

EÇA DE QUEIRÓS E A RETÓRICA

EÇA DE QUEIRÓS AND RHETORIC

Maria do Rosário Cunha

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade Aberta

RESUMO

A retórica, enquanto conceito relativo à forma, ao estilo, às estratégias criativas, esteve muito presente nos textos críticos e teóricos do Naturalismo: rejeitando, por um lado, a existência de uma retórica naturalista, pelo que isso poderia representar de imitação repetitiva; por outro lado, associando-a depreciativamente ao Romantismo e aos seus cansados lugares-comuns. Os textos ficcionais não foram imunes a esta questão e, com frequência, ridicularizaram o que então consideravam configurar a velha “retórica romântica”. O objetivo deste artigo consiste na reflexão sobre a noção de retórica no contexto criativo do Naturalismo, dando uma particular atenção aos protocolos de abertura do texto narrativo.

Palavras-chave: retórica, Naturalismo, narrativa, *incipit*, Eça de Queirós

ABSTRACT

Rhetoric, as a concept concerning form, style, and creative strategies, was very present in the critical and theoretical texts of Naturalism: rejecting, on the one hand, the existence of a naturalistic rhetoric, because it could represent repetitive imitation; on the other hand, derogatorily associating it with Romanticism and its tired commonplaces. Fictional texts were not immune to this issue and often ridiculed what they then considered as part of the old

"romantic rhetoric." The purpose of this article is to reflect on the notion of rhetoric in the creative context of Naturalism, paying particular attention to the opening protocols of the narrative text.

Keywords: rhetoric, Naturalism, narrative, *incipit*, Eça de Queirós

1. Momentos antes do célebre Sarau da Trindade, n' *Os Maias*, João da Ega enfrenta a inércia de Carlos, insistindo na urgência de chegarem ao teatro a tempo de ouvirem um tal Rufino, "deputado por Monção, e sublime nessa arte, antigamente nacional e hoje mais particularmente provinciana, de arranjar, numa voz de teatro e de papo, combinações sonoras de palavras..." (Queirós, 2017: 578). Não será este o argumento que levará Carlos da Maia a abandonar o cálido aconchego da Rua de S. Francisco, já que, às palavras do Ega, manifesta o seu horror por tal "arte". No que é secundado, aliás, por Maria Eduarda, que "também achava intolerável um sujeito a chilrear, sem ideias, como um pássaro num galho de árvore..." (Queirós, 2017: 578). Entendia, além disso, "que essa retórica amesquinha sempre a palavra humana, que, pela sua natureza mesma, só pode servir para dar forma às ideias." (Queirós, 2017: 579). João da Ega pondera estas opiniões, acabando, porém, por concluir que "nós, os meridionais, por mais críticos, gostamos do palavreadinho mavioso. Eu cá pelo menos, à noite, com mulheres, luzes, um piano e gente de casaca, pelo-me por um bocado de retórica." (Queirós, 2017: 579).

O dito Rufino fará jus, com efeito, à fama que o precede, fazendo arfar a plateia de comoção e levando o conde de Gouvarinho a referir-se à "*variedade de escala*, aquela arte tão difícil de passar do solene para o ameno, de descer das grandes rajadas para os brincados de linguagem. Extraordinário!". E remata:

– Tenho ouvido grandes parlamentares, o Rouher, o Gladstone, o Cánovas, outros muitos. Mas não são estes voos, esta opulência... É tudo muito seco, ideias e factos. Não entra na alma! Vejam os amigos aquela imagem tão pujante, tão respeitosa, do Anjo da Esmola, descendo devagar, com as asas de cetim... É de primeira ordem. (Queirós, 2017: 594-595).

