

EÇA DE QUEIRÓS E A PERSONAGEM COMO FICÇÃO

EÇA DE QUEIRÓS AND THE CHARACTER AS FICTION

Carlos Reis

Universidade de Coimbra/CLP

1. A questão que me proponho abordar não é exatamente aquela que o título, na sua aparência quase simplista, pode sugerir. Para ser mais claro: ao tratar a personagem como ficção em Eça, não pretendo analisar as figuras ficcionais que povoam os romances e os contos queirosianos, com intuito meramente descritivo ou com propósito hermenêutico.

Bem conhecidas são as personagens queirosianas. Conhecidas, analisadas, interpretadas, reinterpretadas e discutidas, umas vezes elogiadas, outras abominadas, à luz de paradigmas diversos, complementares ou antagónicos: da história literária à psicanálise e ao estruturalismo, passando pela estilística, pela sociologia literária, pelos estudos femininos, pelos estudos pós-coloniais, pelos estudos comparados ou pelos estudos narrativos, para tudo e para algo mais têm servido as personagens de Eça. Heróis e vilões, misóginos e sexualmente ambíguos, edipianos e, quando calha, anti-edipianos, reflexo do seu tempo e desmentido do que esse tempo foi, românticos, tardo-românticos e pré-modernistas, assim são os seres humanos que habitam os relatos de Eça. Neste aspeto, a vasta bibliografia queirosiana tem-se alimentado gulosamente da complexidade do mundo

ficcional de Eça. E, no caso em apreço, da abundância de uma ementa de caracteres que desafia e às vezes assusta quem dela se aproxima: *c'est l'embarras du choix!*

Não vou por aí, porque, tal como muitos outros, por esse caminho já fui e por ele voltei. Quando me refiro aqui à personagem como ficção, aludo, em geral, à vocação queirosiana para inscrever e tematizar a literatura nas suas narrativas e nos discursos das figuras que nelas encontramos; o que, com perdão pela invocação do óbvio, me parece ser uma forma de lançar uma ponte que vai do realismo à modernidade, na passagem do século XIX para o século XX.

De forma mais clara, reporto-me a vários aspetos deste tema tão amplo como, para mim, fascinante. Por exemplo, ao facto de personagens literárias de outros escritores comparecerem nos relatos de Eça, mencionadas pelos seus narradores ou pelas personagens queirosianas propriamente ditas. Num outro plano, o conceito de personagem emerge pontualmente na ficção de Eça, por força das histórias contadas e não raro com intuito argumentativo. Para além disso, a ficção pode ser lida não como um “espaço” fechado, mas como um campo sem fronteiras rígidas, campo “invadido” por seres (por personagens) que nele penetram sem grandes restrições. Desponta aqui, naturalmente, a noção que é uma das estrelas mais brilhantes da constelação dos modernos estudos narrativos: a metalepse. Não dissertarei agora sobre tal conceito, mas não posso ignorar o potencial heurístico que ele envolve e os significados que dele podemos deduzir. Fica, previsivelmente, para o final.

Aquilo que sobre tudo o mais me interessa é mostrar que a reficcionalização (ou a refiguração, como prefiro dizer e já veremos porquê) de personagens alheias em ficções queirosianas não acontece por acaso, nem de forma inocente. Menos ainda para exhibir uma cultura literária que, evidentemente, o escritor oitocentista possuía de forma exuberante e que não podia cancelar, quando compunha as suas fic-

ções. No processo (ou processos) de que me ocupo, não cabe falar, como no modernismo pirandelliano, de personagens à procura de autor, mas sim de personagens que passam de um autor para outro. Ou de personagens acolhendo personagens. “Vinha dos braços de um qualquer, passou para os meus...” (Queirós, 2016: 498), declarou Castro Gomes, com ponderada crueldade, a Carlos da Maia, quando lhe revelou quem era (ou quem ele julgava que era...) Maria Eduarda.

Não direi, com perversidade semelhante à de Castro Gomes, que é disso que se trata aqui, mas o movimento existe. Só que as personagens alheias que a ficção queirosiana nos mostra não vêm “dos braços de um qualquer”; normalmente elas têm identidade própria, autoria conhecida e sentido coerente com os contextos em que são integradas; ou, sendo apenas esboçadas pelas próprias personagens dos relatos de Eça, são reconhecidas como figuras inscritas numa tradição literária, numa memória coletiva e num quadro cognitivo que as sustenta.

2. As razões que explicam as referências metaficcionais à personagem na ficção de Eça ficam para depois, no desenvolvimento desta reflexão e para além dela, se for o caso. Mas avanço desde já com o seguinte: o tempo de Eça foi aquele em que a literatura, pouco antes institucionalizada como produção e como fenómeno com larga projeção social, ganhou a dimensão e a dignidade de uma atividade que merecia lugar de destaque na própria literatura. Noutros termos: como tema inscrito na ficção, fosse em si mesmo, fosse através de uma personagem-tipo que conheceu vasta circulação, particularmente no tempo do realismo: o escritor e, com ele, o sarau, o jantar literário ou a declamação em cenário burguês, por vezes com suporte musical, ao piano ou à guitarra.

A literatura não podia, então, encenar-se sem apelar à literatura. Um tal gesto, quase narcisista e de autovalorização, diz muito acerca da proeminência do escritor; foi ele quem, a partir da posição assu-

mida por Zola no *affaire* Dreyfus, abriu espaço para a afirmação do intelectual socialmente interventivo, como o conhecemos ao longo de todo o século XX. Na ficção oitocentista (e em especial na de Eça) a literatura tematiza-se de várias formas, tão conhecidas que não me alargarei aqui, para além de um ou dois episódios construídos em torno do escritor, seja ele uma figura ficcional, seja uma figura trazida da realidade da vida literária que a ficção modelava.

Por exemplo: no serão que antecede a saída do padre Amaro de casa da São Joaneira. Nessa situação tensa e dolorosa, Amélia não expressa a tristeza por si mesma, mas sim pelas palavras do poeta romântico: “maquinalmente ou com intenção, disse a canção querida: Ai! Adeus! Acabaram-se os dias/Que ditoso vivi a teu lado!/ Soa a hora, o momento fadado,/É forçoso deixar-te e partir!” (Queirós, 2000: 353). Amaro partiu, para depois, como se sabe, voltar; mas estas emoções eram enquadradas pela figura do poeta Soares de Passos, quase uma personagem daquele microuniverso que o acolhe numa hora delicada. Segundo exemplo: no sarau literário do Teatro da Trindade é ainda a literatura que está presente, agora na palavra inflamada de uma personagem-poeta, Tomás de Alencar. É ele quem traz à cena social da Lisboa dos anos 70 uma literatura (uma poesia) que não só pretende ser já *outra* em relação ao que fora, como, sendo assim, subverte o que costumava ser a sua participação decorativa em tais ambientes. Depois de ouvir recitar o longo poema “A democracia”, o senhor conde de Gouvarinho desabafa: “– Versos admiráveis, mas indecentes!” (Queirós, 2016: 627).

