

Carlos Jorge Figueiredo Jorge

**A PROBLEMÁTICA DO PLÁGIO
COMO QUESTIONAMENTO
DA TRANSTEXTUALIDADE**

**ANÁLISE DA RELAÇÃO LITERÁRIA
NA LEITURA COMPARATIVA
DE *O CRIME DO PADRE AMARO*
COM *LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET***



Dissertação para a obtenção de doutoramento em Literatura
Comparada apresentado à Universidade de Évora

166369

**Évora
1997**

*À minha mãe, aos meus filhos,
Ana e David - e à paciência
inesgotável da Nita*

Agradecimentos

Antes de mais, os meus agradecimentos vão para a minha orientadora, a Prof. Dr.^a Helena Carvalhão Buescu, sem a qual este trabalho talvez não existisse: não seria possível desejar leitura mais atenta, amistosa e exigente. Em segundo lugar, de entre os queirosianos que, inevitavelmente, tive de incomodar, quero destacar o nome do Prof. Dr. Carlos Reis; é evidente, no discorrer de partes da minha argumentação, o que devo à sua imensa amabilidade. Não posso esquecer o generoso estímulo da Prof. Dr.^a Elena Losada, da Universidade de Barcelona, que me leu e ouviu quando o trabalho que se segue era ainda um embrião. Pelo esclarecimento de pormenores, por vezes pedidos intempestivamente, devo lembrar a cordial disponibilidade do Arqt^o Campos de Matos. Pela leitura atenta e crítica de algumas partes do meu trabalho, ainda incipiente, manifesto aqui, também, o agradecimento à Prof.^a Dr.^a Margarida Losa. Por fim, quero agradecer a preciosa ajuda da Dr.^a Maria do Céu Fonseca e da Dr.^a Fátima Araújo pela paciência com que me ajudaram na revisão das primeiras versões do meu texto.

« ...si este hombre soi yo, dijo, porque era en realidad como si lo fuera, salvo por la autoridad de la voz, que el outro non logró imitar nunca.»

García Marquez, *El Otoño del Patriarca*

« De même que nous ne pouvons écrire de mots avec d'autres lettres que celles de l'Alphabet, ni composer nos phrases avec d'autres mots que ceux du Dictionnaire, nous ne pouvons écrire de livre dont les phrases ne se trouvent chez les autres. [...] Cependant, si les choses que je dis sont liées et articulées de telle manière que les unes s'ensuivent des autres, cela montre que je n'ai pas plus emprunté mes phrases aux autres que je n'ai pas pris les mots du dictionnaire.»

**Descartes,
*Règles pour la Direction de l'Esprit***

« No hay ortodoxia, es decir, no hay texto que no esté sometido a la perversión de ser leído o citado en outro tiempo; esa evocación lo alterará inevitablemente. No hay pureza textual; el texto es contaminable, porque está hecho de textos y ha de servir para nuevos textos.»

Graciela Reyes, *Polifonía Textual*

ÍNDICE

	página
Introdução	7
I Parte	
Questões Preliminares	18
Capítulo 1	
<i>Eça de Queirós: os estigmas e os paradoxos</i>	18
1 Os limites da invenção	18
2 As influências e a “escola”	20
3 Imitação, modelos canónicos e tradição: a querela com os românticos	28
3.1 A questão da mimesis que reaparece	31
4 Plágio: valor e limite do conceito na prática da mimese	39
5 O sentido do paradoxo ou: de que nos apropriamos quando plagiamos	44
6 Imitação <i>versus</i> originalidade	49
7 Os níveis de comparação: primeira abordagem - os <i>topoi</i> e as <i>fábulas</i>	54
II Parte	
Os contactos textuais	62
Capítulo 1	
<i>Zola e Eça no pós-romantismo</i>	62
1 A Génese dos romances. Dos romances de padres aos textos de Zola e Eça de Queirós	66
1.1 A génese anterior	67
1.2 Os ante-textos autorais	86
Capítulo 2	
<i>As relações entre os romances de Eça e de Zola e a questão dos textos a comparar</i>	96
1 A problemática da relação entre os textos	96
2 A crítica de Machado e a versão em causa	102
3 A defesa de Eça e a confusão sobre os textos	
4 Os textos a comparar	112
III Parte	
A comparação dos romances	118

Capítulo 1	
<i>Níveis de comparação: pressupostos teóricos</i>	118
Capítulo 2	
<i>A narrativa de tese de estrutura antagónica</i>	138
1 Sumários e enunciados tópicos: o confronto antagónico	138
2 A junção da estrutura de aprendizagem com a de teses antagónicas: o romance de “hipótese mais provável”	159
Capítulo 3	
<i>A temática</i>	183
1 A questão do nível temático	183
1.1 Procriação/produção: o romancista e a génese do texto	187
2 O interdito e o desejo: o padre apaixonado ou as variações do mitologema “Cristo”	192
3 A figura da mulher: entre o objecto do desejo e as imagens da virgem e da mãe	214
4 O amor e a transgressão erótica no romance	220
5 A representação da sexualidade no Naturalismo ou a sacralização de <i>eros</i> pela procriação	248
Capítulo 4	
<i>O sentido das teses na acção</i>	280
1 <i>A história</i> e a representação dos temas nas figuras actanciais	280
1.1 A estrutura da acção: o agonismo no tempo e no espaço	301
Capítulo 5	
<i>A narrativa: tempo, espaço, perspectivas e personagens</i>	310
Capítulo 6	
<i>A narração ou o discurso da textualidade</i>	352
IV Parte	
<i>Da mimesis à poiesis</i>	394
Capítulo 1	
<i>A produção de O Crime do Padre Amaro na poética naturalista da imitação</i>	394
1 Plágio - usos e práticas: variações sobre a problemática da transtextualidade	410

Capítulo 2	
Poiesis ou a representação em acto	426
Conclusão	
<i>O plágio como questionamento da relação textual em literatura na comparação de O Crime com La Faute</i>	453
BIBLIOGRAFIA	463

** Não obstante termos recorrido ao apoio de técnicos da especialidade, não nos foi possível evitar alguns pequenos (e poucos) defeitos na mancha gráfica. Pelo desagrado que tais deficiências possam causar, pedimos antecipadamente desculpa. Certificámo-nos de que esses pequenos defeitos não prejudicavam, em nada, a boa compreensão do texto.*

Introdução

Quando Machado de Assis, no comentário crítico que fez a *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*, acusou este último romance de ser uma simples imitação de *La Faute de l'Abbé Mouret*, iniciou um processo retórico de restrições nos códigos de leitura do romance criticado cujas consequências, do nosso ponto de vista, dificilmente poderão ser alteradas. Entre estas, a mais evidente é a que leva a associar quase sempre ao romance de Eça a questão do plágio. Contudo, não se trata de uma acusação evidente de plágio a que fez o mestre brasileiro. O processo, como veremos melhor na primeira parte do nosso trabalho, é insidioso e ambíguo. Em grande parte, podemos admiti-lo, os resultados da acusação foram os esperados por Machado de Assis. Contudo, a dimensão das consequências, na sua globalidade, talvez tivesse ultrapassado não só as expectativas do crítico como as dos leitores seus contemporâneos.

De certo modo, o desenvolvimento da nossa argumentação será avaliar, fugindo o mais possível à simples apologética, o conjunto de problemas que o comentário do escritor e crítico brasileiro levantou, bem como procurar perspectivar, do ponto de vista da teoria da literatura, a importância do conceito “plágio” no interior das abordagens científicas que buscam o conhecimento da literatura.

O que se evidencia, deste modo, é a problemática renovada de um questionamento milenário no interior da literatura: o da **mimesis**. Convocá-lo, de novo, para emitir apenas formulações ou reformulações no interior da teoria da literatura, pode ser interessante para observar o estado da *ciência literária* (essencialmente o conjunto ordenado disciplinarmente dos discursos sobre a literatura, utilizando uma metalinguagem teórica), mas talvez não adiantássemos muito relativamente ao mestre grego da *Poética*. Contudo, a observação dos elementos comparáveis de duas obras, uma das quais foi acusada de ser plágio da outra, coloca-nos no interior de uma problemática literária que nos parece ser extremamente produtiva. Defrontando-se duas poéticas no horizonte dessa acusação, podemos formular através dela e da polémica que gerou quais os horizontes que se abriram num primeiro estágio de teorização - o das argumentações das escolas nas formulações (e práticas) dos princípios genéricos que regeram as suas produções.

Observar - no sentido em que fala Mignolo (1989:48)- é dar-mo-nos como tarefa perspectivar as nossas condutas (neste caso literárias) e as de outros seres humanos, como domínios de estudo, nomeadamente as reflexões que fazemos sobre a actividade literária, quer como escritores quer como leitores. É nesse sentido que nos parece importante e produtivo determo-nos na observação das práticas artísticas como práticas de relação no interior da *série literária* (entendida como relação de sequencialidade onde se manifestam relações de intertextualidade), bem como os contextos de outras séries (artísticas, culturais, científicas, políticas) com as quais os fenómenos em questão mantiveram relações interdiscursivas (por exemplo, o anticlericalismo, o discurso político, o discurso científico). Esse domínio, ainda que teoricamente bem delimitado, raramente é aprofundado relativamente a objectos concretos que emergem da prática literária. Os casos de reescrita, de imitação, de reformulação de um mestre, ainda que reconhecidos, são eufemisticamente evitados porque, pensamos nós, aos estabelecer-se a relação em profundidade diminui-se o valor de originalidade do autor que se diz ser “imitador”.

Por nossa parte, julgamos que, indo francamente ao encontro de um caso de “plágio” várias vezes afirmado (e refutado ainda mais vezes), vamos tocar no cerne de uma prática que desde há muito se chama **mimesis** (a *mimese* aristotélica, neste caso) e que,

inevitavelmente, se tem traduzido (e entendido, portanto) por *imitação* e por *representação*. Esta dupla tradução (e compreensão) remete-nos para a facticidade fascinante do problema: a de que a feitura de um universo textual literário se realiza por operações de representação (o erguer de um mundo ficcional - narrativo, lírico ou dramático), ou seja, de um objecto que, não sendo o mundo empírico, tem valor de mundo, apesar de tudo; e que, inevitavelmente, essa representação se faz segundo a obediência a processos de reconhecimento, aos códigos e modelos que permitem as relações do homem com o mundo, e dos homens entre si. Se posso dizer o mundo, de um modo que é possível transmitir a outro homem que mundo é esse de que falo, também é possível construir segundo processos semelhantes um mundo alternativo, porque as regras de construção para representar e simbolizar são, elas próprias, reconhecidas e transmitidas. Sendo assim, pode ler-se uma obra, sobretudo romanesca ou teatral (onde o nível da fábula seja dominante), como o espaço textual em que uma representação de mundo tem uma certa singularidade fenomenológica extra-verbal. Uma convicção forte, nesse sentido, pode argumentar que um romancista, por exemplo, cria um mundo reconhecível e estável no seu romance, de tal forma que toda e qualquer leitura o constituirá como fenómeno sempre idêntico ao de todas as outras leituras praticadas. Pensamos que isso é verdade, em grande parte, e que é por essa razão que dois leitores distintos podem discutir com coerência (e com proveito, na esfera dos valores antropológicos projectados) o comportamento de Amaro, julgando-o, e, na sequência dessa discussão, pôr em confronto esse juízo com o que se formula sobre Serge na leitura de *La Faute*. Contudo, o abuso de uma tal perspectiva pode ser empobrecedor da compreensão que nos deve merecer o modo como cada autor constrói o seu mundo-fenómeno. A semelhança do representado não deve apagar a singularidade do processo de representação. O plagiador, para uma perspectiva que apague *o dizer* pela ênfase *do dito*, seria aquele imitador cuja obra não seria uma autêntica representação (capaz de remeter para o mundo - mantendo-se na sua alteridade como possibilidade de uma realidade nova) mas sim uma imitação em que o que ficaria patente não seria o mundo mas o gesto imitador¹. Não seria autor (gerador de mundos representados) mas

¹ Deparamo-nos aqui, em nosso entender, com uma dualidade que, desde Platão, perturba e fascina a reflexão

simulador (reprodutor de imitações). Para nos reportarmos aos termos da semiótica decorrente de Peirce, poderíamos dizer que tal crítica veria o escritor “autêntico” como criador de *referentes* unívocos emergentes dos significados da sua obra e o plagiador como um mero reprodutor de referentes alheios. Quase sempre, como se verá, as opiniões que vêm em Eça um autor fraco em “invenção” padecem desse tipo de reducionismo.