É, no entanto, ao velho poeta romântico, Tomás de Alencar, que cabe o protagonismo nesta encenação das qualidades retóricas nacionais, ao declamar um poema de que é autor e que, com o título “A Democracia”, clama veementemente pelo advento de uma igualitária e fraterna república. Intercalando excertos do poema com a descrição da atitude em palco de Alencar e das reações do público, o narrador mostra como tudo, nesta intervenção, concorre para provocar o *pathos* numa plateia “muda e desconfiada” no início, mas acabando incondicionalmente subjugada pela força do verbo e do *ethos* do poeta:

Uma rajada farta e franca de *bravos* fez oscilar as chamas do gás! Era a paixão meridional do verso, da sonoridade, do Liberalismo romântico, da imagem que esfuzia no ar com um brilho crepitante de foguete, conquistando enfim tudo, pondo uma palpitação em cada peito, levando chefes de repartição a berrarem, estirados por cima das damas, no entusiasmo daquela república onde havia rouxinóis! E quando Alencar, alçando os braços ao teto, com modulações de *preghiera* na voz roufenhã, chamou para a terra essa pomba da Democracia, que erguera o voo do Calvário, e vinha com largos sulcos de luz – foi um enternecimento banhando as almas, um fundo arrepio de êxtase. As senhoras amoleciam nas cadeiras, com a face meia voltada ao céu. No salão abrasado perpassavam frescuras de capela. As rimas fundiam-se num murmúrio de ladainha, como evoladas para uma Imagem que pregas de cetim

cobrissem, estrelas de ouro coroassem. E mal se sabia já se Essa, que se invocava e se esperava, era a deusa da Liberdade – ou Nossa Senhora das Dores. (Queirós, 2017: 602).

O que interessa sublinhar nesta passagem são os contornos que nela delimitam a noção de retórica e que, nos três momentos selecionados da sequência relativa ao Sarau da Trindade, são sistematicamente retomados. Ou seja, expressões como “combinações sonoras de palavras”, “chilre[i]o sem ideias”, “palavreadinho mavioso”, “brincados de linguagem”, “opulência”, “imagem (...) pujante” ou “que esfuzia no ar com um brilho crepitante de foguete” esgotam essa noção, que assim se vê reduzida a uma mera preocupação de forma, com primazia dada à música das palavras e ao ritmo da frase que as conjuga. Sensível a esta música, mas não à natureza inverosímil “daquela república onde havia rouxinóis”, a plateia é facilmente arrebatada pelo lirismo sentimental e religioso que se sobrepõe à ousadia da proposta política. Neste contexto, não surpreende que o cetim das asas do “Anjo da Esmola”, de Rufino, reapareça nas pregas que cobrem a “Deusa da Liberdade”, de Alencar, sendo ambas as intervenções naturalmente tributárias daquilo que Eça muitas vezes, e em diversos registros, designou por “retórica romântica”.

Não é, contudo, possível concluir que o sentido presente no termo “retórica”, correntemente utilizado por Eça com uma acentuada ironia, remeta exclusivamente para o que, nas suas próprias palavras, era “a forma, a imagem, a maneira luxuosa de enroupar a ideia...” (Queirós, 2009: 166). Isto seria desconhecer o artista que sempre se considerou e que o fazia afirmar: – “se me comovo, decerto, com a beleza de uma ação moral – não me interessa menos, nem me encanta menos, a maneira *linda*, exterior como ela é apresentada.” (Queirós, 1983: I, 365). Ou ainda, em outro momento: – “O sentimento mais artificial, posto num verso maravilhosamente feito, é uma obra de

arte; o mais verdadeiro grito de paixão, num alexandrino desajeitado, é uma sensaboria.” (Queirós, 1983: I, 234). Esta visão da obra de arte literária é, de resto, amplamente confirmada pela “oficina” do escritor que o espólio desvenda, dando a conhecer as versões que se sucedem numa penosa procura da forma perfeita.

Não estando agora em causa os processos de autoironia tão comuns em Eça de Queirós, processos a que não escapou esta meridional paixão da forma de que até Carlos da Maia, na qualidade de autor de artigos científicos, padeceu,¹ importa esclarecer os sentidos que da noção de retórica Eça terá selecionado, na linha das considerações teóricas de Zola acerca da literatura naturalista e do romance experimental.

