela é um elemento

44 BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: ____ *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 18-58.

indispensável à narrativa. Ele define, então, personagem pela sua participação em uma esfera de ações. Enquanto unidades do nível acional, as personagens só encontram sua significação (sua inteligibilidade) caso elas estejam integradas ao nível da narração. Para ele, as personagens são essencialmente “seres de papel”. Elas só existem enquanto signo imanente ao discurso, portanto são acessíveis a uma análise semiológica. No entanto, de acordo com a cartilha estruturalista, ele defende a separação entre a pessoa e a personagem, entre o autor e suas criaturas. Ele diz que “é necessário supor entre a ‘pessoa’ e sua linguagem uma relação sinalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental desta plenitude”⁴⁵. Entretanto, ele garante que essa concepção que percebe a figura do autor refletida na imagem da personagem não pode ser resolvida pela análise estrutural, pois, nessa forma de abordagem, “*quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é.*”⁴⁶ Essa foi a grande contribuição de Barthes para um estatuto estrutural da personagem.

Na concepção de Julia Kristeva⁴⁷, em filiação estreita ao pensamento estruturalista, a narração se organiza em relação a um outro, visto que o sujeito da narração, pelo ato da narrativa, dirige-se a um outro. Assim, é possível associar à narrativa, além das relações entre o significante e o significado, o diálogo entre o sujeito da narração e o destinatário. O sujeito da narração, concebido enquanto elemento de um diálogo, insere-se num sistema de código e, deste modo, se reduz também a um código, a um dado impessoal, a um anonimato (o autor, o sujeito da comunicação), que é intermediado por um ele (a personagem, o sujeito do enunciado). O autor é o sujeito modificado da narração, pois ele é incluído no sistema narrativo. Ele se apresenta como uma ausência, um vazio. A partir dessa nulidade, desse zero onde se põe o autor, vai despontar o ele da personagem, que, em estágio mais tardio, recebe um nome próprio. No entanto, no texto literário, não cabe o zero; então o vazio é preenchido por um (ele, nome próprio) que equivale a dois (sujeito e destinatário). O destinatário, o outro, a exterioridade transforma o sujeito em autor. Assim, o autor molda-se como significante,

45 BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. p. 46-47.

46 *Ibid.*, p. 47.

47 KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. p. 61-90.

e o texto, como diálogo de dois discursos.

Em seguida, Kristeva diz que a construção da personagem permite a disjunção do sujeito em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. Esse exerce, em relação ao sujeito da enunciação, o papel do destinatário em relação ao sujeito. O sujeito do enunciado constitui simultaneamente representante do sujeito da enunciação e representado enquanto objeto do sujeito da enunciação. Ele é, então, comutável com o anonimato do autor. Para Kristeva, a personagem resulta dessa organização dupla a partir de zero. Ela é dialógica, pois, no seu seio, se abrigam sujeito e destinatário. Kristeva define dois modelos de ordenamento de significação, concebidos a partir de duas categorias dialógicas. O primeiro modelo (sujeito/destinatário) implica uma relação dialógica, enquanto o segundo (sujeito da enunciação/sujeito do enunciado) remete às relações modais na realização do diálogo. A autora concentra-se na personagem enquanto elemento formador da seguinte tríade: autor - personagem - destinatário da leitura. Para ela, a personagem define-se como um ser dialógico, como representante, ao mesmo tempo, do sujeito da narração e do destinatário. Ela se estabelece a partir do ponto zero, do anonimato do autor.

Tzvetan Todorov, no ensaio *As categorias da narrativa literária*⁴⁸, dá também sua contribuição ao estudo da personagem. Ele propõe, de início, trabalhar sobre dois grandes níveis da narrativa. O primeiro, o nível da história (argumento), abrange uma lógica das ações e uma “sintaxe das personagens”. O segundo, o nível do discurso, compreende os tempos, os aspectos e os modos da narrativa. Ele reconhece ainda dois tipos de episódios na narrativa, a saber: os que descrevem um estado de equilíbrio ou desequilíbrio; e os que descrevem a passagem de um estado a outro. No que toca à personagem, ele afirma que ela proporciona as diretrizes da organização da narrativa. Ele entende que a personagem é um nome, e a ação um verbo, mas, para compreendê-los melhor, é necessário pensar o papel que eles representam na narrativa.

Na narrativa, as personagens definem-se na medida em que agem. Todorov

48 TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 211-256.

emprega o termo generalizante, “agente”, para designar tanto o sujeito quanto o objeto da ação. Para ele, o agente é sempre vazio de propriedades internas. Essas advêm de uma junção provisória que se opera com o predicado. Para ele, são unidades estáveis no interior da obra os agentes e os predicados; apenas as combinações efetuadas entre esses dois grupos variam. Uma série de regras garante as novas relações instauradas entre os agentes. As regras valem mais pelo exemplo que como uma descrição exhaustiva. Segundo ele, toda personagem se define inteiramente por suas relações com as outras personagens.

Dentro dos postulados da semiótica da narrativa, Iuri Lotman, em *A estrutura do texto artístico*⁴⁹ (1970), dá sua contribuição ao estudo da personagem. Ele conceitua personagem como um conjunto de traços diferenciais, de traços distintivos, e o caráter como um paradigma. Para ele, na base da construção do texto, existem a estrutura semântica e a ação que visa ultrapassá-la. Daí a necessidade de dois tipos de funções: as funções classificadoras (passivas) e as funções do *actante* (ativas). Em continuidade ao que teorizou Vladimir Propp a respeito dos contos maravilhosos, Lotman demonstra que um texto com tema apresenta os seguintes elementos: um campo semântico dividido em dois subconjuntos mutuamente complementares; uma fronteira entre esses dois subconjuntos, apenas penetrável para o herói *actante*; e o herói *actante*.

Assim, para Lotman, o ponto de partida do movimento do tema requer o estabelecimento de uma relação de diferença e de liberdade recíproca entre o herói *actante* e o campo semântico que o envolve. Rompida a fronteira, o *actante* entra num “anticampo” semântico em relação ao campo inicial. Parado o movimento, transforma-se de personagem móvel em personagem imóvel. No entanto, se isso não acontece, o tema não está terminado e o movimento continua. Passada a fronteira entre “este” mundo e “aquele” (a floresta, o mar, o ambiente dos maiores perigos), o herói regressa e, mudando de existência, torna-se um mestre e não um antípoda “deste” mundo. Um movimento ulterior é impossível, pois, logo que o apaixonado se casa, que os revoltosos são vitoriosos, que os mortais morrem, o desenvolvimento do tema é

49 LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

suspenso.

Na teoria de Lotman, a identificação do *actante* e das funções do tema (o ambiente, o antiambiente, os obstáculos, a ajuda) e das personagens antropomorfas parece-nos um processo natural, pois partimos da suposição de que todo o tema desenvolve relações entre os homens, já que os textos foram criados pelos homens e para os homens. Entretanto, a antropomorfização da personagem não equivale a sua identificação com a idéia corriqueira, personalizada, que se tem do homem. Assim, as personagens dividem-se em dois grupos: o dos *actantes* e o da condição, da circunstância da ação. Para “humanizar” esses grupos de funções do tema, é necessário um tipo particular de interpretação do mundo: a idéia de que o homem constitui a força ativa e o próprio obstáculo. As personagens do primeiro grupo se distinguem do segundo pela sua mobilidade em relação ao ambiente. Entretanto, essa mobilidade resulta de uma propriedade essencial da personagem móvel ante a personagem imóvel: ela possui a solução de ações, interditas para os outros. O herói, ao agir, é portador de uma conduta diferenciada das outras personagens e apenas ele tem esse direito, pois só a ele compete uma relativa liberdade frente às circunstâncias, que são obrigatórias para as personagens imóveis. Lotman observa que, na qualidade de *actante*, pode intervir não uma personagem determinada, mas um grupo, uma classe, um povo, caso lhe seja assegurada a propriedade de mobilidade relativamente a um ambiente mais extenso.

Alain Robbe-Grillet, em seu *Por um novo romance*⁵⁰ (1963), volta-se contra o romance de personagem ao garantir que não há mais espaço para o romance que se concentra, de forma enfática, na projeção e exaltação da personagem. Essa é destituída de seu papel de representante de homens e de famílias determinadas. Passa a ser uma figura sem nome, um rosto sem identidade. Seus antepassados e sua linhagem não interessam mais. Carlos Eduardo, de *Os Maias*, é substituído por seres anônimos, identificado apenas com uma letra, como é o caso de K. de *O processo*, de Kafka. Robbe-Grillet vê, na personagem, agora arrancada do pedestal onde havia sido colocada pelos romancistas do século XIX, a imagem de uma múmia que insiste em se

50 ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

pavonear mesmo num ambiente que lhe é inteiramente hostil. Ele diz que ao escritor cobra-se a criação de grandes personagens, pois, como Balzac criou Père Goriot e Dostoievski gerou os Karamazov, o romancista, ao construir sua obra de ficção, deve acrescentar algumas figuras modernas à galeria de retratos que constitui a história literária.

Para o escritor francês, na construção de um romance de personagem, o artista é chamado não a elaborar um ele qualquer, anônimo e translúcido, simples sujeito da ação expressa pelo verbo, mas uma personagem cujo nome próprio ostenta nome de família e prenome. Ela deve ter parentes, uma genealogia, uma profissão e, se possível, bens. Enfim, ela deve possuir “caráter” a fim de possibilitá-la ditar ações e fazer com que reaja de uma determinada maneira a cada acontecimento. Desse caráter, advém a simpatia ou a antipatia do leitor para com a personagem. Ela deve transitar entre a particularidade que a torna insubstituível e a generalidade que a torna universal. Para dar uma certa impressão de liberdade, o escritor pode escolher um herói supostamente transgressor dessas regras, ou seja, uma criança achada, um desocupado, um louco, um homem cujo caráter incerto é capaz de aprontar aqui e ali uma pequena surpresa. Assim, é assegurada ao escritor a certeza de ter elaborado um romance moderno.

Segundo Robbe-Grillet, os criadores de personagens, no sentido tradicional da palavra, só conseguem compor fantoches em que eles mesmos já deixaram de acreditar. Ele entende que o romance de personagem caracteriza uma época, na qual se deu o apogeu do indivíduo. Ele diz, então, que o romance parece vacilar após ter perdido seu antigo e valioso sustentáculo: o herói. À personagem tradicional, a concepção do Novo Romance, à qual Robbe-Grillet se filia, propõe a exploração do fluxo de consciência como forma de se sobrepor aos valores ideológicos. Os novos romancistas advogam a criação de personagens anônimas, às vezes reduzidas a uma inicial, e ambíguas numa rede de intrigas enigmáticas. O processo de conhecimento da personagem obedece a um viés subjetivo, cuja base reside no fato do estranhamento do mundo traçado pela minúcia das descrições, próximas de um pretendido “novo realismo”. Deste modo, a personagem assume as conseqüências da profunda

modificação das mentalidades e da estrutura social. Com o Novo Romance, a personagem passa de sujeito a objeto da ação narrativa.

Daniel Aranda, no ensaio *Os retornos híbridos de personagens*⁵¹, analisa o fato de as personagens transitarem de um texto a outro. Ele observa que a noção de “retorno de personagem” ou de “personagem recorrente” conheceu dois períodos de fortuna crítica, correspondente a dois usos diferentes. A primeira noção designou de início a prática de o romancista utilizar na narração uma ou várias personagens que ele mesmo já explorara em uma ou várias narrativas anteriores. A partir dos anos 1980, a crítica literária medievalista retoma essa noção para designar personagens que reaparecem nas narrativas de autores diferentes. Por exemplo, medievalistas já se dedicaram ao tema do retorno regular de personagens-chaves no conjunto dos textos que compõem a lenda arturiana. A segunda noção traduz uma abordagem mais recente, atenta aos fenômenos que transcendem as práticas individuais. Essa noção se ajusta com propriedade a um período, a Idade Média, onde abundam os relatos anônimos.

No entanto, existe um espaço comum entre essas duas acepções do retorno da personagem. Um romancista pratica assim um duplo gesto para com uma mesma personagem, isto é, ele pega uma personagem de um determinado autor e a retoma pelo menos em duas de suas narrativas. Essas noções são assim designadas: retorno externo (de autor para autor), retorno interno (nas narrativas de um mesmo autor) e retorno híbrido (quando articula as duas formas anteriores de retorno). Para Philippe Hamon, as personagens que procedem de um contexto não ficcional, como, por exemplo, as personagens históricas, são classificadas de personagens referenciais. Entretanto, alguns teóricos⁵² designam essas personagens pelo termo de imigrantes (elas pertencem a um contexto não ficcional) para se contrapor às autóctones (elas pertencem ao território particular da ficção).

Segundo Daniel Aranda, a manifestação de uma personagem recorrente implica

51 ARANDA, Daniel. Les retours hybrides de personnages. *Poétique*, Paris, n. 39, p. 351-362, set. 2004.

52 Ver, a respeito, a obra de Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, na tradução francesa. PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris: Seuil, 1988. p. 41.

duas rupturas de nível diferenciado, quais sejam: a mudança de autor e a mudança de narrativa. Ele diz que, em geral, a alteração de autor supõe uma alteração de narrativa. A personagem recorrente instaura uma continuidade entre essas linhas de fratura sobrepostas. A questão aqui pertinente é de saber qual fisionomia foi conferida à personagem. É necessário explorar um campo de atrações e repulsas entre essas manifestações diferentes de uma personagem dada como idêntica; não ceder a uma comparação entre versões acadêmicas de um mesmo protagonista romanesco, mas esclarecer a complexidade de uma situação às vezes polimorfa (ela supõe autores e narrativas distintas) e monolítica: está em questão uma determinada personagem e uma estratégia que envolve inevitavelmente um segundo autor, cuja produção deve ser considerada como pertencente a si próprio. De fato, o primeiro autor não cria uma personagem em função de retomadas posteriores por outros romancistas. Por exemplo, Eça de Queirós não criou o Fradique Mendes para ser retomado posteriormente por outros autores.

Conforme Aranda, semelhanças e oposições organizam, em função do critério considerado (configuração, qualificações, ações, funções, significações), as relações entre as personagens do primeiro e do segundo autor. Um retorno de personagem é autenticado por um mesmo nome, que serve de interface entre o texto e a diegese. Enquanto palavra de fato, o nome da personagem se inscreve numa cadeia textual e faz da retomada de um texto ao outro um fenômeno intertextual. Enquanto designador rígido, ela designa um ser particular que integra uma seqüência de acontecimentos narrados e pode então passar de uma história a outra. Para ele, a escolha da personagem como objeto de recorrência não é indiferente. Ao contrário de um motivo, de uma estrutura ou de um tema recorrentes, a personagem retomada representa um dado diegético e, a esse título, ela confronta a questão de sua presença interdiegética, de uma narrativa a outra. Segundo os objetivos do romancista que retoma uma personagem, suas intervenções se ajustam umas às outras, revelam o mesmo mundo ficcional e se inserem num todo romanesco capaz de formar ciclos, séries ou variações. A isso, acrescenta-se o fato que, enquanto ficção de indivíduo, e de acordo com a concepção autoral de verossimilhança, a personagem se beneficia de uma liberdade de desenvolvimento, que amortecerá ou não as distorções mecânicas ou planejadas, que

Ihe impuseram as diversas narrativas onde ela intervém.

Na seqüência, Daniel Aranda pergunta como situar o retorno de personagem entre duas culturas: a de imitação e a de invenção. Ele garante que duas observações prévias permitem orientar sua resposta. A primeira se refere ao retorno de personagens como uma forma de empréstimo alardeado, pois retomar uma personagem já existente, nomeando-a, é tornar público uma filiação. A segunda diz respeito ao retorno estritamente interno de personagens como marca do triunfo do escritor demiurgo, pois retomar uma personagem, mesmo de sua própria criação, é ainda reciclar um material romanesco já existente, em detrimento da invenção. Para ele, os múltiplos empregos que o autor faz de uma personagem retomada atestam a excelência da produção do autor que cedeu a personagem. Adotar e reproduzir em vários exemplares uma personagem desse autor célebre constitui uma forma de prestar homenagem à qualidade da criação (Mário Cláudio, José Eduardo Agualusa, Miguel Real, José-Augusto França ou Manuel Córrego, com relação a *Eça de Queirós*) ou tirar partido de seu sucesso comercial ou ainda se aproveitar literariamente da aura dessa criação. Entretanto, ele adverte que a autoridade não se assenta apenas na anterioridade absoluta do Criador, mas ela se encontra, de maneira idêntica (potencialmente em todo caso), nas atualizações do herói reproduzido.

Com o advento dos Estudos Culturais, na segunda metade do século XX, passa-se a avaliar a personagem sob uma perspectiva pós-moderna. Não interessa mais estudá-la sob o aspecto funcional numa estrutura narrativa, mas ela deve ser estudada, como demonstrou Maria da Glória Bordini, sob o viés da “representação de identidades plurais, oscilantes, a partir de seus processos identitários em constante modificação nas situações narrativas em que se encontra e nas interações de identificação que realiza”⁵³. A atual teoria da personagem tem considerado como ela se apresenta nos textos pós-modernos, como ela se forma e se transforma na multiplicidade de identidades disponíveis, como ela se dissolve nas alteridades e adquire um caráter fragmentário ante as contradições do mundo nas quais se insere. Nesse ambiente

53 BORDINI, Maria da Glória. A personagem na perspectiva dos estudos culturais. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 145, p. 135-142, set. 2006.

típico da pós-modernidade, onde se destaca uma cultura do espetacular e do descartável, baseada no apelo indiscriminado ao desejo, no consumo frenético de mercadorias que instantaneamente esgotam sua novidade, o conceito de personagem dispensa modelos definitivos de qualquer ordem, desde os de implicação social aos valores individuais.

Na narrativa ficcional da atualidade, as personagens que nela circulam são representações culturais de sujeitos marcados pela privação, o preconceito, a opressão, a violência e a dúvida. Numa espécie de contraponto ao herói tradicional ou ao anti-herói moderno, as personagens dessa ficção vagam pela narrativa sem conseguir entender os acontecimentos que fazem com que elas sejam o que são. Ronda a narrativa um clima de perplexidade, desnorteamento e insatisfação com suas vidas vazias, que se caracterizam pela errância e pela ausência de qualquer projeto, visto que está descartada a viabilidade de um engajamento social. Deste modo, na ficção pós-moderna, a personagem é definida não apenas enquanto imagem do homem ou condição de puro ser de linguagem, mas enquanto possibilidade de identificação para o leitor, para onde se dirigem os males sem saída da humanidade.

Desde Aristóteles até hoje, a Teoria da Literatura tem-se debruçado sobre o fenômeno da personagem. Nas teorias iconoclastas do Novo Romance francês, a personagem é uma “noção sem valor”, nas palavras de Robbe-Grillet, ou um suporte quase anônimo, nas palavras de Nathalie Sarraute. Na semiótica de Greimas, herdeiro dos trabalhos de Propp sobre os contos maravilhosos, a personagem é analisada a partir da noção de *actante*. Os estruturalistas viram nela um suporte da narrativa; enquanto linguagem, a personagem é um elemento imanente ao texto. Privada de carne, a personagem, na análise estruturalista, se reduz a uma espécie de categoria gramatical que assume papéis ou preenche funções, em suma, ela é uma abstração. Para Philippe Hamon, a personagem é o suporte de manutenção e transformação da narrativa. Na ficção pós-moderna, essa figura de ficção vaga sem encontrar o porto seguro da identidade romanesca. Enfim, como ficou patente neste levantamento teórico, a personagem tem transitado pelos mais diversos ambientes e tem recebido múltiplas interpretações. Em nosso percurso interpretativo, a personagem mereceu

atenção redobrada, visto que ela é um dos grandes trunfos da ficção realista do século XIX: por exemplo, as personagens criadas por Eça de Queirós, e o próprio autor realista concebido sob a marca da ficção, ainda fornecem muitos panos para a manga, ou melhor, muitos textos para publicação. Assim, escritores contemporâneos de língua portuguesa têm freqüentemente retornado ao grande criador lusitano e às suas criaturas para, num recurso intertextual, colocá-los a atuar nas páginas de seus romances pós-modernos. A personagem, à semelhança do homem, comporta .múltiplas interpretações.

3 A PERMANÊNCIA DE EÇA DE QUEIRÓS NA FICÇÃO PORTUGUESA E ANGOLANA DA ATUALIDADE

O prestígio e a importância da obra literária de Eça de Queirós só têm aumentado nos tempos atuais. Desde o desaparecimento precoce do escritor, em agosto de 1900, seus romances tornaram-se uma fonte inesgotável para a crítica literária que se faz em Portugal, no Brasil e nas mais diversas partes do mundo. A vida do autor português tem sido objeto de inúmeras biografias. Suas personagens têm sobrevivido à passagem do tempo. Diversas adaptações de sua obra são feitas para o cinema ou televisão, sem nunca esgotar as possibilidades de leitura de seus textos. Enfim, Eça de Queirós é uma figura que se impõe ao tempo e que jamais deixará de interessar à literatura. No fenômeno da permanência de Eça de Queirós, rastreamos a obra de cinco escritores contemporâneos para extrair de seus romances elementos que comprovam o diálogo intertextual destes com dados biobibliográficos do célebre autor português. Estão inclusos, nessa investigação, os romances, a saber: *As batalhas do Caia* (1995), de Mário Cláudio; *Nação crioula* (1997), de José Eduardo Agualusa; *A visão de Túndulo por Eça de Queirós* (2000), de Miguel Real; *A bela angevina* (2005), de José-Augusto França; e *Cem anos sem uma valsa* (2006), de Manuel Córrego. Começamos a escrita a respeito da permanência de Eça de Queirós na literatura da contemporaneidade pela obra de Mário Cláudio, seguindo assim a ordem cronológica da publicação dos romances selecionados como *corpus* de estudo.

3.1 MÁRIO CLÁUDIO

Escritor prolífico, rigoroso pesquisador de estilos e investigador da “portugalidade”, Mário Cláudio serve-se dos mais variados gêneros literários, da poesia ao romance, do teatro à literatura infantil, do ensaio à biografia, para sua criação artística. Como ensaísta, colaborou dispersamente em mais de meia centena de diferentes jornais e revistas, nacionais e estrangeiros, nos últimos 30 anos; enquanto biógrafo empenhou-se em homenagear e divulgar importantes figuras da cultura portuguesa (António Nobre, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Fernando Pessoa). Homem de Letras do Porto, escreve freqüentemente sobre o Porto e o Norte de Portugal.

Mário Cláudio é o pseudônimo literário de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, nascido a 6 de novembro de 1941, no seio de uma família da média-alta burguesia industrial portuense de raízes irlandesas, castelhanas e francesas. Com seu nome próprio, assinou o ensaio: *Para o estudo do analfabetismo e da relutância à leitura em Portugal* (1979). Escritor do Porto, de onde não deseja sair, Mário Cláudio venceu o provincianismo, e a sua obra tem sido reconhecida pela crítica especializada. Ganhou o Prêmio APE de Romance e Novela (1984) com a obra *Amadeo*. Considerado um dos mais importantes romancistas portugueses das últimas duas décadas, também se dedicou à poesia, ao teatro e ao ensaio.

Mário Cláudio, revelou-se como poeta com a coletânea intitulada *Ciclo de Cypris* (1969), a que se seguiram os títulos: *Sete solstícios* (1972), *A voz e as vozes* (1977), *Estâncias* (1980), *Terra sigillata* (1982), *Dois equinócios* (1996) e *Nas nossas ruas, ao anoitecer* (2002). Artista experimentado na tradução, Mário Cláudio, nessa arte, executou os seguintes trabalhos: *Dezasseis poemas de Odysseus Elytis* (1980), *William Beckford: Vathek* (1982), *Nikos Gatsos: amorgos. A uma estrela verde* (1982), *Virginia Woolf: rumo ao farol* (1985). Com Michael Gordon Lloyd, escreveu o relato de viagem intitulado *Italy: 41 impressions* (1979). Na crítica e no ensaio, fez as obras: *António Nobre: correspondência com Cândida Ramos* (1982) e *Emerenciano ou o teor das*

actas (1989). Na cronística, produziu os seguintes títulos: *O outro gênesis* (antologia organizada por Paula Morão, em 1989), *Uma coroa de navios* (1992), *A cidade no bolso* (2000), *Meu Porto* (2000) e *O eixo da bússola*, coletânea de textos editados na revista *Ler* (2007).