O curioso, numa polémica de escolas ou de modelos autorais, é verificar através dela como o desenvolvimento literário se tem sempre realizado por confronto entre as regras e os modelos resultantes dessas regras. Um discípulo genial, diria Bloom (cf.1973:5), participa da “história poética”, na medida em que se relaciona com a sua figura tutelar por uma influência, no domínio da qual pratica uma *má-leitura* (**misreading**). O que nos colocaria perante a hipótese de o plagiador ser eventualmente o discípulo fiel, o que apenas lê bem, não “cria” a partir do erro ou da má leitura. A esta dimensão estimulante de uma interpretação psicanalítica do processo histórico-literário voltaremos privilegiadamente no desenvolvimento da última parte do nosso trabalho pelo que, aqui, fica apenas a sugestão do que viremos a desenvolver.

Dentro destes horizontes que postulamos, parece-nos interessante e pertinente ver qual a matéria imitada quando se percebe (numa leitura posterior) o plágio; qual o valor de tal conceito no interior da reflexão e da observação teóricas; e, essencialmente, dentro dessas valorizações (ou desvalorizações) assim formuladas, como se manifesta o processo da **mimesis** que, inevitavelmente, emerge persistentemente quando se aborda um processo de relação intraliterária tão intenso que se assume ser plágio. É evidente, logo que a questão se coloca, que a entidade fundamentalmente posta em causa é a do autor. Ele é entendido quer como criador de mundos quer como proprietário de uma matéria verbal que representa esses mundos. A entidade autoral, contudo, põe-nos vários problemas teóricos e metodológicos. Por um lado, a nossa opção de comparação dos elementos textuais

sobre a *mimesis* entendida como imitação-representação. Comentando a crítica platónica aos “maus” produtos da imitação, Gilles Deleuze apresenta deste modo a dualidade segundo o filósofo grego: “a cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro uma imagem sem semelhança. O catecismo, fortemente inspirado pelo platonismo, familiarizou-nos com essa noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança, mantendo, no entanto, a imagem. Tornámo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. A observação do catecismo tem a vantagem de colocar o acento no carácter demoníaco do simulacro” (1969: 352)

recomenda-nos que, para falarmos à vontade sobre a existência ou não de plágio, confrontemos tão minuciosamente quanto possível os textos que estão em causa. Só segundo essa análise, nível a nível, é possível dizer se há ou não aproximação de elementos textuais nas obras consideradas que nos permita falar de uma semelhança que, a não ser total e *ipsis verbis*, pelo menos se aproxime quantitativamente dessa totalidade de semelhanças, elemento a elemento, ou inversamente, por não existir, nos permita refutar tal hipótese. Para efectuar essa análise temos de recorrer, forçosamente, a modelos teóricos de compreensão do texto literário e, nomeadamente, de narratologia.

Ora, acontece que as propostas teóricas formalmente mais seguras de abordagem do texto narrativo que conhecemos, nomeadamente as de Genette (1972) e de M. Bal (1987), por imperativo de abordagem do texto afastam do centro das suas preocupações a questão do discurso. Entendemos por discurso, neste caso, a produção textual como acto retórico, histórica e socialmente inserido e enquadrado. A figura que imediatamente é anulada é a do autor, dado que, como Genette estabelece, o acto narrativo que o narratólogo (*poeticista* ou *teórico do texto literário narrativo*) estuda é o do narrador (cf. 1972:73). Se Genette, cautelosamente, considera que o estudioso e teórico da narrativa deve ter apenas em conta a *narração* na sua relação com a narrativa, encarando a produção autoral como um facto histórico com que a teoria da literatura não tem de se preocupar primordialmente, M. Bal inclui totalmente a enunciação narrativa no *texto*, considerando que seja qual for a *voz* que origina a narrativa ela se designa apenas por *narrador* dado que a referência ao *autor* arrasta de imediato ora a entidade histórica extra-literária, ora o risco de se confundir a inferência resultante da leitura com a “fonte” do significado do texto (cf. 1987:125:126).

O facto de assentarmos nos conceitos utilizados por estes autores a base da nossa metodologia para a comparação, por nos parecer que eles são quem nos fornece a melhor “gramática” do texto narrativo - a que resolve com maior simplicidade e rigor o maior número de problemas textuais que a narrativa literária nos coloca - arrasta-nos, inevitavelmente, para que também nós pratiquemos, com alguma má consciência, uma excessiva minimização da entidade autoral. Essa impressão de incompletude não se manifestaria se, no caso presente, a minimização do autor não se revelasse paradoxal e

incómoda para a abordagem de quase todos os problemas que o plágio levanta. Com efeito, se alguém é acusado de plágio é Eça de Queirós e não o narrador textual de *O Crime do Padre Amaro*. Se alguém se revela leitor de Zola (e não leitor do narrador de Zola apenas) é Eça. Se existem três versões de *O Crime* não podemos atribuir tal facto a uma entidade textual, de “papel”, que se tivesse rebelado contra o autor histórico, demoniacamente roubando-lhe o texto para o reescrever nos universos textuais em que existe. Perante tais factos, não podemos deixar de ter em conta essa entidade, incómoda para uma abordagem formal do texto, mas fundamental para a compreensão do discurso, das suas estratégias retóricas e para compreensão do próprio texto como entidade histórica. Por isso, evidentemente, as abordagens que na segunda e quarta parte do nosso trabalho fazemos ao relacionamento dos textos de Eça e de Zola com os outros discurso da época e com as correntes filosóficas e as mentalidades do seu tempo têm em conta a actividade do autor como escritor.

No entanto, mesmo reconhecendo tais factos, não é nossa intenção reactivar o “fantasma” herdado da crítica oitocentista - fantasma esse que resulta, em grande parte, de uma teorização radical e aberrante da entidade autoral pela qual os naturalistas tanto se bateram, como veremos melhor na última parte do nosso trabalho - que surgia como guardião do sentido unívoco do texto, obviamente. Esse autor, misto de entidade histórico-biográfica e de autoridade enciclopédica, não nos faz falta no centro de nenhuma perspectiva segundo a qual queiramos abordar o texto ou o discurso literário com alguma segurança teórica. Quando muito, tal figura existencial e “pedagógica” completa, dentro de um saber especializado (filológico ou de crítica textual), o autor que inevitavelmente temos de postular na origem de um texto. Ou seja, para retomarmos os termos que Adam (1985) emprega na sua concepção que, embora de raiz bakhtiniana, deve bastante à formulação de Lintvelt (1981), o *autor concreto* é uma entidade do mundo capaz de, entre outras coisas que normalmente não sabemos, ter uma determinada experiência afectiva, intelectual e cultural que directamente o leva a interessar-se pela literatura, a actuar, por hipótese, como transformador do horizonte de expectativas do leitor concreto (cf. Adam, 1985: 174). Eça é um caso que, quanto a esse aspecto, nos pode servir de exemplo, dado

ser uma entidade histórico-cultural concreta que efectuou tal operação no universo específico da literatura e da cultura portuguesas, pelo menos. Não poderíamos postular a sua posição intencional no naturalismo, a subjacência de uma tese sobre a doutrina cristã e a natureza em *O Crime*, sem abordarmos a sua identidade histórica, politicamente empenhada.

No entanto, a entidade autoral fundamental definida por Adam no mesmo local é a de *autor abstracto*. É ela que, de um modo geral, define a ideologia da obra (Adam, 1974:175). Contudo, é bom notar-se que se essa entidade resulta como momento final da actividade de escrita, ela depende também da construção feita pela leitura. Mas não podemos, ainda assim, cavar um fosso entre um autor concreto e historicamente determinado, e um leitor que escapasse, por ser uma entidade sobretudo discursiva ou mesmo textual, à actividade autoral concreta. Entre o autor compreendido como aquele que escreve e o “eu que apenas se manifesta nos seus livros”, como defende Proust em *Contre Sainte-Beuve* (cf. Adam, 1985:174), existe o autor-leitor que constrói a sua intencionalidade literária lendo outros e lendo-se a si; transformando e assimilando textos de outros e os seus próprios; persistindo num trabalho de escrita e de reescrita que é forçar o seu *querer-dizer* como trabalho de escrita-leitura-crítica-reescrita - fundando uma *rescrita* que é, no fundo, um escrever *novo* no exercício só aparentemente repetitivo de escrever *de novo*, como teremos a oportunidade de ver melhor na última parte do nosso trabalho. Só desse modo podemos perspectivar a actividade que vai da génese de um texto (os planos, os esboços - em Zola - as versões - em Eça) que não é conjectural mas documentada (o material genético de Zola e de Eça), ao texto final que *diz de outro modo* o já anteriormente *dito*.

Se concordamos na quase totalidade com a posição de Foucault, quando diz que “a função autor é [...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”, devemos notar que é a geração naturalista que dá a essa função um estatuto poderoso pelo menos na articulação argumentativa de uma ética profissional com os códigos de propriedade que os românticos defendiam. É ela que arranca a função à esfera mítica da criação espiritual, para a fazer

coexistir com outras formas sociais de trabalho reconhecido, valorizável na sociedade capitalista como produto integrável no circuito das mercadorias - ou então como resultado de uma actividade procriativa, existindo como bem do mesmo modo que existe a *prole*. Quanto a este último aspecto é muito curioso o que Oliveira Martins diz de *O Crime*, considerando-o o único romance que Eça “trouxe no ventre”(cf. Fialho de Almeida, 1923:138). Por essas razões, embora pensemos que a função autor resulta parcialmente de uma mitificação, ou pelo menos de uma operação ideológica de fundamentos político-económicos desenvolvida na sociedade europeia a partir do romantismo, reconhecemos nela, também, uma realidade cultural, ética e psicológica.

O romancista (ou qualquer outro escritor) empenha-se, de facto, dramática, emocional e cognitivamente, na produção da sua obra. Que isso não lhe dê direito de ser o guardião do seu sentido é perfeitamente aceitável, nos termos de qualquer crítica que tenha sido atenta aos argumentos do formalismo russo e do estruturalismo francês, pelo menos. Mas parece-nos que, apesar de tudo, o autor tem uma palavra importante a dizer sobre esse mesmo sentido. E isso, se é verdade para qualquer escritor, em qualquer época, mais verdadeiro se torna para uma geração como a naturalista, tão atenta à escrita como ofício, à circulação económica, cultural e retórica das suas produções. Enfatizaremos essa dimensão da entidade autoral, tanto quanto isso nos é possível, num ponto que integramos dentro da questão da *temática*, a desenvolver na terceira parte do nosso trabalho. Procuraremos desenvolver aí a representação que os naturalistas faziam da entidade produtora do discurso, em paralelo com as concepções do mundo e as perspectivas ideológicas que os seus textos narrativos apresentam através das estruturas narrativas e segundo os processos de narração assumidos.