Recorde-se que, ao defender que o Naturalismo em literatura consiste num **método** e não numa **retórica**, termo este utilizado com o sentido de “forma” e de “estilo”, Zola admite a unidade do método, paralelamente à diversidade na expressão pessoal de cada artista: — “Fixons la méthode, qui doit être commune, puis acceptons dans les lettres toutes les rhétoriques qui se produiront; regardons-les comme les expressions des tempéraments littéraires des écrivains.” (Zola, 1971: 92). E, insistindo no facto de que o melhor estilo é o que

1 “– (...) Enquanto se trata de tomar notas, coligir documentos, reunir materiais, bem, lá vou indo. Mas quando se trata de pôr as ideias, a observação, numa forma de gosto e de simetria, dar-lhe cor, dar-lhe relevo, então... Então foi-se!

– Preocupação peninsular, filho, disse Afonso (...). Desembaraça-te dela. (...) O português nunca pode ser homem de ideias, por causa da paixão da forma. A sua mania é fazer belas frases, ver-lhes o brilho, sentir-lhes a música. Se for necessário falsear a ideia, deixá-la incompleta, exagerá-la, para a frase ganhar em beleza, o desgraçado não hesita... Vá-se pela água abaixo o pensamento, mas salve-se a bela frase.

– Questão de temperamento, disse Carlos. Há seres inferiores, para quem a sonoridade de um adjetivo é mais importante que a exatidão de um sistema... Eu sou desses monstros.” (Queirós, 2017: 285).

possui as marcas da sobriedade e da clareza, numa desejável submissão à correção das ideias expostas, Zola concede igual importância à ausência de modelos que levem o escritor a “escrever de determinada maneira”. Daí a conclusão:

Voilà pourquoi le naturalisme n’est pas une école, au sens étroit du mot, et voilà pourquoi il n’y a pas de chef distinct, parce qu’il laisse le champ libre à toutes les individualités. Comme le romantisme, il ne s’enferme pas dans la rhétorique d’un homme ni dans le coup de folie d’un groupe. Il est la littérature ouverte à tous les efforts personnels, il reside dans l’évolution de l’intelligence humaine à notre époque. (Zola, 1971: 127)

2. Voltando a Eça de Queirós, recorro agora a um texto de 1886, porque nele encontro a confirmação dos sentidos que, em torno da noção de retórica, tenho vindo a equacionar. Trata-se do prefácio à novela de Luís de Magalhães, intitulada *O brasileiro Soares*, e nele Eça de Queirós procede ao elogio da “originalidade” de que o amigo usa na construção da personagem que inspira o título, nada tendo a ver com o brasileiro que o Romantismo recorrentemente procurava “no seu poeirento depósito de figuras de papelão, recortadas pelos Mestres (...) – já engonçado, já enfardelado, com todos os seus joanetes e todos os seus diamantes, crasso, glutão, manhoso, e revelando placidamente na linguagem mais bronca os sentimentos mais sórdidos. (...) Em contraste com este «materialão» estava o homem de poesia e de sonho, magro, altivo, malfadado, eloquente, e «trazendo (como diziam a sério os estilos de então) um inferno dentro do peito»” (Queirós, 2009: 179, 181). Ora, a razão do enaltecimento de Eça ao trabalho que prefacia reside na substituição da “Retórica, nossa mãe comum” (Queirós, 2009: 184), pela observação dos factos e pelo respeito à verdade. Que o mesmo é dizer, na substituição de estereótipos pela fiel representação do real que a observação propicia ou, de outro

modo ainda, na substituição de palavras cuidadosamente alinhadas pela organização coerente das ideias.

Aceitando os sentidos que à Retórica correntemente atribuiu o discurso crítico do Realismo/Naturalismo, colando-a dessa forma a uma já muito gasta e cansada produção romântica, caberá questionar a radical incompatibilidade que esse mesmo discurso instalou entre a nova corrente artística e um qualquer conjunto relativamente estabilizado de convenções, responsáveis pela formulação discursiva da realidade observada e supostamente trabalhada com a objetividade e o rigor do método experimental. É que, por muito que Zola tenha insistido na relevância do método, não se pode ignorar a instância mediadora da linguagem e, a um outro nível, a existência dos códigos narrativos que transformam em romance os materiais colhidos no universo da experiência e nele selecionados de acordo com uma determinada visão do mundo. Parecendo óbvias, logo à partida, as relações entre o poder de persuasão que a Retórica persegue e a vontade de convencer o mundo de que é possível controlá-lo no sentido da felicidade geral, uma vez conhecidas as leis naturais que o regem, fácil é reconhecer a inevitável existência de um conjunto de procedimentos técnico-discursivos, cuja eficácia garante a concretização deste desígnio.