3. Uma situação concreta, sem preocupação de sistematizar o que quer que seja, explicita aquilo a que venho. É n’*O primo Basílio*, quando Sebastião, preocupado com as visitas de Basílio à prima, confidencia a Julião um passado que poucos conhecem: “Tu sabes que ele foi namoro da Luiza? – disse Sebastião, baixo, como assustado da

gravidade da confiança” (Queirós, s.d.a: 135). O outro não sabia, mas ficou a saber: o namoro de adolescentes, a partida de Basílio para o Brasil, o rompimento do noivado. Reação de Julião:

– Mas isso é o enredo da *Eugénia Grandet*, Sebastião! Estás-me a contar o romance de Balzac! Isso é a *Eugénia Grandet*!

Sebastião fitou-o espantado.

– Ora!, não se pode falar sério contigo. Dou-te a minha palavra de honra! – acrescentou vivamente. (Queirós, s.d.a: 135)

Repare-se: para Julião, tudo fica mais claro graças a um romance de Balzac, sendo Luísa assimilada a uma personagem balzaquiana e às suas agruras. Noutros termos: para serem entendidos, certos comportamentos devem ser associados a um romance e a uma personagem de ficção (ou de *outra* ficção, dizemos nós, que sabemos que Julião e Luísa também são personagens ficcionais). Curiosamente, o honesto mas prosaico Sebastião tem dificuldade em entrar neste jogo e em aceitar que uma figura pode ser entendida em função de outra (*Eugénie Grandet*, claro). Ou em aceitar que não há limites para a presença de personagens marcantes no mundo em que vivemos, seja ele real, seja ficcional (Sebastião certamente não lera o *Quixote* e não imaginava que podia pensar-se a si mesmo como personagem...). Outra coisa que aqui não preciso de dizer: os romances de Eça nutrem-se de leituras e de livros literários, acolhem leitores e bibliotecas, romancistas e dramaturgos que se projetam sobre as ações narrativas e sobre os seus agentes, condicionando-os em vários aspetos. Foi o que mostrou Maria do Rosário Cunha no seu livro *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós* (2004) e tão bem o fez que dou o tema por resolvido.

Fixo-me, então, na personagem como ficção, nos termos que já adiantei. E, tanto quanto é possível neste texto, procurarei analítica-

mente destringer vários enquadramentos e funcionalidades em que se procede à evocação ou à figuração de personagens e de modelos de personagens que migram para a ficção queirosiana.

4. Primeira configuração (ou tipo de configuração) da personagem como ficção: aquela em que o termo e o conceito de *personagem* são utilizados para sublinhar a importância de certas entidades e atitudes, bem como a eficácia de certas ações. Trata-se aqui de atos valorativos, que assentam numa ideia de personagem como categoria central da narrativa, em termos estéticos e ideológicos.

Vejamos o que acontece com Artur Corvelo, quando entra na vida social de Lisboa, com as perplexidades próprias do seu olhar provinciano. Num jantar de hotel em que tudo lhe parece “muito fino, muito de capital” (Queirós, 1992a: 204), Artur reage assim: “Toda a sua vaidade se dilatava ao sentir-se ali, a uma mesa rica, entre indivíduos que supunha personagens da Política, das Letras, ou da Finança” (Queirós, 1992a: 204). Assim mesmo, como se Artur estivesse a viver um romance, razão pela qual só a noção de personagem e a axiologia que ela comporta são capazes de bem representar o deslumbramento do *parvenu*.

De forma mais sinuosa e não isenta de ironia, a personagem é reconhecida explicitamente como tal, já depois de o ser. Parece estranho, mas é isso que lemos n’*Os Maias*, a propósito de uma figura menor. Diz-se do Batista, o fiel escudeiro de Carlos da Maia: “Foi em Coimbra, nos Paços de Celas, que Batista começou a ser um personagem” (Queirós, 2016: 145). Para que conste: não se afirma tal coisa sobre qualquer outra personagem d’*Os Maias*, pelo que este *começar a ser personagem* deve ser entendido no sentido contextualizado (e um pouco irónico, repito) que aqui encontramos. São certos traços físicos e comportamentais que justificam a condição de personagem como figura que se salienta e que subverte

as nossas expectativas, até ao ponto de podermos confundi-la com aquilo que ela não é:

[Batista] Era hoje um homem de cinquenta anos, desempenado, robusto, com um colar de barba grisalha por baixo do queixo, e o ar excessivamente *gentleman*. Na rua, muito direito na sua sobrecasaca, com o par de luvas amarelas espetado na mão, a sua bengala de cana-da-índia, os sapatos bem envernizados, tinha a considerável aparência de um alto funcionário. (Queirós, 2016: 145)

Neste quadro de referência, ser personagem não é, então, pouca coisa; trata-se mesmo de algo marcado por uma espécie de síndrome do excesso (“excessivamente *gentleman*”, diz-se no texto). No mesmo sentido, destacando o que é da ordem do transcendente, vai o Teodoro d’*O mandarim*: apesar de ateu, Teodoro diz que Deus e o Diabo são “dois personagens, velhos como a Substância” (Queirós, 1992b: 89).¹ Mais: a consciência metaficcional da personagem induz uma sua utilização como componente narrativo com forte poder acional. De forma mais clara: as personagens são tentadas a inventar personagens, mesmo sem serem escritores, porque precisam delas para as suas ações. Por isso, quando o despeitado João Eduardo planeia, numa taberna de Leiria, escrever um folheto que o vingue do padre Amaro, é assim que o projeta: “queria-o em forma de romance, de enredo negro, dando à personagem do pároco os vícios e as perversi-

1 A designação é retomada em relação à figuração burguesa do Diabo que aparece a Teodoro: “Eu sei o que deve a si mesmo um cristão. Se este personagem me tivesse levado ao cume de uma montanha na Palestina (...) eu saberia replicar-lhe, seguindo um exemplo ilustre, e erguendo o dedo às profundidades consteladas: – ‘O meu reino não é deste mundo!’” (Queirós, 1992b: 97). E ainda: “Uma noite, recolhendo só por uma rua deserta, vi diante de mim o Personagem vestido de preto com o guarda-chuva debaixo do braço (...)” (Queirós, 1992b: 191).

dades de Calígula e de Heliogábalos” (Queirós, 2000: 609). O folheto ficou, evidentemente, por escrever e publicar, porque não houve dinheiro para o papel e porque a iniciativa era perigosa. Mas afirmou-se uma ideia: não basta saber, como disse um linguista famoso, *how to do things with words*; é necessário que as palavras se façam narrativa e que, nela, a personagem assuma o papel que lhe cabe, como seu núcleo semântico.

5. A utilização e o tratamento da personagem por uma figura ficcional concebida como autor de narrativas ou de dramas não chega a ser um *topos* queirosiano, mas anda perto disso. E é natural que assim seja, pela já notada frequência com que surgem na ficção de Eça as personagens-escritores, num tempo e numa atmosfera cultural que a isso convidava. Três exemplos conhecidos: Ernestinho Ledesma (n’*O primo Basílio*), Artur Corvelo (n’*A capital!*) e Gonçalo Mendes Ramires (n’*A ilustre Casa de Ramires*). Recorde-se, contudo, que, n’*A ilustre Casa de Ramires*, Gonçalo é um escritor de circunstância mais do que outra coisa, o que não afeta o que quero significar; já os outros são-no por opção, estando essa opção presente no subtítulo d’*A capital! Começos duma carreira*. Uma carreira de escritor, bem entendido.