Também na análise do nível da narração, que efectuaremos no último ponto da terceira parte do nosso trabalho, a questão autoral surge de novo para aí tentarmos relacionar os dados do texto com a problemática da enunciação autoral. A atenção reduzida que o nosso modelo de análise nos levou a dar às instâncias extra-textuais conduziu-nos, quase sempre, à menção da entidade textual mais facilmente formalizável de narrador, mesmo quando o que estava em causa era o campo de cognição do autor - pelo menos de acordo

os cotextos das restantes produções dos autores em causa ou o contexto dos discursos da época nos deixavam perceber. Entre um problema epistemológico de fundo que se nos colocava e a metodologia, que nos parece fundamental para estabelecer com o mínimo rigor os *objectos-textos*, optámos pela salvaguarda da última, em detrimento do primeiro. Registámos quando abordámos a narração, no entanto, a presença dos índices da entidade autoral que, provisoriamente, não tomámos em devida conta. Esbarramos, evidentemente, com a incómoda sobreposição que também Carlos Reis e M^a do Rosário Milheiro já tinham assinalado ao tratarem do material genético relativo a *A Ilustre Casa de Ramires*:

“Não se trata aqui de confundir o narrador extra-heterodiegético com o escritor Eça de Queirós, confusão que, no plano estrutural e semiodiscursivo seria inaceitável. Mas trata-se de sugerir que, no plano da criação literária propriamente dita - abarcando também o seu suporte expressivo, que é a elaboração estilística do discurso -, a esse nível, não pode deixar de estar presente o escritor Eça de Queirós, sujeito de uma escrita desenrolada no âmbito ontológico da realidade, mas potencialmente homóloga daquela outra escrita que, com o seu cortejo de hesitações, sacrifícios e artificios, Gonçalo desenrola no domínio ontológico da ficção. (Reis e Milheiro, 1989:111)

Atendendo ao conjunto das razões acima apresentadas, na última parte do nosso trabalho tomaremos a figura do autor tal como ela se constitui pelo próprio discurso autoral, quer no modo como se relaciona com a instância narrativa extra-heterodiegética (o narrador, tal como ele emerge na semiótica de raiz estruturalista e, muito em especial, na poética ou teoria narratológica de inspiração genettiana) quer na actividade paratextual que os próprios romances suscitam. Ou seja, atentamos muito especialmente no modo como o escritor ora se projecta no narrador ora o constrói como “voz”, a cautelosa distância, relacionando essa mesma enunciação com a das restantes vozes, ou com os pontos de vista variáveis que se manifestam na diegese - e procuramos ver como todo o trabalho autoral contextualmente colabora na construção do sentido, pela inserção da dimensão *scriptor* (o escritor como função, digamos) no espaço social, demarcando, aí, o lugar da sua obra, criticando outras obras, anunciando as suas a partir dos seus trabalhos preparatórios, fazendo saber os temas dos seus romances, respondendo a críticas e, muitas vezes, reescrevendo os seus próprios textos.

De facto, não podendo nós desenvolver, por causa dos objectivos e limites do nosso trabalho, uma abordagem que tenha em conta uma teoria da enunciação na narrativa (uma teoria da narração em sentido pleno) como base dominante, optámos por problematizar a entidade autoral todas as vezes que a questão se nos colocou como iniludível, em duas dimensões fundamentais: a da função autor, atendendo sobretudo à teses de Foucault e de Bakhtine, e a da articulação dessa função com a actividade historicamente determinada do escritor. Tal abordagem revela-se quase sempre pertinente quando, ao observarmos os mecanismos textuais, os interrogamos na sua dimensão retórico-pragmática como componentes do discurso, ou seja, a prática social e historicamente determinada da língua, numa prática retórico-discursiva caracterizável.

I Parte **Questões preliminares**

Capítulo 1 *Eça de Queirós: os estigmas e os paradoxos*

1 - Os limites da invenção

Na literatura portuguesa, julgamos, nenhum escritor ficou estigmatizado pela leitura e recepção em geral, de modo tão persistente, complexo e contraditório, como *Eça de Queirós*¹. Em grande número de análises feitas à sua obra, quer de teor histórico-literário, como a de Gaspar Simões (1945 e 1961), quer de pendor estilístico-textual, como a de Guerra da Cal (1954), encontramos evidenciado o problema do plágio. Se a questão não se levanta em torno deste, o problema que se coloca, na linha da crítica de Machado de Assis (1878), é o da subserviência imitadora da escola naturalista encarado de modo

¹ Embora a grafia Queiroz (com z) seja defensável para referir o cidadão, é preferível aceitar a modernização para designar o escritor oitocentista, marcando a herança por uma "captura" do próprio nome. Assim, nos textos de nossa responsabilidade, grafamos Queirós, contra uma prática generalizada de muitos grandes queirosianos de quem somos reconhecidos devedores.

disfórico. O curioso da questão é que nenhuma dessas acusações, a começar pela de “imitação”, feita por Machado de Assis (1878), nenhum desses reparos vem para derrubar o grande mestre da escrita. De um modo geral, procura-se salvar o “génio da língua”, para desculpar o autor falho de “invenção”, quase incapaz de criar histórias novas.

Sirva-nos de exemplo, para já, dado que ao problema voltaremos sobejamente, o comentário de Guerra da Cal na “versão portuguesa definitiva” (esta última datada de 1981 que embora sendo a utilizada referiremos sempre pela data da original) da sua obra já citada:

“Entre as áreas específicas que precisam ainda de uma investigação séria e metódica, está em primeiro lugar o estudo das fontes literárias de Eça. Problema árduo que pede uma grande paciência, uma grande preparação e uma não menor perspicácia analítica; qualidades essas imprescindíveis para enfrentar uma personalidade como a sua, tão permeável às influências de toda a ordem e, no entanto, de uma originalidade essencial tão acentuada, que infundia a todo o empréstimo um carácter próprio e novo. Infelizmente, quase todos os trabalhos realizados neste sentido não tiveram por objectivo o esclarecimento das fontes reais ou supostas da efabulação queiroziana. Ao contrário, foram orientados por um critério detractor e malévola mente míope, cuja meta fundamental parece ser a de provar uma culpabilidade de plágio consciente e reiterado.” (Guerra da Cal, 1954:47)¹

No entanto, referindo-se ao estilo, “aspecto fundamental da obra de Eça de Queiroz”, Guerra da Cal faz o segundo comentário generalizador (que nos merece o maior respeito pela exaustividade da bibliografia de que é um dos principais colectores nos nossos dias):

“Apesar de todos quantos escreveram sobre o romancista terem assinalado de modo unânime que a forma é um dos valores primordiais - talvez o mais alto - da sua criação literária, não existem até hoje mais que algumas análises incidentais e breves e numerosas e entusiásticas avaliações”. (Guerra da Cal, 1954:49)

¹ Todas as citações feitas por nós obedecem às seguintes regras:

1) Quando as edições por nós consultadas são em língua diferente da portuguesa, a tradução é da nossa responsabilidade; 2) quando os excertos ultrapassam as três linhas, o texto vem em colunas reduzidas e sem espaço entre as linhas; 3) os textos da bibliografia activa bem como os de “criação poética” vêm sempre na língua original - embora reconheçamos, no que se refere à criação poética, a impossibilidade de estabelecer um cânone com critérios indiscutíveis.

Tal avaliação parece estabelecer, de modo muito forte, a implicação sugestiva de que Eça seria um fraco criador de temas e fábulas (sendo permeável à “matéria” dos outros), revelando-se essencialmente um excepcional manipulador do verbo e da expressividade vocabular e frásica.

2 - As influências e a “escola”

Por outro lado, quase sempre ligado ao problema do plágio (será matéria do nosso trabalho problematizar os termos “imitação”, “plágio”, “citação”, “intertextualidade”, como léxico relativo a um mesmo campo semântico - sendo, por isso, prematuro procurar observar com excessiva minúcia o rigor ou não rigor desse conceito - ficando o termo, sempre que não o problematizamos especificamente, como designação desse campo de sentido que pode ir do roubo simples à mera inspiração) surge a problemática da filiação (e fidelidade) relativamente à “escola” naturalista¹. Desde Machado de Assis (1878 - numa crítica publicada no jornal carioca *O Cruzeiro*) até Machado da Rosa (1968) e Coimbra

¹ Usamos, com relativo à-vontade, os termos “naturalismo,” “romantismo” e também “realismo” como designações que não pretendemos problematizar aqui. As caracterizações dos grupos, escolas ou movimentos serão parcialmente desenvolvidas ao longo da nossa própria argumentação, muito em especial a do naturalismo e a do romantismo, que surgem como movimentos antagônicos. O termo realismo é mais problemático, uma vez que envolve muito frequentemente a caracterização de uma época (pautada pela teorização, que até aos nossos dias se tem revelado fraca, de Champfleury, autor da geração imediatamente anterior à de Zola), uma concepção da literatura ocidental (Auerbach, 1946), segundo a qual essa produção artística estaria fortemente marcada pela “representação realista”, e ainda uma conceptualização que nasce com a própria teorização naturalista (especialmente a de Zola), de acordo com a qual alguns grandes romancistas da “época romântica”, como Balzac, Stendhal, Dickens e Tolstoi seriam realistas. Dado que nos restringimos o mais possível ao uso dos termos apenas em relação às épocas, identificando-as, quase sempre, de acordo com os grupos, as escolas ou as autodesignações que os autores usam para se inscreverem ou “filiarem”, podemos dizer que reconhecemos como românticos os escritores que se demarcam explicitamente, nas suas obras, da Revolução Francesa e do racionalismo do século XVIII; que tomamos como realistas os escritores que, em torno da crítica de Champfleury, se manifestam cautelosos sobretudo em relação à expressão do sentimentalismo discursivo assumido pela enunciação autoral romântica; e que identificamos como naturalistas os que, em torno de Zola e na sua continuação, radicalizam a crítica aos excessos e insuficiências do romantismo, assumindo os princípios científicos do positivismo - ignorando, quase sempre, a geração que Champfleury designou “realista” (cf. Chevrel, 1982; Becker1992). Desta, apenas um grande nome se destaca: Flaubert. Mas também é certo que se Flaubert teve alguma relação de grupo foi com os escritores que, no convívio de Médan, se auto-intitularam naturalistas.

Martins (1967), o assunto do plágio e do naturalismo em Eça tem constituído uma problemática inquietante nas nossas letras.