Entre esses procedimentos, sirva como exemplo o particular tratamento do tempo, cuja linearidade, ao serviço da clareza da mensagem, há de ser habilmente combinada com a recuperação do passado indispensável à construção da personagem e à sua compreensão como produto de circunstâncias que lhe determinam o percurso. No mesmo plano se situa o espaço e o modo como nele se prolonga a personagem, o que leva fatalmente a referir o amplo lugar concedido à descrição e as estratégias conducentes à verosimilhança das condições que a justificam. Entre elas está o olhar, com frequência o das próprias personagens, embora dissimuladamente dirigido por um

narrador cuja objetividade é muitas vezes traída por uma indescritível atração pelo lado mais negro das coisas. Daí grande parte das críticas que levaram Zola, por exemplo, a insurgir-se contra o facto de o Naturalismo ser considerado “la rhétorique de l’ordure” (Zola, 1971: 126). Também Eça de Queirós se há de insurgir no mesmo sentido, lamentando “a opinião, cimentada a pedra e cal, entre leigos e entre letrados, que Naturalismo, ou, como a Capital diz, Realismo — *é grosseria e sujidade!*” (Queirós, 2009: 193). E, no entanto, se a expressão francesa for traduzida por “retórica do sórdido” ou “retórica do pormenor cruel”, muitos são os exemplos disponíveis nas páginas da ficção do nosso Autor, configurando em alguns casos verdadeiros *topoi*, pela recorrência a que são sujeitos.

Não é este o momento de avançar nesta via, nem de dar continuidade a uma visão panorâmica sobre os aspetos que podem ser considerados, segundo creio, como elementos de uma “retórica naturalista”. Selecciono, em vez disso, apenas um desses aspetos, especial objeto do meu interesse e ao qual já prestei alguma atenção em outras circunstâncias (Cunha, 1997).

3. O momento inaugural, assim como o do encerramento, constituem, como se sabe, dois momentos fundamentais da narrativa, já que é neles que ganha relevo a relação que o texto estabelece com o mundo, mas também com o universo diegético a que dá forma. O primeiro caso tem que ver com a relação de natureza mais metafórica ou mais metonímica da ficção com a realidade; no segundo, está sobretudo em causa a quantidade de informação — *sémica* e *temática* — que o início antecipa e que o final explicita. Sobre estes momentos recai igualmente a responsabilidade emoldurante do mundo representado na ficção relativamente ao da realidade, bem como o processo de transição entre os dois. Acrescente-se ainda que é no início e no final da narrativa que se manifesta com maior clareza a

presença da instância enunciativa, cabendo ao texto sublinhar essa presença ou procurar iludi-la, segundo pretenda acentuar ou diluir as fronteiras da ficção.

Esta questão ganha um particular significado no contexto do romance naturalista e da imagem que pretende dar de si mesmo: um fragmento, a página de uma vida que já existia antes de ser surpreendida pelo romancista e que continuará a existir depois. Neste sentido, procurará anular, tanto quanto possível, as marcas da ficção, sob pena de comprometer o estatuto de documento que para si reclama, levando Zola a defender que “tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel” (Zola, 1971: 214). É, pois, natural que o início do texto narrativo se esforce por atenuar as marcas inerentes a uma ação que principia, enquanto o final procura criar a ilusão de que a história se prolonga na vida, ignorando os limites do texto. O curioso é que, procurando esbater a criação de que é produto, ao rejeitar os meios de que a ficção dispõe para se afirmar, fixando os limites do seu próprio espaço, o romance naturalista procede, afinal, a uma mera substituição de estratégias.