Enquanto dramaturgo escreveu os seguintes textos: *Noites de Anto* (1988), *A ilha do Oriente* (1989), *Henriqueta Emília da Conceição* (1997) e *O estranho caso do trapezista azul* (1998). Em *Noites de Anto*, elege o poeta Antônio Nobre, também nascido no Porto, o protagonista da peça para fazer irromper *um Nobre hipotextual largamente citado*, conforme observação de Ernesto Rodrigues⁵⁴. Mário Cláudio põe a representar “um Nobre auto-paródico, nos versos que declama ou na estrutura gaulesa de certas construções, bem como nos ademanes efeminados que exigem figuração por actor e actriz”⁵⁵. E a figura de Antônio Nobre não fica circunscrita à dramaturgia, o poeta aparece de igual modo em outros textos mário-claudianos, como na mencionada correspondência com Cândida Ramos, na fotobiografia intitulada *António Nobre: 1867-1900* (2001) e nas obras de crítica, intituladas *António Nobre: “Alicerces”* seguido de “Livro de apontamentos” (1983) e *Páginas nobrianas* (2004). O poeta nortenho, por ser uma presença reiterada, constitui uma marca hipotextual na obra de Mário Cláudio.

3.1.1 Mário Cláudio prosador

A passagem da produção criativa do autor portuense para uma prosa de feição poética, após a incursão pelo universo da poesia e do drama, acontece inevitavelmente. Ele surge como romancista com a Revolução de Abril, quando se dá a publicação de *Um verão assim* (1974); em seguida, publica *As máscaras de sábado* (1976) e *Damascena* (1983). Estes títulos iriam formar a primeira trilogia de uma obra que se quer cíclica. Em prefácio à edição conjunta dos dois títulos inaugurais, Eduardo

54 RODRIGUES, Ernesto. Mário Cláudio: terceiro tríptico romanescos. In: _____. *Verso e prosa de novecentos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000. p. 359.

55 *Ibid.*, p. 359.

Lourenço percebeu que “a escrita de Mário Cláudio parece ecoar enunciações arcaicas de raros palimpsestos de tonalidade profética ou sacra cujo texto se inscreve com ciente fervor em: *Um Verão Assim, As Máscaras de Sábado*”⁵⁶. A esse primeiro tríptico, seguem-se os livros de contos: *Das torres ao mar* (1983), *Improvisado para duas estrelas de papel* (1983), *Olga e Cláudio* (1984), *Dois histórias do Porto* (1986), *Itinerários* (1993), *A bruxa, o poeta e o anjo* (1996), *O último faroleiro de Muckle Flugga* (1998) e *Triunfo do amor português* (2004).

No romance, a produção de Mário Cláudio constitui numa das maiores e mais ricas da literatura portuguesa pós-25 de Abril. Além da trilogia de estréia, lançou a *Trilogia da Mão*, composta pelos livros *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1988). Em seguida, publicou um conjunto de três romances protagonizados por personagens colhidas entre seus antecedentes familiares, quais sejam: *A Quinta das Virtudes* (1990), *Tocata para dois clarins* (1992) e *O Pórtico da Glória* (1997). No gosto por histórias tripartides, faz publicar a *Trilogia da Constelação*, formada pelos títulos, a saber: *Ursamaior* (2000), *Oríon* (2003) e *Gêmeos* (2004). Com o romance que finaliza essa trilogia, foi agraciado com o Prêmio Pessoa de 2004. À parte, vieram as obras *A fuga para o Egípto* (1987) e *Peregrinação de Barnabé das Índias* (1998). Esse último, publicado no ano em que Portugal comemorava o quinto centenário do périplo de Vasco da Gama às Índias, redireciona, por um viés crítico, a história da conquista do Oriente. Recentemente, com *Boa noite, Senhor Soares* (2008), Mário Cláudio, em mais uma referência intertextual, fez uma releitura de Bernardo Soares, um dos heterônimos de Fernando Pessoa.

Da produção literária de Mário Cláudio, limitar-nos-emos, entre os cinquenta títulos publicados, dentre os quais se inclui quase uma vintena de romances, nestas quatro décadas de escrita interrupta, à leitura do romance *As batalhas do Caia*, justamente por ser a obra em que ele reprocessa dados artísticos e biográficos pertinentes a Eça de Queirós. No entanto, a importância de sua obra não está na quantidade de títulos publicados, mas se avulta sobremodo pela reconhecida qualidade

56 LOURENÇO, Eduardo. Mário Cláudio: uma poética do virtual. In: _____. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994. p. 204.

estética de seus textos. Como marca do valor literário da obra mário-claudiana, seus romances têm sido laureados com as mais diversas premiações, como: o Grande Prêmio de Romance e Novela, da Associação Portuguesa de Escritores, concedido ao romance *Amadeo*, em 1984; Prêmio Antena 1, da Radiodifusão Portuguesa, para *Guilhermina*; Prêmio Lopes de Oliveira concedido a *Tocata para dois clarins*; Prêmio PEN-Clube Português e Prêmio Eça de Queirós para *O pórtico da glória*, e Prêmio Fernando Pessoa para *Gêmeos*. Os romances de Mário Cláudio foram traduzidos para diversas línguas, como: francês, italiano e espanhol.

Em *As batalhas do Caia*, com os olhos voltados para a questão do trabalho intertextual e o tratamento dispensado à personagem, analisaremos as páginas desse romance, posto que, nessa obra, o autor realizou intenso diálogo com os manuscritos e a história de vida de Eça de Queirós.

3.1.2 *As batalhas do Caia*: recriação dos textos queirosianos

O fato que se quer histórico implica, no mínimo, duas versões do acontecimento. A partir das versões elaboradas, criam-se múltiplas interpretações e infundáveis pontos de vista. Ao romancista, na construção de uma ficção histórica, interessa projetar sobre o evento factual um olhar investigativo, que possa se alongar até o leitor a fim de desestabilizá-lo, levando-o a rever convicções de há muito sedimentadas sem maiores questionamentos. Essa forma contemporânea de construir um romance é classificada como metaficção historiográfica pós-moderna, posto que ela represente um posicionamento crítico em relação à ficção e à história. Qualquer modificação no ponto de vista irá inevitavelmente refletir sobre a compreensão dos fatos, porquanto a visão da classe dominante não é a mesma dos grupos marginais; a focalização a partir da mulher difere daquela elaborada pelo homem; o modo de ver das minorias afasta-se das interpretações dos segmentos majoritários. Enfim, esse princípio subvertor orienta o romance histórico da atualidade e o conduz a uma alteração deliberada do passado,

visto que ele é agora entendido como uma elaboração humana que se apresenta sob a forma fragmentada de textos parciais. Sob tal base teórica, depara-se com um campo fértil à alteração de fatos documentados, pois já se permite explorar o lado oculto do que poderia ter sido e não foi, caso se ouse garimpar sob as incertezas insepultas.

Na retomada das possibilidades da história, através do constante reescrever sobre acontecimentos e personalidades históricos, a tradição literária portuguesa não tem sido muito pródiga no que toca à ficcionalização de escritores, embora figuras como Camões, Bocage ou Camilo Castelo Branco tenham sido protagonistas de obras romanescas desde início do século XX. Em geral, reis e rainhas são as personagens referenciais escolhidas para protagonizar os romances históricos. Tal escolha se justifica talvez pelo interesse que a vida da realeza desperta num público leitor ávido de evadir-se do anonimato pela leitura da biografia de personalidades ilustres. Entre essas figuras nobres, Dom Sebastião e Inês de Castro são largamente as mais abordadas nas páginas da ficção histórica portuguesa. O fenômeno se explica, pois os traços de suas biografias os elevam do patamar referencial ao mítico, suscitando leituras conservadoras ou transgressivas de uma história de domínio público.

No entanto, a biografia de Eça de Queirós não comporta lances messiânicos nem tragédias de amor. Além do mais, o “pobre homem de Póvoa do Varzim” não figura entre os nobres da realeza. Portanto, Eça não poderia protagonizar um romance histórico nos moldes tradicionais. Quanto à metaficção historiográfica pós-moderna, só tardiamente ela o elegeu como herói, isto é, enquanto protagonista sobre os ombros do qual pesa a tarefa de produzir textos que ele sequer escrevera, porém remodelados sob o talento do inspirador. No romance contemporâneo, a figura de Eça de Queirós tem se apresentado fundamentalmente como escritor. O homem de letras ofusca praticamente as demais e complexas facetas de uma vida que não se resumiu, em absoluto, à dimensão literária.

Sobre a genealogia de *As batalhas do Caia* (1995), livro publicado no ano em que se comemorava o sesquicentenário de nascimento de Eça de Queirós, transcrevemos um depoimento de Mário Cláudio a respeito:

Um dia, regressado das bolanhas da Guiné, deitado num divã de Londres, coberto por um daqueles panos do Paquistão que se compravam nas lojas de King's Road, folheava o rascunho, chamado *A Catástrofe*, do projectado romance, jamais concluído, mas que acompanhara o escritor ao longo da sua existência, e ao qual conferira ele o título provisório de *A Batalha do Caia*. Fosse por efeito do denominado stress de guerra, fosse por outros e mais especiosos motivos, chorei como nunca chorara diante de um papel impresso, e jurei tomar, se a fortuna a tanto me ajudasse, o relato do dito plano de ficção, coisa que acabaria por vir a concretizar *tant bien que mal*, e engendrei uma história verosímil, é claro que baptizada de *As Batalhas do Caia*⁵⁷.

Mário Cláudio executa, então, o desejado plano e cria uma narrativa a partir de um conto queirosiano, intitulado *A catástrofe*, em que Eça põe a hipótese de Portugal ter sido invadido pelo país vizinho, e de uma carta do mesmo Eça a Ramalho Ortigão na qual anuncia o projeto de escrever um romance sobre o assunto. Na obra de Mário Cláudio, duas narrativas seguem paralelas. A história da invasão acompanha a história clínica do escritor. Na segunda, o narrador extradiegético apresenta Eça de Queirós como personagem e obedece ao esquema biográfico da história de vida do autor a partir do momento em que Eça assume como cônsul português em Newcastle-on-Tyne, na Inglaterra, em 1878. Nesse período, o escritor cultivava a idéia de escrever um romance sobre uma invasão das tropas espanholas em Portugal, ocasionando, conforme concepção do autor realista, a ruína da nação portuguesa.

Na primeira narrativa, destacada em itálico e narrada em primeira pessoa por Policarpo, soldado português presente no campo de batalha, Mário Cláudio relata episódios ligados a uma imaginada invasão espanhola ao país vizinho e às lutas que se travaram entre as duas nações ibéricas, que vão constituir o que Eça de Queirós chamou de “a batalha do Caia”. O substrato comum às duas narrativas é uma noção de decadência: o Eça de Queirós que se apresenta ao leitor é um sujeito corroído por uma doença intestinal que o iria abater aos cinqüenta e quatro anos, quando exercia o cargo de cônsul em Paris e alimentava uma série de projetos literários, abortados pelas atribulações da doença prolongada e pela morte precoce. Também o Portugal que se

57 CLÁUDIO, Mário. Ser de Eça de Queirós. *Camões* – Revista de Letras e Culturas Lusófonas, Lisboa, n. 9-10, p. 113, abr. 2000.

põe diante do leitor é um país arruinado, governado por um monarca decrépito, e fortemente humilhado pelo poderio militar da arquiinimiga Espanha imperialista.

Mário Cláudio faz ressurgir os últimos momentos da vida do autor, alquebrado pela fatalidade de uma doença. A invasão castelhana e a reação portuguesa tornam-se assim numa espécie de pesadelo de moribundo. As reflexões de Policarpo, o narrador intradieético que conduz o discurso no relato da invasão, remetem não só para outras obras queirosianas onde largamente se descreve e comenta a degenerescência da sociedade portuguesa, mas em especial para a presente derrocada da identidade cultural. Para o autor, Portugal dificilmente irá sobreviver aos ataques das suas estruturas culturais engendradas pela implementação da aldeia global.

O desfecho estampa um Eça às voltas com as batalhas da escrita, entre o sono e a vigília, entre a vida e a morte, que, vitimado pela doença fatal, deixou vagamente delineado o projeto de “uma obra que nunca se concretizaria, quem sabe se na origem viciada pela inviabilidade da sua redacção” (p. 203)⁵⁸. No final, ficamos com a imagem de um escritor frustrado em suas investidas literárias, de um ficcionista que “abandonou um farrapo impresso e uma epístola que contemplava a alucinação do escandalizar Portugal” (p. 203), do autor imobilizado “diante do romance que não se formou, ex-líbris fatal, pequeno corvo atento sobre a caveira do Mestre” (p. 206). Temos não só um Eça de Queirós roído pela doença, mas também um escritor sem a capacidade de levar adiante seus projetos literários.

A catástrofe é um conto de Eça de Queirós, publicado postumamente em 1925, em edição organizada pelo filho do escritor José Maria de Eça de Queirós e inserido logo após a narrativa de *O Conde d'Abranhos*. Para Marie-Hélène Piwnik⁵⁹, na introdução à edição crítica desse texto, assegura que o conto queirosiano é “uma narrativa acabada, uma história, a de um patriota, e não como um fragmento incompleto”⁶⁰. É costume relacionar *A catástrofe* com o projeto queirosiano de um

58 CLÁUDIO, Mário. *As batalhas do Caia*. Lisboa: Dom Quixote, 1995. Todas as citações referem-se a essa edição, indicando-se, no texto, o número da página.

59 PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução. In: QUEIRÓS, J. M. Eça de. *Contos*. Lisboa: INCM, 2003. p. 15-60. 2 v.

60 *Ibid.*, p. 19.

romance ambicioso *A batalha do Caia*. Desse projeto literário, “são conhecidas apenas duas folhas manuscritas: um início de narrativa e uma estrutura geral da obra, cuja idéia condutora é a invasão de Portugal pela Espanha durante uma guerra europeia e as consequências que daí resultam”⁶¹.

A associação que se estabelece entre os dois textos queirosianos é motivada por uma coincidência de ordem temática e de termos. No entanto, Marie-Hélène Piwnik rebate a idéia de o conto funcionar como matriz do romance abortado, tal como acreditaram alguns estudiosos da literatura de Eça de Queirós, da estirpe de Fidelino de Figueiredo e de Viana Moog. Para Marie-Hélène Piwnik, devemos distinguir *A catástrofe* de *A batalha do Caia* devido a uma série de elementos estruturais que os diferenciam, bem como a datação do texto. Segundo ela, o conto foi redigido após 1885, enquanto o manuscrito de *A batalha do Caia* é mais ou menos contemporâneo da carta de 10 de novembro de 1878, que Eça de Queirós escreveu a Ramalho Ortigão.

Em *As batalhas do Caia*, Mário Cláudio faz, na narrativa conduzida por Policarpo, o que Gérard Genette classificou de “continuação”, ou seja, a partir de uma obra que ficou apenas esboçada em folhas manuscritas devido à morte de Eça de Queirós, ele resolveu aproveitar a idéia queirosiana e continuá-la no lugar dele. Nessa continuação de um texto do Autor do século XIX, o romancista dos fins do século XX tem diante de si um obstáculo a superar: ele deve estar consciente de que o romance surgido do esboço queirosiano deve restringir-se apenas à manutenção de alguns dados, como os referenciais de espaço e de tempo, bem como a coerência do perfil das personagens, já que é necessário, na escrita do hipertexto, a retomada de alguns esboços parciais mais ou menos redigidos a fim de permitir a inserção dos dados esboçados por Eça de Queirós no romance de Mário Cláudio. Ao executar essa tarefa, o continuador produz um texto com a marca da invenção e da dívida para com o texto continuado. Mas, para Mário Cláudio, continuar o texto de Eça implica dar-lhe um toque pessoal. Logo, o romance mário-claudiano resulta num obra que exorbita e muito o breve esboço delineado por Eça de Queirós.

61 PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução. p. 19.

Escrito em dez capítulos, *As batalhas do Caia* iniciam-se por uma epígrafe, extraída de uma carta da personagem queirosiana Carlos Fradique Mendes à Madame de Jouarre, onde se lê: “Tudo tende à ruína num país de ruínas” (p. 11). Na obra, entrecruzam-se duas narrativas. A primeira é narrada em primeira pessoa. Nela se apresentam fatos concernentes à vida de Eça de Queirós e à história da escrita de um livro que Eça deixaria apenas esboçado. A segunda narrativa, diferenciada graficamente da outra pelo emprego do itálico, é de autoria de Eça de Queirós, aqui considerado enquanto personagem que se dedica à construção do livro cujo título é *A batalha do Caia*. No entanto, o Eça - personagem institui narrador àquele que nomeia de Policarpo Alfredo Gomes dos Santos e que vai funcionar como duplo do soldado sem nome do conto *A catástrofe*, de Eça de Queirós. A Policarpo, cabe a tarefa da narração metadieética do relato de guerra que se interpõe dentro do romance de Mário Cláudio. A ele compete relatar o longo lamento português ante a dureza da invasão de seu País pelas tropas do exército espanhol. Ao narrador intradieético, é dada a missão de registrar os episódios implicados com a invasão de Portugal pela Espanha. Tal um cronista histórico, ele apresenta o testemunho de um português ante a “horrorosa condição de rebaixamento” de seu País, conforme expressão do próprio Eça na carta a Ramalho Ortigão, datada de 10 novembro de 1878. Maria de Fátima Marinho, refletindo sobre a temática da narração no romance de Mário Cláudio, assim se posicionou:

De personagem, Eça passa a narrador intradieético, autor de um pretenso romance, romance que existe, sobretudo, na sua mente. E, como vimos, dentro da metadiegeese cria-se uma meta-metadiegeese, constituída pelos relatos de Policarpo, testemunha visual e interveniente da invasão⁶².

Assim, como constatou Maria de Fátima Marinho, Eça de Queirós exerce papéis diversificados na diegeese, pois, para além de simples personagem de um romance biográfico, ele é delineado enquanto um escritor que constrói uma narrativa que se

62 MARINHO, Maria de Fátima. A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos. In: _____. *Um poço sem fundo: novas reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 191.

abriga dentro de outra narrativa; ele é um autor que cria personagens de ficção que transitam nas páginas igualmente ficcionais de Mário Cláudio. Nesse diálogo de diegeses, Eça é um autor-personagem e também um personagem-autor.

O romance de Mário Cláudio abre-se com a menção da chegada de Eça de Queirós ao Consulado de Newcastle-on-Tyne, na Inglaterra, em 1878. Ao buscar apoio em dados do percurso biográfico do autor oitocentista, o romance invoca o que Roland Barthes considerou o “efeito do real”, isto é, numa estratégia de veridicção, a narrativa remete à realidade factual para, desse modo, garantir a verdade do que se apresenta narrado no texto. Os índices biográficos de Eça de Queirós servem para ancorar o texto no real, a partir do momento que se vão inserindo nele episódios da história de vida do Autor do século XIX, desde sua chegada à Inglaterra à posterior transferência para a França, onde veio a falecer em 1900. No romance de Mário Cláudio, pululam as situações colhidas da biografia do “nosso homem”, como o personagem é por diversas vezes mencionado. Assim, o narrador vai intercalando os componentes da biografia aos demais fios da narrativa, como fica patente num exemplo extraído do primeiro capítulo do romance: “Ontem mesmo assumiu José Maria Eça de Queirós as funções de cônsul de primeira classe em Newcastle-on-Tyne, tendo sido apresentado às autoridades locais, nelas causando a mais agradável das impressões” (p. 14). E o romance segue os passos de Eça de Queirós, com ênfase, sobremodo, na angústia vivida pelo escritor para construir a obra *A batalha do Caia*. A esse respeito, escreveu Maria de Fátima Marinho:

No intuito de, aparentemente, dar mais veracidade ao narrado, assistimos à intromissão de textos autênticos (do próprio Eça ou de cartas a ele dirigidas) que funcionam como documentos próprios para facilitar a verificabilidade de algumas passagens, sugerindo, por paralelismo, a de tantas outras completamente inventadas⁶³.

No tecido da narrativa mário-claudiana, entrecruzam-se tanto dados da história como os elementos da ficção, conforme assinalou Maria de Fátima Marinho. Os dados

63 MARINHO, Maria de Fátima. A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos. p.190.

históricos são oriundos, sobretudo, da correspondência de Eça de Queirós para seus correspondentes contumazes como Ramalho Ortigão ou são citações colhidas do texto *A catástrofe*, provável esboço do prometido romance *A batalha do Caia*. A esses documentos do espólio do autor, juntam-se os fatos essencialmente fictícios que estruturam a trama romanesca da obra do autor contemporâneo. A base documental possibilita um lastro de verificabilidade a uma obra de imaginação que não se cansa de se inserir entre ficção e história.

A base do romance de Mário Cláudio estrutura-se sob dois eixos: o da apresentação dos fatos biográficos dos aproximadamente últimos vinte anos da vida do escritor e o do processo de elaboração por Eça de um livro que fora planejado ao longo de décadas, mas nunca efetivamente escrito. Mário Cláudio vai, enfim, escrevê-lo num assumido *pastiche* da concepção e do estilo do projeto queirosiano original. *As batalhas do Caia* aproximam-se mais de um *pastiche* por causa de uma relação de semelhança, na ordem da estrutura, da temática ou do estilo, visto que a obra não contém um distanciamento significativo do conto queirosiano *A catástrofe*. Para Ana Paula Arnaut, no romance de Mário Cláudio, “as batalhas que podemos ler, são, por outro lado, relativas ao trabalho de construção da escrita, à luta entre autor e imaginação na materialização gráfica do universo que se pretende narrar ou [...] no preenchimento da certidão de nascimento da obra”⁶⁴.

O romance de Mário Cláudio, ao se inscrever enquanto *pastiche* de uma obra inacabada, torna-se assim uma espécie de duplicação desse mesmo texto, sem a marca da transgressão paródica, mas com o objetivo de levar adiante um projeto literário malgrado pelos trâmites do destino. A batalha do romancista contemporâneo também se constitui duplicada, pois extrapola o relato do conflito a fim de refletir sobre os combates travados na produção de um livro, desde a idealização da obra à sua execução na folha de papel. Trabalho árduo sentido não só por Eça, mas também pelo continuador do projeto. Portanto, a necessidade do plural exposto no título, posto que a questão em debate não remete somente à batalha do Caia, mas, de modo acentuado,

64 ARNAUT, Ana Paula. Do palco aos bastidores: exercícios metaficcionalis em *As batalhas do Caia*. In: IV Encontro Internacional de Queirosianos, 2000. *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos*. Coimbra: ILLP/Almedina, 2002. p. 323.

às batalhas tanto de Eça quanto de Mário Cláudio na viabilização de uma escrita extenuante. Na escrita de um artista, espelha-se a do outro, pois:

É como se, desnudando as etapas do processo criativo de outrem, se possibilitasse a extrapolação para compreender o processo de criação individual que, por vezes, é também apresentado e representado. Imagina-se a imaginação imaginando e assim se oferece a metaficcional reconstrução entrecruzada das duas batalhas artíficas vividas⁶⁵.

Na batalha da criação que o texto de Mário Cláudio proporciona, sobressai um Eça que idealiza a obra a ser escrita, que traça “a imagem de um livro desenhando na fantasia do nosso homem” (p. 21), que se debate “com folhas e folhas que se não articulavam, capítulos e capítulos que se abatiam, provas rasuradas e borrões ilegíveis” (p. 22), que delineia um plano de obra. Nesse planejamento, consta o título do romance (*A batalha do Caia*) e “uma ou outra anotação metodológica, ‘utilizar a carta de um soldado’, ‘dosear o discurso directo’, ‘estudar o conflito franco-prussiano’” (p. 22-23). Eça planejou assim, mas a execução coube a Mário Cláudio. No romance desse último, o texto intradieético que se ocupa dos episódios referentes aos combates do Caia principia com uma carta do cabo de Infantaria Luís de Sousa para sua querida mãezinha. Num tom patético de um filho que escreve da guerra para sua mãe, porém sem perder o senso crítico de quem condena a invasão estrangeira de sua terra natal, essa missiva comparece como forma de obedecer o mais fielmente possível ao esquema desejado por Eça.

A história de um livro compreende o histórico de sua recepção. O romance de Mário Cláudio tenta recuperar a história da recepção de *A batalha do Caia*, através do depoimento do próprio Eça de Queirós a respeito da acolhida ao que seriam os primeiros fragmentos de um livro a ser desenvolvido. Segundo Eça, o texto do conto *A catástrofe*, possivelmente o início do projetado romance, fora apresentado por ele ao Vaz, funcionário do Consulado de Portugal, em Londres. Essa sessão de leitura

65 ARNAUT, Ana Paula. Do palco aos bastidores: exercícios metaficcionalis em *As batalhas do Caia*. p. 323.

provocou o completo atordoamento do Vaz, que saiu da sala em pânico:

“Que escândalo! Que escândalo!”, balbucia o pobre sujeito, apertando a cabeça entre as mãos. Prepara-se então o nosso diplomata para prosseguir na leitura, quando hesitantemente se levanta o outro, e vai cambaleando pela sala, esbarrando com as cadeiras e com as mesas, inteiramente desnordeado, projectando a impressão de se achar à beira de desmaiar (p. 45).