Não é nossa intenção, no trabalho aqui desenvolvido, trazer luzes definitivas sobre a problemática ou, ainda menos, procurar encerrá-la com um golpe de mestria. A problemática existe desde que o termo existe e, em nosso entender, ela nunca será encerrada. Embora sejam patentes as contradições, na problemática que em torno desses conceitos se levanta, relativamente aos livros de Eça, existe aí um território importante onde podemos interrogar a fundo um dos *paradoxos da literatura*: exactamente aquele que se reporta à “propriedade literária” e ao sentido dessa expressão nas disciplinas que estudam os objectos literários. Ao formular tal problemática, percebe-se o que em torno dela se levanta como conjunto de questões *ontológicas* específicas, que podemos adiar mas não apagar definitivamente, tais como “o que é um texto literário?”, “quem é o produtor/proprietário (ou «autor») do texto?”, “que «coisa» é essa (a “propriedade”?) que distingue um produto discursivo (um «texto»?) de outros produtos discursivos que não são literários?” Pelo que se evidencia através de tais questões, uma das tentações seria definir a própria literatura. Adiantemos, no entanto, que tal tarefa está fora dos nossos propósitos. Temos consciência de que toda a abordagem do literário contribui para a complexificação e não para uma fórmula simples de tal conceito, denso e difuso, muito especialmente quando sobre ele se coloca a especificação substantiva de “propriedade”, oscilando entre a banalização da “coisa económica” e a eterização da “coisa em si” (apelando ou para as ideias platónicas ou para os objectos conceptuais kantianos). No fundo, a dimensão ontológica do objecto literário é a de um campo específico de práticas complexas em que cada aspecto contém o apelo à dinâmica fundadora da acção de conhecimento: reconhecer a questão sobre o objecto complexo e procurar responder aos problemas que a questão suscita. E a literatura é, entre outras coisas, a dialéctica desse questionamento de produções que não se deixam circunscrever inteiramente pelos termos dessa mesma ontologia que permanentemente suscitam - em derradeira instância ela é o conjunto dos objectos e das definições de uma *ontologia do verosímil, do poder ser*.

Já o termo *paradoxo*, sendo o conceito que indica a complexidade do objecto, parece-nos passível de uma definição que nos ajude a forjar uma *lexia de trabalho*, um *conceito operativo* que, para a abordagem da obra de Eça, sobretudo, se revela muito importante. Assim, recorrendo a um saber oriundo da reflexão sobre a retórica, citamos Olivier Reboul:

“O paradoxo é uma afirmação que vai contra a expectativa do interlocutor, um *inopinatum*, porque, em geral, vai contra a opinião comum; é por isso que ele é sempre captado pelo aspecto ridículo ou odioso(...); na sua forma típica, *não...mas*, rasga a aparência para desvelar a realidade.(...) A força do paradoxo é, antes de mais, a da surpresa. Seguidamente, praticando assim uma transferência, a da *convênciã*”. (1984:89-90;v.tb. Lausberg, 1949)

Não estamos longe, como se vê, do fenómeno a que a psicanálise chama *denegação*. Sobre Eça, as fórmulas, como constataremos com alguma copiosidade, são construídas um pouco pelo processo acima indicado, ou seguindo o registo muito próximo do “bem sabemos que...mas no entanto”. Colocando-nos no terreno que mais directamente nos interessa, vejamos o que diz Machado de Assis no artigo acima citado:

“Um dos bons e vivazes talentos da actual geração portuguesa, o sr. Eça de Queirós, [com] *O Crime do Padre Amaro* [fez] a estreia no romance, e tão ruidosa estreia que a crítica e o público, de mãos dadas puseram logo o nome do autor na primeira galeria dos contemporâneos.

Estava obrigado [...]a colher a palma do triunfo. Que é completo e incontestável.

Mas esse triunfo [...] revelou logo as tendências literárias do Sr. Eça de Queirós e a escola a que abertamente filiava [...] Se fora simples copista, o dever da crítica era deixá-lo, sem defesa, nas mãos do entusiasmo cego, que acabaria por matá-lo; *mas* é homem de talento, [portanto] eu *que não lhe nego* a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente[...]

Que [...] é um discípulo do autor do *Assomoir* ninguém há que não o conheça. O próprio *Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências como no capítulo da missa, e outras; enfim o mesmo título. Quem os leu a ambos não contestou, decerto, a originalidade do Sr. Eça de Queirós, porque ele tinha, e tem, e a manifesta de modo afirmativo; creio *até* que essa mesma originalidade deu motivo ao maior defeito na concepção do *Crime do Padre Amaro* (Assis, 1878 - colocamos em itálico os termos que nos parecem pertinentes como partes da denegação)

Creemos estar aqui diante do texto fundador do conjunto de estigmatizações que, como dizíamos acima, se mantiveram de modo sistemático, complexo e paradoxal, ao longo das décadas, em quase todas as “recepções” ou “leituras críticas” de Eça. Por um lado, a perturbante “imitação” que, sem dúvida, se carrega de valores negativos, aproximando-se do sentido de plágio. Denegativamente, esse romance imitador diz-se ter sido recebido pela **doxa** da época com verdadeiros aplausos (como veremos, esta generalização por parte de Machado de Assis é verrosamente hiperbólica; Eça lamenta-se, em carta a Ramalho -Novembro de 1876 -, na altura da publicação da 2ª versão de *O Crime*¹, do silêncio que a crítica, em seu torno, fez - cf. Rosa, s/d:165). Se atentarmos bem na argumentação do romancista e crítico brasileiro, todo um mundo de contradições se manifesta no que diz: Eça não é um copista, mas imita; imita, mas é original; e é quando é original, afastando-se dos ditames directos do chefe de escola, Zola, que manifesta maiores defeitos.

À volta dos problemas assim apresentados de modo paradoxal por Machado de Assis, outras vozes se fizeram ouvir. Sampaio Bruno, por exemplo, em meados dos anos 80 do século passado, fazia ecoar num texto seu a polémica que se levantou logo após a publicação de *O Crime do Padre Amaro*.

Citamo-lo longamente pois é, sem dúvida, um dos mais lúcidos e equilibrados juízos que, na época, encararam o problema.

“...Foi acusado de não-português, acoimado o artista de uma superfecção francesa no nosso meio nacional. Quis-se com isto estabelecer que na prosa do escritor se podem distinguir as influências estranhas: de Proudhon, de Taine, de Michelet, pelo que se refere à teoria; de João Paulo, de Dickens, de Karr, de Rochefort, por o que contende com o seu humor; dos parnasianos, de Poe e Baudelaire, pelo que de paroxismático rebenta nas suas ideações; de Hugo pela filantropia; de Flaubert pela técnica dos processos; de Balzac, pela efabulante veemência passional; dos dois Goncourt pelo invertebrado do estilo, pelo japonismo das imagens?”. (Bruno, 1885:165)

¹ Optamos, seguindo a lição de muitos estudiosos que foram orientação para o nosso próprio trabalho, por escrever os títulos dos romances em análise, em muitos passos do nosso texto, apenas *O Crime e La Faute*.

Não há dúvida que, neste passo, na enumeração que encerra com uma ironia de interrogação retórica, Sampaio Bruno destaca um vasto campo de contactos textuais que amiúde encontramos em comentários feitos por outros críticos e em análises comparatistas.

São reparos tenazes sobre Eça que só raramente foram interrogados de modo sistemático. Machado da Rosa fá-lo relativamente a Dickens, à profunda influência que a ironia do autor britânico teria tido sobre Eça (cf. Rosa, 1964:141-55) enfatizando sobretudo como é essa mesma ironia que altera todo o tom da enunciação da primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*, na passagem para a segunda e, sobretudo, para a terceira versão. O próprio Sampaio Bruno revela uma impressionante modernidade de perspectiva crítica ao avaliar as “influências”. Atentemos na continuação do texto citado:

“Então nada mais exacto; um escritor não destaca **ex-abrupto**, tudo concorre e se soma, até minúcias que parecem banais. Assim, aditem-se na constituição deste caso artístico os hábitos de mundanismo; as viagens pelo estrangeiro; o conhecimento do alto mundo galante; juntem-se-lhe as influências das revistas; dos jornais de boulevard; das anedotas de Aurélien Scholl; a convergência das telas de Corot, da nocturna melancolia de Chopin, das fanfarras de Bizet; o **ultimatum** das curiosidades filosóficas e das reclamações socialistas. Não se fará deste modo senão obra de moderna crítica para um exemplo especial a destrinçar” (Bruno, 1885:165-6).

Não podemos deixar de interromper a citação de Bruno para sublinhar quão mais moderna é a sua visão do que aquilo que o seu reparo de “moderna crítica” pode deixar transparecer, sobretudo se nos lembrarmos de que ela remonta a 1885. De facto, se tivermos em consideração que conceitos como *protocolos de leitura*¹, *transtextualidade* (e

¹ Seguimos aqui, com alguma elasticidade, o conceito derridiano que Scholes desenvolve no trabalho que tem exactamente o nome de *Protocolos de Leitura* (1989). Pensar em *protocolos*, em nosso entender, é convocar os entabulamentos conceptuais, aquilo que, por detrás de um texto (ou melhor, antecedendo-o, como um conjunto de instruções de uso, tal como etimologia o sugere), ou nas estruturas culturais, mentais e linguísticas mais profundas, torna possível a comunicabilidade e a permuta de informações. Todos os intercâmbios semióticos pressupõem protocolos, o que não leva, de modo algum, à univocidade. Os protocolos de leitura não se estabelecem como acordos exaustivos mas antes como pactos tácitos e parciais: na abordagem de textos, por leituras, e na de discursos, por recepções. Na galáxia dos protocolos de leitura cabem as formulações gerais como os **topoi**, os raciocínios de pressuposições como os entimemãs, os prototextos migrantes como as fábulas, as máximas, as normas morais e as mais simplificadas proposições de saber sobre o mundo. Gravitam, também, no mesmo espaço conceptual, conceitos como *ideologema*, contexto (cultural, histórico, social, literário) e cotexto (restantes escritos que envolvem directamente o texto em questão - sendo muito difícil, sem arbitrariedade clarificadora e voluntariosa, dizer onde termina o cotexto e começa o contexto). Acertar os meus horizontes de expectativa com os textos, ou seja, fazer caber

intertextualidade), *contextualidade* e *cotextualidade* se podem aplicar a todos os casos que ele agrupa criteriosamente - discurso literário, discurso escrito informativo, discurso social de conversação e visão do mundo (mundanismo, viagens, salões), outros discursos artísticos, sobretudo a música e a pintura - estamos perante uma abordagem em que tem todo o sentido começar a pensar Eça numa problemática da recepção, da leitura: aquilo que constitui o vasto território do que então se designava apenas por influências.

De facto, tem toda a pertinência não só ver como se leu Eça no interior do horizonte dos *cânones*, dos *códigos* (modelos genéricos, mas também temáticos, axiológicos e filosóficos assumidos) e valores das ideologias e das efabulações dos seus “mestres”, como ver de que modo ele os leu, os anotou, os incluiu e explicitou. Mais ou menos reconhecidos por ele - pela citação, pela referência, pela alusão, quer seja para os gabar, quer seja para os denegrir - esses autores, essas obras constituem códigos, modelos, referências ideológicas e formais que estabelecem um horizonte em que a obra de Eça se funde na unidade da produção cultural que o precede e que o rodeia - e lança pontes de contacto para encontros no que depois dele se produz. E todo esse contacto se dá não só de modo consciente e deliberado, mas também sob a forma de assimilações inconscientes - e até mesmo de fugas. Eça é um leitor privilegiado, um receptor que transforma e “assimila” os enunciados e as fórmulas dos outros, um indivíduo-escritor para quem a prática da escrita é uma permanente prática da reescrita (ou da *rescrita*, entendendo esta como a reescrita criativa, como veremos melhor na parte final do nosso trabalho¹) - a dos textos da cultura, a dos textos da literatura (nomeadamente estrangeira) e a dos seus próprios textos.