Tomando como exemplo do que acabo de dizer *O crime do padre Amaro*, creio poder afirmar que em nenhum outro romance queiro-siano se encontra uma ação tão rigorosamente emoldurada, através dos dois capítulos que a delimitam. Pondo agora de lado as cláusulas de encerramento, recordo apenas que o primeiro capítulo é quase todo ele preenchido pela deambulação por Leiria dos dois padres – o cônego e o coadjutor da Sé – e pela conversa que estes mantêm acerca do preenchimento da vaga resultante da súbita morte do pároco. Trata-se de um capítulo bastante curto, mas portador do número suficiente de informações acerca da intriga cujo relato se inicia: partindo de uma notação temporal, traça a topografia do espaço onde a ação, na sua maior parte, vai decorrer e procede à apresentação dos respetivos intervenientes, sem deixar de impor certos limites

ao conhecimento que este primeiro contacto permite. Ainda não é tempo, afinal, de penetrar na intimidade seja de quem for, o que é exemplarmente sugerido no final do capítulo, quando nos fica vedada a entrada na Sé na companhia dos dois padres, depois de os termos seguido no espaço aberto de Leiria e dos seus arredores. Este capítulo inaugural responde assim às naturais perguntas acerca de *quem*, *onde* e *quando*, reconhecendo a novidade com que o leitor se defronta perante uma história que começa. E, no entanto, a primeira frase do romance ou o seu *incipit* – “Foi no Domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia.” (Queirós, 2000: 97) – desencadeia uma série de estratégias discursivas com o objetivo de apagar as marcas próprias do início.

Começando pelo fator tempo, o leitor vê-se subitamente confrontado com uma ação que tem início num momento anterior àquele em que a narrativa se instaura, uma vez que o ponto de partida do tempo diegético é o conhecimento de um facto previamente ocorrido e traduzido nas marcas de anterioridade presentes no mais-que-perfeito “tinha morrido”. Deste modo, aquele “Domingo de Páscoa” que ostensivamente inaugura o texto, sendo, já de si, uma notação incompleta, não vincula o início da ficção a um marco temporal determinado: serve como elo de ligação ao calendário real, mas não é suficiente para funcionar como marca de princípio. Em vez disso, constitui uma referência necessária à sugestão de uma continuidade que o romance não anula, mas reproduz.

Nesta encenação de uma ação em curso, as referências espaciais não se revestem de menor importância: a referência a Leiria, ao ancorar o texto na realidade e remetendo para um local cujo nome, pelo menos, nos é familiar, garante a veracidade do que se conta e, simultaneamente, a presença de um mundo que o romance não criou, mas apenas surpreendeu num dado momento.

Por último, é de notar que a familiaridade que o espaço institui entre o leitor e o mundo ficcional se prolonga ainda na forma como as coisas e os seres são pela primeira vez designados, processo a que Jacques Dubois (Dubois, 1973: 491-498) atribui uma natureza anafórica, uma vez que pressupõe o conhecimento prévio do que é pela primeira vez nomeado: aqui reside a explicação para o facto de não se tratar de *um* Domingo de Páscoa, mas *do* Domingo de Páscoa, o que nos faz partilhar das coordenadas temporais em que se movem as personagens; quanto a estas, tudo se passa como se um conhecimento anterior dispensasse as apresentações, pelo que quase todas são desde logo designadas pelo nome próprio. A grande exceção situa-se no protagonista que, na condição de estranho à cidade e não podendo, portanto, ser alvo da familiaridade que marca a introdução das outras personagens, exige ser explicitamente anunciado: — “Dizia-se que era um homem muito novo, saído apenas do seminário. O seu nome era Amaro Vieira.” (Queirós, 2000: 101).