O que estes escritores ficcionais nos propõem são verdadeiras figurações de personagens narrativas ou dramáticas, com tudo o que esse processo compositivo tem de dinâmico, de gradual e de complexo.² Nestas figurações metaficcionais está implicada, antes de mais, uma certa lógica da personagem exigida por princípios artísticos decorrentes das ideias literárias do tempo de Eça. Uma lógica que não era apenas intraficcional, mas também extensional, na medida em que assim o exigiam os costumes e os públicos oitocentistas. Sabe-o bem o dramaturgo Ledesma, quando se vê obrigado pelo empresário a

2 Disso mesmo tratei recentemente, pelo que não volto agora ao assunto (Reis, 2015: 119).

alterar as ações das personagens no drama *Honra e paixão*: pela lógica das coisas, o marido enganado deveria matar a mulher adúltera; só que o dito empresário, citado por Ernestinho, “quer é que o marido lhe perdoe”, porque acha “que o público (...) não gosta! Que não são coisas cá para o nosso país” (Queirós, s.d.a: 46). A palavra sensata do conselheiro Acácio confirma-o: “a falar a verdade, sr. Ledesma, o nosso público não é geralmente afeto a cenas de sangue” (Queirós, s.d.a: 46). Por fim, Ernestinho perdoa à adúltera, sendo já sabido que estes avanços e recuos dialogam, em regime de *mise en abîme* relativamente evidente, com o caso de Luísa: sem ser a Ágata de *Honra e paixão*, Luísa mimetiza aquela personagem metaficcional. E Jorge acaba por fazer o mesmo: perdoa-lhe, seguindo o exemplo da personagem Júlio engendrada por Ledesma. O conselheiro tinha razão: cenas de sangue nada resolvem.

É a lógica da personagem – mas agora uma outra lógica, a das suas relações extraficcionais e dos melindres que eles podem provocar – que está em causa. Penso no episódio em que Artur Corvelo lê um passo dos seus *Amores de poeta* aos enfatiados convivas que jantam à sua custa. Explica Artur: “Álvaro, um poeta, ama a duquesa de S. Remualdo”. Ao que o Padilhão, um dos enfatiados, reage: “– Ora essa! E então que há de pensar a senhora Condessa de S. Remualdo, uma senhora respeitável!” (Queirós, 1992a: 236). Pinheiro Chagas subscreveria, evidentemente, o protesto, a avaliar pela acusação que endereçou a Eça: segundo Chagas, Tomás de Alencar era a caricatura de um poeta respeitável, chamado Bulhão Pato. A acusação provocou uma conhecida resposta de Eça, demolidora pelo sarcasmo e pela inteligência literária.³

3 Trata-se da carta pública “Tomás de Alencar (Uma explicação) – Carta a Carlos Lobo d’Ávila” (em Queirós, 2009: 223-31). Sobre esta polémica entre Chagas e Eça, cf. Lourenço, 2000 e Reis, 2013.

Estes dissabores parecem imerecidos, quando sabemos que Artur, o jovem dramaturgo em início de carreira, trabalha duramente as suas personagens. Percebe-se nele o empenhamento num labor de escrita que lembra a experiência queirosiana de preparação de projetos literários, experiência de que o espólio do escritor guarda abundantes testemunhos.⁴ Tal como várias vezes Eça fez com os seus projetos (um Eça que não resistia ao exercício da autocaricatura), também Artur Corvelo, antes de escrever o drama que leva para Lisboa, resume meticulosamente a respetiva ação e as feições das suas personagens:

O poeta Álvaro (que era ele mesmo, Artur) pobre e sublime, fanatizava e possuía a linda, a doce duquesa de S. Romualdo (sic) (que era a senhora Baronesa de Pedralva). O duque, um caçador obtuso e brutal com avós até aos visigodos (a que o valente Teodósio servira de modelo), insultava o poeta, arremessando-lhe a luva branca num sarau de máscaras; batiam-se de madrugada num cemitério, depois dum monólogo em que, à maneira de Hamlet, Álvaro, tomando crânios na mão, meditava na Morte; ferido, ia morrer no regaço da duquesa, que corria, vestida de branco, dentre os ciprestes (...). (Queirós, 1992a: 151)

O tal Padilhão (e Pinheiro Chagas, pois então) parece ter razão: as personagens lembram pessoas reais e motivam procedimentos de figuração mais ou menos sofisticados (mas isto da figuração não o sabiam nem Padilhão nem Chagas). Mais: aquela figuração convoca, para ilustrar as figuras odiosas, os burgueses de Oliveira (que Artur detestava) e sobretudo, no caso da heroína do drama, personagens literárias. Enquanto “pisava linhaça no almofariz da farmácia, [Artur] deu à duquesa todas as graças e todas as dedicações, encheu-

4 Esses testemunhos encontram-se extensivamente analisados em Reis e Milheiro, 1989.

-a de reminiscências de Julieta, de Carlota, de Lélia, da Dama das Camélias” (Queirós, 1992a: 152).⁵ Isto sem esquecer aquela caricata cena hamletiana da divagação de Álvaro sobre a morte, por entre crânios, no inevitável cemitério.

A imagem das caixas chinesas ou das matrioskas russas é quase obrigatória aqui: Artur, personagem de ficção, compõe, como dramaturgo incipiente, uma outra personagem de ficção (a duquesa), sendo esta baseada numa figura “real”, a tal Baronesa de Pedralva. Mas isto não basta: a duquesa traz em si personagens ficcionais. Para o dizer de forma rápida e talvez enigmática: um exercício de metalepse em todo o seu esplendor.

Muito do que fica dito pode reencontrar-se num Eça tardio, capaz de uma formulação refinada da personagem como ficção e distanciada de obrigações de escola. Reporto-me agora ao Gonçalo novelista d’*A illustre Casa de Ramires*, uma personagem e um tema já estudados pela bibliografia queirosiana (Reis, 1999: 181-83 e Cunha, 2004: 300-02); volto a ele para sublinhar de novo que não é apenas para Eça que a composição de personagens decorre de uma escrita muitas vezes árdua. Sabem-no também as suas personagens-escritores que trabalham outras personagens. E assim, o que Gonçalo deseja é resgatar metafictionalmente, vindos de um passado longínquo e agora feitos personagens de uma novela histórica, os “seus avós, enormes, ressoantes, chapeados de ferro, e mais vagos que fumos” (Queirós, 1999: 91); destaca-se deles, é claro, Tructesindo Ramires, esse “Truc-

5 Está presente neste passo o Eça que, por 1879 (*grosso modo*, a época em que escreveu uma parte substancial d’*A capital!*), esboçou um conhecido texto programático acerca da figuração da personagem à luz dos princípios do idealismo romântico, em contraste com a figuração da mesma personagem moldada pelo realismo naturalista. O referido texto era a resposta à crítica de Machado de Assis a *O primo Basílio* e encontra-se como apêndice na edição crítica de *Almanaques e outros dispersos* (Queirós, 2011: 340-58).

tesindo rude e leal que o Fidalgo da Torre rijamente modelava” (Queirós, 1999: 123), numa figuração atormentada por dúvidas:

E depois, nem o consolava a certeza de construir obra forte. Esses Trucetinsos, esses Bastardos, esses Castros, esses *Sabedores* eram realmente varões afonsinos, de sólida substância histórica? ... Talvez apenas ocos títeres, mal engonçados em erradas armaduras, povoando inverídicos arraiais e castelos, sem um gesto ou dizer que datassem das velhas idades! (Queirós, 1999: 363)

A meu ver, tudo isto é superado, em regime de sátira, por uma extraordinária caricatura da figuração metaficcional que encontramos n’*A cidade e as serras*. Como tantas vezes acontece neste romance semipóstumo, os seus episódios, personagens e diálogos parecem traduzir uma frivolidade que, à primeira vista, representa a superficialidade *distingúée* do universo social que gira em torno do palacete parisiense de Jacinto.