Ao anunciar a Ramalho Ortigão, através da carta mencionada anteriormente, o projeto de escrever um livro capaz de “dar um choque elétrico ao enorme porco adormecido”, isto é, escandalizar a Pátria, Eça de Queirós confessa que, com a venda do livro ou com a conseqüente indenização no caso de proibição por parte das autoridades governamentais portuguesas, pretende obter uma vantagem econômica por meio dessa peça literária:

Você dirá: - Qual choque! Oh, ingénuo! O porco dorme: podes-lhe dar quantos choques quiseres, com livros, que o porco há-de dormir. O destino mantém-no na sonolência, e murmura-lhe: “Dorme, dorme, meu porco!”

Perfeitamente: mas eu estou-lhe a dizer o que pretendo fazer - e não o que o País fará: naturalmente, continuará a dormir: veremos. - Além do escândalo, quero dinheiro. Se o “Primo Basílio” se vendeu - porque se não há-de vender a “Batalha do Caia”? Cuida Você que lhe hão-de faltar os episódios picantes, lúgubres, voluptuosos, *épatants*? *Pas si bête*. Há-de ter de tudo: - um *salmis d'horreurs*. O burguês gosta da rica cena de deboche? Há-de tê-la: somente desta vez é a sua própria filha violada, em pleno quintal, pelo brutal catalão dos dragões de Pavia: - a sua própria filha, a quem outrora Bulhão Pato murmurava: “Lembras-te ainda dessa noite, Elisa?” Portanto - se o livro se vende - porque não hei-de fazer especulação e tratar de pagar as minhas dívidas? *Donc, resumamos*: choque eléctrico ao porco, e dinheiro para bebé (*bebé, c'est moi*). [...]

O que resta é isto - e aí vai *ma pensée intime*: - é que a ideia publicada ou inédita é um capital: esse capital tenho direito a ele: que me venha do Chardron (ou do público, melhor) pela publicação, ou que me venha do Governo, pela proibição - é-me indiferente: e Você está por esta encarregado de fazer produzir capital à ideia⁶⁶.

A reação de Ramalho foi de inteira desaprovação das pretensões do amigo Eça.

66 QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. v. 1, Lisboa: INCM, 1983. p. 163-164 e 166.

Ele o acusou de fazer chantagem com a obra. Diante da posição crítica do amigo, Eça de certa forma seria levado a declinar da idéia de proceder à “narração de um fato em hipótese”, conforme palavras dele em carta a Ramalho Ortigão, datada de 28 de novembro de 1878; narração essa cuja recepção, julgando-se pelos dois depoimentos levantados, não fora nada favorável a um livro de conteúdo antipatriótico. Ante a recepção negativa, cabia ao Eça renunciar ao projeto de *A batalha do Caia*? Talvez, sobretudo se se considera que Eça pertencia ao corpo diplomático português, logo um representante oficial de Portugal no estrangeiro. Porém, no final do século XX, Mário Cláudio levará adiante o malogrado projeto literário de Eça de Queirós.

Sob o véu do pessimismo de Eça, alguma esperança de redenção da Pátria é discretamente disseminada pelo texto de *A catástrofe*. E essa esperança vem do povo, que, fechado nos seus lares, começa a esboçar “o sonho de desforra [que] faz suportar a realidade da catástrofe [...]” (p. 1825).⁶⁷ Na entoação de um hino patriótico, há “um esforço efêmero de heroísmo numa vasta indiferença pública” (p. 1829). E a multidão, que se encontrava abatida e fúnebre nas vésperas da catástrofe, apresenta, no dia seguinte, “nas atitudes, no olhar, uma decisão” (p. 1832) e, para manter viva a chama do sentimento nacional, celebra, às escondidas, “de um modo quase religioso, as antigas festas da Pátria [...]” (p. 1833). No entanto, *As batalhas do Caia* encarregam-se de diluir o pessimismo do texto queirosiano numa espécie de desobediência civil, que se observa nos extratos mais humildes da população e oferecem assim diversas passagens em que o povo reage à invasão através de atos de sabotagem. Lembremos que esses atos são protagonizados apenas por figuras populares, visto que representantes da aristocracia e da burguesia portuguesas compactuam com os invasores:

Pouco a pouco foram as varinas de Lisboa cessando de lançar os seus pregões, e desatavam a bater as chinelas com um desplante em que se denotava claríssima vontade de desfeitear os intrusos. Com estranho vagar depois tratavam os ferreiros das alimárias que os peralvilhos da estranha lhes confiavam, fixando-lhes às três pancadas as ferraduras na expectativa óbvia de

67 QUEIROZ, Eça de. *A catástrofe*. In: _____. *Obras completas*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias por Beatriz Berrini. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 1824-1833. Todas as citações serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, o número da página.

que se viessem eles a estatelar. E impingiam-lhes os talhantes as carnes velhas e nervosas, abasteciam-nos as fruteiras das mais amargas laranjas, forneciam-lhes os aguadeiros a vaza das nascentes dos cemitérios, se não aquela em que haviam malevolamente mijado (p. 97).

Entretanto, o texto de Mário Cláudio, ao afastar-se do tom pessimista que perpassa o conto de Eça de Queirós, não cultiva vãs esperanças, pois, mesmo após a restauração e o regresso do rei, episódios finais da narrativa apontam para a necessidade de melhorias sócio-econômicas, em especial no tocante a aspectos relativos à saúde e à educação praticadas no Portugal de fins do século XIX. Os mundos possíveis recriados por ambos os autores convergem para uma crença na capacidade de o povo português reagir à qualquer agressão aos valores que o sedimentam enquanto povo e enquanto português. A batalha não está perdida, e é preciso sair em defesa da liberdade.

A inclusão de uma personagem histórica como Eça de Queirós implica, de certo modo, uma previsibilidade de seu papel na narrativa, visto que esse papel esteja predeterminado em suas grandes linhas por uma biografia prévia já escrita e largamente divulgada. Entretanto, cabe ao escritor que promove a inserção do suporte biográfico usar de uma certa liberdade criativa, de alguma “licença romanesca”, a fim de que possa imprimir ao seu texto uma originalidade que venha a destacar-se do universo batido da biografia. Assim, procedeu Mário Cláudio, em *As batalhas do Caia*: ele pôs o Eça, transformado em personagem, a funcionar na narrativa de forma original. O Eça mário-claudiano escreve um texto verossímil, já que poderia ter sido escrito pelo autor oitocentista, mas, ao escrevê-lo, afasta-se da veracidade biográfica, visto que o texto existiu apenas num projeto literário que não passou de duas páginas manuscritas e da participação da idéia do livro ao colega Ramalho Ortigão através de carta já mencionada. Assim, ciente do afastamento deliberado da matriz biográfica de Eça de Queirós, o narrador avisa: “Em nenhum resma de papel, Wattman ou qualquer outro, terá sido escrita esta história das fabulosas batalhas do Caia” (p. 201). E completa:

Murmurava-se de um escritor, José Maria Eça de Queirós, projectando uma

obra que nunca se concretizaria, quem sabe se na origem viciada pela inviabilidade da sua redacção. Sobre isto andaram a alimentar-se uma memória e um desejo, a avançar e a recuar nas estratégias que se impunham, tão longe do sentido dos acontecimentos que admitiam poder relatar como dos místicos combates que numa frente improvável se feriam (p. 203).

Na abertura de *As batalhas do Caia*, a aparição inicial do narrador insere no texto uma espécie de "vazio" semântico que leva à pergunta: quem é esse narrador que conduz a narrativa e que algumas páginas mais adiante irá passar a palavra ao narrador intradieético de *A batalha do Caia*? Quem é esse narrador que, em *mise-en-abyme*, permite que uma narrativa abrigue outra narrativa? Essa lacuna de sentido vai ser preenchida de significado à medida que se avança na leitura. Esse narrador extradiegético constitui-se num biógrafo de um Eça de Queirós ficcionalizado pelo trabalho de criação de Mário Cláudio. E o biografado não vem só: ele vem acompanhado de uma série de personagens que, migrados da referencialidade de uma biografia, povoam as páginas da ficção. Desfilam pela passarela ficcional de Mário Cláudio personagens extraídas do *corpus* biográfico de Eça de Queirós. Assim, são chamados às páginas da narrativa sua esposa Emília Resende, seus filhos, seus amigos escritores Antero de Quental, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão, dentre outros vultos intrinsecamente ligados à vida do escritor. E essas personagens trazem em si uma marca distintiva que, enfatizada no texto, garante-lhe uma caracterização peculiar. Por exemplo, Dona Emília apresenta-se um tanto embrutecida; seu filho José Maria, convulsionado pela manifestação da coréia; o próprio Eça é descrito numa fase "terminal", ou seja, o Eça apresentado é aquele que irá sucumbir aos males intestinais que infernizaram seus últimos anos de vida. Para exemplificar, vejamos a descrição que faz de Dona Emília:

Sem ser especialmente dotada de inteligência, pelo menos da que pode interessar a um artista que cuida daquilo a que chama "o ideal", manifesta a jovem um particular sentimento poético, exteriorizado em alguma sabedoria culinária e numa certa proficiência terapêutica (p. 69).

Esse narrador extradiegético não se limita a descrever dados de uma vida, mas

se acha no direito de intrometer-se na narrativa para tecer os comentários mais díspares ou até mesmo para patentear seu grau de envolvimento com o protagonista: “E a mim, ali testemunhando o relato, pisca de través o olho o nosso cônsul” (p. 147-148). Ao narrador, é concedido uma espécie de licença metaficcional, que lhe permite reconstruir uma história de vida ao livre curso da imaginação: “E eis que afinal se lhe dirige o moribundo, ou assim o imagina o que relata as exaltantes batalhas do Caia” (p. 195). No exercício da narração, aquele que conta não se prende a um espaço-tempo determinado, mas sabe criar artifícios que lhe autoriza testemunhar fatos passados como, por exemplo, receber notícias da morte de Oliveira Martins, em 1894 (p. 100) ou coexistir na contemporaneidade da escrita do texto, em 1995, ano que Mário Cláudio data sua obra: “Nasceu o ficcionista há cento e cinquenta anos, morreu há noventa e cinco, abandonou um farrapo impresso e uma epístola que contemplava a alucinação do escandalizar Portugal” (p. 203).

Para determinar a onisciência desse narrador demiurgo, estrategicamente construído para evidenciar a contrafactualidade da narrativa, insere-se, no texto, o recurso estilístico do emprego acentuado do futuro na sua forma presente ou pretérita, visto que se trata da narração de uma hipotética invasão espanhola, na qual se emprega o artifício da citação de textos vinculados a personagens que estiveram na linha de frente da resistência ao inimigo, tais como: cartas de soldados envolvidos nos combates nos campos de guerra e, sobretudo, os relatos de Policarpo enquanto portavoz dos episódios fundamentais do conflito. Na narração de um fato hipotético, o predomínio do *vir a ser* ou do que poderia ter sido constitui uma marca estilística notável, conforme podemos comprovar com alguns excertos da obra:

perguntará o que todos esperavam ver debilitado, se bem que não consciente da gravidade do seu mal (p.125). [...] Por uma patente ausência de referentes piedosos nas paredes e nos móveis, a qual nem a primária religiosidade de Emília conseguiu vitoriosamente disfarçar, deduziria o clérigo haver ingressado no antro de um positivista, se não de um ateu ou de um mação (p. 192).

No romance de Mário Cláudio, o texto construído pelo narrador extradiegético

funciona como uma espécie de duplicata em relação ao texto que o personagem Eça de Queirós elabora: As batalhas do Caia se projetam em A batalha do Caia. Um jogo de cumplicidade se processa entre o narrador extradiegético e a personagem que se inscreve também como romancista. Enquanto profissionais da escrita, eles partilham uma técnica comum da construção narrativa, segundo deixou patente o narrador extradiegético, na passagem que segue:

E é nessas alturas que entendo urgente intervir, segredando-lhe avisos que não percebe ele donde vêm, se do céu se da terra, se de dentro ou de fora da sua pessoa. Limito-me todavia a dirigir-lhe os passos vacilantes, sugerindo-lhe nestes termos o que o bom senso impõe (p. 60).

Num jogo metaficcional de espelhos, um romancista anuncia o outro; num discurso interpolado de vozes, a verbalização de uma voz que se diferencia, mas que também se aproxima pelo combate exaustivo com as palavras. No labirinto da criação, avulta o papel do criador face ao trabalho de construção de uma obra ficcional.

3.2 JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

3.2.1 De Angola para o Mundo: uma personalidade transnacional

José Eduardo Agualusa Alves da Cunha nasceu na cidade de Huambo, planalto central de Angola em treze de dezembro de 1960. Em 1975, partiu para Lisboa a fim de prosseguir os estudos iniciados em Angola. Em Lisboa, cursou Agronomia e Silvicultura, mas interrompeu os estudos universitários para se dedicar inteiramente ao jornalismo e à literatura, em que deu os primeiros passos no tempo da Universidade. Escreve regularmente para os grandes jornais portugueses (*Expresso*, *Público*, *Semanário*), para o jornal *África*, de Lisboa, e para a imprensa angolana e brasileira. Marca

presença, também, em programas do rádio e da televisão. No rádio, realiza o programa *A Hora das Cigarras*, sobre música e poesia africana, difundido aos domingos, na Antena 1 e RDP África.

Para ratificar seu percurso transnacional, Agualusa criou a editora Língua Geral, em 2006, no Brasil, a fim de publicar autores de expressão portuguesa, sejam brasileiros, angolanos ou portugueses. Como observou Maria Teresa Salgado, o projeto literário de Agualusa “procura criar pontes entre Angola, Brasil, Portugal e o resto do mundo”⁶⁸. Entretanto, seu nome tem aparecido freqüentemente em campos relacionados com a poesia, ensaio e crítica literária. Com sua participação, nesses meios, Agualusa tem desenvolvido uma intensa atividade literária, em que vai deixando claro seu posicionamento a respeito da literatura angolana. Publica sistematicamente romances e contos, mas também enveredou pela poesia com o título *Coração dos bosques*, em 1991.

Seu livro de estréia, o romance *A conjura*, publicado em 1989, recebeu o Prêmio revelação Sonangol - 1989 e a Menção Honrosa Marquês de Valflor - 1991. José Eduardo Agualusa tem escrito tanto narrativas curtas quanto longas. No conto, escreveu os seguintes títulos: *D. Nicolau Água-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverosímeis* (1990), *A feira dos assombrados* (1992), *Fronteiras perdidas: contos para viajar* (1999), *O homem que parecia um domingo* (2002), *Catálogo de sombras* (2003) e *Manual prático de levitação* (2005). De crônica, tem o título *A substância do amor e outras crônicas* (2000). No romance, além do mencionado livro de estréia, publicou *Estação das chuvas* (1996), *Nação crioula* (1997), *Um estranho em Goa* (2000), *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2003), *O vendedor de passados* (2004) e *As mulheres de meu pai* (2007). Para o público infantil, escreveu os títulos *Estranhões e bizarros* (2000), *A girafa que comia estrelas* (2005) e *O filho do vento* (2006). Seus livros foram traduzidos para o inglês, alemão, francês, italiano, espanhol, catalão, bengali, dinamarquês, holandês e sueco. Em 2007, José Eduardo Agualusa recebeu *The Independent Foreign Fiction Prize*, concedido pelo jornal inglês na categoria de livro de

68 SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa: uma ponte entre Angola e o mundo. In: _____. SEPÚLVERA, Maria do Carmo (Orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006. p. 176.

ficção estrangeiro.

Em duas décadas de produção literária, José Eduardo Agualusa já possui uma bibliografia considerável, com quase vinte títulos publicados, dentre os gêneros narrativos mais diversos. Quanto à incursão pelo terreno da poesia, o autor confessa que se limitou ao volume *Coração dos bosques*; porém, admite que hoje a poesia se apresenta diluída nos seus textos em prosa. Como prosador, escreveu do romance ao conto, da crônica à novela. Diante de uma obra que se impõe pelo número de títulos publicados e pela qualidade dos textos, a crítica tem se posicionado sobre a produção literária do autor angolano. Assim, seus livros têm sido estudados em muitos países, como Angola, Brasil e Portugal. Sobre seus livros de estréia (*A conjura*; *D. Nicolau Água-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverosímeis*; e *A feira dos assombrados*), especialistas de sua obra observaram que eles formam uma espécie de trilogia, cujo tema comum é a problemática do protonacionalismo, vivenciado pela sociedade crioula de Angola, no final do século XIX.

O diálogo com a obra de Eça de Queirós, sobretudo no que diz respeito à ironia e ao humor, contidos nas páginas do escritor português, tem sido apontado por aqueles que se debruçam sobre a obra de Agualusa. O próprio autor angolano tem dado seu testemunho sobre a questão:

O que mais seduz em Eça de Queirós é a ironia. Aquela ironia feroz, demolidora, terrível, que nenhum escritor português conseguiu repetir. É essa a sua actualidade - a capacidade de criticar através da ironia. Sou de alguma maneira um filho do Eça. Cheguei à literatura através dele. Foi a minha primeira grande paixão literária⁶⁹.

69 AGUALUSA, José Eduardo. Sou seu filho. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 779, p. 17, 9 ago. 2000.

3.2.2 *Nação crioula*: reciclagem africana de Fradique Mendes

Passaremos a análise do romance *Nação crioula*, de José Eduardo Agualusa, visto que, nesse romance, o escritor africano realiza um trabalho intertextual com a obra de Eça de Queirós, ou seja, ele retoma *A correspondência de Fradique Mendes*, cujo protagonista é posto num enredo que se passa na Angola do final do século XIX e, em terras da África e do Brasil, vai se envolver tanto na luta contra a escravidão dos negros quanto numa história de amor com Ana Olímpia, uma negra muito linda, mas nem por isso livre do arbítrio da escravidão.

José Eduardo Agualusa, a partir da personagem Fradique Mendes, constrói *Nação Crioula* (1997), renovando assim a ficção angolana através do recurso da releitura da tradição literária portuguesa. Segundo Pires Laranjeira, “passado o primeiro lustro da independência da Angola (1975-1980), com o respectivo surto de publicação dos escritos relativos às décadas de 60 e 70, surgiram novos escritores a quererem impor o seu trabalho literário⁷⁰”. Entre os escritores que começaram a publicar nos anos 80, tem ocupado, com sucesso, os espaços midiáticos com sua literatura o prosador José Eduardo Agualusa.

Quando José Eduardo Agualusa publicou o romance epistolar *Nação crioula*, cujo subtítulo é: *A correspondência secreta de Fradique Mendes*, tomou de empréstimo uma personagem de Eça de Queirós dita Carlos Fradique Mendes, responsável pela série de cartas reunidas no volume: *A correspondência de Fradique Mendes*. A personagem é uma espécie de heterônimo criado coletivamente por Eça de Queirós, Antero de Quental e Batalha Reis⁷¹. Depois de *Os Maias*, *A correspondência de Fradique Mendes* tem sido um dos textos de Eça de Queirós que mais tem despertado

70 LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 169.

71 Neste sentido, ver o texto “Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico”, do Carlos Reis. REIS, Carlos. “Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico”. In: _____. *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Presença, 1999. p. 137-155.

interesse dos críticos queirosianos e que mais tem sido retomado pelos escritores contemporâneos⁷². Esse fenômeno explica-se, porque:

A Correspondência de Fradique Mendes, com o seu projecto proto-heteronímico, merece ser lida como uma utopia da criação literária que prefigura a modernidade, dominada pela auto-ironia e caracterizada por uma inconclusão e um incumprimento programático de onde deriva boa parte do seu encanto e também uma especial adequação a ser continuada⁷³.

No enredo de *Agualusa*, Fradique se casa com uma ex-escrava angolana e passa a morar no Brasil. Do casamento, nasce-lhes, no Brasil, uma filha mestiça, cujo nome Sophia, sabedoria em grego, demonstra sua posição favorável às causas da mestiçagem racial. Quanto à estruturação do romance, *Agualusa* o compõe em torno de vinte e seis cartas. Dessas missivas, somente a última não foi escrita por Fradique, mas por Ana Olímpia, em substituição ao missivista que havia falecido em 1888, conforme dados biográficos estabelecidos por Eça de Queirós. Tal carta constitui um marco na produção fradiquiana, visto que confere, numa experiência única, à mulher o poder da enunciação que, desse modo, expressa sua versão da história.

Fradique corresponde-se com Madame de Jouarre, essa também personagem queirosiana com quem o fidalgo mantivera significativa correspondência. Para ela, ele destina dez cartas. Ele escreve seis cartas para Eça de Queirós e nove para Ana Olímpia. A carta de Ana Olímpia é dirigida a Eça de Queirós no mês que esse falecera, ou seja, agosto de 1900, e, numa forma de desfecho, apresenta a ele uma retrospectiva dos fatos narrados por Fradique Mendes, mas agora focalizados sob a ótica daquela mulher negra e escrava. O romance compreende o período de maio de 1868 a agosto de 1900, época durante a qual se processa a produção literária queirosiana. Eça é

72 Além do texto de José Eduardo Agualusa, retomam a figura de Fradique Mendes os seguintes romances contemporâneos: *O enigma das cartas inéditas de Eça de Queirós* (1996), de José António Marcos; *Os esquemas de Fradique* (1999), de Fernando Venâncio; *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (2002), de José Pedro Fernandes; e *A morte de Fradique Mendes* (2006), de Joaquim Francisco Coelho.

73 LEAL, Maria Luísa. "Carlos Fradique Mendes: de Eça aos romances do século XX". In: *IV Encontro Internacional de Queirosianos*, 2000. Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. Coimbra: ILLP/Almedina, 2002. p. 783.

apenas uma referência, pois seu nome é apenas mencionado nas cartas. Fatos da vida do autor, como a carreira diplomática na Inglaterra e na França, são citados ligeiramente, apenas em função do estabelecimento de um contexto para o destinatário.

O centro da narrativa está não em Eça de Queirós, mas no relacionamento entre Fradique Mendes e Ana Olímpia. As cartas dão notícia da chegada de Fradique a Angola, na segunda metade do século XIX. Nessa colônia portuguesa na África, o protagonista conhece Ana Olímpia, nascida escrava, mas que se tornou uma das pessoas mais ricas e poderosas do lugar após o casamento com Victorino Vaz de Caminha. Com a morte do marido, é cortejada por Fradique. Entretanto, Jesuíno, irmão do falecido marido, vindo da Bahia, toma-lhe os bens e a faz retornar à condição de escrava, pois ela, por descuido do marido, não fora oficialmente alforriada. Fradique devolve-lhe a liberdade e a leva para morar com ele numa fazenda no interior da Bahia. O fidalgo português falece em 1888. Sentindo-se sozinha no Brasil, volta a Angola, na companhia da filha que tivera com Fradique. Nos deslocamentos multiculturais do Fradique de Agualusa, que vai de Portugal a Angola e ao Brasil, sobressai o que Osvaldo Manuel Silvestre designou de “triângulo intercontinental da mitologia cultural do luso-tropicalismo”⁷⁴, a ser vivenciado pelo protagonista sobre o qual recai um aprendizado transformador como resultado de suas múltiplas deambulações.

Agualusa utiliza, em *Nação crioula*, uma técnica narrativa comum a seus romances, ou seja, ele constrói textos em que “o humor e a manipulação pós-moderna dos factos históricos e literários conduziram a sua ficção para o divertimento e a iconoclastia do prazer de confundir”⁷⁵. Essa atitude intertextual de pôr, em seu texto e noutro contexto, figuras pertencentes ao domínio ficcional, como verificamos em *Nação crioula*, com a personagem de Eça de Queirós, é uma marca característica da prosa pós-moderna de José Eduardo Agualusa. Também nessa obra, o autor mistura personagens históricas do movimento abolicionista brasileiro, quais sejam: José do

74 SILVESTRE, Osvaldo Manuel. “Um turista nos trópicos: o devir pós-colonial de Fradique Mendes”. In: IV *Encontro Internacional de Queirosianos*, 2000. Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. Coimbra: ILLP/ Almedina, 2002. p. 234.

75 LARANJEIRA, Pires. José Eduardo Agualusa. In: LARANJEIRA, Pires, MOUTINHO, Viale e RODRIGUES, Ernesto (Coords.). *Dicionário de literatura*. Actualização. v. 1. Porto: Figueirinhas, 2002. p. 34.

Patrocínio, Luís Gama, Joaquim Nabuco, André Rebouças, aos escravos e escravocratas, demiurgos, matadores de aluguel e tantos outros tipos populares. Em *Nação crioula*, a intertextualidade se dá não só com a criação queirosiana, mas com a história da escravidão negra da África para o Brasil e dos combates travados pelos intelectuais para a superação desse estigma.