Não podendo abarcar todo esse vastíssimo panorama, iremos concentrar-nos num número limitado de relações de *leitura-reescrita* - contudo, sempre que possível, abriremos os modelos construídos em pormenor a generalizações que possam abarcar outros elementos de um **corpus** mais vasto de acordo com as pertinências que se nos

estes dentro daqueles, ajustar os horizontes às inovações, dificuldades e propostas de reformulação a que os textos me obrigam durante o acto de leitura, são tudo operações que, com algum simplismo, nos ajudam a perceber o âmbito em que funciona o conceito. É óbvio que, uma das mais interessantes operações dentro do âmbito protocolar, é aquela a que Bloom (1973) se refere como *misreading*. O funcionamento protocolar de grande discípulo face ao mestre é a incompreensão criadora, o erro de leitura que leva à reformulação dos temas, das fábulas, das acepções dos mais importantes conceitos usados pelo antecessor.

¹ Cf. infra., IV, cap.1, 2º ponto.



deparem. De momento encaramos o problema da reescrita como formulação complementar da vasta prática da mimese, tal como a temos vindo a perspectivar aqui - conceito central para a conceptualização das relações das práticas semióticas entre si, dentro das quais a reescrita como *rescrita* conceptualiza a inflexão da *poiesis* no campo da mimese, se atendermos a que a matéria representada/imitada está já, ela própria, semiotizada. Dado que nos ocuparemos do assunto prioritariamente no centro do nosso trabalho² não desenvolvemos por ora tal questão.

É a partir deste ponto que Bruno convoca o problema, que nos parece servir de centro ao paradigma de procedimentos, segundo o qual a leitura de Eça é a prática de um vastíssimo protocolo de leitura, que vai desde a visão e percepção do mundo até aos contactos de imitação-reescrita. Continuemos, pois, a longa citação do filósofo e crítico português.

"Mas foi-se tão longe que se tocou o vírus da acusação de plágio. O português, depois de perdida a sua fé na pátria, conservou por longo tempo uma crença babosa nos seus grandes homens que, curioso sintoma de uma sociedade combalida, se apreciavam no conceito dos seus merecimentos pessoais, nunca na relação com o agregado colectivo que cumpria servissem.

Pelo esforço dos dissidentes, audaciosamente gritando a ouvidos surdos que uns tantos bonzos, artísticos e políticos, eram idiotas; pelas desilusões de todos os dias, feitas avultar recentemente, mercê dos recursos, terríveis por uma imediata coacção hilariante, do prodigioso lápis do caricaturista Bordalo Pinheiro, um desânimo insensato instalou-se de vez nos espíritos. Tacitamente, concordou-se em que nós outros, lusitanos, não somos miseramente mais do que um lanzado bando de asnos, de modo que, ao presente, quando, com uma nitidez desnorteante, um desmentido se produz a esta noção, absurda porque se refere a um motivo étnico o que procede de um erro educativo, não se conclui da falsidade da tese. Na hipótese, procura-se antes explicar a divergência pela suposição da cópia. Então, tudo o que, de perto ou de longe, corrobore a suspeita da dita, quando se tope, que achado!

Assim, transferido pela emigração e pela leitura ali dos nossos jornais e dos nossos livros este vício para o Brasil, o aliás distintíssimo escritor Machado de Assis não se sabe por que bulas encontrou n'*O Primo Basílio* a variante de *Eugénia Grandet*; e, apesar de escrita, anunciada e impressa primeiro que o livro de Zola, graças aos títulos, onde uma crassa ignorância do idioma francês se não distinguiu a nuance diferencial, pois que uma coisa é *La faute* e outra *O crime*, escreveu-se que a história do abade Amaro, uma intriga de província portuguesa, era o caso do padre Mouret, alegoria do pecado original, de cor tão redundantemente romântica que o autor torce as orelhas hoje de a haver posto na série analista dos *Rougon-Macquart*. (Bruno, 1885:166-167)

² Cf. nota anterior.

Parece-nos legítimo ver que toda a questão do equívoco em torno da “imitação excessiva” e do plágio emerge aqui, como Sampaio Bruno tem a sagacidade de ver, de uma série de restrições, de códigos e tópicos que condicionam os horizontes de expectativas por parte dos críticos, fazendo com que, ao dar-se o encontro com os temas, as fábulas, as fórmulas morais e as concepções de verosimilhança psicológica e ética, daí resultem interpretações que levam à denúncia de plágio. Certamente que a fórmula de Bruno (“procura-se antes explicar a divergência pela suposição da cópia”), vem responder ao parágrafo do já citado artigo de Machado de Assis em que este afirma:

“Víamos aparecer na nossa língua um realista sem reбуço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada. Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez aparecia um livro em que o escuso e - digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem - em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exacção de inventário. A gente de gosto leu com prazer alguns quadros, excelentemente acabados, em que o sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira; a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto e só chegará à perfeição, no dia em que nos disser o número exacto dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. Quanto à acção em si, e os episódios que a esmaltam, foram um dos atractivos do *Crime do Padre Amaro*, e o maior deles; tinham o mérito do pomo defeso. E tudo isso, saindo das mãos de um homem de talento, produziu o sucesso da obra” (1878).

Deixemos para mais tarde, apenas com um reparo, a questão da “acção em si”, em torno da qual Machado de Assis faz as mais contraditórias afirmações que, gerando elas próprias um paradoxo interpretativo, nos levam ao mais curioso lapso da recepção: o de se terem sempre lido indiscriminadamente os níveis textuais e/ou temáticos, da fábula e da intriga (ou *história e narrativa*, se nos colocarmos na terminologia de Genette)¹. Atendendo

¹ Hesitamos, justificadamente, na adopção da terminologia de Genette de modo definitivo e exclusivo. Por um lado, ela é muito mais adaptada ao estudo da narrativa e do sistema narrativo do que a dos formalistas mas, por outro, revela-se demasiado especializada. Parece-nos que a terminologia dos formalistas se relaciona mais de perto com a concepção da narrativa como variante do discurso do que a utilizada por Genette. Basta ver como Tomachevsky (cf. 1928:179-194) relaciona o *tema* com a *fábula* e a *intriga* para se perceber como está presente toda a tradição retórica que, por outro lado, nos parece algo distante no Genette de *Figures III*. Assim, quando pretendermos falar do texto de um modo muito amplo, relacionando as

apenas aos estigmas que levam à acusação disfórica de “imitação”, verifiquemos como a réplica de Sampaio Bruno é justa.

3 - Imitação, modelos canônicos e tradição: a querela com os românticos

Aquilo de que Machado de Assis acusa Eça é, sobretudo, o abandono de uma tradição portuguesa (e a nacionalidade, aqui, é a “língua”¹, símbolo da comunidade como discurso literário lusíada - facto para o qual nos apela a lista dos modelos canônicos explicitada pelo crítico, dado que é em relação a essa tradição que se manifesta como novidade a “reprodução fotográfica” que derruba a “tradição” que Eça, no dizer de Machado, minimiza) em favor de uma reprodução fotográfica que “não se conhecia no nosso idioma”. O crime é o “inventário” e, muito especialmente, o “inventário de coisas torpes e escusas”. Ora, tal atitude de inventário resulta, no juízo do mestre brasileiro, de uma fidelidade à escola que emerge no cumprimento servil de uma nova poética, e essa poética é claramente a do naturalismo de Zola.

Creemos que esta deriva para a questão polémica do descritivo, assente na insistência nos processos “fotográficos” da escola, apenas afasta a discussão central (a de a intriga ser ou

variantes genéricas como variantes do discurso, numa atitude “retórica”, usaremos privilegiadamente a terminologia dos formalistas (nomeadamente de Tomachevsky); quando abordamos mais especialmente a narrativa, numa atitude “poética”, lançamos mão da terminologia de Genette. Aceitamos, no nosso discurso, como intercambiáveis os seguintes termos: fábula (dos formalistas) e história (de Genette); trama ou intriga (dos formalistas) e narrativa (de Genette). A restante terminologia, por não ter a amplitude de coincidência desta, não nos parece colocar problemas de utilização.

¹ Evocamos, por nos parecer esclarecedora do sentido que aqui se nos afigura pertinente, a observação de Eagleton no capítulo “The rise of English” do seu livro *Literary Teory* (1983:17-53), particularmente na afirmação relativa à expressão ideológica da literatura no século XIX, na sequência do liberalismo romântico: “A literatura deve conduzir as massas no hábito do pensamento pluralista(...)deve dar-lhes orgulho na sua língua nacional e na literatura” (p.25). Mais restritamente mas, por outro lado mais significativamente, uma vez que vem do “coração” do nosso romantismo, aqui fica este enunciado veemente de Herculano: “A língua e a religião são as duas cadeias, que unem, no correr dos tempos, as gerações passadas às presentes, e estes laços, que se prolongam através das eras, são a pátria”. Não podíamos resumir melhor o que está por detrás da acusação de Machado de Assis - não por acaso, excerto do excuro bêm “autoral” que antecede a *narrativa* “O pároco da aldeia” (1851). Por outro lado, quase diríamos que em boa parte *O Crime* de Eça é a negação, e mesmo a paródia, da obra desse seu antepassado (quase sempre “citado” anonimamente) próximo, do mesmo modo que *La Faute* de Zola teria como “próximo” *Un Prêtre*

não a mesma) para os elementos acessórios. Machado de Assis, aliás, apontara inicialmente a imitação ao nível da “situação” das “tendências”, do “estilo” e do “título”. Talvez possamos entender “situação” como conflito (o *status causae* que levará ao desenvolvimento pelo confronto); “tendências” é mais problemático (podem ser as do autor ou as das personalidades da ficção), podendo referir-se a caracteres ou personagens mas podendo, também, designar tudo o que se pretenda: inclinações, fobias, tiques ou visões do mundo do autor; “título” parece-nos poder ser a definição ou formulação, pelo texto explícito, da proposição de muito ampla implicação macroestrutural e de fortes implicações temáticas.

Dado este panorama, percebemos que, sob a acusação de imitação, estavam implicadas outras questões além da que diz respeito à imitação da técnica do “inventário” (que tomamos como sinédoque de descritivo, atendendo a que a condenação explícita é feita à “reprodução fotográfica e servil de coisas mínimas e ignóbeis”, ou ao “carinho minucioso” da “[relação] com uma exacção de inventário”, sendo a nova poética - imitada de Zola - definida como a que diz “o número exacto dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão”), rubrica que, no ataque à influência da escola, poderia caber na categoria textual que, anteriormente, o mesmo autor designara por “estilo” - mas não é indiscutível que ele os tome como especificação de um pelo outro, evidentemente, visto que não o explicita. Reforçando a ideia de que atrás da questão “nebulosa” da língua se escondem questões temáticas e ideológicas de vital importância, que se mantêm implícitas, lembramos que os grandes modelos que, no final do artigo, Machado de Assis recomenda a Eça de Queirós são *O Monge de Cister*, *O Arco de Sant’Ana* e *Guarani*.