A suposta linearidade dessa representação torna-se mais complexa e conseqüente, quando sabemos que ela é filtrada pelo olhar divertido e perplexo de um Zé Fernandes chegado à capital do mundo “civilizado” diretamente das serras. Nem ele nem Jacinto são escritores; mas ambos circulam num espaço cultural em que o livro e a escrita literária ocupam um lugar proeminente,⁶ sob o signo de sofisticações associáveis a uma certa síndrome do excesso: quando Zé Fernandes quer saber por que razão “Jacinto anda tão murcho, tão corcunda” (Queirós, s.d.b: 81), o criado Grilo responde sabiamente: “Sua Excelência sofre de fartura” (Queirós, s.d.b: 81). Uma espécie de *mal de fin-de-siècle*, digo eu.

6 Recorde-se, entre outros textos, a crónica que Eça escreveu para a *Gazeta de Noticias* do Rio de Janeiro, “Acerca dos livros”, publicada a 17 de novembro de 1881 (em Queirós, 2002: 155-65).

De fartura do ridículo padecem as considerações sobre a personagem que podemos ler quando, num jantar chique no 202, encontramos um certo “psicólogo feminista” (não se diz o nome), que é “o autor do *Coração Triple*” (Queirós, s.d.b: 54). Muito elogiado pela agudeza psicológica d’*A couraça* (“nunca penetrara tão fundamentalmente, na velha alma humana, a ponta da Psicologia Experimental!” Queirós, s.d.b: 54-55), o celebrado romancista passa depois por um vexame. É quando, revertendo o coro de elogios, o poderoso diretor do *Boulevard* aponta, na caracterização de uma personagem, um erro “bem inesperado num mestre tão experiente!... Era atribuir à esplêndida amorosa da *Couraça*, uma duquesa, e do gosto mais puro, – *um colete de cetim preto!*” (Queirós, s.d.b: 55). E logo adiante: “Pois era verosímil, numa mulher como a duquesa, estética, pré-rafaelítica, que se vestia no Doucet, no Paquin, nos costureiros intelectuais, um colete de cetim preto?” (Queirós, s.d.b: 55).

É, pois, da figuração da personagem, dos seus dispositivos descritivos e da sua coerência psicossocial que aqui se trata. A crítica feroz de Marizac leva longe, como mostrarei, mas não sem antes citar o que se segue:

O psicólogo emudecera, colhido, trespassado! Marizac era uma tão suprema autoridade sobre a roupa íntima das duquesas, que à tarde, em quartos de rapazes, por impulsos idealistas e anseios de alma dolorida – se põem em colete e saia branca!... De resto o diretor do *Boulevard* condenara logo sem piedade, com uma experiência firme, aquele colete, só possível nalguma merceira atrasada que ainda procurasse efeitos de carne nédia sobre cetim negro. E eu, para que me não julgassem alheio às coisas dos adultérios ducais e do luxo, acudi, metendo os dedos pelo cabelo:

– Realmente, preto, só se estivesse de luto pesado, pelo pai! (Queirós, s.d.b: 56)

Como se vê, nem mesmo Zé Fernandes se exime de opinar. Noutros termos: despida perante aqueles cavalheiros, a duquesa d’*A couraça* é agora, de novo, uma personagem em refiguração (afinal de contas, a cor de um colete feminino não é coisa secundária...). A refiguração é determinada, muito significativamente, pelo peso interventivo da imprensa (Marizac e o jornal *Boulevard*, entenda-se) ou, como hoje diríamos, da opinião publicada; é essa opinião que, mesmo depois de editado o romance, faz regredir a personagem à condição de figura inacabada e a refazer. Confirma-se, assim, a condição dinâmica e progressiva da figuração e assegura-se, por linhas algo tortas, a sobrevida da personagem, em processo de reconstrução: a duquesa despirá o colete preto e vestirá um outro, de cor mais adequada. “Pronto a fazer uma retificação” (Queirós, s.d.b: 56), o romancista psicólogo começa a reelaborar a sua personagem: “Mesmo por harmonia com o estado de alma da duquesa devia ser lilás, talvez cor de reseda muito desmaiada, com um frouxo de rendas antigas de Malines...” (Queirós, s.d.b: 56).

Pouco importa de que cor será, finalmente, o colete da duquesa. O que desejo notar é que, em contexto de reflexão metaficcional, a personagem dá sinais de uma inconsistência provinda da deriva psicologista que atinge a ficção finissecular, ainda no tempo de Eça. Uma deriva que, evidentemente, só podia causar reserva e sarcasmo num Eça formado pela estética oitocentista do romance e da personagem. Avançando de forma talvez ousada: a personagem que muda de cor não é o avatar que os dispositivos da literatura digital hoje facultam, em ambiente eletrónico; mas a sua instabilidade prenuncia a personagem modernista, uma figura *in fieri*, instável e em crise de identidade, que está logo ali, ao virar do século.

6. É de outra natureza a presença de figuras literárias em atitudes a que chamarei *de identificação*, vividas por certas personagens da fic-

ção queirosiana. Assim, em atos de leitura literária e tal como já foi mostrado (Cunha, 2004: 245 ss.), as personagens de Eça reveem-se nas ficções que leem e em quem nelas se destaca. Exemplo típico: Luísa seduzida pela *Dama das camélias*, pelo seu mundo e pelas figuras que o atravessam: “Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoadada (...); nos nomes mesmo do livro – Júlia Duprat, Armando, Prudência, achava o sabor poético de uma vida intensamente amorosa (...)” (Queirós, s.d.a: 18).

De forma mais expressiva, a identificação da personagem com figuras literárias produz-se em função do motivo do disfarce que essas figuras inspiram. O disfarce traz à cena da ficção um *outro*, uma *persona* que, todavia, não esconde completamente quem se disfarça; nesse sentido, o traje, a máscara ou a transformação fisionómica podem ser prolongamentos ou sugestões simbólicas, eventualmente em regime de ironia e paródia, só possíveis porque nesses prolongamentos ou sugestões está implicada uma personagem como objeto ficcional. Ou duplamente ficcional, porque a personagem “migrante” vem de um mundo ficcional próprio e é capturada por uma personagem queirosiana que (literalmente) a incorpora em si.

Para ser mais claro, fixar-me-ei num determinado episódio d’*Os Maias* e em consequências dele derivadas. Não é o único, mas basta-me por agora. No caso, “tratava-se de uma grande *soirée* mascarada que iam dar os Cohens, no dia dos anos de Raquel” (Queirós, 2016: 206). A partir daqui, certas personagens do romance que hão de ir à tal *soirée* mascarada mimetizam personagens literárias ou operáticas (para a minha análise é indiferente), como disfarce ou fantasia. Mas há quem se recuse a entrar no jogo da identificação: Carlos da Maia prefere um “dominó, um severo dominó preto, como convém a um homem de ciência...” (206). Ou seja, disfarçado, sim, mas de

forma neutra e sem assumir outra identidade. João da Ega não gosta da ideia e propõe uma alternativa carregada de sentido, que depois comentarei.