A princípio, com *Nação crioula*, Agualusa quer refletir sobre a formação da identidade angolana e, com isso, promover o diálogo intercultural do seu país com o mundo. No ambiente multifacetado de Angola, ele recorre, na sua literatura, à interpenetração de narrativas, utilizando-se tanto da retomada de idéias quanto do retorno de personagens de sua criação particular ou de outros autores. Assim, no texto de Agualusa, as personagens migram de uma narrativa à outra ou são tomadas de empréstimo à ficção de diversos autores ou à narrativa histórica. São exemplos de retomadas intratextuais: o meticuloso Arcénio Pompeu Pompílio de Carpo, que salta de *A conjura* para *Nação crioula*; a sedutora Josephine, que se desloca de *A conjura* para *Estação das chuvas*; as jovens Leda, Polixena e Dejanira, por quem César Augusto havia se apaixonado em *A conjura*, reaparecem nas páginas de *Estação das chuvas*; o Comandante Monte, que se transporta de *Estação das chuvas* para *O ano em que Zumbi tomou o Rio*.

Um caso de retorno seguido de personagem no romance de Agualusa corporifica-se com a figura de Lídia do Carmo Ferreira: um poema dela é inserido como epígrafe ao primeiro capítulo de *A conjura*; ela é a protagonista de *Estação das chuvas*; Plácido Domingo menciona-a em *Um estranho em Goa*; um poema de sua autoria é citado em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Podemos dizer que Lídia do Carmo Ferreira é personagem recorrente no romance agualusiano. São também exemplos de recorrências intertextuais, num texto transcultural que abrange Angola, Portugal e Brasil, as figuras históricas desses países, tanto os políticos abolicionistas brasileiros José do Patrocínio, Joaquim Nabuco e Luís Gama e quanto o escritor português Eça de Queirós. Todos eles, no espaço da recriação romanesca, tornam-se personagens da ficção.

Enquanto romance epistolar, que se caracteriza pela falta de ação, *Nação crioula*

desenvolve uma série de recursos a fim de romper a barreira determinada pelo gênero, quais sejam: vale-se da técnica cinematográfica pelo modo ágil de apresentar as cenas quadro a quadro; o gosto pelas ações folhetinescas (amores, intrigas, separações, traições, assassinatos) como forma de prender a atenção do leitor; a construção de personagens estereotipadas e de fácil assimilação pelo leitor; são personagens caricaturais como Gabriela Boca Maldita, célebre por seu mau hálito, ou o cônego Nicolau dos Anjos, um homem tão pequeno que mesmo entre os pigmeus seria considerado anão. Entretanto, o emprego desses expedientes não elimina a complexidade estética do romance, visto que “o recurso à paródia e ao pastiche relacionam-se na obra de Agualusa com a possibilidade de revisão crítica de um imaginário coletivo”⁷⁶.

Dentre as personagens de *Eça de Queirós*, Agualusa opta por Fradique. A personagem, criada pelos escritores do Cenáculo, foi recebida, no meio literário português, desde o final do século XIX, como paradigma de bom gosto. Fradique representava um modelo para a época, pois ele se enquadrava no que havia de melhor em termos de beleza, elegância e bondade, além de possuir vasta cultura e de ser um cidadão do mundo sem abdicar dos valores nacionais. Sobre esse personagem queirosiano, Agualusa constrói o Fradique de *Nação crioula*, com um toque particular de humor e com a leveza de um jogo de pura diversão. Pela manifestação de um humor inteiramente descomprometido com verdades, Agualusa desafia a contradição e a ambivalência de um mundo que não define claramente as fronteiras entre história e lenda, entre realidade e ficção. Ao retirá-lo de seu contexto inicial, ao destacá-lo da obra de *Eça de Queirós*, o autor africano não se limita a romper com a matriz, mas ele vai propor uma releitura livre da personagem tomada de empréstimo. Agualusa imprime um caráter dialógico ao seu Fradique, pois, tal o personagem queirosiano, ele é um homem que se dispõe viver novas experiências, que não oferece resistência ao inusitado das situações:

Atirado para a praia, molhado e humilhado, logo ali me assaltou o sentimento

76 SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa: uma ponte entre Angola e o mundo. p. 189.

inquietante de que havia deixado para trás o próprio mundo. Respirei o ar quente e húmido, cheirando a frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco comecei a perceber um outro odor, mais subtil, melancólico, como o de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África (p. 11)⁷⁷.

No entanto, Fradique tenta apreender aos poucos o que inicialmente lhe pareceu estranho, pois a fase de estranhamento foi superada e agora ele está diante de uma realidade que se apresenta inteiramente à sua compreensão. Daí ele se pronunciar assim: “Estendido nesta cama, ardendo de febre e no entanto trémulo de frio, procuro entender os segredos de África” (p. 29).

A figura complexa, dessacralizadora e cosmopolita do Fradique queirosiano foi a senha que permitiu o acesso ao texto relativizador e questionador do romance de Agualusa. O personagem de Eça de Queirós não é um lusitano de posições radicais, ao contrário, ele é capaz de aderir a uma seita oriental, o babismo⁷⁸, e de combater junto a Garibaldi pela construção de um novo país, por isso ele é a chave para a edificação de uma nação crioula, a ser erigida na multiplicidade de vozes e de visões do mundo.

Quanto à estratégia romanesca, tanto o texto de Eça de Queirós quanto o de Agualusa recorrem a uma escrita epistolar a fim de proporcionarem ao romance um carácter multifacetado típico do género epistolográfico. Nas cartas de ambos os textos, as personagens impregnam suas linhas com a marca de sua própria voz; voz essa que vem entrecortada de sentimentos e de seu estilo característico e que se abre para o debate dos assuntos mais diferenciados, cujos interlocutores admitem um leque variado de posicionamentos e mantêm com quem escreve níveis distintos de afetividade.

A correspondência de Fradique Mendes apresenta um amplo leque de destinatários, quais sejam: figuras da aristocracia (Madame de Jouarre, Visconde de A.

77 AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997. Todas as citações serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, o número da página.

78 Movimento religioso islâmico, fundado na Pérsia, nos fins da primeira metade do séc. XIX, pelo reformador Mirza Ali Mohamed ibn Radnik (1819-1850), pretense descendente de Maomé, que se intitulava o Bab, a porta pela qual os fiéis teriam acesso à divindade, e que pregava a igualdade entre os sexos e proibia a poligamia, o consumo de álcool e a mendicância.

T., Madame S.), amigos do meio literário (Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão, Eduardo Prado), o alfaiate (E. Sturmm), o sobrinho (Manoel) e figuras de variadas procedências (Sr. E. Mollinet, Mr. Bertrand B., Clara, Bento de S., Paul Vargette), com o acréscimo de duas cartas cujo destinatário não foi explicitado. Diante de uma variedade de interlocutores, é inevitável a diversidade de questões abordadas, embora a temática recaia quase sempre sobre a literatura, a filosofia, a política e a religião. Em *Nação crioula*, são três os interlocutores, a saber: Madame de Jouarre, Ana Olímpia e Eça de Queirós. As missivas privilegiam as questões pertinentes aos países lusófonos. Dentre eles, Angola é objeto da maior parte das reflexões discutidas nas cartas de Fradique Mendes. Mas também uma reflexão de temas importados do Brasil e de Portugal está ali presente como forma de acentuar uma ligação estreita entre os três países lusófonos através de uma problemática comum da escravidão e do tráfico negro.

Na escrita epistolar, a alteração do destinatário implica também uma remodelação do discurso. É fundamental que o missivista module seu tom de voz à natureza do receptor. Por isso, a epístola envolve sempre uma situação de diálogo, já que toda correspondência dirige-se a um *outro*, a quem interpela e requisita uma resposta. Essa dialogicidade do romance epistolar é um dado essencial para o missivista, seja na obra de Eça de Queirós ou na de José Eduardo Agualusa. O Fradique queirosiano dialoga com personagens masculinas e femininas, com figuras da nobreza ou populares, com personalidades do meio literário português ou gente despreziosa das situações corriqueiras. Apresenta-se a cada um deles com um discurso apropriado: discute questões literárias com seus pares do mundo da literatura; adentra aos meandros da política com quem é possível debater sobre as filigranas políticas; trata de amenidades com quem se pode travar um diálogo ameno; enfim, dança conforme a canção, ou melhor, escreve de acordo com o destinatário da mensagem.

Os dois livros, para melhor situar o leitor no universo da personagem central, fornecem informações complementares a respeito de Fradique Mendes. No texto de Eça de Queirós, o autor introduz uma espécie de prefácio intitulado *Memórias e notas*.

Nele, o narrador relata como se deu seu encontro com o protagonista e aproveita para traçar um perfil do missivista, de onde emerge a imagem de um homem adiantado em relação ao tempo em que coube viver. No texto de Agualusa, essa complementação informativa aparece na carta de Ana Olímpia a Eça de Queirós, no desfecho do romance. Nela, Ana Olímpia acrescenta dados às lacunas dispersas pela narrativa, como, por exemplo, as circunstâncias nas quais se deu seu encontro com o aventureiro português e futuro amante. Ela, menos atenta à proposta de fazer um retrato de Fradique, quer de fato apresentar sua visão dos acontecimentos anteriormente relatados pelo protagonista. Ao construir sua versão dos fatos, Ana Olímpia interpõe sua voz ao relato monolítico do narrador e assim dissolve a monotonia de um discurso único.

Nação crioula, o romance de José Eduardo Agualusa, é uma homenagem a Eça de Queirós, escritor muito lido nas escolas africanas, especialmente no período da colonização portuguesa. O romance foi publicado em 1997, numa década de muitas comemorações em torno do nome do célebre romancista português do século XIX, cujo sesquicentenário de nascimento havia sido comemorado em 1995 e o centenário de sua morte seria festejado em 2000. O livro de Agualusa é uma releitura irônica da personagem de Eça de Queirós. Ironia que se verifica a partir do título, quando o autor contemporâneo anuncia que seu livro contém a correspondência secreta de Fradique Mendes que Eça não quis tornar pública. Agualusa tem deixado patente, nas entrevistas e depoimentos, que literatura é jogo, encenação, ludismo; ela só pode ser levada a sério dentro do “contrato” imaginativo que estabelece com o leitor.

Agualusa instiga a curiosidade do leitor, quando propõe acrescentar às cartas de Fradique publicadas por Eça de Queirós a correspondência secreta da personagem e expor um outro lado de Fradique até o momento desconhecido dos leitores. No entanto, o livro do escritor português já fornecia indícios que apontavam para essa zona da personagem que, por algum motivo, havia ficado obscurecida. Investindo nessa hipótese, Agualusa cria um relato de viagens que Fradique poderia ter escrito motivado por uma estada na África, imaginando episódios que vão contrariar o que Fradique dissera a seus amigos em Lisboa. Na versão de Agualusa, a viagem que Fradique

fizera à Zambésia, na África, deixou-lhe impressões memoráveis. Para o autor angolano, o aprendizado com a África seria o segredo de Fradique. A partir dessa revelação, é possível transportá-lo para a África, para onde deve dirigir seu olhar crítico sobre o comércio de escravos e onde irá tornar-se amante de uma negra africana.

Com uma carta de Fradique Mendes à Madame de Jouarre, datada de maio de 1868, tem início o romance de José Eduardo Agualusa. Nessa carta, Fradique registra suas primeiras impressões a respeito da cidade de Luanda, de cujo porto saíam os escravos rumo ao Brasil. A descrição se contrapõe a opinião do Fradique queirosiano de que não havia nada de interessante na África para se comentar, conforme deixou expresso na resposta a um questionamento do narrador: “Fradique! Por que não escreve você toda essa sua viagem à África?” (p. 111)⁷⁹. E Fradique responde nestes termos: “Para quê? [...] Não vi nada na África, que os outros não tivessem já visto” (p. 112). Fradique descreve à Madame de Jouarre uma Luanda, sob o enfoque do deslumbramento para com a cidade angolana. No discurso do Fradique agualusiano, numa enunciação polifônica, perpassam vozes de diferentes contextos: o europeu que desprezava a experiência africana, que, migrado para o romance de Agualusa, vê a África com outros olhos; o simpatizante com a causa dos negros, que passa a combater o tráfico de escravos da África para o Brasil. Assim, ao promover a desterritorialização do texto de Eça de Queirós, ao fazer a reciclagem de Fradique Mendes para moldá-lo aos valores da africanidade, redimensionando as relações entre a personagem e sua origem portuguesa, o escritor angolano põe o Fradique a dialogar com uma cultura distinta a fim de transformá-lo num sujeito multicultural.

No hipotexto queirosiano, a referência à África é mínima, dentre as quais podemos mencionar uma carta à Madame de Jouarre, escrita em Paris, no mês de dezembro:

O meu procurador em Sintra aconselha agora, para reedificar o kiosque, um

79 QUEIROZ, Eça de. A correspondência de Fradique Mendes. In: _____. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias por Beatriz Berrini. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 51-204. Todas as citações referem-se a essa edição, indicando-se, no texto, o número da página.

estimável rapaz, de boa família, que entende de construções e que é empregado na Procuradoria Geral da Coroa! Talvez se eu necessitasse um jurisconsulto, me propusessem um trolha. É com estes elementos alegres, que nós procuramos restaurar o nosso império de África (p. 121).

No hipertexto de Agualusa, mantém-se a mesma veia irônica das cartas fradiquianas, sobretudo, quando se aborda a colonização portuguesa na África, como fica evidenciado no seguinte trecho de uma carta a Eça, datada de outubro de 1888: “A nossa presença em África não obedece a um princípio, a uma ideia, e nem parece ter outro fim que não seja o saque dos africanos” (p. 132). O Fradique agualusiano conserva o mesmo discurso taxativo e corrosivo, as mesmas observações contundentes do personagem queirosiano, embora exista entre eles uma acentuada separação temporal que irá permitir um maior distanciamento crítico do Fradique contemporâneo e, portanto, uma visão dos fatos mais ampla e agudizada. O Fradique, tanto a personagem de Eça ou de Agualusa, “mantém traços caracteriológicos comuns, que o colocam entre o aventureiro e o dândi, o filósofo céptico e o humanista”⁸⁰.

O par Fradique / Ana Olímpia da obra de Agualusa funciona, em importância diegética, como substitutivo do par Fradique / Smith de *A correspondência* de Eça. A dependência do cidadão inglês em relação ao Fradique, ao subverter historicamente os laços de submissão de Portugal à Inglaterra, cria uma espécie de compensação irônica à situação de humilhação da Nação portuguesa ante a poderosa Inglaterra que se verificava desde alguns séculos. Em *Nação crioula*, o par queirosiano é diluído na ligação que se forma entre Fradique e Ana Olímpia. Doravante, Fradique, cativo da beleza de uma negra, deixa-se subjugar pelos encantos de uma África que o transforma de amador a amado. Nessa subjugação amorosa, o europeu julga-se dominado: “A verdade é que eu próprio não me importaria de ser escravo de Ana Olímpia” (p. 41).

À beleza negra de Ana Olímpia, contrapõe-se a horrorosa deformação de Gabriela Santamarinha. Ela, na sua fealdade, representa o encontro com o outro na sua radicalidade monstruosa:

80 MARINHO, Maria de Fátima. A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos. p. 197.

A senhora Gabriela Santamarinha é de uma fealdade natural, sem artifícios nem retórica, e exerce-a em cada gesto, em cada frase, no odor corporal, na forma bestial como caminha. “Veja como é feia!”, disse-me emocionado Arcénio de Carpo, “nem entre os aborígenes do continente austral houve alguma vez criatura assim” (p. 22).

A “Nação crioula” que se gesta na África pretende trilhar idealmente os caminhos da liberdade, mas essa trajetória não ocorre sem atropelos, já que, na sua organização social, perpassam-se aspectos discriminatórios de toda cultura que não proceda dos africanos assimilados. Tal visão fica patente na posição assumida por Arcénio do Carpo. Para essa personagem, “os pretos do mato constituem grande obstáculo à rápida transformação de Angola num país moderno uma vez que não têm sequer uma ideia de Estado, recusam-se a falar português e permanecem cativos de toda a espécie de crenças e superstições” (p. 17). Entretanto, à discriminação manifestada por Arcénio do Carpo contrapõe-se a criouldade de Ana Olímpia, oriunda de uma África disposta ao diálogo multicultural. Nessa diversidade de culturas, emerge a África retratada no romance de *Aqualusa*. Romance esse que se insere:

numa problemática pós-colonial, mostrando-nos como, através da reciclagem cultural de um mito da literatura portuguesa pela literatura angolana, se pode configurar numa obra literária um diálogo cultural de fundamental importância para a identidade colectiva de Angola e de Portugal⁸¹.

Assim, por sua pertença a uma identidade múltipla, Ana Olímpia desperta o interesse de um Fradique que se revela sob a capa do relativismo cultural, de onde brota a criouldade. Fradique interpreta essa miscigenação crioula a partir do processo de “descivilização” da cultura do colonizador:

uma estranha perversão faz com que os Portugueses onde quer que cheguem, e temos chegado bastante longe, não só esqueçam a sua missão civilizadora, isto é, colonizadora, mas depressa se deixem eles próprios colonizar, isto é,

81 LEAL, Maria Luísa. “Carlos Fradique Mendes: de Eça aos romances do século XX”. p. 785.

descivilizar, pelos povos locais (p. 134).

O drama de Fradique consiste em transitar entre as visões concomitantes do colonizador e do colonizado, numa assumida condição de sujeito peculiar do hibridismo cultural. Na criação de Agualusa,

Fradique converte-se em utopia fundadora de um imaginário angolano em que a herança cultural não é negada, mas antes substituída por uma realidade pós-colonial caracterizada pela diáspora e pela creolização, dois fenómenos “transgressivos” com os quais a África actual se confronta⁸².

O Fradique de Agualusa não é, nem quer ser, um espelho da personagem queirosiana. Ele se garante enquanto um exemplar autêntico de uma ficção pós-moderna que se notabiliza pelo carácter alternativo, pela dimensão crítica e pela vocação multicultural.

3.3 MIGUEL REAL

3.3.1 Entre o ensaio e a ficção

Miguel Real é o pseudónimo de Luís Martins. Ele nasceu em Lisboa, em 1953. É licenciado em Filosofia pela Universidade de Lisboa e Mestre em Estudos Portugueses, pela Universidade Aberta, com uma tese sobre Eduardo Lourenço. Professor de Filosofia e colaborador do *Jornal de Letras*, escreve ensaio, romance, teatro e filosofia.

Recebeu o Prémio LER / Círculo de Leitores em 2000 por seu livro *A visão de*

82 LEAL, Maria Luísa. “Carlos Fradique Mendes: de Eça aos romances do século XX”. p. 785.

Túndulo por Eça de Queirós. Ainda dentro do romance histórico, publicou *A verdadeira apologia de Sócrates* (1998), *Memórias de Branca Dias* (2003), *A voz da terra* (2005), *O último minuto na vida de S.* (2007), *O último negreiro* (2007). Com o romance *A voz da terra*, foi agraciado com o Prêmio Literário Fernando Namora, em 2006.

Desde as primeiras publicações, sua obra divide-se entre o ensaio e a ficção e como ele mesmo diz admitiu em entrevista, nos seus primeiros livros, havia influência da filosofia no campo da ficção. Hoje, ao contrário, escreve simultaneamente um romance e um ensaio, vencendo a tentação de imiscuir a teoria na ficção e garantindo, assim, a independência de ambos os gêneros.

3.3.2 A visão de Túndulo por Eça de Queirós: a história de um manuscrito inédito de Eça de Queirós

Em 2000, à esteira das comemorações do centenário de morte de Eça de Queirós, Miguel Real publica o romance *A visão de Túndulo por Eça de Queirós*. O livro estrutura-se em cinco capítulos, assinados por diferentes autores. Os autores são Miguel Real, Eça de Queirós e Angel Juncal Laprida. A Miguel Real é atribuída a autoria do primeiro e o último capítulos, a Eça de Queirós, o segundo e a Angel Juncal Laprida, o terceiro e o quarto. No texto, os três autores são figuras ficcionais, pois, transformados em personagens do romance, constituem elementos estruturais da narrativa. O romance é a história de um livro (*A visão de Túndulo*), que, de manuscrito inédito de Eça de Queirós, encontrado em Buenos Aires, na Argentina, irá servir de reflexão sobre o ato da escrita e sobre a adoção por Eça de uma inusitada veia temática: ao consagrado Eça realista, associa-se um escritor afastado desse mesmo realismo e que reescreve textos medievalescos e assim retoma certo satanismo de viés baudelairiano, presente na primeira fase de sua produção literária, mais especialmente nos seus textos reunidos nas *Prosas Bárbaras*, publicados postumamente em livro em 1903. Sobre a base hipotextual do suposto manuscrito atribuído, na ficção de Miguel

Real, a Eça de Queirós, comentou Maria de Fátima Marinho:

O título da obra apela inequivocamente para um texto medieval homónimo de que foi publicada uma versão por F.M. Esteves Pereira, em 1895, na Revista Lusitana e uma outra, em 1903-1904, por José Joaquim Nunes, na mesma revista. Se o texto medieval existe, o de Eça é completamente fantasioso e só remotamente convoca o hipotexto a que tão explicitamente se refere⁸³.

O capítulo inicial, intitulado *A descoberta*, traz a assinatura de um Miguel Real ficcionalizado, visto que não se trata do autor empírico do romance, mas de uma personagem com importante atuação no desenvolvimento da narrativa. O capítulo irrompe com duas epígrafes: uma de autoria de A. Tocqueville⁸⁴ e a outra de José Saramago⁸⁵. As citações alertam para o perigo do autoritarismo que ronda uma humanidade convertida em massa de manobra. Às epígrafes, segue uma fotografia que, segundo se subscreve, trata-se de um *retrato de 1931 do grupo fundador da revista modernista portenha Sur, destacando-se ao centro J.L. Borges* (p. 9)⁸⁶. E o texto prossegue com a informação de que, também em 1931, houve a inauguração da mansão labiríntica e fantástica do escritor argentino Angel Laprida. Nessa residência, seria encontrado anos mais tarde, sob posse de sua filha Dona Mignon Alberta Juncal Laprida Durañona, o manuscrito inédito do conto de Eça de Queirós *A visão de Tündalo*. Tal qual o *Ulisses*, de James Joyce, a narração inicia-se num dezesseis de junho, mas de 1997. Pergunta-se: será que, à semelhança de Leopold Bloom, o protagonista irá viver uma aventura digna de uma *Odisséia*? Sim, a esse "aventureiro" português, será revelada a existência de um manuscrito inédito de Eça de Queirós; e a

83 MARINHO, Maria de Fátima. A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos. p. 192.

84 A epígrafe de A. Tocqueville é a seguinte: "Procuro imaginar com que novos aspectos o despotismo / poderá reaparecer no mundo: / vejo uma multidão imensa de homens parecidos / e de igual condição que giram sem / descanso em volta de si próprios, em busca / de prazeres insignificantes e vulgares por que enchem a alma; / cada um, retirado no seu canto, ignora o destino dos outros. / Acima desta vasta multidão, ergue-se um poder imenso / e tutelar que se encarrega, sem a ajuda de ninguém, / de organizar os divertimentos e os prazeres e de velar pelo / seu destino [...]. / É um poder absoluto, pormenorizado, / ordenado, previdente e doce".

85 Segue a epígrafe de José Saramago: "Se alguma vez, na história da humanidade, vivemos na Caverna de Platão, é agora".

86 REAL, Miguel. *A visão de Tündalo por Eça de Queirós*. Lisboa: Difel, 2000. Todas as citações serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, o número da página.

ele caberia a epopéia da recuperação e apresentação desse achado literário a um mundo perplexo.

No primeiro capítulo, a narração é feita por um narrador extra e homodiegético que se esconde sob a assinatura do autor empírico, que, por sua vez, se oculta sob o disfarce de um pseudônimo. O eu apresentado, conduz à pergunta: quem é esse eu que conta sua história? Algumas linhas à frente, ele se dá a conhecer: “eu, Miguel Real, português, amante de romances, curioso da literatura, aluno do Mestrado de Estudos Portugueses da Universidade Aberta de Lisboa e professor de filosofia de Sintra” (p. 17).

Poderíamos ser levados a crer, pelos dados biográficos citados, que estaríamos diante do próprio autor empírico do romance, que, de igual modo, se chama Miguel Real. Entretanto, estamos imerso no terreno da ficção, cujo estatuto é regido pela imaginação e pela liberdade de criação, portanto o eu que se apresenta sob o nome de Miguel Real constitui um outro diferenciado do autor empírico; esse eu vem a ser apenas a marca de uma estratégia narrativa propositadamente armada para disfarçar a ficcionalização da assinatura do autor. A respeito dessa estratégia narrativa construída por Miguel Real, Maria de Fátima Marinho teceu a seguinte observação: “Assumindo-se o autor empírico como narrador extra e homodiegético e colocando-se em Buenos Aires num Congresso, encena o ambiente propício para a fabulosa descoberta”⁸⁷.