Se atendermos às tradições cristã e romântica que subjazem, como axiologias e temáticas, às situações, aos caracteres e aos grandes enunciados pragmático-semânticos de todos esses romances, percebemos que o que agita a opinião de Machado de Assis não é tanto o tecnicismo descritivo (que é apenas, tal como ele o apresenta, um efeito de *elocutio*, de agitação, na superfície textual, da posição ética de fundo, revelando uma espécie de falta de decoro, manifestação textual da perda de adequação aos valores da

Marié de Barbey d’Aureville. Como noutras relações, o que marca não é só que se reconhece como

tradição ético-estética) que ele refere por “inventário”, mas sim o facto de a intriga desenvolvida mexer num interdito milenarmente silenciado por ser gerador de uma profunda contradição subjacente ao cristianismo, sobrevivo em toda a sua amplitude no universo regido pelos valores do catolicismo. O outro modelo de interdito recorrentemente presente no romance, o do adultério, não foi tão persistentemente identificado como imitação-plágio por Machado de Assis - ele já se tinha constituído como tradição, antes de aparecer *Madame Bovary*, *Primo Basílio* ou *Ana Karenina*. Porque o que, de facto, identifica as duas obras, a de Zola e a de Eça, é a veemência com que ambas desenvolvem (em execuções de efabulação, de intriga, de procedimentos enunciativos e microtextuais diversos, como procuraremos mostrar) a temática do interdito sexual dos padres católicos que eles entendem como a negação da ordem cósmica instituída pela divindade que a Igreja venera.

A questão não teria muita importância para nós, hoje em dia, se uma tal mistura de níveis de existência da obra, na recepção, não lançasse uma profunda confusão relativamente ao que se entende por imitação ou até mesmo por plágio. Integrada na reflexão literária a partir da *mimesis* aristotélica e pensada, segundo o Estagirita, como efeito de imitação da natureza ou, mais concretamente, como representação de acções e objectos (*Poética*, 48a), a *mimesis* (imitação/representação) foi concebida, posteriormente, desde a Antiguidade Clássica, com Horácio, como uma imitação dos produtos semióticos da cultura (imitar um texto com um quadro, ou vice-versa, imitar um modo de falar) ou mesmo das obras literárias anteriores. Curiosamente, no naturalismo ambos os valores são reactivados, depois do descrédito que sobre o conceito de imitação lançaram os românticos, na sequências da sua recusa programática das poéticas clássicas. Ao enunciado de Zola, segundo o qual uma obra de arte é o resultado da observação de um pedaço da natureza através de um temperamento (cf.1880:96-7), segue-se um primeiro momento de concepção da mimese no sentido de Aristóteles (que, hoje, se prefere designar por representação - Dupont-Roc e J. Lallet "Prefácio", in Aristóteles, 1980:17); e um segundo, quase indissolúvelmente ligado ao primeiro, no tempo e na conceptualização, em que o

consonante - também os adversários, mesmo os detestados, são “inspiradores”,

que estava em questão era exactamente a crítica-imitação dos outros textos, como veremos melhor na quarta parte do nosso trabalho, ao analisarmos alguns aspectos das “oficinas romanescas” de Zola e de Eça¹. A prioridade da “imitação” no sentido mais antigo, de Aristóteles, não é de estranhar, pois o conceito de *mimese* “enuncia o complexo problema das relações da literatura (bem como das outras artes) com a realidade” (Matos,1987:171). Contudo, no segundo momento, devido ao facto de se instaurarem relações no interior da escola ou movimento realista, particularmente pela própria poética explicitada e praticada por Zola, a segunda concepção passa a ser ora tão importante como a primeira ora dominante. Uma vez que reconhece o valor dos procedimentos retórico-poéticos na prática da representação, Zola acaba por enfatizar a importância da observação crítica dos outros romancistas porque, uma vez assumido esse ponto de vista, a imitação dos objectos e acções (*mimese* como representação), na poética explícita do naturalismo², só se realiza quando se segue um determinado conjunto de procedimentos, tal como fazem (ou não fazem - por “erro” ou “defeito”) os mestres (*mimese* como imitação em sentido restrito), segundo os modelos ou os projectos conjecturais do novo cânone.

3.1 - A questão da mimesis retomada

Resumindo a situação de um conceito que sempre operou de modo forte nas concepções de arte e literatura desde Platão (para o depreciar) e Aristóteles (para o enaltecer, considerando ser essa a razão de a “arte dos poetas” ter um carácter mais elevado e ser mais filosófica do que a história, dado que se ocupa do geral), Maria Vitalina Leal de Matos não deixa de notar que:

"Mais tarde o conceito será também manejado por Horácio, na *Epístola a Pisões*: se a imitação é já vista como feita a partir do objecto ideal (no sentido platónico), portanto a partir da realidade autêntica, e a perfeição na adequação máxima, este objecto consegue-se não

¹ Cf. infra, IV, cap. 1, 1º ponto.

² Cf. infra, IV, cap. 1.

através da imitação directa, mas sim através da imitação dos modelos clássicos" (1987:171-172)

É a partir dessa inflexão de Horácio (autor que Eça tantas vezes cita como sinédoque dos estudos de humanidades, em textos ficcionais, ou como “teórico” da boa imitação/representação, em textos críticos)¹ que nos parece surgir o segundo momento em que a técnica de representar se torna um procedimento virtuoso que vai sendo retomado pelo novo escritor, no realismo, e que significa representar segundo os preceitos do mestre. A imitação torna-se, cada vez mais, um procedimento técnico, afastando-se o conceito do ingénuo credo num olhar virgem sobre o mundo do qual resultasse o efeito de representação. Vem em apoio dessa transformação aquilo que se chamou, originalmente, na retórica, “teoria do decoro” (cf. Matos, 1987:172), segundo a qual os elementos e estruturas de menor dimensão (os motivos, os objectos emblemáticos, o léxico, a sintaxe) devem estar de acordo com o assunto e o género. Por um lado, o **decorum**, preceituado pela retórica e introduzido na abordagem poética desde Cícero, torna normativa toda a relação, na medida em que naturaliza a mimese (**mimesis**) entendida como *imitação* a partir de dois paradigmas complexos que se simplificam pela operação: o do autor que *se exprime*, adequando o texto ao que é (conceito central em Cícero); e o do autor que *exprime* (ou representa, ou imita) uma determinada acção ou objecto do mundo (cf. Molinié, 1992:97). Se, na acepção original de Cícero, o **decorum** era um ponto de partida para a originalidade pelo modo como cada um adequava o seu comportamento discursivo (oratório) ao seu génio individual e ao seu temperamento (como sobressai em *De Oratore*), quer pela busca correcta dos géneros usados, quer pelos modos de usar a língua, já na segunda acepção se vê como surge a tendência normativista.

¹ Em carta-prefácio a *Os Azulejos* do Conde de Arnoso, datada de Bristol, 12 de Junho de 1886 e coligida no volume *Notas Contemporâneas*, diz Eça: “No conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes numa cor unida. Tu em boa hora seguiste fielmente esta poética que já é velhíssima, que já vem de Horácio. E isso forma um dos encantos dos teus *Azulejos*.” (1909:107) Como se vê, a imitação do mundo, ou representação, não passa por uma acção espontânea, ingénua, ou de relação não conflituosa com o “referente” - a Horácio se remonta para codificar o modo como “tudo precisa ser apontado”.

De facto, segundo esta dupla perspectiva, o **decorum** conceptualiza o problema maior que a mimese enfrenta: o da relação. Em nosso entender, sempre que o problema da mimese se coloca, quer lhe chamemos imitação, quer lhe chamemos representação, a questão central que se coloca é da relação do texto com o que lhe é (pelo menos aparentemente) exterior. Logo que esse problema emerge, coloca-se a questão de saber por que mecanismos esse exterior (que envolve um mundo de objectos quer verbais quer não verbais) passa para o texto que o representa ou imita. O que nos leva a poder entender que atrás de uma relação simplificada como a do texto e do real (ou mesmo, eufemizando cautelosamente, o que lhe é exterior) se deixa perceber o emaranhado de uma complexa rede de relações entre textos, discursos e tipos discursivos, dado que o

“conceito de mimese articula-se com a evolução da crítica literária e da estética em geral, sempre profundamente relacionadas, em última análise, com a teoria do conhecimento que, em cada época, determina a forma de relacionar o saber com o real, porque a mimese implica um conceito de arte que é - também - forma de conhecimento” (Matos, 1987:172).

Sem a ilusão de termos destacado todos os elementos que entram em jogo no interior de tão vasta problemática que, ainda hoje, rege algumas das interrogações centrais da teoria ou mesmo da ciência da literatura (se admitirmos que elas existem - e é nossa convicção que existem, exactamente porque tais questões são pertinentes e iniludíveis em problemáticas antropológicas de vital importância) cremos ter apresentado os conceitos centrais que podem ajudar-nos a obter alguma coerência quando abordamos o problema da imitação.

Fundamentalmente, parece-nos, a mimese aristotélica designa uma faculdade inerente ao homem que tem menos a ver com o decalque do que com congeminções cognitivas que visam o *eikos*, o *provável* ou *verosímil* (cf. Matos, 1987:171; e García Berrio, 1989:17). É deste modo que se desenvolve a possibilidade que tem o homem de “duplicar” a realidade, “criando”, pela *mimesis* ou *imitação-representação*, um mundo ficcional que ele estrutura e governa. Assim, a proposta que, durante milénios, se estabeleceu pelo conceito de

adequação ou **decorum**¹ foi a dos modos, processos e explicitações dos sujeitos de enunciação através dos quais se relaciona o texto (poético, mas não só) com o mundo que lhe é exterior - onde se postula o real. Por um lado, a adequação liga o texto como expressão à entidade que o produz; por outro lado, liga o texto e o autor às coisas, objectos e acções do mundo real, mas também aos outros textos que, de algum modo, se propõem ser um saber sobre o real e os modos múltiplos de o representar.

Deve notar-se que, pelo facto de evocarmos essas razões, não fazemos apelo a uma *psicologia* e a uma *enciclopédia* como chaves capazes de explicarem a imitação por si sós. Porque, quer uma psicologia quer uma enciclopédia são, tão somente, terrenos onde se exerce uma **praxis**, que é a da literatura. O **decorum** instaura uma congruência entre uma percepção do mundo informada previamente por saberes, entre eles os saberes da literatura. Se um autor tem um processo reconhecido, considerado genial ou perfeito de fazer a imitação, torna-se um mestre e, como tal, é imitado. O que se impõe pelo seu engenho, revelando a capacidade de adequar o discurso ao seu próprio temperamento, resultando, por isso, modelo a ser seguido, é um objecto de imitação, tal como as acções e objectos do mundo o são. Mas o que passa como modelo, do mestre para o discípulo, não é a subjectividade, um conteúdo psicológico, nem as informações acumuladas, específicas de uma originalidade autoral - fórmula que corresponde a uma visão tão primária da adequação como a da cópia ou decalque do mundo. O que passa são os modelos formais, os temas, os princípios que regem a produção - e, eventualmente ligados a eles, os modos de dizer, os léxicos, as escolhas ou faltas de categorias verbais, as opções quanto aos esquemas sintácticos, os processos de enunciação e as decisões quanto aos modelos de mundo a imitar que os saberes científicos e literários permitem em determinada época. Assim, se, por exemplo, um autor pretende tratar um universo relacionado com uma profissão, o que ele “aprende” do mestre é a importância que um campo lexical tem para transmitir um cenário adequado, e não qual o universo que quer tratar (porque isso depende da sua experiência vivencial, do seu modo “único” de ver e conceber o mundo) ou

¹ Grafamos em itálico os termos que pretendemos destacar enquanto designação de conceitos. Usamos o corpo “carregado” quando apresentamos termos necessários à conceptualização mas grafados segundo a sua língua de origem, quando não é a portuguesa.

o léxico que vai empregar (porque isso depende do seu trabalho documental próprio). Segundo a exposição que M^a Vitalina Leal de Matos faz da questão, a imitação derivada de modo restrito da mimese aristotélica tem, desde a Renascença, obediência a uma dupla adequação que os autores pretendem pôr em prática pensando, antes de mais, que “por um lado” as obras de arte

“assemelham-se [...] à natureza; por outro lado, procuram aproximar-se e aprender a lição dos grandes autores greco-latinos, os “clássicos” . Para tal formula-se uma série de princípios e de regras que caracterizam as modalidades da imitação: uma teoria dos géneros (proveniente da Antiguidade) distingue-os claramente e hierarquiza-os. Estabelece o modelo para cada um; o nível estilístico que deve observar, com o seu tipo de herói adequado, a sua esfera de acção, etc.; dão-se regras para a verosimilhança, tema que preocupa os teóricos clássicos e os levará a reflectir sobre o maravilhoso e a mitologia; discutem-se outros aspectos, como, por exemplo, a doutrina das três unidades da tragédia (que se quis atribuir a Aristóteles, mas que deve a sua autoria a Scaligero); e finalmente tudo deve ser subordinado ao princípio do **decorum**, que incide na necessidade de congruência ou de conveniência (p. ex., coerência psicológica das personagens com a sua idade, sexo, etc.), mas se presta a deslizar para as prescrições morais de compostura, de normalidade que, depois de estabelecida, tende para a convencionalidade e para a intolerância” (Matos, 1987:182).