No tocante a Ega, a solução é arrojada e longamente preparada, o que mostra que não se trata de uma escolha fortuita: João da Ega vai de Mefistófeles, como bem convinha a quem, desde os tempos de Coimbra, cultivava uma imagem satânica, prolongada na Lisboa dos anos 70.⁷ A opção de Ega faz sentido num plano mais alargado, que apenas menciono de passagem, e que é o das manifestações do satanismo e de Mefistófeles em Eça.⁸ Por agora, sublinho que aquela escolha é ambiciosa. Ela incide sobre uma das personagens com mais longa e variada circulação na cultura europeia, uma circulação que conheceu a sua mais famosa interpretação no *Fausto* de Goethe. Entretanto, o Mefistófeles em que João da Ega se revê e cujo disfarce laboriosamente constrói em clima de mistério é talvez o do *Fausto* de Charles Gounod, cuja versão operática tinha então a notoriedade que está atestada num momento decisivo da ação d’*O primo Basílio*; é aí, quando Luísa, Jorge e Dona Felicidade vão à ópera, que a ação do *Fausto* é resumida e comentada com algum pormenor, num passo que glora o *topos* do teatro dentro do romance.⁹

7 É assim que Ega aparece a Carlos, em Lisboa: “Desembaraçado da majestade que lhe dava a peliça, o antigo Ega reaparecia, perorando com os seus gestos aduncos de Mefistófeles em *verve*, lançando-se pela sala como se fosse voar ao vibrar as suas grandes frases, numa luta constante com o monóculo, que lhe caía do olho, que ele procurava pelo peito, pelos ombros, pelos rins, retorcendo-se, deslocando-se, como mordido por bichos” (Queirós, 2016: 116).

8 Sublinho que, no que respeita a Mefistófeles, logo em 1867, na *Gazeta de Portugal*, o jovem Eça consagra um folhetim ao *Fausto* e a Mefistófeles, “a figura dramática e sintética” (Queirós, 2004: 155). Cf. também Carvalho, 1999: 104-07.

9 Trata-se de uma situação narrativa que, no quadro da representação dos costumes da sociedade liberal, tratava o Teatro de S. Carlos como um dos “lugares de *Passeio*, aquele que mais se adequava à função de prestígio” (Carvalho, 1999: 31).

Se João da Ega vai de Mefistófeles, Raquel Cohen irá, naturalmente, de Margarida, a figura modesta e ingênua que faz com ele o par de que o desenvolvimento da ação carece. Como se sabe, Ega é corrido do baile e aparece a Carlos da Maia com um aspeto que a focalização do protagonista realça, naquilo que o amigo tem de comicamente ambivalente:

(...) Pela escada acima, duas penas negras de galo ondearam, um manto escarlate, esvoaçou – e o Ega estava diante dele, caracterizado, vestido de Mefistófeles!

Carlos apenas pôde dizer: *bravo!* – o aspeto do Ega emudeceu-o. Apesar dos toques de caracterização que quase o mascaravam-sobrancelhas de Diabo, guias de bigode ferozmente exageradas –, sentia-se bem a aflição em que vinha, com os olhos injetados, perdido, numa terrível palidez. (Queirós, 2016: 278)

Tal como aqui surge, João da Ega assemelha-se ainda ao Mefistófeles que quis encarnar, mas que, num tal aperto, já não pode ser, “desconstruído” como fora pela cena canalha em que é expulso pelo marido enganado. A desconstrução de Margarida/Raquel Cohen é mais prosaica: resolve-se na intimidade de uma alcova, por entre gritos e bengaladas.

Por fim, depois de muita exaltação caricata e de “relâmpagos de ira” (“a que as medonhas sobrancelhas de crepe, as duas penas de galo ondeando na gorra, davam uma ferocidade teatral e cómica”; Queirós, 2016: 279), depois disso, Ega reentra na realidade e despoja-se da fantasia e da personagem. Mefistófeles, decididamente, era excessivo para ele e para Lisboa. Mesmo assim, “diante do espelho” (à procura da sua verdadeira identidade? pergunto eu), “Ega hesitava em desmanchar o seu semblante feroz de Satanás (...)” (Queirós, 2016: 281). Mas assim teve de ser, como na cena famosa em que

Calvero, de *Limelight* (em Portugal, *Luzes da ribalta*), retira a maquiagem: “off comes the makeup/off comes the clown’s disguise”, diz uma canção de Bobby Darin, que faria sentido cantada a um João da Ega pequeno de mais para uma tão grande personagem. “Falhámos a vida, menino!”, dirá ele, já maduro, no final do romance, um final que este Mefistófeles frustrado antecipa: “falhei a personagem, menino!”, poderia Ega concluir, quando lemos que pouco resta da figura mefistofélica: “o pobre Ega tinha o ar lamentável de um Satanás pelintra, agasalhado pela caridade de um *gentleman*, e usando-lhe o fato velho” (Queirós, 2016: 730; 282-83).

Estas considerações não se encerram sem voltarmos a Carlos da Maia e à sua não-fantasia. Como ficou dito, Ega discorda da simplicidade de um dominó, o traje que o amigo escolhe, e propõe outra coisa. Ou uma identificação: “Com aquele esplêndido físico de cavaleiro da Renascença, devia ornar a sala pelo menos com um soberbo Francisco I” (Queirós, 2016: 206). Ora, a condessa de Gouvarinho, de quem Carlos vem a ser amante, como sabemos, vai de Margarida de Navarra, “a duquesa de Angoulême, a irmã de Francisco I” (Queirós, 2016: 206), esclarece João da Ega. Com esta observação aponta-se, com uma nitidez talvez desnecessária, para a linha de desenvolvimento do incesto que está para vir.

Mais do que isso, prefiro chamar a atenção para um aspeto particular da intuição-presságio de João da Ega: o caso de Carlos é sério e não pode ser reduzido a um momentâneo jogo de disfarces com personagens *literárias*, em ambiente mundano; por isso, traz-se à ficção a tangível e bem diversa condição *histórica* de Francisco I e de Margarida de Navarra. Do mesmo modo, o incesto entre Carlos e Maria Eduarda acontecerá na vida concreta de uma outra “história”, que é a de uma família portuguesa do século XIX; nessa vida, que é, à sua maneira, “histórica”, não há lugar para a futilidade de um baile mascarado. Recusando-se a ser Francisco I e a fazer par com

a irmã Margarida (como Eça queria), Carlos nega-se inconscientemente a entrar num divertimento de máscaras com uma irmã de brincadeira. Na sua vida “a sério”, o herói trágico não renuncia a sê-lo, do mesmo modo que se recusa a misturar o seu destino com a frivolidade de um baile.

7. Antes de partir para considerações de outro tipo, devo referir-me, de forma inevitavelmente breve, a uma última (por agora) modalidade de figuração de personagens *outras* na ficção queirosiana. Penso especificamente em figuras literárias, mitológicas ou bíblicas que aparecem em textos queirosianos e na vida das suas personagens, a partir de representações iconográficas em vários suportes e técnicas: gravuras, pinturas ou faianças que, por evocação ou por observação direta, prolongam essas personagens *outras* em relatos de Eça.