Ao narrador, compete descobrir um texto inédito de Eça de Queirós, por isso ele é descrito sob estreita ligação com o célebre escritor realista português. O protagonista é delineado no limiar da ação romanesca enquanto um senhor embaixador da obra de Eça de Queirós, na capital da Argentina. À personagem Concépcion, o narrador revela: “Sim, eu o conhecia-o bem, tanto quanto se pode conhecer alguém de quem se leu todos os livros, todas as cartas e, até, os bilhetes postais” (p. 12).

Assim, por se tratar de um iniciado, de alguém que já cumpriu um ritual de iniciação, ele está enfim habilitado a comungar de uma abençoada revelação, anunciada pela boca de um "anjo" concebido especialmente para revelar-lhe a boa

87 MARINHO, Maria de Fátima. A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos. p. 192.

notícia. Diz-lhe Concépcion: “Miguelito, hay un manuscrito inédito de Eça de Queirós en Buenos Aires” (p. 14).

No entanto, para possuir esse objeto precioso, uma dádiva dos deuses a ser concedida a uma pessoa única, uma bênção para quem chegou ao patamar elevado de especialista na obra queirosiana, é necessário obedecer a certo ditame ritualístico, sem o qual, não se pode merecer tal galardão. E o nosso protagonista submete-se ao que for preciso a fim de ter em suas mãos o manuscrito de Eça de Queirós. Com esse fito, ele desloca-se ao bairro de Palermo Viejo, Buenos Aires, para, em casa da filha de Angel Juncal Laprida, uma mansão labiríntica e fantástica que Angel mandou construir sob inspiração e aconselhamento do amigo Jorge Luís Borges, receber das mãos de uma criada índia “um pequeno e velhíssimo embrulho de papel pardo atado com fitilhos de nastro vermelho” (p. 17).

Para prender o leitor numa rede de expectativas típicas da narrativa policial, o autor vale-se de protocolos discursivos que irão prepará-lo para a grande revelação, visto que “a descoberta do manuscrito é antecedida por elementos próprios para sugerir o suspense, desde o retardamento do relato até à descrição do próprio embrulho que Eça teria entregue a Laprida”⁸⁸.

Ante a sacralidade daquela relíquia, resta-lhe entrar em êxtase místico. E é o que lhe acomete: “Eu, saltei do sofá e, involuntariamente, vi-me a respirar ofegantemente, os lábios sedentos, senti o coração a pulsar, os dedos trementes e os olhos inquietos” (p. 17). Em estado de beatitude desencadeada pela visão estonteante de um objeto que se mantinha além de todas suas expectativas, o narrador participa ao leitor o maravilhamento de uma experiência mística deveras gratificante:

garanto-lhe, caro leitor, ser instantaneamente possuído por um sentimento próximo do que os santos designam por beatitude: realização plena, serenidade absoluta, ausência de perturbação corporal, silêncio interior, plena visão do tempo (p. 18).

88 MARINHO, Maria de Fátima. A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos. p.192.

Passado o deslumbramento de uma reação de caráter orgasmático, o descobridor do manuscrito de Eça de Queirós, sai em busca dos sinais comprobatórios da autenticidade do texto. A princípio, estipula a datação do texto; texto esse que precisa estar devidamente situado dentro do conjunto da obra do autor português: “A letra correcta, finamente desenhada, levemente alteada, era o cursivo do Eça de meia-idade, dos quarenta, quarenta e cinco anos” (p. 19). Seguem, enfim, os pormenores descritivos que, ao mencionar seus elementos característicos, dão ao texto toda sua especificidade:

Eram exatamente cinquenta páginas de papel almaço, escritas espaçadamente, a letra fina alteada, emendadas, reemendadas e, possivelmente, dadas como definitivas. [...] Era um conto, um entre os inúmeros contos que Eça escrevera, mas, estranhamente, nunca por este mencionado (p. 19-20).

Chama-se a validação dos estudiosos da obra queirosiana, tais como: Ernesto Guerra da Cal, Carlos Reis, Guilherme de Castilho ou Campos Matos, para, a partir de uma consulta aos livros por eles dedicados à obra de Eça de Queirós, chegar à conclusão de que nada consta na obra desses teóricos queirosianistas que possa esclarecer a respeito de um manuscrito intitulado *A visão de Túndulo*, que fora encontrado pelo protagonista em Buenos Aires.

Como se trata de um texto apócrifo, que não é conhecido dos teóricos especializados na obra de Eça de Queirós nem é mencionado pelo autor oitocentista em nenhum de seus escritos, o protagonista, enredado numa trama quase policialesca, tenta reconstituir a história do texto a partir dos vestígios deixados desde sua produção por Eça até o paradeiro final daquele manuscrito na casa de Dona Mignon Laprida, na distante Buenos Aires. Na busca da autenticidade, o investigador recorre a uma espécie de “bíblia” dos estudos queirosianos, sobretudo, no tocante ao espólio de Eça de Queirós, que é o livro de Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, intitulado *A construção da narrativa queirosiana*. Porém, nada encontra que possa confirmar a produção do texto *A visão de Túndulo* por Eça de Queirós. Sem base documental, o narrador imerge no terreno movediço da especulação, onde se instala a zorra entre a

certeza e a dúvida: “Logo, ou o texto é do próprio Eça (e dentro de mim tudo se inclinava para que o fosse) ou quem o falsificou tinha conhecimento seguro da própria evolução literária de Eça de Queirós” (p. 23).

Para a reconstrução da história desse manuscrito de Eça de Queirós, o protagonista percebe que tem de partir do depoimento de Dona Mignon. Dessa personagem, instituída narradora intradiegetica, deve proceder o relato das peripécias que resultaram na entrega do inédito de Eça a Laprida. Mas, ela tergiversa e fala de seu pai Angel Laprida. Porém, outras são as questões que interessam ao especulador nessa aventura literária e, para resolvê-las, deve insistir na busca das respostas para as perguntas que o inquietam:

talvez as circunstâncias por que o pai - presumia-se o pai - se tinha apoderado de **A VISÃO DE TÚNDULO**, como possuía ele este manuscrito, porquê em Buenos Aires - estas eram as questões que nós ansiávamos ver respondidas, e depressa, meu Deus!, depressa (p. 31). (Destaque do autor)

E as peças do quebra-cabeça daquele imbróglio literário começam a juntar-se: em Paris, Angel Laprida veio a conhecer Paulo Prado, sobrinho de Eduardo Prado, amigo de Eça de Queirós. Em seguida, Angel é incorporado ao grupo de intelectuais que freqüenta a casa de Neuilly, onde reside o escritor e cônsul de Portugal. Mas, por Angel ser um cidadão argentino fugido à justiça, Eça deve manter sigilo sobre a existência daquele jovem estrangeiro:

Eduardo Prado pedira ao amigo para acolher Angel naqueles serões recreativos sob segredo, como se em casa nenhum **porteño** alguma vez estivesse. Eça cumprira e nenhuma referência em carta fora feita às permanentes estadias de Angel em sua casa (p. 35-36). (Destaque do autor)

Assim, como num enredo policial, as peças se encaixam, e a narrativa ganha certa coerência. E a história do manuscrito provavelmente escrito por Eça de Queirós continua. Num dos serões em casa do Eça, após uma sessão espírita, em que fora

invocado o recém falecido Antero de Quental, o autor de *Os Maias*, sob impacto dessa visão, escreve o texto *A visão de Túndulo* que retoma, de certo modo, o tom fantástico da fase romântica dos primeiros textos por ele escritos e que foram publicados em *Prosas bárbaras*. O texto é entregue a Angel Laprida:

Entregou o embrulho a Angel e disse-lhe para ler, quando pudesse. Contava a história de um homem que também tivera visões, há 800 anos, em plena Idade Média. Todos queriam ler, mas Angel, de embrulho debaixo do braço, disse que era só para ele. Agradeceu e retirou-se, de passo arrastante. Eça nunca mais o viu (p. 42-43).

O imaginado Angel Laprida, escritor argentino que fundou junto com Jorge Luís Borges, na década de 1930, a revista *Sur*, é considerado iniciador do conto fantástico em seu País. Pelos dados biográficos apresentados, ele deve ter nascido por volta de 1875, visto que se afirma que ele *morrera em 1963 com 88 anos* (p. 30). Estabelecida uma linha de tempo para Laprida, ele deve ter conhecido Eça de Queirós em Paris, quando era muito jovem, pois Eça faleceu em 1900. Assim, cruzando os dados biográficos de Laprida propostos na ficção com a história de vida de Eça de Queirós, deparamo-nos com a técnica subvertora da metaficção pós-moderna, visto que põe um jovem de cerca de vinte e poucos anos a transitar pela casa do escritor português, a conviver com intelectuais do nível de Eça de Queirós e Eduardo Prado, e receber das mãos de Eça um manuscrito inédito apenas para seu deleite particular. A metaficção de Miguel Real, ao reorientar dados da referencialidade, proporciona ao conhecimento histórico um tom mais maleável e divertido pela leitura irônica que fizera de fatos e de personalidades.

Para publicação do texto inédito de Eça de Queirós, a filha de Angel Laprida exige que se publiquem dois contos fantásticos de seu pai que há tempos estavam engavetados. Essa é a cláusula contratual para liberação do manuscrito queirosiano, pois os contos de Laprida devem destarte permanecer associados ao ineditismo de *A visão de Túndulo*. E assim se fez: abriu-se espaço no romance para inclusão dos dois contos de Laprida. O primeiro intitulado *Porquê o ser e não o nada* é um texto filosófico

que trata da morte do filósofo alemão Leibniz (1646-1716); o segundo intitulado *Diálogo entre um cego, um surdo e um mudo* é um conto fantástico inspirado em *A visão de Túndulo*, de um Eça de Queirós ficcionalizado por Miguel Real.

No cerne da narrativa, Eça de Queirós é posto a reescrever um texto medieval do século XII conhecido como *A visão de Túndulo*; nele se descrevem os tormentos dos condenados ao Inferno. Temos, assim, um Eça que volta à sua temática inicial, da época em que ele produzia os primeiros textos sob égide de um certo romantismo de gosto satânico e medieval. Contado por um narrador homodiegético, a quem logo é possível identificar pela apresentação de referências peculiares a dados biográficos de Eça de Queirós:

mas eu – como todos os bacharéis – abespinhei-me, nos Preparatórios para Coimbra, de cabeça curvada e língua pendente ao canto da boca, no meu grego e no meu latim, praticando as declinações, ou, sob o compasso da chibata do padre Osório (p. 56).

Eça de Queirós, instituído narrador de histórias fantásticas, volta-se para a Idade Média para contar a história rocambolésca de Túndulo. O protagonista era o quinto filho dos senhores de Ribacôa Rescesvindes Lara e Eleanor. Com a morte de sua mãe, ele é dado por seu pai a Chynthia, que, por sua vez, repassa-o a um casal de camponeses que não tinha filhos. Com os camponeses Bernarda e Hermigues, ele permanece até a morte deles, quando lhe é revelado que eles não são seus pais, mas que sua mãe é Chynthia, uma moura muito rica, dona de muitas terras. Túndulo vai morar com ela. Num litígio pela posse das terras que opõe Rescesvindes e Chynthia, ele sai em defesa daquela que ele considerava sua mãe e mata, sem o saber, seu pai e seus quatro irmãos. Uma doença fatal leva Chynthia ao leito de morte. Nele, ela confessa a Túndulo que não é sua mãe e revela-lhe que seu pai é Rescesvindes, a quem matara juntamente com os quatro irmãos. Diante da notícia fatídica, Túndulo abandona tudo e segue para a Serra da Estrela, onde abraça a vida de ermitão. Na solidão de quem deixou tudo para trás, escreve um texto aterrorizador, onde descreve as torturas impostas aos infelizes condenados às penas infernais. Esse texto sucede à

narração da vida de Túndulo, assinada pelo escritor-personagem Eça de Queirós.

Numa espécie de *pastiche*, numa escrita ao estilo de Eça de Queirós, *A visão de Túndulo* é um texto que, no aspecto formal, lembra a forma de escrever típica do escritor português. No entanto, afasta-se dele na temática de gosto duvidoso, de retomada de manuscritos medievais que primavam pelo horripilante e pelo repulsivo. Porventura, nem o Eça inicial sentir-se-ia inclinado a produzir tal texto, nem sequer o Eça da última fase, à altura da qual se atribui a elaboração do manuscrito medievalizante. O último Eça derivou por experiências literárias distintas da cartilha realista, chegando mesmo a escrever textos ao gosto medieval como as lendas de santos, porém, mesmo nesses textos, Eça nunca abdicou de certo compromisso da literatura com uma função social⁸⁹. Um texto medieval pelo medieval da lavra de Eça de Queirós só se justifica enquanto obra de metaficção historiográfica pós-moderna, onde se admite a inversão do já conhecido e consagrado em prol do inteiramente fantasioso. Enfim, o romance pós-moderno de Miguel Real criou o Eça enquanto personagem que deveria atuar de forma a produzir um manuscrito a ser encontrado quase cem anos mais tarde em Buenos Aires. Eça é assim um elemento estrutural dentro de uma narrativa “detetivesca”, cujo núcleo vem a ser a descoberta de um texto inédito por ele produzido e que se encontrava perdido nos labirintos de uma mansão fantasmagórica de Buenos Aires.

No capítulo final, cujo título é *Quando Eça escreveu A visão de Túndulo*, a partir de uma fotografia de 1884, em que Eça de Queirós aparece ao lado de Oliveira Martins, Antero de Quental, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro, no que ficou conhecido como o grupo dos Vencidos da Vida, o narrador heterodiegético procede a uma reflexão sobre o que se convencionou chamar de “o último Eça”, ou seja, o Eça que se segue à publicação de *Os Maias*, em 1888, um Eça já descrente da ortodoxia realista e um tanto pessimista em relação à vida: “Pouco a pouco, do fundo indistinto a negro, florescia, a sépia, como por milagre, cinco rostos, cinco bustos, cinco homens, cuja história, de todos e de cada um, simboliza o rosto de Portugal no final do século XIX” (p. 143).

89 Nesse sentido, ver o livro de Jaime Cortesão. *Eça de Queiroz e a questão social*. Lisboa: INCM, 2001; e a Dissertação de Mestrado de Francisco José Sampaio Melo. *A hagiografia de Eça de Queirós*. Porto Alegre: PUCRS, 2004.

Tal fase existencial do escritor oitocentista vem à tona na obra romanesca de Miguel Real, pois foi nela que se pôs o Eça a escrever o manuscrito *A visão de Tündulo*, uma obra alucinante porque procedente de um espírito entrecortado pelas atribulações. A princípio, Eça vai questionar-se sobre a personalidade intrigante de Antero de Quental, e poemas dele são apresentados para corroborar o pensamento reflexivo que se faz a respeito do célebre sonetista português. Em seguida, vai refletir sobre a literatura produzida pelo historiador Oliveira Martins. E, após esses questionamentos regados pelas mãos corrosivas da desilusão, vai chegar ao seguinte balanço: “Eça transportava consigo [...] um rotundo ódio a Portugal, o Portugal que asfixiara Antero, que inutilizara a acção de Oliveira Martins e que estava esgotando de fracasso toda a geração de 70” (p. 155).

E, após a amargura desse balanço, Eça se pergunta: “O que lhe faltava?” (p. 156). Para ele, seria necessário atacar o “Portugal beateiro”. Restava-lhe, então, escrever *A relíquia*, portanto: “a este Portugal, cravá-lo-ia de Jesus, vivo e morto, em imagem e em relíquia, banhado a interesse e hipocrisia. Mãos à obra” (p. 156). Temos um Eça perfeccionista, preso a seu gabinete de trabalho, a cortar, a emendar, a burilar o texto: “Eça não estava contente, ainda não estava contente: ia intercalando frases, desenvolvendo diálogos, cortando falas, anotando esclarecimentos, substituindo adjectivos, apurando um advérbio” (p. 158). Enfim, estamos diante de um escritor que sabe imprimir um toque de perfeição à obra que vai construindo. Numa ótica mais apressada, tudo parecia correr bem nessa altura da vida de Eça de Queirós:

Tudo estava bem. D^a Emília aguardava-o de braços abertos, a alguma riqueza e a fidalguia dos Resendes cobrir-lhe-iam o futuro, a carreira continuava, inglesa e sóbria, os romances iam saindo, as dúvidas de meia-idade instalavam-se e eram ultrapassadas como esta agora, que a escrita incompleta e um pouco imbecil de *A Relíquia* resolvera. Muito bem (p. 161-162).

Entretanto, Eça de Queirós não iria despedir-se da vida às mil maravilhas. A saúde não ia bem, visto que apareciam as primeiras crises da doença que o vitimaria logo mais. Eça lutava contra os incômodos de uma doença longa e fatal. Na tentativa

de manter-se lúcido e obedecer à determinação de escrever, é interrompido constantemente pela manifestação do mal que o assola. Ele vomita. Suas entranhas devolvem uma negra excrescência, imagem metafórica de um texto por fim escrito e cujas páginas estão impregnadas do que mais nauseabundo e sórdido fora capaz de produzir uma literatura *noire*. A esse conto, escrito “depois de ter experimentado uma semimorte, num estado de excitação e devaneio”⁹⁰, Eça intitulou *A visão de Túndulo*. O texto está concluído, e o romance chega ao seu fim.

A história da produção de um texto foi contada. O romance de Miguel Real, num recurso típico da metaficção, foi escrito para esclarecer como se escreve. O autor faz literatura a partir da reciclagem de uma literatura que deixou de ser feita por Eça de Queirós. O narrador traça a história de um texto. Para dar um toque de veracidade, ele remete a dados factuais e a personalidades do meio literário como Eça de Queirós e tantos outros contemporâneos a ele. Mas, nessa trama urdida por um narrador que quer vender a ficção por verdade, impera uma imaginação transgressora. Sob as asas dela, um manuscrito nunca escrito por Eça transforma-se em mais um texto inédito do autor; personagens inteiramente fictícios como Angel Laprida transitam junto a figuras referenciais e canônicas do mundo literário como Jorge Luís Borges ou Eça de Queirós; contos do imaginado Angel Laprida recheiam uma obra que pretende abrigar uma multiplicidade de textos, que se apresentam interpolados por diferentes estilos e por distintas procedências autorais. Temos, assim, um livro que conta a história de um texto, mas que é também um texto de muitas histórias.

As personagens Túndulo e Laprida, apesar de pertencerem a relatos distintos, estão enfeixadas num mesmo conjunto narrativo, do qual se pode extrair certa aproximação. O escritor argentino, foragido da justiça de seu país, por ter cometido o assassinio de uma jovem que o havia seduzido, refugia-se na Paris dos fins do século XIX. Na capital francesa, Laprida, ao participar de uma sessão espírita, na qual Eça também se fizera presente, tem visões. No texto medieval, Túndulo, de igual modo, tem sua visão, de caráter expiatório, devido à vida desregrada que levava e ao crime de parricídio e fratricídio que praticara, embora atenuado pelo fato de que ele desconhecia

90 MARINHO, Maria de Fátima. A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos. p. 195.

que as vítimas eram seus familiares.

Entretanto, tanto Laprida quanto Túndulo conseguem safar-se da punição. Túndulo renuncia a seus bens e passa a viver como eremita, realizando assim uma espécie de ascese após uma lição de despojamento das posses terrenas. Laprida exilou-se em Paris até o arquivamento do processo criminal em que estava implicado. Assim, pode voltar a seu país e freqüentar o agitado círculo intelectual da Buenos Aires da primeira metade do século XX. Ambos, ao arrepio da lei, refazem suas vidas em seguida a um incidente que se quer superado. Em Laprida, pode-se encontrar, em estado latente, um Túndulo. Foi preciso apenas um escritor para tecer essa história. E o cronista a quem Miguel Real elegeu para tal proeza literária foi Eça de Queirós. Um Eça de Queirós que oferta o ineditismo de um Túndulo à ambição de um Laprida.

3.4 JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

3.4.1 De professor, historiador e crítico de arte português a ficcionista

José-Augusto França nasceu em Tomar, a dezesseis de novembro de 1922. Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas pela Universidade de Lisboa, doutorou-se na Universidade de Paris, em História, em 1962, e em Letras, em 1969. É professor catedrático jubilado da Universidade de Lisboa. Personalidade marcante da vida intelectual portuguesa em diversos domínios, desde a década de 1940, tem-se dedicado, especialmente a partir dos anos 1960, à história da arte e da cultura portuguesa do século XVIII ao século XX, e, nesse âmbito, se realizou a sua carreira universitária. No domínio da criação literária, escreveu romances, contos e peça de teatro. No gênero romanesco, tem se dedicado sobretudo ao romance histórico. Dentre seus romances, destacamos: *Natureza morta* (1949), *Buridan* (2002), *Regra de três* (2003), *A bela angevina* (2005), *José e os outros: Almada e Pessoa – romance dos*

anos 20 (2006) e *Ricardo Coração de Leão* (2007).

3.4.2 *A bela angevina: Eça, o conquistador*

A partir de quatro fotografias de uma jovem desconhecida, encontradas no espólio de Eça de Queirós, na Fundação Eça de Queiroz de Tormes, por Beatriz Berrini, em 1989, José-Augusto França escreve um romance a que denomina “histórico”, pois fundamentado nos fatos que compuseram a carreira diplomática e literária do escritor oitocentista por volta de 1880, aos quais acrescenta os episódios de um imaginado enlace amoroso de Eça com a jovem de Angers. Tentativas infrutíferas foram feitas para se identificar tal senhora, mas o *Hotel du Cheval Blanc*, onde Eça se hospedava nas passagens por Angers e de onde escreveu algumas cartas, encerrou suas atividades na década de 1940, e o estúdio de um famoso fotógrafo da cidade seguiu o mesmo destino, sem que seja possível recuperar a história desses estabelecimentos pela ausência de documentos nos arquivos locais. No entanto, resta uma pergunta que não quer calar: quem é aquela bela angevina retratada ao lado de Eça de Queirós e a quem um Eça conquistador de mulheres poderia ter amado? Para responder ao questionamento, José-Augusto França deu asas à imaginação e construiu o romance que passamos a analisar nos parágrafos a seguir.

Estruturado em sete capítulos, o romance de José-Augusto França, intitulado *A bela angevina*⁹¹, conta, através de um narrador heterodiegético, episódios relacionados à estada de Eça de Queirós no *Hotel du Cheval Blanc*, em Angers, aproximadamente em 1880, para onde fora em busca de ares mais amenos. O primeiro capítulo, cujo título é *A chegada a Angers*, explica as motivações do deslocamento de Eça de Queirós, que do Consulado em Bristol, na Inglaterra, dirige-se até Angers, na França. Deparamo-nos, na abertura da narrativa, com um Eça cosmopolita, que, fugindo dos rigores climáticos da Inglaterra, desfruta dos bons ares da capital do Anjou. Além da

91 Angevino(a) é o adjetivo gentílico para aquele(a) da ou pertencente à região de Angers. No texto, significa a mulher natural ou habitante de Angers, na França.

amenidade climática, comportar-se-á como um fino apreciador da boa mesa e da hospitalidade dos angevinos. O narrador abre a narrativa situando-nos no tempo: somos informados que setembro estava findando e o outono já se anunciava. Mas, a viagem não anima nosso protagonista, pois “a paisagem, pelo caminho, não o animara, e sentia-se, como sempre, alheio às belezas da natureza, mesmo outonal” (p. 9)⁹².

O Eça que se desloca por Angers é um escritor de trinta e cinco anos, mas já bastante conhecido em seu País pelo sucesso que alcançou com a publicação dos romances *O crime de Padre Amaro* (1876) e *O Primo Basílio* (1878). No entanto, é também um artista atribulado pelos vários projetos literários que lhe cabe levar adiante: na temporada angevina, planeja escrever um livro a que chamará *O Mandarin*; cogita igualmente dar vida a personagens que agitam sua mente como aquela que será o Carlos de *Os Maias*. Um leque de esboços de textos povoa a mente criativa do protagonista:

outros planos fervilhavam-lhe no espírito, no isolamento de Newcastle, e o maior deles ia ganhando corpo, inchando, para além de um projecto já do ano anterior. E nisso ia ele empregar o seu tempo angevino, buscando a personagem feminina que precipitasse o drama que já era dos Maias (p. 11).