Como se vê, grande parte dos códigos que regem o funcionamento do romance realista naturalista estão aqui, se não totalmente presentes, pelo menos anunciados. Não é do nada que a “escola” nasce e, antes de mais, a própria prática de “escola” é o que se recorta (como modelização prescritiva/proscritiva, tendente a ser restrita e matizada, propondo quadros de domínio, de coexistência, de influência, de inclusão ou de exclusão) na tradição da unidade cultural mais ou menos generalizada que foi a da comunidade literária europeia desde a Renascença italiana. Uma frase como a de Petrarca, em carta a Boccaccio, poderia ser bem o emblema alegórico dessa prática que os realistas, mas sobretudo os naturalistas (referimo-nos ao “grupo” literário que em torno e a partir de Flaubert se reconhece como partilhando alguma identidade de “método”) assumem: “que se escreva como as abelhas fazem o mel, não recolhendo flores mas transformando-as em mel, de modo a fundirem-se vários elementos num só, e este diferente e melhor” (in Ceserani e De Federicis, 1979:366). No entanto é necessário fazer uma ressalva fundamental: enquanto a imitação, para os renascentistas, francos herdeiros dos ideais clássicos, assentava na

aceitação das regras da poéticas que funcionavam como verdadeiras gramáticas prescritivas, a imitação para os romancistas do século XIX, a partir do romantismo, é muito mais resultado das inferências formais depreendidas e abstraídas a partir das obras com que os novos escritores se confrontam - quer os mestres escolhidos sejam enaltecidos quer sejam apontados como “modelos” negativos.

Defenderemos, por razões que iremos apresentando ao longo de toda a nossa argumentação, que o naturalismo se inscreve (contra uma certa mitologia romântica da originalidade - que não era assumida, sem ironia, por muitos dos românticos) na tradição literária do *princípio da imitação*, segundo o qual no dizer de Ceserani e De Federicis, “uma obra escrita era modelada sobre outra obra escrita” (1979:366). Para estes “pós-românticos” como para os renascentistas, a originalidade (que tanto Zola como Eça prezam de modo quase maníaco) não era entendida como invenção espontânea e incontrolada, mas como “uma capacidade de fazer próprios os modelos, reconstruindo-os numa síntese nova e num estilo apropriado e pessoal” (Ceserani e De Federicis, 1979:366). No mesmo paradigma, uns como outros colocam, como se pode constatar, a “propriedade”, a “apropriação” e a “originalidade pessoal” - o que assenta num modo muito próximo de entender o decoro como termo da relação.

Também o realismo estabelece a eleição dos géneros (em particular o romance), o modo de tratar a personagem, a sua esfera de acção (sobretudo esta, muito especialmente o quotidiano da actualidade, o meio social com as suas características) e o próprio decoro, ainda que em luta aberta com os românticos segundo as concepções que os próprios realistas, mas sobretudo os naturalistas, deles tinham (combate à sensibilidade doentia, visão simplificada da alma humana de acordo com os valores religiosos).

Segundo a autora que aqui temos seguido, contudo, os modelos do realismo oitocentista não estão em "obras do passado, mas na ciência, pela sua objectividade e rigor; e na técnica fotográfica recentemente descoberta" (Matos, 1987:183). Parece-nos que, genericamente, podemos dizer que assim é - mas a questão, *olhando de perto, desdobrando os factos*, revela-se mais complexa. Como veremos melhor no seguimento do nosso trabalho, pela abordagem que faremos de alguns postulados da poética (teórica e

prática) de Zola, a introdução dos modelos científicos não é feita de modo simples. A "fisiologia" de Balzac, por exemplo, é um modo metafórico de transpor um campo conceptual das ciências naturais para a observação da sociedade: as convenções literárias absorvem esse princípio de vontade de descrição objectiva e fazem-no funcionar de um modo muito especial dentro dos códigos romanescos que são um implícito em Balzac. Nem mesmo as ciências sociais reconheceram a Balzac uma actividade de sociólogo - embora alguns dos seus romances possam servir de material documental para disciplinas históricas e sociais.

O mesmo se passa com Zola, a quem move uma vontade fundadora de radicalismo quanto a métodos na literatura. O seu ensaio "Le roman naturaliste" (1880) é uma tentativa de introduzir conceitos e enunciados oriundos das ciências naturais e sociais na construção de uma poética de escola, ou seja, de uma disciplina programática capaz de fornecer princípios, normas e concepções sobre o homem, a sociedade, os modos de o ser humano perceber o mundo que o rodeia. De modo algum as ciências sociais ou naturais entram sem mediação poética na literatura. Também aqui os códigos da tradição literária, nomeadamente os do romance, incluindo o romance balzaquiano (mas também o de Hugo, de Flaubert, de Stendhal...) são o sistema subjacente que rege a leitura que Zola faz das ciências que quer adoptar. O naturalismo funda-se, como diferença, sobretudo no enunciar dessa vontade de fazer entrar na literatura o método das ciências da natureza. No entanto, é pelo resultado de essa vontade de método ter introduzido, além do léxico, uma perspectiva nova de enunciação, que o naturalismo, essencialmente romanesco, se diferencia radicalmente do discurso romântico. Com efeito, é pelo modo como apaga o sujeito de enunciação autoral como voz eminentemente pessoal (ainda que detentora de saber e omnisciência objectiva, como acontecia em Balzac, por exemplo) construindo um sujeito cognitivo pelo qual, pelo menos na aparência do método usado (no seu aparato formal ostensivo, digamos), passa o discurso neutro do saber científico, que o naturalismo se deixa caracterizar, como teremos a oportunidade de ver nas análises que faremos de *La Faute* e de *O Crime*, na terceira parte do nosso trabalho. O efeito é, na construção da

entidade enunciativa autoral, o desaparecimento da voz opinativa, em favor da autoridade assente no documento que surge à *transparência* do trabalho de anotação e compilação.

Quanto a Eça, nesse ponto parece-nos poder ser considerado um escritor que nasce com um projecto patente de se integrar no modelo proposto quer pela poética explícita de Zola quer pelas poéticas mais disseminadas ou mesmo implícitas de Balzac, de Hugo, de Falubert, de Zola e, mais tardiamente, mesmo de Dickens. Um leitor atento de Eça apercebe-se disso pelo simples facto de o romancista português referir, citar e evocar constantemente qualquer deles (e muitos outros grandes escritores da época) com reparos sobre os seus temas, as suas “filosofias”, os seus modos de escrita, as suas práticas poéticas. Mas dizer isto é enunciar um facto que apenas nos coloca num ponto de partida. Contudo, permite-nos ver que, até certo ponto, a questão da imitação era um implícito não ocultado (antes assumido como algo básico, indiscutível) nas tomadas de posição de Eça de Queirós em relação aos seus mais ilustres antecessores e contemporâneos. O que retira qualquer dramaticidade à questão de, em muitos aspectos, se poderem reconhecer contactos e semelhanças quanto a temas, a modos de descrever ambientes, a processos de narração e mesmo a escolhas vocabulares e frásicas, entre Eça e todos os escritores acima citados.

Mesmo que o “objecto de leitura” dominante, na redacção de *O Crime*, seja o romance de Zola (como nos parece ser, de facto) a acusação de Machado de Assis, neste contexto, surge tanto mais problemática e curiosa quanto toda a questão de transtextualidade (ou seja, de contactos textuais) acima descrita era não só assumida sem problema como até ostentada com ironia e dentro do tom de debate das “ideias do século”: “Este trabalho novo conserva todavia [...] vestígios consideráveis da Escola e do Partido - lamentáveis do ponto de vista da pura Arte que tiveram outrora um influência poderosa no plano original do livro” (Prefácio à 2ª edição - in Eça, 1880: XXVIII).

Em tais palavras vêm ecoar outras, pouco anteriores, de Eça, por ocasião das *Conferências do Casino* (cf. Ribeiro, 1994:94; e Reis, 1994:135-142). Mesmo quando se demarca de Zola para defender a originalidade do seu texto, Eça nunca nega o

reconhecimento da aura do autor francês chamando-lhe “autor do *Assommoir* e de outros magistrais estudos sociais”.

4 - Plágio: valor e limite do conceito na prática da mimese

Antes de procuramos ver mais detidamente aonde nos pode levar a paradoxal acusação, vejamos um pouco melhor o que é que se pode dizer do sinónimo de imitação que, pelas leituras feitas do artigo de Machado de Assis, parece traduzir o pensamento latente nos reparos feitos a Eça. Plágio, segundo Dupriez (1984:247), pode resultar de uma imitação na acepção mais tardia que acima referimos, segundo a qual o objecto de imitação passava a ser o mestre erigido como modelo. Nesse caso, segundo ele, é um roubo literário.

Em nosso entender, o plágio apenas pode existir no seu estado puro, ou seja, como roubo eficaz, se obedecer a dois requisitos: ser *ipsis verbis* e total (sendo o parcial mais discutível, se a “captura” enunciativa do “plagiador” for funcionalmente original), antes de mais; e pretender ocultar por rasura absoluta o “autor-proprietário” do original. Se não obedecer ao primeiro requisito, o texto em questão pode entrar em uma das muitíssimas modalidades de transtextualidade de que fala Genette no seu *Palimpsestes* (1982) e não faz mais do que seguir a norma de que é feita toda a literatura, sobretudo se encarada de um ponto de vista funcionalista (para o qual os modelos, as regras e as gramáticas são factos fundamentais) que tenha em conta a tradição; se não obedecer ao segundo, o texto pode aparecer como citação, paródia ou, em última instância, como uma variante mais ou menos deliberada do paradoxo de Ménard que Borges apresenta como a impossibilidade absoluta do plágio pois ao reescrever exactamente o mesmo texto que Cervantes escreveu, Ménard executa uma espantosa obra de invenção anacrónica.

do plágio pois ao reescrever exactamente o mesmo texto que Cervantes escreveu, Ménard executa uma espantosa obra de invenção anacrónica.