Não se trata (melhor: nem sempre se trata) de vivências artísticas refinadas e culturalmente sofisticadas. Estamos aqui perante um efeito derivado da evolução e do aperfeiçoamento das artes gráficas no século XIX, a par de outros fenómenos socioculturais decorrentes daquela evolução. Aproximando-se já da era da reprodutibilidade técnica de que falou Walter Benjamin num ensaio famoso, as obras de arte iam-se tornando acessíveis ao olhar burguês e saindo da restrita contemplação consentida pelos colecionadores privados e pelos *salons* de pintura. Com tudo isto e com o mais que fica por dizer relaciona-se o fascínio que Eça sentiu pela pintura e a relevância que ela teve na sua produção literária, tema bem conhecido e já estudado.¹⁰

Fixo-me agora em casos concretos e aparentemente fortuitos. A sala da casa burguesa de Luísa e Jorge mostra alguma coisa da evolução de que falei: viam-se ali “duas gravuras (a *Medeia* de Delacroix

10 Refiro-me em particular a Silva, 1986.

e a *Mártir* de Delaroche), as encadernações escarlates dos dois vastos volumes do Dante de G. Doré” (Queirós, s.d.a: 25). Deixo agora de lado (mas tenho pena) Delacroix e Delaroche e dispenso-me de considerações desnecessárias sobre o significado de Gustave Doré no imaginário do romantismo europeu. Noto apenas que aqueles volumes do Dante (trata-se da *Divina comédia* ilustrada, *et pour cause*) reaparecem na ação do romance, quando, no capítulo VIII, Julião Zuzarte explica à reprimida Dona Felicidade quem são as personagens amorosas que aparecem na *Divina comédia*:

– É um caso de amor infeliz, sr.^a D. Felicidade—disse Julião. —É a história triste de Paulo e Francesca de Rimini.—E explicando o desenho: — Aquela senhora sentada é Francesca: este moço de guedelha, ajoelhado aos pés dela, e que a abraça, é seu cunhado, e, lamento ter de o dizer, seu amante. E aquele barbaças, que lá ao fundo levanta o reposteiro e saca da espada, é o marido que vem, e zás! — E fez o gesto de enterrar o ferro. (Queirós, s.d.a: 296-97)

A cena impressiona Dona Felicidade, reacende as suas fantasias sexuais e sugere-nos a nós, de novo, o “diálogo” entre a história de Luísa adúltera e a literatura que, *en abîme*, está representada no romance. Mas disto não suspeita, é claro, Dona Felicidade. As personagens da *Divina comédia*, exemplo modelar da sobrevida de figuras que entram na existência de outras personagens, representam, naquele contexto, uma paixão moralmente condenável; o que não impede Dona Felicidade de se rever em tais personagens, sendo evidente que as não conhece pela leitura, mas sim pelas imagens que contempla. Julião esclarece que, “segundo a mesma confissão de Francesca, este moço, o da guedelha, o cunhado, *La bocca me bacció tutto tremante*, o que significa: — A boca me beijou tremendo todo...” (Queirós, s.d.a: 297). Claro que Dona Felicidade não resiste e per-

gunta, ao mesmo tempo que lança “um olhar rápido para o Conselheiro. – É uma novela?” (Queirós, s.d.a: 297).

A resposta chega de imediato, pela palavra desse *objeto de desejo* (para Dona Felicidade, claro) que é o conselheiro Acácio. Cabe-lhe explicar e, ao mesmo tempo, restabelecer alguma ordem naquela conversa invadida pelo caso chocante de Paolo e Francesca: “– É o Dante, D. Felicidade—acudiu com severidade o Conselheiro – um poema épico classificado entre os melhores. Inferior, porém, ao nosso Camões! Mas rival do famoso Milton!” (Queirós, s.d.a: 297).

Há mais e talvez melhor, na ficção queirosiana. Só para me ficar pel’*Os Maias*, lembro o lugar ocupado neste romance pela pintura de Rubens e pelos motivos e entidades mitológicas que ela cultivou; revela-se-nos então, pela via de personagens pintadas, uma imagem carnal da mulher, em sintonia com a sensualidade pagã exibida por aquelas personagens mitológicas.

No capítulo V, diz-se, a propósito de um idílio passado de Carlos da Maia, que Madame Rughel, “soberba criatura de cabelos de ouro fulvo”, era “grande e branca como uma ninfa de Rubens” (Queirós, 2016: 101). Ignoro se Eça alguma vez viu as “Ninfas e Sátiros” ou “Diana e as suas ninfas caçando”;¹¹ conjeturo, contudo, que destes quadros ou de outros semelhantes apenas terá lido descrições que o autorizaram (como quando falou de Courbet, na conferência do Casino) a mencionar o que não viu. O que sei é que, mais adiante e em sintonia com esta imagem, Carlos da Maia confia ao criado Batista: “Madame Rughel era uma ninfa de Rubens” (Queirós, 2016: 148). Um certo Rubens, como já se viu, diferente daquele que, muito depois, vemos encimando o caixão de Afonso da Maia, num momento em que o registo pagão das figuras mitológicas não

11 Ambos os quadros podem ser vistos no Museu do Prado. O primeiro é um óleo sobre tela, o segundo é um óleo sobre madeira.

faz qualquer sentido: “Por cima, o Cristo de Rubens abria os braços, sobre a vermelhidão do poente” (Queirós, 2016: 690).

Um sentido próximo daquele que é anunciado por este Cristo – sentido da ordem da escatologia, do temor religioso e da punição da transgressão – é o que podemos ler no aparecimento de uma outra personagem, esta de origem bíblica: João Batista. Pode dizer-se que não se trata agora, em rigor, de uma figura ficcional, como o são Mefistófeles ou Eugénie Grandet. A isto contraponho o seguinte: o longo trânsito de João Batista pelo imaginário ocidental, incluindo abundantes representações, sobretudo na pintura e na literatura, de certa forma “institucionalizaram” João Batista como personagem, num contexto narrativo pelo menos paraficcional.¹²

No episódio da instalação amorosa de Maria Eduarda na “Toca”, aparece “uma sala forrada de tapeçarias, onde desmaiavam, na trama de lã, os amores de Vénus e Marte” (Queirós, 2016: 446); dessa sala e daqueles amores mitológicos recebe a alcova uma claridade ensombrada por aquilo em que Maria Eduarda repara (Carlos nada nota, claro): “um painel antigo, defumado, ressaltando em negro do fundo de todo aquele ouro—onde apenas se distinguia uma cabeça degolada, lívida, gelada no seu sangue, dentro de um prato de cobre” (Queirós, 2016: 446). A cabeça é a de João Batista, naturalmente, e traz consigo uma advertência sinistra, lembrando o violento sacrifício que custa a defesa dos valores morais que o incesto desrespeitava.

8. Questões (quase) finais: que sentido ou sentidos faz o que deixo dito? Noutros termos: como integramos a personagem metaficcional-

12 Em “Narration in Various Media”, inserto em *The Living Handbook of Narratology*, Marie-Laure Ryan notou a feição narrativa do episódio da degolação de S. João Batista na pintura, referindo-se a um quadro compósito de Benozzo Gozzoli, “A dança de Salomé e a decapitação de S. João Batista” (Ryan, s.d.).

lizada no quadro da escrita ficcional de Eça, incluindo nessa escrita os processos de figuração? Há certamente um *ethos* oitocentista da personagem que valoriza os componentes axiológicos e sociais desta decisiva categoria narrativa; e, com esses componentes, também a sua funcionalidade, na “máquina” narrativa que era o romance de matriz balzaquiana. Para que assim seja, a personagem não se basta a si mesma: outras personagens, de outras ficções (e até de outras formas artísticas) convergem no universo ficcional posto em movimento pelo romancista.