No impulso de escrever, logo que se sente alojado no hotel, Eça solicita ao gerente Monsieur Grasset uma mesa de pés altos a fim de que pudesse escrever de pé. Ele justifica o pedido dizendo tratar-se de uma pequena mania. Eça precisa escrever e, para ele, a escrita implica o cumprimento de um ritual capaz de criar um ambiente favorável ao exercício do texto. No capítulo segundo *Férias na Bretanha*, o narrador continua a nos mostrar um Eça, de férias apenas do Consulado de Bristol, visto que as idéias literárias circulam sem parar por sua imaginação de artista criador: “tinha para rever a nova edição do *Primo*, e queria terminar *A Capital*, em meio a uma série de novos romances ou novelas que programara, com entusiasmo, *a par do Abranhos*, primeiro concluído” (p. 25). Mesmo distante de Lisboa, portanto afastado do

92 FRANÇA, José-Augusto. *A bela angevina*. 2 ed. Lisboa: Presença, 2005. Todas as citações serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, o número da página.

mundo sobre o qual versava sua literatura, Eça ambiciona escrever obras que irão compor o que chama de “Cenas portuguesas”. Entre avanços e recuos, entre tantos obstáculos, ele segue sob o drama de uma escrita desafiadora:

era tarde de mais para continuar a esgrimir com aquelas folhas todas em que os Maias, pai, filho e avô, procuravam destino dramático, ainda muito longe do fim, depois de tantas mudanças de sítio e de personagens, numa Lisboa que via a distância (p. 27).

Entretanto, ele é dono de uma obra sobre a qual já se pode lançar um olhar retrospectivo sob o foco da saudade “Queiroz tinha, no correio, o último volume das *Farpas*, sobre o qual se debruçou com melancolia: ia longe a sua campanha alegre, e os alegres tempos de Lisboa” (p. 32-33). Ele se sente numa encruzilhada de textos que, após escritos, são abandonados, a fim de que outros textos surjam de sua pena pródiga:

E escrever, que escreveria ele, depois do *Abranhos* que ficara na gaveta? *A Capital* arrastava as folhas já impressas pela mesa do quarto, num desencanto irremediável, *Os Maias*, sim – ou talvez, crescendo à espera que algo acontecesse ao jovem Carlos [...]. E todos os outros planos de Newcastle? (p. 34).

No capítulo terceiro *Terras de exílio*, o narrador procede a um balanço dos acontecimentos marcantes vividos por Eça de Queirós nos anos que antecederam a estada em Angers: a visita ao Egito na inauguração do Canal de Suez; a temporada em Évora, onde fora diretor de um periódico local; a ida para Leiria como administrador do concelho; a escrita a quatro mãos de *O Mistério da estrada de Sintra*; a publicação de *As Farpas*, com o amigo Ramalho Ortigão; as Conferências do Casino; e a nomeação para ocupar o cargo de cônsul em Havana, em 1872. A par de seus dados biográficos, o narrador apresenta um Eça don-juanesco, um conquistador de corações femininos, um adepto de complicadas aventuras amorosas. Em Leiria, é amante da senhora do barão de Salgueiro; surpreendido em pleno jogo amoroso com a esposa do barão, é

expulso do palacete por dois alentados servos do barão. Como toda Leiria viera saber do incidente, deixou a cidade, posto que a credibilidade administrativa do bacharel ficara definitivamente comprometida.

E outros amores animam a vida do rapaz. Em Havana, para onde foi mandado como cônsul de Portugal, conhece duas jovens americanas, “e dois amores dali saíram, com uma viagem pelos Estados Unidos que ocupou cinco meses do seu tempo consular” (p. 41-42). Tratava-se de uma menina que se assinava *Little girl* e de uma senhora casada dita Anna C., uma espécie de substituta da menininha. Entretanto, as americanas representaram somente uma aventura das mais passageiras, quase sem rastros, a não ser uma breve menção aos dias “dos mais singulares de sua existência”, numa carta ao Ramalho Ortigão. Do balanço da viagem aos Estados Unidos, fica uma lembrança: a menininha Mollie Bidwell, a quem prometera casamento, visto que o pai dela era um rico industrial, mas, arrependido, apressa-se em escrever-lhe que “o casamento entre nós é impossível” (p. 42). Com Anna Conover, uma mulher casada que morava em Nova Iorque, viveu momentos de uma felicidade fugidia, pois logo tudo seria desfeito, sob o sofrimento daquela que não podia abandonar o marido e os filhos e sob o alívio do amante que faria, sem maiores atropelos, a viagem de regresso a Cuba. Em Havana, após o caso com as americanas, nosso protagonista escreve uma novela e põe “nela uma figura de mulher, burguesinha de vizinhança, de algum modo afogava a lembrança de Molly e de Anna, nas ‘singularidades de uma rapariga loira’ e gatuna...” (p. 44).

Paralelamente à trama amorosa, correm as cogitações que Eça de Queirós tece a respeito dos planos literários com os quais está envolvido. E essas maquinações de um profissional da escrita são reconstruídas a partir das cartas que ele dirige aos seus amigos literatos, aos editores, enfim, aos habituais correspondentes do escritor. Através de trechos dessas cartas, emerge a imagem de um escritor que transita por diversos projetos literários: alguns ele consegue levar adiante, porém outros ele abandona pelo caminho apesar de, em muitos casos, já ter deixado patente, em cartas, uma futura publicação. Assim, nesse movimento pendular, ele proclama ao editor o esboço de um romance que não tardaria a ser publicado, conforme podemos ler: “a primeira notícia

pô-la numa carta de 5 de Outubro de 1877, quando ao seu editor Chardron apresentou o primeiro plano, juntamente com a última parte do manuscrito d'*O Primo Basílio*" (p. 45). Contudo, alguns romances são alardeados nas cartas que escreve aos amigos para uma posteriormente interrupção da anunciada iniciativa literária:

depois da sua nomeação, outro título, modificado quatro vezes, passou a primeiro lugar, e seria aquele com que ameaçava o amigo Ramalho, já em Novembro de 1877, o do escândalo [...] O Caso atroz de Genoveva, ou "A tragédia (ou o "Desastre") da Rua das Flores (ou da "Travessa do Caldas)", ou "Os Amores de um lindo Moço" (p. 46).

Portanto, à história do escritor associa-se a história de sua literatura, pois, "a tudo isso, que ia sendo história da literatura, outra história pessoal se acrescentava" (p. 50). Da cabeça do escritor, emanam, num fluxo contínuo, variadas idéias que, se postas no papel, irão transformar-se em livros. Para isso, ele deve estar atento a um pequeno bulício que seja de sua imaginação criadora: "para abrir apetite à ideia que de repente lhe veio, o "flamejou", uma visão, um livro inteiro, com cenas e pormenores, personagens e episódios, a partir da fronteira do Caia!..." (p. 50). Porém, ante a recepção negativa ao anúncio de um livro de teor antipatriótico, que não merecera um aval compreensivo nem do amigo Ramalho Ortigão, desiste da idéia de escrevê-lo, embora não tenha destruído o conto com o registro da idéia original:

Para *A Batalha do Caia* também: a vingança de Queiroz ficava gorada, como um brinquedo de criança, afinal, como não deixara de ser, nas suas aflições de fundos. Mas um conto com essa ideia havia ele de fazer, para a gaveta, embora: isso ninguém lho impediria... (p. 52).

No entanto, o protagonista do romance de José-Augusto França não se limita aos comentários sobre sua literatura. Ele, embora um tanto quanto comedido, sabe também expor as questões de ordem pessoal tais como: o endividamento contumaz por que passa e o isolamento sentimental em que vive. Sobre suas finanças, é dito:

Em Janeiro de 1878, tratara também ele da obtenção de um empréstimo, a juros, de oitocentos mil réis ou, melhor seria, um conto de réis, para se libertar de dívidas, sabendo, porém, que ia assim hipotecando o seu futuro e acumulando inquietações (p. 52).

Em carta a Ramalho Ortigão, o protagonista faz confidências de teor sentimental. Corre o ano de 1878, Eça tem mais de trinta anos e permanece um solteirão. Mas, ele não se encontra satisfeito consigo mesmo e descreve ao amigo o seu estado de “viuvez da alma”, que se manifesta no fato de não ter família nem paixão. Para tratar dos sentimentos, a seu ver, um assunto por demais delicado, ele usa o artifício da metáfora para melhor se expor, com brilhantismo, ante o amigo. Ele se compara, pelo sentimento, a uma péla, “ora botilhando pela lama, ora tentando pular para as nuvens: e de cada vez – tédio ou desilusão” (p. 53). Para vencer a aridez sentimental, aceita a idéia de vir a casar-se, pois possui agora uma outra visão do casamento: “Eu não tenho hoje pelo casamento aquele horror de outrora, comparável ao horror do cavalo selvagem pela manjedoura. Bem ao contrário...” (p. 54). E para esposa, Queiroz traça um perfil de mulher pintado pelas tintas do ideal e de certo conservadorismo: “E Queiroz deixou-se ir a uma descrição amável da mulher que antevia e precisava: “serena, inteligente, com uma certa fortuna (não muita), de carácter firme disfarçado sob um carácter meigo...” (p. 54).

Sobre o projeto de uma biografia, o romancista desaconselha tal

empreendimento, conforme lhe fora solicitado pelo editor Ernesto Chardron, que lhe demandara, para viabilizar a escrita do texto, o envio dos dados biográficos e da indicação de um biógrafo. Em carta a Ramalho Ortigão, ele desconversa: “eu não tenho história, sou como a República do Vale de Andorra” (p. 56). Desse modo, Eça desautorizava a escrita de sua biografia. Mas, mesmo a contragosto do romancista, o narrador vai construindo a história de vida do protagonista. Daí acompanhamos sua transferência de Newcastle para Bristol, em 1878, e a decisão de ir passar umas semanas em Angers, na França.

No quarto capítulo intitulado *Madame de Saint-Pastou – 1*, após o recurso da analepse do capítulo anterior, no qual foram narrados episódios relacionados aos anos que antecederam a estada de Eça de Queirós em Angers, a ação volta-se novamente para os acontecimentos de Angers.

Assim, passa-se a narrar o episódio do jantar na casa de Monsieur Grasset, para o qual Eça fora gentilmente convidado pelo anfitrião. Nesse jantar, o Cônsul português é apresentado a uma senhora chamada de Madame de Saint-Pastou. Trata-se de uma jovem e bela viúva, a *douceur angevine*, a bela angevina, que irá ocupar a atenção e o coração do Cônsul, que não é tão jovem nem tão belo. A viúva, que é sobrinha da esposa de Monsieur Grasset, tem uma filha pequena e muito engraçada que se chama Rose. A pequena repete o nome da filha de Maria Eduarda, de *Os Maias*, e, à semelhança da personagem queirosiana, é muito esperta e engraçada. Essa criança, com sua simpatia, conquista, de imediato, a afeição de nosso protagonista, como Rosa soubera conquistar a de Carlos, em *Os Maias*. A narrativa centra-se na figura daquela bela mulher, que é vista sob a perspectiva do cônsul enamorado. Para ele, a preocupação primeira consiste em saber qual é o seu estado civil, afinal, ele precisa averiguar de quem se trata para poder realizar a abordagem inicial. E seu olhar investigativo recai sobre aquele encanto de mulher:

Queiroz apreciava aquele encanto burguês, e o perfil de Marie, que o sol, entrando pela janela, nimbava, pareceu-lhe de uma *finesse* delicada e simples, o penteado alto, descobrindo o pescoço acima da gola engomada do peitilho pregueado; o cabelo era castanho-claro, brilhante e leve e corria atrás numa

trança, o busto apertava-se com uma firmeza doce, cheia de dignidade (p. 77).

Enleado pela beleza de Marie, a angevina, não demora muito e o protagonista vem a saber que ela era viúva. Ela fora casada com um homem bem mais velho do que ela, um casamento por imposição da família. Nada impedia, então, que ele se aproximasse dela. E era isso que nosso cônsul mais queria. Seus olhos enamorados ansiavam por vê-la novamente: “Mas sobretudo olhava a porta, esperando que Madame de Saint-Pastou aparecesse e achou que podia, ou mesmo devia, perguntar por ela” (p. 83). Enfim, quando ela entra, ele se ergue vivamente. Ela não se mantém incólume aos olhares embevecidos do estrangeiro: ao contrário, num gesto de cortesia, convida-o a conhecer a cidade, onde há uma catedral com lindos vitrais, a que teria muito gosto em mostrá-los. Assim, pelas mãos de uma angevina tão solícita, ele visita a catedral. No passeio por Angers, irá apreciar, bem mais que o monumento arquitetônico, os encantos daquela doce mulher. Movido pelo deslumbramento que tal visão lhe proporcionava, os olhos do enamorado captavam, com mais acuidade, os detalhes de um corpo sedutor: “Mas o Sol ainda forte da tarde fazia luzir-lhe, entre a malha apertada do véu (e pareceu a ele que o véu que hoje trazia era menos denso que da outra vez), uma carnação pálida, ebúrnea, diria” (p. 95).

No quinto capítulo intitulado *Marie*, encontra-se o núcleo da narrativa pela concretização do enlace amoroso entre Queiroz e Marie. A partir desse argumento sentimental, narra-se uma série de episódios, que, afastando-se de uma referencialidade biográfica, deriva para um simples torneio imaginativo de uma produção ficcional, visto que não consta que Eça de Queirós tenha tido algum envolvimento de natureza sentimental com a moça angevina estampada nas fotografias pertencentes ao espólio do escritor. Para contar essa história de amor, o narrador confessa que depende do protagonista a continuação do *flirt* que ele mantinha com aquela senhora de Angers. E Queiroz tece uma série de galanteios à pessoa de Marie, numa linguagem típica dos amantes. Ele diz que ela “é a inspiração que durante todo esse tempo lhe faltara” (p. 100-101). A ela, o enamorado associa imagens que remetem sempre à luz. A amada é um corpo luminoso do qual emana um brilho que o inebria:

“tudo negro à sua volta – se não fosse a sua imagem luminosa [...] a brilhar no escuro da sua vida” (p. 104).

É, em especial, através do magnetismo exercido pelos olhos, que ele se sente preso a ela: “fico bem pago se me olhar mais uma vez assim...” (p. 111), afinal “os olhos de Marie eram-lhe compensação maior” (p. 134). A angevina possui o ardor suficiente para subtraí-lo dos percalços da idade e assim remoçá-lo: “para ele tinha sido a inesperada aparição de um entusiasmo de mocidade, e oferecia-lhe uma chama de amor – a mais deliciosa chama em que uma mulher pode deixar queimar à vontade o seu coração” (p. 128). No calor da paixão, Marie constitui, para o amante, a luz que vai aquecer a vida desencantada daquele celibatário.

Para Queiroz, Marie força-o a romper com certa racionalidade, com a qual estava habituado a lidar, para adentrar nos meandros nebulosos do sentimento, onde reina o inesperado e às vezes o inconveniente da emoção. Para ele, deixar “o exílio de Bristol” para mais uma estada em Angers representa um ganho imenso, posto que, na cidade francesa, será possível encontrar a mulher do seu coração: “por ela viera, e não era ‘un coup de tête’, mas ‘un coup de coeur’” (p. 107). E ele, enquanto amante ansioso, conta os dias para voltar a vê-la e sente-se, então, apreensivo pela espera que julga longa: “não se viam há sete meses e três dias, certos, mais oito ainda, ou dez, ou onze, até poder encontrá-la...” (p. 107). Mas, a própria idéia do reencontro comporta a incerteza das atitudes da amada e a inquietude de seu espírito inquiridor: será se ele iria deparar-se com a Marie de antes ou com uma mulher distinta daquela por que se apaixonara? Movido pela inquietação, ele se questiona: “como o receberia Madame de Saint-Pastou – ou Marie? Teria ela ainda tempo para recuar?” (p. 109). Nesse desassossego de alma, chega nosso apaixonado a Angers.

Na aproximação do par amoroso, a forma de tratamento empregada entre eles é um dado narrativo de crescente destaque. Da Madame de Saint-Pastou dos primeiros tempos a Marie com quem se envolve afetivamente, há uma longa caminhada com uma série de barreiras a superar, à medida que se passa da simples formalidade dos cumprimentos à intimidade de um casal que se enlaça num amor cada vez mais estreito. Instalada a cumplicidade amorosa, Queiroz pergunta à amante se poderia

chamá-la apenas Marie. Ela concorda, contanto que não a interpele assim diante dos tios, ou seja, Marie aceita um tratamento informal na privacidade, mas requer a formalidade da vida pública: “Marie assentiu, num leve gesto de cabeça, mas pediu que, em casa, diante dos tios, continuassem a tratar-se por Monsieur et Madame” (p. 111).

Entre quatro paredes, com a liberdade dos amantes, Queiroz, quase por descuido, deixa escapar “chéri...”, mas, de imediato, suspende o pensamento para não confessar um amor, afinal, ele quer professar uma beleza, por isso proclama ardentemente: “ma belle angevine” (p. 128). Enquanto o amante delira na fruição de um prazer estético, Marie não hesita em patentear o grande amor que sente por ele: “Je vous adore, je vous adore, je vous adore...”. (p. 126). Em *Os Maias*, Carlos ouve da boca de Maria Eduarda uma declaração de igual teor: “Amo-te, adoro-te doidamente, até à morte!”⁹³ E, tal qual a heroína da obra-prima queirosiana, sem receio de expor-se de corpo e alma, ela lhe diz que “o seu coração se conservava sempre adormecido até que o vira...”. E acrescenta: “e além de ter o coração adormecido, o meu corpo permaneceu sempre frio, frio como um mármore...” (p. 131). A essa musa frígida, concedeu-lhe o parceiro os fogos do amor.

Pelos olhos enamorados de Queiroz, essa mulher adorável e adoradora ascende à esfera do divino, onde habitam as deusas. Na concepção do amante, seu nome já remetia à maior de todas as santas, e ela havia nascido num quinze de agosto, data da festividade da Assunção de Nossa Senhora. No amor que os unira, o protagonista tinha a impressão de que “os deuses estavam do lado deles” (p. 128). Na comparação com os deuses do Olimpo, ele seria Júpiter e Maria, Juno. Em posição olímpica similar, encontrava-se também a Maria Eduarda de *Os Maias*. Divina, esplêndida, sublime, ela se apresenta sob a face de Juno, no sonho que Carlos tem logo após avistá-la pela primeira vez no Hotel Central, em Lisboa:

93 QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. In: _____. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias por Beatriz Berrini. v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 1388.

uma mulher passava, com um casaco de veludo branco de Gênova, mais alta que uma criatura humana, caminhando sobre nuvens, com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo: a ponta dos seus sapatos de verniz enterrava-se na luz do azul, por trás as saias batiam-lhe como bandeiras ao vento. E passava sempre...⁹⁴.

Também para o Queiroz de José-Augusto França, na contemplação “mística” da linda mulher, sob seus olhos devotados inteiramente a ela, Marie revela-se sob a formosura de Juno, “com os cabelos soltos, divina na sua nudez, lhe aparecia realmente como uma deusa que ele sempre imaginara e que o arrebatara enfim...” (p. 130). A esses devotos da beleza, tais divas proporcionaram o arrebatamento místico das visões celestiais.

Estruturada em torno de uma fotografia encontrada no espólio de Eça de Queirós, que comparece, enquanto paratexto, nas ilustrações da capa e contracapa da obra, a narrativa de José-Augusto França passa a romancear os fatos que irão justificar a presença de uma senhora de Angers num conjunto de reproduções fotográficas pertencentes ao escritor. Caracterizado o envolvimento sentimental, Marie oferta ao amante dois retratos em que está estampada, num gesto de quem quer selar um amor num objeto de recordação a ser guardado com alta estima: “ela deu-lhe um pequeno sobrescrito: Podia abrir? Um sorriso dela e abriu: eram dois retratos a sépia de Marie” (p. 116). O retrato fora tirado no *atelier* de E. Maunoury, um fotógrafo que, vindo de Paris onde obtivera fama profissional, trabalhou na Angers da segunda metade do século XIX. Como retribuição, num amor sacramentado pela troca de retratos, Queiroz, de igual modo, oferece à amada uma fotografia “ele tinha uma surpresa para lhe dar... . A surpresa era um retrato que fora tirar no atelier Maunoury” (p. 129).

Na comunicação que se faz pelos retratos ofertados, os amantes querem perpetuar a transitoriedade de um desejo no registro documental da fotografia. Os retratos serão testemunhas de uma chama de amor que os unira, mas que teima em se consumir sem maiores esperanças. Na despedida, a oferta do retrato tenta disfarçar a melancolia da separação: “nessa altura, ele deu-lhe um dos retratos que tirara. “Estou

94 *Ibid.*, p. 1167.

bem?”, perguntou. Ela só fez que sim com a cabeça, e guardou-o silenciosamente na bolsa de veludo preto” (p. 132).

Numa recorrente associação com *Os Maias*, no que tange ao aspecto do enlace amoroso entre Carlos e Maria Eduarda, o narrador de *A bela angevina* encarrega-se de relacionar as personagens Queiroz e Marie com o casal trágico da obra queirosiana. Numa conversa descontraída com sua amada, o protagonista chega a apresentar-se com o nome de Carlos, manifestando, assim, um autor à sombra da personagem: “ele acrescentou ainda: ‘O meu nome é Carlos que o mundo ignora...’ [...] Carlos era um *alter ego* que estava a pôr em cena, e que caminhava todos os dias a seu lado, tal uma sombra amável” (p. 113). Com essa revelação, Marie entra no jogo das representações e pergunta se ele era o herói do romance que escrevia. Ele confirma a identificação entre eles, mas, com a constatação de que não havia herói sem heroína, retorna a palavra a ela com uma pergunta perturbadora: “sabia ela como se chamava essa *avis rara, oiseau de paradis?*” (p. 113). E assim conclui: “ela se chama Maria – incontornavelmente, irredutivelmente, inesquecivelmente” (p. 113).

No Queiroz do romance de José-Augusto França, desenha-se um escritor cioso dos inúmeros projetos literários aos quais tenta dar bom termo. Por sua mente, perpassam as personagens de *Os Maias*, a história de *O Mandarim*, o romance somente iniciado de *A Capital*, enfim, a cabeça do protagonista é um turbilhão onde ferve uma infinidade de idéias literárias:

os seus projectos literários de Newcastle tinham abortado, ou deixara em pastas manuscritos redigidos a eito, nas proporções projectadas, ou fora inchando cenas e cenas, nas ruas *d’A Capital*. De qualquer modo, nada disso lhe interessava agora, nas voltas *d’Os Maias*” (p. 101).

No entanto, entre os romances sobre os quais se debruça naquele momento, merece maior destaque a escrita de *O Mandarim*. Numas férias em Angers, ele passa a escrevê-lo:

em três dias montou a existência medíocre do seu herói, fez aparecer Lúcifer, desencadeou todo o processo que o ia levar à China, para se perdoar de tanta riqueza. Ia ser um romance curto, como os que projectara para as Cenas, mas bem diferente deles, ou bem distante, naquele intervalo da sua vida... (p. 124).

Em nota à carta de Eça de Queirós a Ramalho Ortigão, de 20 de fevereiro de 1881, Guilherme de Castilho confirma o fato de *O Mandarin* ter sido escrito na passagem de Eça por Angers: “*O Mandarin* foi escrito durante o mês de Junho de 1880 em Angers, no litoral norte da França, onde Eça se demorou algum tempo, na sua viagem de Lisboa para Bristol”⁹⁵.

Mas, o escritor precisa da recepção do leitor ao seu texto, por isso “veio-lhe vontade de contar do mandarim de que começara a escrever, quando mais não fosse para testar o interesse de um leitor burguês e médio” (p. 119). Publicado o livro com a história do Mandarin sobre o qual labutou por vários meses, o escritor investe em outros romances aos quais precisa se dedicar: “e terminava rapidamente o romance do Teodoro para poder então, e para sempre (diria), terminar Os Maias há muito prometidos” (p. 130).

No capítulo sexto intitulado *Madame de Saint-Pastou – 2*, a narrativa encaminha-se para seu desfecho. O próprio título revela que Marie volta a receber o tratamento utilizado anteriormente de Madame de Saint-Pastou, ou seja, uma espécie de adeus à amante e o regresso da senhora viúva de cuja intimidade não mais quer partilhar. Após o clímax do enlace amoroso, resta agora ao narrador contar os fatos a respeito da separação do casal. Antes de selar a despedida, a narrativa adquire um fôlego extra apenas para incluir a história de mais um retrato encontrado no espólio do escritor. Desta feita, trata-se de uma fotografia em que se apresenta a figura de Alberto, irmão de Eça de Queirós, ladeado pelo irmão e por Marie. O registro fotográfico fora feito no atelier de Monsieur Maunoury, em Angers, na visita que o irmão e o romancista faziam à cidade. Retrato esse que vem estampado na contracapa do romance de José-

95 CASTILHO, Guilherme de. Nota 2 à carta a Ramalho Ortigão, de 20 de fevereiro de 1881. In: QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. v. I. Lisboa: INCM, 1983. p. 187.