4. As estratégias de entrada na ficção utilizadas por Eça n’*O crime do padre Amaro* repetir-se-ão n’*O primo Basílio*, procurando novamente atenuar o desconhecido próprio de um primeiro contacto do leitor com o mundo romanesco: o discurso socorre-se, mais uma vez, da referência anafórica a personagens e objetos, e também das inevitáveis marcas de anterioridade presentes no mais-que-perfeito, reiteradamente utilizado a partir da primeira frase do romance: — “Tinham dado onze horas no ‘cuco’ da sala de jantar.” (Queirós, s/d: 11). Este *incipit* repete, assim, o dinamismo presente no d’*O crime do padre Amaro* que, nas suas segunda e terceira versões, deixara já para trás a fórmula que abria a versão da *Revista Ocidental*, de 1875: — “Era em Leiria.” (Queirós, 1964: 5). É de crer que, entre a primeira versão e as que se lhe seguem, Eça tenha apreendido, entre outras, a lição de Zola, lição essa de que o *incipit* de *L’Assommoir* oferece

um claro exemplo: – “Gervaise avait attendu Lantier jusqu’à deux heures du matin.” (Zola, 1969: 35).

Face ao exposto, creio ser legítimo pôr em causa a inexistência de uma retórica naturalista. Não como uma lista de lugares-comuns, vazios de intenção e de criatividade, mas como um conjunto de estratégias fundamentais para a eficaz concretização estético-literária de um programa ideológico. Em resposta às intenções didático-reformadoras do Naturalismo, a eficácia é, com efeito, um valor fundamental, como é patente no discurso teórico de Júlio Lourenço Pinto, nomeadamente quando se refere ao “fim principal e superior da obra de arte, que é ferir o espírito do leitor com precisão, comovê-lo, conquistar-lhe a convicção, a razão, a alma pela emoção, contagiá-lo da febre de que está possuído o autor, impulsioná-lo para uma concepção mais alevantada ou benéfica pela apoteose do bem ou pela reprovação do mal.” (Pinto, 1996: 59). E, como seria de esperar, dado o contexto cultural e literário do discurso, esta afirmação convive harmoniosamente com a repetida depreciação da retórica “superabundante e prolixa”, “declamatóri[a] e pompos[a]”, “enfática ou ramalhuda” (Pinto, 1996: 68, 75, 89).

Mas volto a Eça, para concluir: depois de ultrapassar a disciplina naturalista, superando a visão que do homem, do mundo e da arte esta lhe impunha, nem por isso passou a ignorar as lições aprendidas ou as técnicas que então aperfeiçoou. E, entre elas, o protocolo de abertura do texto narrativo. Decerto por isso, ao escrever *A Ilustre Casa de Ramires*, na década de 90, se distancia da sua personagem, também ela escritora: enquanto esta se socorre de *Salammbô*,² de Flaubert, para, laboriosamente construir o *incipit* da sua novela histórica – “[Era no] negro e imenso Paço de Santa Ireneia, no silêncio

2 “C’était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d’Hamilcar.” (Flaubert, 1992: 19).

duma noite de Agosto, sob o resplendor da lua cheia.” (Queirós, 1999: 88) – Eça de Queirós começa assim o seu próprio romance: – “Desde as quatro horas da tarde, no calor e silêncio do domingo de Junho, o Fidalgo da Torre, em chinelos, com uma quinzena de linho envergada sobre a camisa de chita cor-de-rosa, trabalhava.” (Queirós, 1999: 73).

REFERÊNCIAS

- CUNHA, Maria do Rosário (1997). *Molduras: articulações externas do romance queirosiano*. Coimbra: Universidade Aberta.
- DUBOIS, Jacques (1973). “Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste”. *Poétique*, 16: 491-498.
- FLAUBERT, Gustave (1992). *Salammbô*. Paris: Flammarion.
- PINTO, Júlio Lourenço (1996). *Estética naturalista. Estudos críticos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1964). *O Crime do Padre Amaro*. Ed. de Helena Cidade Moura. Porto: Lello & Irmão – Editores.
- QUEIRÓS, Eça de (1983). *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1999). *A Ilustre Casa de Ramires*. Ed. de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2000). *O Crime do Padre Amaro*. Ed. de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Cartas Públicas*. Ed. de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2017). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. Ed. de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d). *O Primo Basílio. Episódio Doméstico*. Lisboa: Livros do Brasil.
- ZOLA, Émile (1969). *L'Assommoir*. Paris: Garnier-Flammarion.
- ZOLA, Émile (1971). *Le Roman Expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion.