Trata-se, evidentemente, da literatura e da arte dentro da literatura, um motivo tão antigo e tão conhecido que me dispense de mais análises. No século XIX, o romance (e o romance queirosiano) não escapa à pulsão ecfrástica que atravessa incontáveis manifestações artísticas da cultura ocidental; do mesmo modo, a *literatura inscrita* ou em *segundo grau* (Genette, 1982) resulta das leituras de quem escreve, dos episódios e das personagens que essas leituras induzem e de uma cultura artística que, mesmo quando apreendida de forma mediada, alimenta a composição ficcional. A noção de *intermedialidade*, hoje corrente no âmbito dos estudos narrativos e dos estudos interartísticos, tem aqui uma pertinência que, em meu entender, merece ser aprofundada.¹³

Para além disto e bem no meio do nosso caminho, está uma pedra que não podemos evitar: chama-se ela *metalepse* e é um conceito cada vez mais valorizado pelos estudos narrativos,¹⁴ designando toda a mudança de nível de inserção de um determinado componente da história contada e a sua capacidade para transitar entre mundos autó-

13 Veja-se Ryan (s.d.).

14 Uma caracterização do conceito de *metalepse*, acompanhada por abundantes referências à sua origem teórica e aos seus aprofundamentos operatórios, encontra-se no texto de John Pier (s.d.).

nomos. Por exemplo, da realidade para a ficção, da ficção para a realidade ou, como mostrei, de uma ficção para outra ficção. É este o caso das personagens como ficção em Eça, ou seja, das figuras que, sendo originárias de outros mundos ficcionais, “penetram” no mundo ficcional queirosiano. As funções que nele desempenham, os registos em que isso acontece (admiração, paródia, etc.) e os efeitos que daí se deduzem ficaram já indicados, mas merecem seguramente um estudo com outro fôlego.

Por agora, devo notar o seguinte: a representação da personagem (alheia) como ficção é uma manifestação de sobrevida das figuras ficcionais. Trata-se aqui de uma modalidade específica e mais elaborada daquilo a que, noutro local, chamei “uma deriva ontológica, às vezes mais ousada do que pensamos, quando a personagem trata de ‘migrar’ do mundo ficcional para o mundo real. A personagem ganha então, em relação à figuração original, uma existência própria, deduzida (...) da chamada vida da obra literária” (Reis, 2015: 134). No caso que aqui me interessou, a metafictionalização de uma personagem conhecida pode ser entendida como ato de refiguração. Estamos, então, perante uma nova elaboração discursiva e ficcional da personagem alheia, com todas as consequências cognitivas que essa recomposição implica.

Falando mais claro: Eugénie Grandet mencionada por Julião Zuzarte não é estritamente a Eugénie Grandet de Balzac, mas a de Julião Zuzarte, até certo ponto a mesma e contudo já outra, para os efeitos de uma conversa de circunstância com Sebastião. E as ninfas de Rubens a que Carlos da Maia alude incorporam, na sua exuberante carnação, a lembrança de uma “soberba criatura de cabelos de oiro fulvo”, aquela inesquecível Madame Rughel. Em última análise, estas são práticas que afirmam a transcendência própria das grandes personagens, mesmo quando provindas de outras artes que não a literatura (o João Batista da pintura, por exemplo); por outro

lado, elas traduzem o impulso da ficção romanesca para se reinventar como memória da literatura e da arte, colhendo dessa reinvenção os sentidos que inferimos do fluxo das personagens que passam de umas ficções para outras.

Eça de Queirós está, evidentemente, bem acompanhado como protagonista maior que é desta verdadeira celebração da literatura como resistência contra o esquecimento. Ou como evocação de si mesma, se se preferir. Fico-me por contemporâneos de Eça e lembro três casos: em *Madame Bovary*, a Lucy Ashton de *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott entra na vida de Emma, refigurada pela ópera de Donizetti como Lucia di Lammermoor. Da chegada de Lucy ao mundo de Emma e da relação empática daí decorrente resulta aquilo a que chamamos bovarismo, uma síndrome comportamental e emotiva depois exportada para outras ficções – incluindo as de Eça. Segundo caso: em *La Regenta*, Ana Ozores cruza-se com a personagem Don Juan, durante uma representação da peça teatral de Zorrilla, partindo então ao encontro de uma figura com traços declaradamente românticos: “Ana se sentía transportada a la época de don Juan, que se figuraba como el vago romanticismo arqueológico quiere que haya sido” (Alas “Clarín”, 1992: 104-05). Comentário óbvio: numa situação narrativa semelhante à de Emma fascinada pela ópera, é o bovarismo que se expande e é também a sua figura tutelar que, em cumplicidade com Don Juan, penetra no mundo do magistral romance de Clarín.¹⁵

Por fim, Machado de Assis e, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a representação metaficcional de um par de personagens que o título do capítulo VI anuncia: “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue,

15 A presença do “inevitável Flaubert” e da *Madame Bovary* em Clarín e em Eça foi estudada por António Apolinário Lourenço, na sua tese de doutoramento sobre o naturalismo na Península Ibérica (cf. Lourenço, 2005: 499-528).

qui l'eût cru?" É esta dupla interrogação das personagens do *Cid* que logo depois ressoa no texto, prolongando numa outra interrogação as figuras da tragédia de Corneille: "Quem diria? De dois grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dois corações murchos, devastados pela vida e saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados" (Assis, 2001: 76).

Só mesmo Machado de Assis, para trazer, lá das paragens remotas do classicismo francês e de uma sua obra do século XVII, duas personagens apenas identificadas por duas falas, cuja proveniência talvez o leitor ignore. Só mesmo a cultura de um grande escritor, associada à vocação amargamente irônica que lhe reconhecemos, poderia inspirar semelhante gesto de importação metaficcional. O que fazem aqui Rodrigue e Chimène, apetece perguntar? Algo mais do que ostentar a cultura literária de Machado, digo eu.

Entrando na chácara de Catumbi, na alcova em que Brás Cubas agoniza com Virgília ao lado, as personagens de Corneille convidam a uma confrontação. Com elas vem um amor trágico e os seus dilemas irresolúveis: amar ou odiar, perdoar ou vingar, viver ou morrer, eis as escolhas dilacerantes que os dois amantes devem fazer, levados pela grandeza dos seus destinos. Em vez dessa grandeza, restam aos namorados de outrora, vinte anos depois, dois corações murchos e saciados da vida. A resignada desistência, portanto, timbre melancólico, desencantado e esvaído de duas vidas que a certeza da morte mais ainda menoriza. Só no cínico conforto da posteridade e com não menor ironia do que a de Machado, pode Brás Cubas responder à interrogação que colhe em Corneille, invertendo, contudo, a ordem das falas. Aqui, é o narrador-homem quem toma a iniciativa de perguntar, para logo responder, sugerindo, ao mesmo tempo, o seguinte: que certas personagens, vindas de outro tempo, são capazes de atormentar o que resta das nossas vidas frágeis.