Augusto França como um recurso paratextual no qual se alicerça o cerne da narrativa. O retrato assinala o final de um caso amoroso pela separação de um casal; casal esse que, além de se manter distante e um tanto distraído, permanece afastado fisicamente pela interposição de Alberto no centro da fotografia.

O amante que deixa um amor para trás logo é substituído por um escritor às voltas com sua imaginação criadora. A experiência de um drama amoroso vivido com Marie dá lugar à elaboração da trama romanesca de uma obra prima:

tanto quanto pormenorizava as imagens, a figura de Marie assumia a de outra Maria, assim baptizada de propósito, agora, na sua imaginação, que era uma imaginação de romancista recriando seres de papel, em situações que não podiam interessar-lhe mais (p. 138).

Pelas indicações do narrador, Marie serviu de dado referencial ao escritor na construção da personagem Maria Eduarda de *Os Maias*. E nessa miscelânea de histórias, de personagens que se inter cruzam, de faces ficcionais que se interpenetram, o universo romanesco entrecoca-se, num jogo de espelhos e de duplicação, onde não é mais possível traçar uma delimitação entre as narrativas construídas, entre os perfis delineados: “era, para ele, um deserto de areias movediças: a imagem apareceu-lhe de repente, num grande pânico. Como faria ele com Maria, ele Carlos – ele José, com Marie?...” (p. 165). Sob essa pergunta deixada em aberto, paira uma indecisão sobre o destino do amor que ruma a passos certos para “onde nada era definitivo. E era melhor assim...” (p. 160). Enfim, Marie toma a iniciativa de acabar com a ilusão daquela aventura. E José compreende que havia perdido a mulher por ele idealizada, logo que passou “o tempo ideal no desejo satisfeito” (p. 170).

No capítulo final dito *Partida de Angers*, a narrativa avança no tempo para fazer um balanço das histórias de vida de José e Marie passados alguns anos da separação. Marie havia casado com um homem mais velho e bom, retomando sua vocação primeira de ser esposa de um homem mais idoso do que ela. Será se ela estaria moldada para a frieza sentimental após ter saído chamuscada pelo fogo de uma paixão

única? E o nosso protagonista prefere navegar em mares mais pacíficos, deixando-se ancorar num casamento convencional com Emília? Pois bem, sua história “limitava-se a um jardim íntimo, nos arredores de Paris, quatro filhos brincando à volta, uma esposa com terras solarengas no Norte e no Alentejo, embora pobres” (p. 176). E o narrador, sem poder inventar mais, dá por concluída a história da bela angevina de um escritor português.

Ao contrário de biógrafos de Eça de Queirós, do porte de João Gaspar Simões, que, na biografia sobre o autor oitocentista⁹⁶, considerou que Eça, em sua vida de solteiro, tendia apenas a envolver-se com mulheres vulgares, José-Augusto França aposta, no seu romance, num relacionamento sofisticado com uma bela mulher pertencente à fina flor da sociedade de Angers. E a partir de fotografias encontradas no espólio do escritor português, nas quais Eça de Queirós posa ao lado de uma senhora angevina até o momento não identificada, o autor contemporâneo elabora todo um enredo romanesco em que põe Eça como personagem que vai relacionar-se amorosamente com a figura feminina imortalizada na fotografia.

O Eça ficcionalizado no romance não é mais aquele das aventuras anônimas com prostitutas, porém um diplomata mundano sujeito a investidas amorosas com uma bela moça burguesa de uma propalada cidade da França para onde havia se deslocado em férias de verão. Ao escritor português tomado como personagem do romance de José-Augusto França, é dado o lance aventureiro de um amor de ocasião. Numa rede intertextual, o criador nivela-se à criatura, com um Eça de José-Augusto França propositalmente espelhado no Carlos de *Os Maias*, a fim de recontar a história de amor do protagonista por uma bela mulher, de igual modo chamada Maria. No entanto, a criatura, numa cadeia ficcional de inúmeros refletores, revela o criador, com um Queiroz construído sobre a solidez da biografia de um homem dedicado à escrita, mas também sobre a leveza da criação inusitada de um conquistador de uma bela mulher.

3.5 MANUEL CÓRREGO

96 Cf. SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. 3 ed. Amadora: Bertrand, 1980.

3.5.1 Jornalista, dramaturgo e romancista

Manuel Córrego é o nome literário do advogado Manuel Pereira da Costa. Natural da Vila de Cucujães, reside atualmente em São João da Madeira, em Portugal, onde dirige o semanário *O Regional*. Desde cedo, desenvolveu o gosto pelo teatro, dedicando-se à encenação e à criação dramática. Por seus textos teatrais, entre os quais se inclui uma *Trilogia queirosiana*, tem sido laureado com vários prêmios. No romance, escreveu *Campo de feno com papoilas* (1998), agraciado com o Prêmio Ler, Fundação do Círculo de Leitores, e *Cem anos sem uma valsa* (2006), cujo subtítulo é “romance queirosiano”, sobre o qual iremos discorrer, com mais vagar, a seguir.

3.5.2 *Cem anos sem uma valsa*: a personagem em busca do autor

O romance de Manuel Córrego, publicado em 2006, é estruturado em 68 pequenos capítulos, agrupados em duas partes, a primeira intitulada “Genoveva” e a segunda “Emília”. Por sua inclinação para o teatro (o escritor é um autor fundamentalmente de teatro), os capítulos são recheados de diálogos entre as personagens. Há capítulos construídos inteiramente na forma de diálogo, que seguem interpolados aos que não são exclusivamente dialogais. O Livro Primeiro, composto por 36 capítulos, dito “Genoveva”, refere-se a uma personagem tomada de empréstimo ao romance *A tragédia da Rua das Flores* (publicado tardiamente e sob o estardalhaço da polêmica⁹⁷ em 1980), de Eça de Queirós. O Livro Segundo, composto por 32 capítulos, remete à esposa do escritor realista português: Emília. Fazendo ficção em torno de elementos romanescos da obra de Eça de Queirós e em torno dos dados biográficos do autor oitocentista e de sua família, Manuel Córrego escreve um romance (ou um texto

⁹⁷ A polêmica deu-se em torno das duas edições de *A tragédia da Rua das Flores* (Moraes e Livros do Brasil), lançadas quase simultaneamente, mas com acentuadas divergências textuais, decorrentes da imprecisão da leitura dos manuscritos de Eça de Queirós.

para teatro que se esconde sob a face de romance?) que se vale das técnicas pós-modernas do trânsito livre pelo terreno ambíguo entre realidade e imaginação, entre história documental e criação especulativa.

Na retomada pós-moderna de uma personagem realista de Eça de Queirós, a referência hipotextual à Genoveva, extraída de *A tragédia da Rua das Flores*, funciona como um delineamento antecipado do campo da liberdade da atuação da personagem, como condicionamento de seu destino. Portanto, a inclusão da personagem romanesca de Eça de Queirós pode, por um lado, implicar uma previsibilidade de seu papel na narrativa de Manuel Córrego, visto que esse papel esteja já traçado em suas grandes linhas por um romance cujo enredo já foi definido e fixado. Por outro lado, a relativa determinação de um nome (e do “papel” da Genoveva, já fixado pelo romance, já transformado em um comportamento esperado) não pôde impedir o autor contemporâneo de dar uma certa funcionalidade narrativa original à sua obra. A Genoveva de Manuel Córrego não é mais a que fora romanceada por Eça de Queirós.

Na mudança de autor e de narrativa, Genoveva, enquanto personagem recorrente, instaura uma continuidade entre textos distintos, mas resta saber qual fisionomia foi conferida à personagem na retomada que se fez dela. Sob o aval de um nome comum, desenvolve-se um processo construtivo de avanços e recuos entre as manifestações diferentes de uma personagem alicerçada numa outra anterior. Para o diferencial da narrativa de autores distintos, o idêntico de uma personagem que migra de um texto ao outro. Nessa situação polimorfa, devemos considerar, além de uma determinada personagem, toda uma estratégia desenvolvida inevitavelmente por um segundo autor, cuja produção literária pertence a si próprio e conserva a marca de seu estilo. É sabido que Eça de Queirós não criou a Genoveva em função de uma retomada ulterior por Manuel Córrego. No retorno da personagem queirosiana numa narrativa contemporânea, existe de certa forma um empréstimo declarado, pois, quando se retoma, num romance do século XXI, uma personagem já existente numa narrativa do século XIX, nomeando-a expressamente, procede-se à filiação da obra gerada a uma matriz geradora.

No *Livro Primeiro*, com o título “Genoveva”, abre-se a narrativa numa espécie de

rubrica tal um texto para teatro. O narrador autodiegético, que conta a história, mas que também participa dela, é a Genoveva. É ela que define o cenário no qual deve atuar. O tempo da narrativa não se desenrola no século XIX como a obra de Eça de Queirós, mas, em completa liberdade temporal, como é característico da escrita pós-moderna, transita, com maior facilidade, pelo antes e pelo depois, pois seu tempo é “agora” (p. 9)⁹⁸.

A personagem e o autor Eça de Queirós, considerado também como ser de papel, mantêm um diálogo aberto e franco, em que criador e criatura ficam nivelados naquele contexto narrativo. A criatura expressa as apreensões de quem depende do criador para lhe dar vida, mas, ao mesmo tempo, toma posições independentes ante as hesitações do criador no processo inacabado de criação:

Sei isso porque travei com o querido Eça uma relação de trinta anos. Foi ele que me deu vida. Num acto de inspiração apaixonada e fulminante. Fui eu que o assisti nas horas derradeiras. Entristecido porque os amores de futuro são um amor longínquo e muitas vezes falhado (p. 10).

Numa rebeldia contra o autor, Genoveva demanda uma construção que lhe seja favorável, de conformidade com seu perfil de mulher elegante:

Pede-me que deixe os pormenores para depois. Que demónio de autor me saiu em sorte – os vestidos e as jóias de uma senhora são pormenores! Deixa-me praticamente nua e põe-se a mostrar os caninos à minha frente. Não aposto dois pintos na nossa relação (p. 11).

No capítulo segundo, numa estratégia narrativa que se reproduzirá nos capítulos pares, emprega-se, à semelhança de um texto dramático, a técnica do diálogo entre as personagens; nesse caso, dialogam criador e criatura, ou seja, Eça de Queirós e a protagonista de *A tragédia da Rua das Flores*. Temos, assim, um autor que encontra a

98 CÓRREGO, Manuel. *Cem anos sem uma valsa*: romance queirosiano. Porto: Campo das Letras, 2006. Todas as citações serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, o número da página.

atriz para representar uma tragédia: “Quero que seja minha personagem” (p. 14); também uma atriz que, expostas as condições, aceita encenar o texto: “Dê-me um grande amor e não tenha pena de mim” (p. 14).

No terceiro capítulo, narrado por um Eça de Queirós feito figura de uma obra ficcional, na encenação que se faz da atividade de composição de um texto elaborado a duras penas, autor e personagem pensam que são oniscientes, mas, na verdade, são cúmplices de um fatigante trabalho de construção textual que se afirma à revelia deles. E que resulta muitas vezes na angústia da página em branco: “O limbo seria pior, disse ela, o limbo é o pior de tudo, concordei sem hesitar” (p. 16).

No início da narrativa, antes de ela ser carregada de significado, a personagem constitui o que Philippe Hamon denominou de “signo vazio”, que vai ser preenchido à medida que se processe, na narrativa, um acúmulo de significação. Assim, no afã de cumprir uma determinada função na semântica do texto, Genoveva clama ao autor: “o limbo, tem razão, toda a minha vida tem sido um vazio, dê-me um grande amor – serei capaz de dar a vida por isso” (p. 19). A personagem anseia preencher o vazio existencial através de uma história de temática amorosa a ser escrita pelo autor. A criatura se põe (e se expõe) nas mãos daquele que detém o poder da criação.

No capítulo quatro, composto de diálogos entre autor e personagem, as marcas hipotextuais do romance de Eça de Queirós se fazem notar no texto de Manuel Córrego. Por se tratar de um projeto de romance, de fato, nunca acabado ou revisado como era de praxe em Eça de Queirós, conhecido por sua mania obsessiva de revisão, *A tragédia da Rua das Flores* apresenta certas vacilações, sobretudo, na fixação do nome das personagens. Nalgumas passagens, por lapso do autor, escreve-se “Jorge” em vez de Víctor. Jorge vem a ser protagonista de *O primo Basílio*, e Víctor de *A tragédia*. Para Luiz Duarte Fagundes, queirosianista que compõe, em Portugal, a equipe encarregada de preparar a edição crítica da obra de Eça de Queirós, “pelas características que apresenta, a *Tragédia* não passa de um manuscrito inacabado, uma espécie de borrão de Autor condenado a ficar inédito, muito longe que ficou da versão

hipoteticamente definitiva”⁹⁹. E completa seu parecer sobre o romance nestes termos: “o manuscrito é, na sua quase totalidade, um borrão e não uma cópia de Autor”¹⁰⁰.

No texto de Córrego, o Eça, sob a capa de personagem, também vacila na escolha dos nomes para suas personagens. Ele confessa: “refiro-me ao nome dele. Gostava que fosse Jorge, mas já o usei antes” (p. 21). Genoveva, então, propõe: “*Não pode ser Víctor?*” (p. 21). O autor concorda com a sugestão apresentada por Genoveva, e o protagonista passa a se chamar Víctor. Quanto ao estabelecimento da idade da heroína, o romance contemporâneo retoma os dados expostos em *A tragédia*. Assim, Genoveva adverte ao autor: “Veja lá que idade me vai pôr!” (p. 22). E ele, para acalmá-la, diz: “Trinta e nove anos! [...] Descanse. Você não confessa mais de trinta e dois” (p. 22). A personagem, em processo de construção, deseja intervir na composição da narrativa para lhe assegurar uma posição favorável na definição dos traços que a caracterizam como, por exemplo, a idade.

No capítulo quinto, narrado por Genoveva, demonstra-se aos olhos do leitor as etapas de construção de uma obra romanesca, num tom de divertimento pós-moderno, no qual a personagem define seu próprio nome: “aproveitei para o informar que já tinha escolhido o meu nome, “Vamos a isso!” “Genoveva” (p. 24). Ao Dâmaso, que faz o papel de amante de Genoveva, cabe-lhe o desprezo da protagonista, mas, em compensação, conquista seu espaço junto ao criador apesar dos protestos daquela que não simpatiza com o antagonista: “para que eu visse como era justo para comigo. Era obrigado a pedir-me que aturasse por um tempo aquela alimália. Mas desde logo me prevenia contra ele” (p. 26). No entanto, para o Eça das páginas de ficção de Manuel Córrego, “via-se que Dâmaso lhe caía no goto. Parecia um pai baboso que tem orgulho no filho traquinas” (p. 27). No sexto capítulo, numa série de diálogos entre Eça e Genoveva, discute-se a entrada de Víctor na história. A heroína pede ao Eça para retirar o Dâmaso de sua vida, mas, como uma sina estabelecida no hipotexto, deve permanecer sua amante “para lhe arredondar a mesada” (p. 30).

99 DUARTE, Luiz Fagundes. *Acerca d'A Tragédia da Rua das Flores: a gênese de um romance adiado*. In: _____. *A fábrica dos textos*. Lisboa: Cosmos, 1993. p. 41.

100 *Ibid.*, p. 47.

No capítulo sete, cuja narração é feita por um Eça-personagem, entra-se num debate metaliterário, quando se focaliza questões intrínsecas à própria literatura do escritor realista. Numa visão retrospectiva, o autor confessa: “já tive duas heroínas numa agonia terrível...” (p. 33). E, diante da observação, Genoveva ingenuamente pergunta: “Duas? Qual é a terceira?” (p. 33). Essas heroínas que Eça de Queirós pôs a agonizar foram Amélia, de *O crime do padre Amaro* (1876), e Luísa, de *O primo Basílio* (1878). A terceira seria nada mais nada menos que a própria Genoveva, que, na cena final de *A tragédia*, suicida-se, lançando-se de uma janela do prédio onde residia na Rua das Flores. O ponto que suscitou a observação menciona um dado há muito dito e redito pela crítica queirosiana: Eça de Queirós fora implacável na punição às mulheres transgressoras de seus romances. Outro tópico apontado é o gosto do autor pela construção de tipos: “quando comecei a desenhar o Dâmaso Salcede nunca imaginei que iria gostar tanto desse malandro” (p. 33).

No rastro da ironia queirosiana, o autor diz simpatizar com o amante de Genoveva, afinal, ele era “o tipo perfeito dos importantezinhos de cotão que vegetam por aí, plumas e patuá, ócio e exibicionismo, sacrificando ao deus pagão da notoriedade pelo ridículo – estive mesmo para o fazer ministro!” (p. 34). Bem, Eça não o fizera ministro como o Conde de Abranhos, mas havia oportunizado ao Dâmaso os amores de Genoveva, que já é em si um grande feito.

Outro elemento tem despertado bastante atenção da crítica queirosiana (e o romance de Manuel Córrego também aborda essa situação): trata-se da repetição de dados estruturais de *A tragédia* em *Os Maias* (1888). Daí venha o fato de o autor oitocentista ter se desinteressado da publicação de *A tragédia*, pois ele havia importado para outro romance muito do que constituía o manuscrito não publicado. Desse modo, falando de Dâmaso, o Eça da ficção de Manuel Córrego afirma:

não fui capaz de o abandonar completamente, o que me parecia uma amputação brutal e injusta, e por isso enxertei-o noutra obra, às escondidas de Genoveva. Para dizer a verdade, às vezes misturo-os um pouco, os dois romances, sem o fazer de propósito e apenas porque são fruto da mesma semente (p. 34).

No capítulo nove, cuja narração em primeira pessoa é feita por Genoveva, a heroína expressa o drama da interrupção do trabalho por parte do autor. Ela, enquanto personagem de um romance inacabado, percebe que o tempo passa e que o criador havia deixado de lado a história por ela protagonizada: “naquela altura nenhum de nós fazia a menor ideia de que estaríamos vinte e dois anos sem o convívio que nessa hora tanto desejávamos. Um e outro. Vinte e dois anos!” (p. 41). Genoveva implora a constância de um autor que se caracterizou pela suspensão dos projetos literários concebidos: “O querido Eça! Como eu gostaria que fosse mais constante” (p. 41).

Genoveva, personagem de um enredo polêmico sobre um caso de uma relação incestuosa entre mãe e filho, atribui o recuo do autor a certo receio do parecer de uma crítica conservadora que havia se mostrado implacável com romances como *O crime de Padre Amaro* e *O primo Basílio*. Sobre um Eça suscetível à crítica, sobretudo, a que seria feita pelo seu círculo de amigos, ela emite o seguinte comentário: “Mas não. Sujeitava-se demasiado à opinião dos outros. Apoucava-se diante dos íntimos que despraziam o cheiro de alcova” (p. 42).

No capítulo onze, narrado em primeira pessoa por um Eça de Queirós, enquanto personagem de romance, passa-se a dar relevo ao cotidiano do romancista em família, em Paris, naqueles que foram seus últimos dias de vida. Vitimado por uma doença que se agrava cada vez mais, o autor encontra-se esmagado pelas atribulações: é a doença que o consome sem piedade; são os espasmos do filho Zezé; são as dificuldades financeiras que o fazem contrair dívidas que se avolumam; são os planos de escrita de romances distintos a que dá início para logo mais abandoná-los, enfim, é um homem fragilizado numa encruzilhada de vida desalentadora. No capítulo catorze, Genoveva volta ao comando da narração, feita em primeira pessoa. Nesse capítulo, retoma-se elementos hipotextuais de *A tragédia*, tais como: a referência ao pintor Serrão, contratado por Víctor para pintar um retrato de Genoveva; a determinação de Genoveva de unir-se a Víctor pelos laços do casamento; e no capítulo dezessete, Genoveva põe uma camélia na lapela de Eça e assim repete o gesto que ela fez com Víctor em *A tragédia*. Vejamos a cena como ela vem descrita no texto queirosiano: “Dentro dum

vaso, estavam umas poucas camélias: - Victor pôs-se a gabar-lhas. Ela calada, pousou o pente, que retomara, - e sem se voltar para ele, escolheu uma vermelha, tirou-a do vaso, e voltando-se, meteu-lha na casa da casaca”¹⁰¹.

Nesse ponto, a arte não imita a vida; a arte imita a arte. Numa fecunda rede intertextual que vai de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, à heroína de *Eça de Queirós*, Manuel Córrego associa sua protagonista a uma tradição literária, cuja incessante retomada constitui um dos eixos basilares de uma literatura que se rotula de pós-moderna.

Uma marca do romance de Manuel Córrego é a onisciência do narrador: ele se põe adiante dos acontecimentos, sejam da vida pessoal do romancista, sejam da história de Portugal. Por exemplo, no capítulo dezessete, Genoveva, ao contrário da personagem queirosiana, circunscrita ao século XIX, transita livremente no tempo, por isso sabe que as cartas que Eça de Queirós trocava com sua esposa Emília seriam divulgadas e lidas pela posteridade. A protagonista concebida por Manuel Córrego, apesar de situar-se temporalmente em agosto de 1900, conforme nos informa o texto, tinha conhecimento de que a República Portuguesa havia de ser instituída dali alguns anos: “ah, mas estivessem sossegados. Pelas suas contas a república ainda demoraria uma boa meia dúzia de anos!” (p. 69-70). Fato esse que se confirma nos anais da História, visto que Portugal adotou o regime republicano em 1910. Numa atitude corrente na literatura pós-moderna, eliminam-se as fronteiras temporais, e as personagens circulam desimpedidas pelas épocas mais distintas.

No romance de Manuel Córrego, a personagem, num jogo de contrário, conduz o autor ao mundo da escrita, pois, sem o trabalho autoral, a construção da personagem fica definitivamente comprometida. Com essa preocupação, manifesta-se Genoveva: “tive de me impor porque Eça distraía-se de mim, pressionado pelo editor que lhe pedia as provas do livro ‘A Cidade e as Serras’ que naquela altura estava a rever” (p. 116).

No entanto, a heroína tem que se contentar com uma longa espera, afinal, A

101 QUEIROZ, Eça de. A tragédia da Rua das Flores. In: _____. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias por Beatriz Berrini. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 1182.

tragédia foi o último manuscrito de Eça de Queirós a merecer publicação. Numa história de idas e vindas, o livro só veio à luz em 1980, após mais de cem anos da redação dos primeiros arcabouços dessa obra pelo romancista; redação essa que deve ter ocorrido em 1878. Genoveva, em sua onisciência, compreende que deve dar tempo ao tempo até sair do anonimato a que lhe foi imposto: “esperarei nem que seja cem anos. Cem anos sem uma valsa! Nem quero pensar! Mas eu prometi. Por nada deste mundo faltarei ao encontro” (p. 137). A menção hipotextual de um episódio de *A tragédia*, em que a protagonista dança valsa com Víctor, e a referência a um prazo de espera para que essa valsa aconteça e assim possa transpor a barreira da criação em potencial para a visibilidade do texto impresso em papel, são dados recorrentes na obra a ponto de constar no próprio título do romance de Manuel Córrego.

O romance de Manuel Córrego é a história de uma personagem que não quer morrer no anonimato, mas, ao contrário, deseja (e muito) atuar, como uma atriz consagrada pelo público, nos palcos onde já circula a galeria das personagens criadas por Eça de Queirós. Genoveva não quer permanecer apenas como “o esboço imperfeito de uma figura esquecida no fundo de uma arca velha lançada no sótão das coisas sem valor” (p. 143). Sob a condição de personagem voltada ao esquecimento, Genoveva sofre a ameaça suprema que pode recair sobre um ser de papel: a destruição. Na fragilidade de uma personagem na iminência do desaparecimento, sobretudo, após a morte do autor, o conseqüente desinteresse da família do escritor na publicação de um texto apenas esboçado e de conteúdo polêmico, a infeliz criatura verbaliza o estado de sua aflição: “seria dessa vez que eu e os meus companheiros iríamos ser abandonados? Postos no monte das coisas inúteis? Tendo como último destino o atear de um fósforo?” (p. 149).

É preciso agarrar-se a uma tábua de salvação, na esperança de que um milagre aconteça: a descoberta. Assim, Genoveva recompõe sua história de personagem ao acaso da sorte, sob a dependência da boa vontade dos herdeiros do espólio de Eça de Queirós: “foi preciso esperar que o Bebert crescesse. Que não descansasse sem nos descobrir. Nos fosse buscar quantos anos depois. Que nos trouxesse para a luz do dia” (p. 149-150). A personagem navega sob as intempéries dos acontecimentos, rumo a

um editor que lhe resgate a vida. No entanto, na trajetória da protagonista de *A tragédia*, do depósito na arca às páginas do livro, existe ainda muita história a ser contada e tantas ilusões a serem perdidas. É a reticência de Emília. São as mortes prematuras dos filhos do romancista. São os desinteresses dos colegas escritores. Enfim, será preciso o transcurso de um século a fim de que Genoveva possa ter o prazer de valsar sob os olhos dos leitores.