9. Como estes seus confrades e às vezes mais do que eles, Eça de Queirós percorreu toda uma vida literária levando consigo as suas personagens. “Sou eu e os meus abutres”, assim se anunciava Eça quando, jovem ainda, chegava a casa de Batalha Reis, num tempo em que, para ele, a personagem era uma sombra mal recortada, nas névoas da boémia lisboeta.¹⁶ Não direi que, depois disto, o escritor enfeitou os abutres ou que chegou a conceber uma personagem de quem, como esse Flaubert que tanto admirou, pudesse dizer: essa personagem “c’est moi!” Às muitas que acrescentou aos seus abutres e como se elas lhe não bastassem, juntou Eça outras figuras. Para tal contribuiu a consciência que tinha de que a personagem era, no romance, no conto, na novela e até na crónica e na carta, a instância suprema de produção de sentido narrativo.

É isso que bem se manifesta n’*A cidade e as serras*, romance final e inacabado em que abundam os livros, as ideias que os povoam e as personagens que os habitam. Recordo, por isso, aquele “majestoso armazém dos produtos do Raciocínio e da Imaginação” (Queirós, s.d.b: 29; Zé Fernandes *dixit*) que era a biblioteca do Jacinto parisiense. No 202, permanecem, contudo, essas personagens encerradas nos livros, na letargia preguiçosa de uma civilização finissecular em que ardentemente se discutia a cor do colete de uma personagem pré-rafaelítica.

Pois bem, quando Jacinto e Zé Fernandes viajam para as serras a que o segundo regressa, não vão sós e nem lá estarão desacompanhados. Antes de se instalarem na austera simplicidade de uma velha casa perdida nas encostas do Douro, ambos sobem a serra, descrita num passo muitas vezes citado. Mais do que essa descrição, importa agora

16 A expressão é citada por Jaime Batalha Reis, no conhecido texto “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós”, escrito para a primeira edição do volume *Prosas bárbaras* (em Queirós, 2004: 169).

observar o deleite com que Jacinto, cavalgando uma égua ruça, murmura “–Que beleza!”; logo depois, escutamos o eco desta admiração em Zé Fernandes: “E eu atrás, no burro de Sancho, murmurava: –Que beleza!” (Queirós, s.d.b: 136). Aí está: saído das páginas do *Quixote* entra na história de Jacinto a personagem que vai ajudá-lo a superar aquela decadência do riso de que Eça falou num texto admirável de 1892.¹⁷ Entra Sancho e entra o Cavaleiro da Triste Figura, pois que, na dialética que os une, um não existe sem o outro.¹⁸

Sem o burro de Sancho Pança, a ficção de Eça não seria o que é. E assim, ao compor o relato com que encerra a sua vida literária, o grande escritor vem dizer-nos, uma vez mais, o que deixou expresso nas outras ficções que elaborou: que em toda a história que contamos podemos acrescentar às personagens que nela lemos outras mais, providas de outras histórias. Todas participam na Grande Narrativa que, sem fraturas nem costuras (como a fita de Möbius, pois claro), sempre regressa ao seu início. Outras personagens, outras ficções, uma história interminável, num círculo constante. É também por isso que a personagem se faz ficção.

REFERÊNCIAS

- ALAS “Clarín”, Leopoldo (1992). *La Regenta*. Vol. 2. [1885]. Ed. Juan Oleza. 6.^a ed. Madrid: Cátedra.
- ASSIS, Machado de (2001). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ed. António Medina Rodrigues. 3.^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial.

17 Trata-se de uma crónica publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, a 8 de fevereiro de 1892 (Queirós, 2002: 237-41).

18 A presença do *Quixote* em Eça e, em particular, n’*A cidade e as serras*, está analisada em Sousa, 1996: 103 ss.

- CARVALHO, Mário Vieira de (1999). *Eça de Queirós e Offenbach. A ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa: Edições Colibri/Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- CUNHA, Maria do Rosário (2004). *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- LOURENÇO, A. Apolinário (1995). *Eça de Queirós e o naturalismo na Península Ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra.
- LOURENÇO, A. Apolinário (2000). *O grande Maia. A receção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*. Braga: Angelus Novus.
- PIER, John (s.d.). “Metalepsis”, in *The Living Handbook of Narratology*, disponível em <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-12-may-2014> (consultado a 14 de abril de 2016).
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.a). *O primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.b). *A cidade e as serras*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de (1992a). *A capital! (Começos duma carreira)*. Ed. Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1992b). *O mandarim*. Ed. Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1999). *A ilustre Casa de Ramires*. Ed. Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2000). *O crime do padre Amaro*. [1880]. Ed. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2002). *Textos de imprensa. IV (da Gazeta da Notícias)*. Ed. Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2004). *Textos de imprensa. I (da Gazeta de Portugal)*. Ed. Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Cartas públicas*. Ed. Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2011). *Almanaques e outros dispersos*. Ed. Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2016). *Os Maias. Episódios da vida romântica*. Porto: Porto Editora.
- REIS, Carlos (1999). *Estudos queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Presença.
- REIS, Carlos (2013). “Figurações da personagem realista. Os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar”, in A. Apolinário Lourenço, M. Helena Santana e M. João Simões (coord.), *O século do romance. Realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. 91-110.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos e Maria do Rosário Milheiro (1989). *A construção da narrativa queirosiana. O espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RYAN, Marie-Laure (s.d.). “Narration in Various Media”, in *The Living Handbook of Narratology*, disponível em <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (consultado a 17 de abril de 2016).
- SILVA, Garcez da (1986). *A pintura na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho.
- SOUSA, Frank F. (1996). *O segredo de Eça. Ideologia e ambiguidade em A cidade e as serras*. Lisboa: Cosmos.

RESUMO

Trata-se aqui de analisar a presença de personagens literárias de outros escritores que não Eça de Queirós, nas suas ficções. É nesse sentido que a personagem se faz ficção, envolvendo-se com frequência, nessa presença,

ponderações metaficcionalis. Assim, o próprio conceito de personagem é objeto de atenção, tanto por parte dos narradores dos relatos queirosianos, como até comparecendo no discurso das figuras que Eça concebeu e a que por vezes deu o estatuto de escritores. Por outro lado, as personagens de ficções alheias trazem às de Eça procedimentos de identificação (p. ex., o chamado bovarismo), determinados pela circulação daquelas personagens no imaginário cultural representado nos romances. O mesmo acontece, em termos mais alargados, com figuras mitológicas ou bíblicas, em representações iconográficas de diversa feição. De um modo geral, as questões aqui abordadas dizem respeito ao tema da *sobrevida* da personagem e à função desempenhada pela metalepse na construção de universos de ficção, incluindo nessa construção a refiguração de figuras ficcionais.

Palavras-chave: personagem; metaficção; metalepse; sobrevida; refiguração

ABSTRACT

This study analyzes the presence in Eça de Queirós's fiction of literary characters created by writers other than Eça. From this point of view, these characters become fiction, frequently entailing, through their presence, metafictional considerations. As such, the very concept of literary characters is the object of attention, through both the narrators in Eça's texts and also their presence in the fictional discourse of some of Eça's characters, sometimes explicitly referred to as writers. Furthermore, these borrowed fictional characters bring to Eça's work possibilities for identification (such as the so-called Bovarism), determined by the circulation of these characters within the cultural imaginary represented in these novels. The same occurs, from a broader perspective, with mythological or Biblical figures, in a variety of iconographic representations. Generally speaking, the aspects analyzed in this study indicate the fictional *afterlife*

of these characters and the function of metalepsis in the construction of fiction, including in this construction the refiguration of fictional characters.

Keywords: character; metafiction; metalepsis; fictional afterlife; refiguration