Das personagens de Eça de Queirós, Genoveva é a única que ainda repousava no baú do esquecimento: “das personagens de José eu era a única que não tinha sido autorizada a sair de casa. Todas as outras corriam a saga de múltiplas edições. Só eu tinha ficado esquecida no grosso caderno que ele tinha cintado metodicamente” (p. 159). E Genoveva não recebia autorização da família do romancista apenas por uma questão de excesso de prudência dos familiares na divulgação de um texto demasiadamente mutilado ou também por receio da crítica que se levantaria em torno da obra? Para a heroína, a questão é simples: “tudo tinha sido publicado. Primeiro sob o impulso de Bebert e Zezé. Depois com Maria e Tonton. Agora os doutores andavam às turras, uns louvando-os porque fizeram muito bem, outros insultando-os porque fizeram muito mal” (p. 231-232).

E a polêmica se acendeu no meio literário. Genoveva fora concebida sob o signo da provocação e não era seu desejo, enquanto personagem provocadora, atear fogo sobre os círculos conformistas da unanimidade? E o fogo fora ateado. Ante a notoriedade do escritor oitocentista, tudo o que ele escreveu veio a ser publicado. O valor estético dessa literatura póstuma é um assunto de debate de uma crítica literária nunca unânime sobre a validade ou não de tais publicações.

No capítulo final, narrado em primeira pessoa por Genoveva, apresenta-se o desfecho da narrativa, com a publicação do livro escrito há um século e, numa retomada hipotextual, a menção à morte trágica de Genoveva. No diálogo intertextual com o romance de Eça de Queirós, são rerepresentados episódios de *A tragédia*. A heroína dança a tão ansiada valsa com Víctor. Mas, a felicidade dura pouco. Tio Timóteo entra em cena e a tragédia acontece: Genoveva era amante de seu próprio filho. Não suportando a dor da revelação trágica, a infeliz lança-se da janela do prédio e

morre. Numa narração contrafactual, a heroína narra sua agonia derradeira: “todos se precipitam sobre mim. O vestido de noite espargido no chão. Vítor debruçado sobre a porcelana estilhaçada dos meus olhos. Eu e o ápice sereno da despedida. Ouvindo muito longe o apelo do meu amado” (p. 236-237). No diálogo desesperado do amante, é concedido à Genoveva a condição de ser de papel que deve sobreviver no universo da leitura.

O emprego que Manuel Córrego faz de uma Genoveva que fora retomada de *A tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queirós, atesta a vitalidade da personagem queirosiana. O regresso de Genoveva constitui de certa forma uma homenagem que o autor contemporâneo presta à qualidade de criação do romancista oitocentista, sem que isso possa descartar a possibilidade de explorar literariamente a reputação de uma obra canonizada, afinal, ninguém retoma obras de escritores desconhecidos nem repete personagens procedentes da pena de um criador obscuro. No entanto, a autoridade não deve se verificar somente na consagração secular de Eça de Queirós, mas ela deve pautar-se de igual modo pela atualização que se faz da heroína reproduzida no romance contemporâneo. E a Genoveva de Manuel Córrego pouco acrescenta à protagonista do texto queirosiano.

É certo que a Genoveva pós-moderna conserva alguns traços de dependência e de desenvoltura que nos fazem lembrar a personagem de *A tragédia*, porém ela se perde no caos de um texto que se quer romance, mas que, pelo excesso de diálogos, se coaduna mais à representação teatral. Manuel Córrego, enquanto dramaturgo, construiu um romance para o teatro e uma personagem que demanda a representação de uma atriz a fim de levá-la a valsar no palco.

4 CONCLUSÃO

Com a crise do sujeito, agravada no século XX, a arte abandonou a idéia romântica de uma escrita original a favor de uma propensão à reescrita que se instalou na produção literária da atualidade. Nesse sentido, os artistas estão mais empenhados não mais na busca da originalidade, mas na construção de obras que dialoguem com outras, na elaboração de textos que se voltem para outros textos de uma longa tradição literária. Na opção contemporânea pela intertextualidade, quem escreve sabe que não detém o monopólio da palavra, pois, em seu texto, abrigam-se muitos textos. No diálogo intertextual, o romance tem sido o gênero mais propício à expansão de uma infinidade de vozes, conforme já dissera Bakhtin. Portanto, em nossa tese, elegemos o romance em sua feição pós-moderna, pois ele tem se mostrado aberto à experiência comunicativa entre os textos.

Na era da pós-modernidade, por onde transitam os romances contemporâneos estudados, realizamos um percurso pela teoria da literatura para dela extrair conceitos e idéias a respeito da intertextualidade. Tal apanhado teórico, expondo o estágio atual do debate sobre a intertextualidade, fornece o embasamento necessário para a argumentação sobre as relações intertextuais exercidas entre os cinco romances do *corpus* e a obra de Eça de Queirós. E essa teoria literária levantada garantiu, sobretudo, que só se retoma texto de escritor consagrado (daí o interesse pela vida e obra de Eça de Queirós, um dos escritores canonizados da literatura de língua portuguesa), pois, ao se vincular a uma celebridade, acaba-se por conferir ao texto assim derivado um indicativo de erudição. Ao escritor que retoma um mestre da literatura cabe o mérito específico de pôr em circulação permanente, dentro de uma nova esfera de sentido, as obras de uma tradição cultural. Para a literatura produzida a

partir do já consagrado, mais importante que a busca da originalidade é o investimento na pesquisa de modelos para neles garimpar uma escrita de excelência, pois o texto retomado teria a capacidade de imprimir seu valor ao texto que com ele se relaciona. Em tempos pós-modernos, a novidade deve ser buscada no diálogo com a tradição.

No diálogo com a tradição literária queirosiana, cada escritor fez, na contemporaneidade, uma retomada específica de determinado texto da lavra de Eça de Queirós sem se esquecer de reportar-se também a fatos peculiares da biografia do grande ironista português, privilegiando, em especial, o Eça das décadas de 1880 e 1890, isto é, “o último Eça”, termo já consagrado pela moderna crítica queirosiana, quando se refere à fase final da produção literária do romancista do século XIX.

Em *Batalhas do Caia*, Mário Cláudio incumbiu-se de levar adiante um projeto literário de Eça de Queirós, ou seja, a escrita do texto intitulado *A batalha do Caia*. Em *Nação crioula*, José Eduardo Agualusa voltou-se para *A correspondência de Fradique Mendes* a fim de atualizá-la através da escrita das aventuras de um Fradique que transita por terras multiculturais da África, Brasil e Portugal. Em *A visão de Túndulo*, Miguel Real não se detém num texto específico do célebre romancista, mas num Eça produtor de textos fantásticos à semelhança dos contos coligidos nas *Prosas bárbaras*. E na esteira de um estilo fantástico queirosiano, o Eça da ficção de Miguel Real lança para fora de si um conto medievalizante intitulado *A visão de Túndulo*, um assumido *pastiche* da prosa barbarizada de um Eça aprendiz de escritor.

Em *A bela angevina*, José-Augusto França, na leitura livre de fatos biográficos relacionados à passagem de Eça de Queirós por Angers, em 1880, constrói uma história de amor entre o escritor português e uma senhora angevina. Tal enlace amoroso reproduz o envolvimento de Carlos e Maria Eduarda celebrado nas páginas queirosianas de *Os Maias*. Pela insistência em relacionar seu casal de enamorados com o par amoroso da obra-prima de Eça de Queirós, o texto de José-Augusto França realiza assim um diálogo intertextual com o consagrado romance queirosiano. Em *cem anos sem uma valsa*, Manuel Córrego reconta a história de um manuscrito abandonado de Eça de Queirós, cuja publicação se deu após cem anos de seu primeiro esboço: *A tragédia da Rua das Flores*. Na problematização dessa história, o autor enfatiza o

drama da protagonista Genoveva para vir a lume e conquistar a honra de também participar do panteão destinado às personagens queirosianas. Na luta da criatura que interpela o criador pelo direito à livre circulação nas páginas impressas, Manuel Córrego vai buscar, no texto apenas esboçado por Eça de Queirós, o mote para debater as circunstâncias da criação e o destino de uma obra abandonada pelo autor.

Em tempos pós-modernos, a personagem tem sido alvo de muitos questionamentos teóricos que se intensificaram a partir da crise do sujeito verificada ao longo do século XX. Desde os formalistas russos, com a circunscrição da personagem à imanência do texto, passando pelos estruturalistas franceses e sua concepção de personagem enquanto suporte da narrativa, tal questão tem interessado vivamente à teoria da literatura. Em nosso apanhado teórico, acompanhamos o percurso da teoria literária a respeito desse elemento da narrativa, desde a abordagem clássica iniciada com as reflexões aristotélicas até as modernas investigações produzidas por teóricos do porte de E. M. Forster, Vladimir Propp, A. J. Greimas, Roland Barthes, Antonio Candido e tantos outros. Dentre esses teóricos, o destaque coube à teoria da personagem de Philippe Hamon devido ao fato de ele conceber essa figura do universo ficcional como um signo que interage com outros signos para, a partir dessa interação, elaborar o sentido do texto. Do levantamento feito, temos a personagem sob múltiplos enfoques. Essa multiplicidade de visão subsidiou a análise que fizemos da personagem nos romances contemporâneos estudados.

Nos romances analisados, Eça de Queirós constitui uma personagem de eleição. Dados de sua biografia ou personagens por ele criadas são retomados nas cinco obras investigadas. A presença do escritor do século XIX nesses textos tem a marca da previsibilidade de seu papel na narrativa, visto que a figura do autor já fora delineada por uma história de vida estabelecida e fixada previamente. Entretanto, a consagração de um nome não evitou a originalidade do tratamento dispensado ao autor nos romances pesquisados. Ao leitor, é pedido que ele reconheça e compreenda a personagem migrada da referencialidade. Ao leitor, é dado o Eça, cuja atuação na estrutura romanesca, é passível de reconhecimento e compreensão no processo interpretativo de uma leitura. E essa personagem que percorre diferentes narrativas

acabou por adquirir fisionomias variadas, pois uma mudança de autor implica a mudança de narrativa. Resta-nos identificar os traços distintivos do Eça que aparecem individualizados em cada um desses textos de ficção.

Em *As batalhas do Caia*, temos um Eça roído por uma doença crônica e dividido em inúmeros projetos de escrita cuja execução lhe é muito custosa e por vezes impossível. O Eça mário-claudiano é um doente terminal que se depara com a impossibilidade de levar adiante seus planos literários. Entre esses planos, está a escrita de um romance sobre a derrocada de seu país face a uma invasão espanhola. O romancista acredita que uma história sobre a perdição de Portugal poderia ser sua salvação financeira. Mas, o projeto de um texto salvador de suas finanças naufraga nas arguras da batalha de uma construção textual por si mesma desafiadora, sobretudo, para um espírito desenganado pela gravidade dos males que o atormetam. Para Mário Cláudio, a angústia maior do escritor consiste em aceitar o desafio de dar forma à escrita. Em *Nação crioula*, Eça é apenas um dos destinatários para quem Fradique Mendes escreve suas cartas. No entanto, o criador comparece através de suas criaturas, ou seja, através das personagens por ele criadas. Estão, no romance epistolográfico de José Eduardo Agualusa, além do mencionado Fradique, Madame de Jouarre, Smith, personagens queirosianas extraídas de *A correspondência de Fradique Mendes*. O Eça agualusiano também encaminha-se para uma morte prematura, afinal, a última carta dirigida ao célebre escritor, escrita por Ana Olímpia, na qual ela participa ao autor a morte de Fradique, está datada de agosto de 1900, mês fatídico da morte do romancista. Missiva essa que encontrara Eça já morto.

Em *A visão de Túndulo*, percorre as páginas do livro um Eça atormentado pela doença que deveria liquidá-lo. Temos aí o Eça cuja residência em Paris é o ponto de encontro de uma intelectualidade refinada. Pelo limiar da casa de Neuilly, passam intelectuais da estatura de Eduardo Prado, Paulo Prado e o inteiramente imaginado Angel Juncal Laprida. Esse rapaz argentino obtém de Eça a exclusividade de um texto original intitulado *A visão de Túndulo*. O Eça concebido por Miguel Real escreve contos fantásticos, numa fase em que o autor realista já havia abdicado de uma produção literária de tal natureza, mais característica de um certo Eça principiante no mundo das

letras. Das entranhas doentias do escritor oitocentista, saem jatos negros de vômitos; enquanto de sua cabeça atordoada pela enfermidade grave, advém uma enauseante literatura *noire*, sob a forma de um conto tétrico dito *A visão de Túndulo*.

Em *A bela angevina*, deparamo-nos com um Eça-personagem construído a partir de um fotografia encontrada em seu espólio. Nela o escritor está ao lado de uma senhora de Angers, cidade francesa onde o diplomata português havia se deslocado para uma temporada de férias. Uma história de amor é imaginada a partir desse registro fotográfico. O Eça de José-Augusto França é um solteirão convicto, mas também um exímio amante das graças femininas. Num processo de duplicação do par amoroso de *Os Maias*, Eça e Madame de Saint-Pastou, a exemplo de Carlos e Maria Eduarda, se relacionam amorosamente, porém por pouco tempo. Eça retoma seus afazeres diplomáticos na Inglaterra. Para ele, a senhora de Angers não passou de uma aventura amorosa em terras da França. O Eça presente no romance de José-Augusto França é um homem de meia-idade que se conserva aberto às conquistas amorosas de belas mulheres. É também um escritor envolto numa série de empreendimentos literários, por exemplo, na estada em Angers, ele já cogitava de escrever *Os Maias* (o texto de José-Augusto França chega a sugerir que o caso com a bela angevina serviu de inspiração ao romance que mais tarde viria a ser a sua obra-prima e um dos textos fundamentais da literatura portuguesa). Em Angers, ele escreveu *O Mandarin*, cujo texto fora lido em primeira mão num serão familiar, na casa dos parentes da Senhora de Saint-Pastou. A leitura do manuscrito de *O Mandarin* foi mais um gesto galante de um autor embevecido para com sua mulher amada. Em *A bela angevina*, ao contrário dos outros romances analisados, não temos um Eça terminal ou visivelmente abalado pela doença, mas um Eça enamorado e com uma mente repleta de projetos literários, entre os quais iria sobressair aquele que seria seu texto definitivo: *Os Maias*.

Cem anos sem uma valsa é o romance do criador interpelado por sua criatura. O criador é Eça de Queirós. Ele hesita ante o esboço de um livro polêmico, que lhe compete concluir ou abandonar em definitivo. A criatura é Genoveva. Ela não quer permanecer no anonimato. Ela é uma personagem que ambiciona ser bem mais que a promessa de edição. À semelhança da Genoveva queirosiana, ela sabe o que quer e

luta, com todas as forças, pela consecução de seus propósitos. Ao contrário da protagonista de *A tragédia da Rua das Flores*, que opta pelo suicídio, ela reivindica o direito à existência, a ser criada. Para chegar ao estado de ser de papel, a personagem precisa do criador que a faça sair da precária condição de pálida imagem esboçada. Com esse objetivo, a criatura ousa expor suas queixas ao criador, afinal, ela não deseja ficar no limbo. No diálogo entre criador e criatura, sobressai um Eça-personagem que se mostra receptivo às propostas de sua criatura. No entanto, Genoveva depende não só do criador. Ela está sob a mercê dos herdeiros do espólio do escritor, por isso, para ver a luz do dia, ela precisa do aval de dona Emília, viúva do escritor, e de seus filhos. Os familiares do autor de *A tragédia* hesitam ante a publicação de um texto de conteúdo polêmico e mal estruturado. Assim Genoveva teve de esperar cem anos (o texto de *A tragédia* só foi publicado em 1980, quando, expirados os direitos do autor e a obra ter caído em domínio público, já se haviam passado cem anos da elaboração do esboço de romance por Eça de Queirós) para poder dançar a propalada valsa com seu amado, diante dos olhos ávidos dos leitores.

Na produção romanesca de língua portuguesa da última década do século XX e da primeira década do século XXI, através dos cinco romances aqui analisados, confirmamos a permanência de Eça de Queirós nas obras investigadas. O escritor oitocentista permanece na ficção contemporânea pelo emprego da técnica pós-moderna das retomadas intertextuais da obra ou das personagens queirosianas. No entanto, tais retomadas não são gratuitas. Elas são motivadas, sobretudo, pela importância da literatura produzida por Eça de Queirós. Literatura essa que há mais de um século tem merecido sucessivas edições; que é traduzida em quase todas as línguas modernas; que faz com que o nome de Eça de Queirós dificilmente seja esquecido numa lista dos cinco melhores escritores de língua portuguesa; que contém obras que são insistentemente adaptadas para as telas do cinema ou da televisão; que desperta o interesse de uma crítica literária espalhada pelo mundo inteiro, enfim, essa é a literatura de um autor que sempre será lido, discutido e retomado.

Em torno da figura de Eça de Queirós, os debates nunca cessam, e as homenagens jamais escasseiam. Portanto, na celebração do sesquicentenário de seu

nascimento, em 1995, e na comemoração do centenário de sua morte, em 2000, inúmeras foram as homenagens. Dentre elas, destacamos a publicação dos cinco romances por nós selecionados. Os romances de Mário Cláudio, José Eduardo Agualusa, Miguel Real, José-Augusto França e Manuel Córrego constituem uma homenagem ao precursor de todos eles, pois, como disse Jorge Luis Borges, *cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro*¹⁰². Porém, para além de uma homenagem, essas obras referendam nossa tese de que, sobre o romance lusófono contemporâneo, paira a permanência criativa de Eça de Queirós.

102 BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones*. Barcelona: Alianza, 1998. p. 166. Tradução nossa.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. Sou seu filho. *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 779, p. 17, 9 ago. 2000.

_____. *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ARANDA, Daniel. Les retours hybrides de personnages. *Poétique*, Paris, n. 39, p. 351-362, set. 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARNAUT, Ana Paula. Do palco aos bastidores: exercícios metaficcionalis em *As batalhas do Caia*. In: IV Encontro Internacional de Queirosianos, 2000. *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos*. Coimbra: ILLP/Almedina, 2002. p. 315-326.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD, 1991. (Col. Grandes Leituras)

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: ____ *et al. Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 18-58.

_____. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: 70, 1997.

_____. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: 70, 1999.

BILOUS, Daniel. Intertexte/pastiche: l'intermimotexte. *Texte*, Toronto, n. 2, p. 135-160, 1983.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORDINI, Maria da Glória. A personagem na perspectiva dos estudos culturais. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 145, p. 135-142, set. 2006.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones*. Barcelona: Alianza, 1998. p. 162-166.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRÉMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-80.

CLÁUDIO, Mário. *As batalhas do Caia*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

_____. Ser de Eça de Queirós. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n. 9-10, p. 113, abr. 2000.

CÓRREGO, Manuel. *Cem anos sem uma valsa: romance queirosiano*. Porto: Campo das Letras, 2006.

CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queiroz e a questão social*. Lisboa: INCM, 2001.

DUARTE, Luiz Fagundes. A cerca d'A *Tragédia da Rua das Flores*: a gênese de um romance adiado. In: _____. *A fábrica dos textos*. Lisboa: Cosmos, 1993. p. 11-50.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Fundo da Cultura, [s.d.].

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2 ed. São Paulo: Globo, 1998.

FRANÇA, José Augusto. *A bela angevina*. 2 ed. Lisboa: Presença, 2005.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

HAMON, Philippe. *Le personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genebra: Droz, 1998.

_____. Por um estatuto semiológico da personagem. In: BARTHES, Roland et al. *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Trad. Tania Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 69-101.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 53-68.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1989.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: ____ *et al. Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

_____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *O texto do romance*. Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LARANJEIRA, Pires. José Eduardo Agualusa. In: LARANJEIRA, Pires, MOUTINHO, Viale e RODRIGUES, Ernesto (Coords.). *Dicionário de literatura*. Atualização. v. 1. Porto: Figueirinhas, 2002. p. 34-35.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEAL, Maria Luísa. "Carlos Fradique Mendes: de Eça aos romances do século XX". In: *IV Encontro Internacional de Queirosianos, 2000*. Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. Coimbra: ILLP/Almedina, 2002. p. 779-788.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. Mário Cláudio: uma poética do virtual. In: _____. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994. p. 203-208.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s.d.].

MARINHO, Maria de Fátima. A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos. In: _____. *Um poço sem fundo: novas reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 185-199.

MELO, Francisco José Sampaio. *A hagiografia de Eça de Queirós*. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: PUCRS, 2004.

MOOG, Viana. *Eça de Queirós e o século XIX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MUIR, Edwin. Romances de ação e de personagem. In: _____. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1975. p. 1-19.

OLIVER, Andrew. Introduction. *Texte*, Toronto, n. 2, p. 5-11, 1983.

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris: Seuil, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução. In: QUEIRÓS, J. M. Eça de. *Contos*. v. 2, Lisboa: INCM, 2003. p. 15-60.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sahran. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

QUEIRÓS, Eça de. *Contos*. Lisboa: INCM, 2003.

_____. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: INCM, 1983. 2 v.

_____. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias por Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. 4 v.

REAL, Miguel. *A visão de Tândalo por Eça de Queirós*. Lisboa: Difel, 2000.

REIS, Carlos. Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico. In: _____. *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Presença, 1999. p. 137-155.

RIFFATERRE, Michael. Production du roman: intertexte du *Lys dans la vallée*. *Texte*, Toronto, n. 2, p. 23-33, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. T.C. Netto. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

RODRIGUES, Ernesto. Mário Cláudio: terceiro tríptico romanesco. In: _____. *Verso e prosa de novecentos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000. p. 357-370.

SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa: uma ponte entre Angola e o mundo. In: _____. SEPÚLVERA, Maria do Carmo (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006. p. 175-197.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. "Um turista nos trópicos: o devir pós-colonial de Fradique Mendes". In: *IV Encontro Internacional de Queirosianos*, 2000. ILLP/Almedina, 2002. p. 221-240.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. 3 ed. Amadora: Bertrand, 1980.

SOURIAU, Etienne. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 211-256.

ZUMTHOR, Paul. L'intertexte performanciel. *Texte*, Toronto, n. 2, p. 49-59, 1983.

CURRICULUM VITAE

1 DADOS PESSOAIS

Nome: Francisco José Sampaio Melo

Filiação: Francisco das Chagas Melo Filho e Iolete de Sampaio Machado Melo

Nascimento: 08/09/1963, Batalha-PI – Brasil

Carteira de Identidade: 4109952053 / SSP / RS / 23/07/2007

CPF: 2272213003-00

Endereço profissional:

Centro Federal de Educação Tecnológica do Piauí

Praça da Liberdade, 1597 Centro

64.000-040 Teresina – PI - Brasil

Telefone: (86) 3215-5224 Fax: (86) 3215-5206

E-mail: cefetpi@cefetpi.br

Endereço residencial:

Rua Artur Azevedo, 220 / 301 Partenon

90.660-090 Porto Alegre – RS – Brasil

Telefone: (51) 33848500

E-mail: fjosemelo@ig.com.br

2 FORMAÇÃO ACADÊMICA / TITULAÇÃO

2003-2004

Mestrado em Letras

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre – RS – Brasil

Título: A hagiografia de Eça de Queirós

Ano da finalização: 2004

Orientador: Prof^a. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios

1992 – 1993

Especialização em Língua Portuguesa

Carga horária: 360 h

Universidade Federal do Piauí, UFPI, Piauí, Brasil

Título: Vozes e ecos em « Memórias da Emília », de Monteiro Lobato

Ano da finalização: 1993

Orientador: Prof^a. Dr. Maria do Socorro Rios Magalhães

1991 – 1992

Especialização em Educação – Alfabetização

Carga horária: 360 h

Universidade Federal do Piauí, UFPI, Piauí, Brasil

Ano da finalização: 1992

1983 – 1988 Graduação em Licenciatura Plena em Letras

Universidade Federal do Piauí, UFPI, Piauí, Brasil

3 ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Vínculo Institucional

Centro Federal de Educação Tecnológica do Piauí – CEFET-PI

1992 – (em exercício)

Vínculo: Servidor público

Enquadramento funcional: Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico

Carga horária: 40 h

Atividades

5/2001 – 12/2002 Conselhos, Comissões e Consultoria, Ministério da Educação, Secretaria de Ensino Médio e Tecnológico

Cargos ou funções

1. Membro de comissão permanente

9/1997 – 12/2002 Direção e administração, Ministério da Educação, Secretaria de Ensino Médio e Tecnológico

2. Coordenador de Programa

5/1992 – 12/2002 Ensino, Nível: Ensino Médio

Disciplina ministrada

1. Língua Portuguesa

2. Literaturas Brasileira e Portuguesa