O que é atraente na questão tal como Borges a apresenta no conto que faz parte das suas pequenas “ficções”(1956), - que muitas vezes têm a aparência de “ensaios” que usam os casos como **exempla** - é que a mais provocante faceta que Ménard revela como “autor do Quixote” consiste na imitação **ipsis verbis**, feita no século XX, de dois capítulos e mais uma parte de outro, do texto de Cervantes. Mas essa imitação não é apresentada, nem por leve suspeita, como uma cópia - antes surge como um monstruoso “decalque original” que um francês fez, inadvertidamente, quando se aplicou ao estudo e ao exercício do castelhano clássico. A conclusão do autor do relato não é, por isso, a de que Ménard praticou um roubo mas sim a de que ele realizou uma genial e paradoxal criação. Do texto resultante não se conclui, pela leitura que dele faz o comentador que reporta o “facto”, que se repetiu o que Cervantes escrevera mas antes que, frase a frase, se patenteia uma visão do mundo totalmente original no século XX. O comentário de Borges, a não ser paródico, é terrivelmente “verdadeiro”: “El estilo arcaizante de Ménard - extranjero al fin - adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época” (1956:57). Assim, o mesmo texto apresenta tantas leituras quantos os códigos passíveis de inserir num protocolo que estabeleça a sua leitura. E, nesse protocolo, como elemento fundamental, entra a realidade contextual e a regulação da pragmática discursiva.

Gérard Genette, numa entrevista recentemente concedida ao *Magazine Littéraire* (1995) assume a uma posição muito próxima da que nós defendemos aqui (reforçando a opinião que já emitira sobre o assunto em *Palimpsestes*) ao afirmar: “A famosa novela de Borges «Pierre Menard, autor del *Quijote*» mostra que o mesmo texto, rigorosamente idêntico, pode constituir duas obras distintas por ter sido produzido por dois autores distintos”. No entanto, devemos reconhecer, como o teórico francês, que essa leitura, embora se aproxime mais do propósito de Borges do que qualquer outra, não funda a única perspectiva a ter sobre o assunto. Aquilo a que Genette chama, na mesma entrevista, uma “posição nominalista”, propõe uma leitura diferente da narrativa de Borges segundo a qual quando se lê o texto de Ménard lê-se o texto de Cervantes. É essa posição, julgamos, que permite

permite falar de plágio sem hesitações ou equívocos. É por existir esta segunda alternativa que a outra se pode apresentar como um paradoxo provocatoriamente produtivo.

Relacionado com este ponto, que se liga fundamentalmente a tudo o que vimos dizendo em torno da crítica de Machado de Assis e das razões que o poderão fundamentar, parece-nos interessante atentar no que escreve Luis A. Acosta Gomez num trabalho dedicada à "teoria da recepção literária":

“a realidade contextual de [um texto] não é mais do que a sua história; um texto é, afinal, o que se disse dele e o que possivelmente se continuará a dizer. Um texto é o que sobre ele manifestaram os primeiros leitores e também o sentido que lhe quis outorgar o autor. Sendo assim, quem de facto decidirá se realmente é isso que se passa será o leitor futuro; ele verá e fará ver que a verdade do texto vem determinada pelo que, a partir dele, se pôde abrir como caminho na história” (1989:79)

Devemos acrescentar, pelo panorama que se nos apresenta, desde o primeiro momento, com as leituras e recepções imediatas do texto de Eça de que já fornecemos dois casos exemplares e não concordantes, que o problema da historicidade é, aqui, central. O que parece evidenciar-se na crítica de Machado de Assis a Eça de Queirós, concretamente aos romances *O Crime do Padre Amaro* (e, note-se bem, a versão visada deste romance é, na opinião de quase todos os especialistas, a segunda, a de 1876) e *O Primo Basílio*, é a posição da *tradição* (que nos parece ser assumida por Machado de Assis) face à emergência de um modelo novo que, como clara inflexão, propõe uma ruptura com os modelos e cânones aceites como exemplares, ou seja, os que se apresentam como exemplos a seguir. Colocando-se, à partida, dentro dos objectivos do realismo-naturalismo, Eça de Queirós não faz mais do que buscar um elemento de autoridade (nomeadamente na figura de Zola, autor de romances que ele considera magistrais e, além do mais, construtor de uma poética explícita cujas grandes linhas ele propõe e defende nos textos que normalmente se agrupam no volume *Le Roman Expérimental* [1880], segundo o nome de um dos textos incluídos que se propõe trazer para a poética do romance os princípios da fisiologia de Claude Bernard) para nele fundar uma nova tradição que, alo instaurar novos modelos, se opõe à tradição romântica.

É no evidenciar dessa oposição à proposta da tradição romântica (pelos modelos seguidos) que Machado de Assis assenta o seu reparo crítico à “novidade” de Eça. E é quando o crítico brasileiro enumera o seu cânone, que ele não designa “escola” mas “tradição” (Herculano, Garrett e Alencar) que se pode perspectivar a dialéctica do passado e do presente através de duas figuras fundamentais: a *autoridade* e a *tradição*. Se, por um lado, qualquer das duas figuras gera a outra (cf. Acosta Gómez, 1989:69-70), de tal modo as autoridades são produtoras de obras canónicas, ou seja, instituições exemplares da tradição, e a tradição é a melhor garantia dos modelos de autoridade, a verdade é que a tradição, instituída como autoridade, se tornou “um dos grandes suportes do pensamento romântico”, como afirma Acosta Gómez (1989:70) seguindo a análise da hermenêutica de Gadamer. Enquanto Eça convoca uma “autoridade” contemporânea para fundar um cânone novo, Machado apela para um nacionalismo que a si próprio se cauciona e nomeia como fundamento inquestionável (a “outra escola” que ele acha mal tratada como “tradição acabada” por Eça - jovem autor que, segundo Machado de Assis, aparece na “nossa língua” como “realista sem reбуço”). É base essencial desse pensamento romântico, em corte com a cultura *classicista*, a tradição difusa, misto de alma do povo e de práticas e valores que se impõem como costumes, “saber popular”, *folk-lore*, para que a produção dos escritores dos princípios do século XIX aponta tão frequentemente. Acintosamente, o autor de *Dom Casmurro* destaca sempre a posição dependente de Eça em relação à “escola”, fazendo emergir o que esta tem de autoritarismo na autoridade. Por outro lado, o romantismo nunca é apresentado por ele a não ser pelas obras que se instituem como cânones em posição que coloca a relação intraliterária romântica numa espécie de evidência que pesa tanto mais quanto se mantém uma autoridade assumida mas não ostentada como tal. Tornada patente apenas pela evidência dos nomes, a tradição que os românticos pretendem ter instituído na literatura não se dá a si própria a perceber como escola instituída - ela pensa-se apenas como espontaneidade que se ergue como expressão de um sentir que é também o **pathos** fundamental do povo expresso pela língua. Evidentemente que todo o sistema ideológico que fundamenta as tópicas, o gosto, o dizível e os actos inquestionáveis decorrentes das crenças fica na penumbra, gerando fórmulas,

máximas, temas e fábulas sem que se possa pôr em questão. Se a escola depende de uma fundação humana, relativa, falível, a tradição mergulha as raízes no supraindividual, na “essência” do povo, no transcendente da língua original, no sagrado e nas normas que estão para lá de qualquer pergunta.

Julgamos perceber, neste diálogo da época, questões fundamentais para o nosso entendimento actual não só da história literária nas suas constituições discursivas (obras e críticas - obras que actuam como “leitoras”, pela sua relação textual, e críticas que são os primeiros actos de leitura das obras que ficaram registados) mas da própria problemática da literatura. Como prática de escrita, é na sua demarcação em relação às outras obras que a obra nova se institui e entra numa continuidade discursiva a que podemos chamar prática disciplinar. E é, em simultâneo, actuando como prática, que a nova obra provoca o movimento de reflexão a que podemos chamar *poética*, constituindo-se esta como disciplina que toma a obra, de imediato, como objecto de discurso crítico e programático para se constituir como primeiro patamar protocolar da intensa dialéctica da escrita-leitura¹. Em simultâneo vemos como, através do problema do plágio (que, aliás, sublinhemo-lo sempre, foi designado originalmente como “imitação” por Machado de Assis) o vasto problema da mimese se vem recolocar numa querela histórica entre “antigos e modernos” nos seus diversos níveis: o que se imita, como se imita, quem se imita.

A afirmação de Machado de Assis sobre a “escola” parece-nos tanto mais provocatória quanto era prática da época, descrita e observada, a inserção no grupo. Sainte-Beuve,

¹ Referimo-nos, deste modo, a uma noção a que se poderia chamar poética de escola e que Walter Mignolo designa por *teoria literária*, opondo-a, para conceptualização, a *teoria da literatura*. É esta a sua definição, que adoptamos para circunscrever o campo da reflexão imediatamente ligado às práticas criativas: “o nível de reflexão que praticam artistas e autores literários é da mesma natureza que aquele no qual os membros de uma sociedade concebem as suas próprias interacções. Se a este nível chamamos «teórico», devemos distingui-lo daquele em que teorizamos as nossas interacções e a nossa maneira de o conceber de acordo com certos princípios disciplinares. As «teorias literárias» (metatexto, segundo Lotman -1976 -...), seriam - segundo esta elaboração - aquelas em que se manifestam os conceitos de literatura que guiam a produção e a recepção (quer dizer, as opiniões sobre a literatura vertidas em cartas, ensaios, entrevistas, ou na própria obra pelos escritores [*pensemos em todas as artes poéticas desde Horácio, para citarmos apenas um modelo tornado canónico*], os críticos não académicos e as conversas sobre a experiência literária). Em contrapartida, as «teorias da literatura» seriam aquelas em que se elaboram respostas hipotéticas a perguntas formuladas reconhecendo (quer dizer, de acordo ou em desacordo) as normas de uma actividade disciplinar (linguística, filosofia, literaturologia) ou ideológica (marxismo, estruturalismo, desconstruccionismo).” (Mignolo, 1989:49)

quando explicita a sua visão do génio autoral, valor individual indiscutível e universal, para ele, não pode deixar de reconhecer que:

“o grupo, a associação, a aliança e a troca activa de ideias, [são] uma emulação perpétua tendo em vista os seus pares e iguais, que dá ao homem de talento toda a sua *exteriorização*, todo o seu desenvolvimento e todo o seu valor.[...] Cada obra de um autor vista, examinada desta forma, tem o seu lugar certo, depois de a colocarmos no seu quadro e a rodearmos de todas as circunstâncias que a viram nascer, adquire todo o seu sentido - sentido histórico e literário - retoma o seu grau justo de originalidade, de novidade ou de imitação, e não corremos o risco, ao julgá-la, de inventar belezas falsas e de tomar partido, como acontece quando nos mantemos na pura retórica” (1992:154)

Embora procurando valorizar o autor como entidade racional e sensível excepcional, tal ponto de vista não descuida a consideração da obra no quadro das suas relações transtextuais. Não é apenas o termo “imitação” que acentua a importância dessa relação - também a ênfase dada à “originalidade” e sobretudo à “novidade” aponta para uma perspectiva da obra que a assume como objecto de relação que tem de ser “colocada no seu quadro”. Isto é muito importante sobretudo quando vem do crítico que mais prestígio teve na sua época, pela constância e assiduidade da sua intervenção em periódicos, por um rigor e uma justeza que, então, praticamente ninguém ousava discutir. Se nos lembrarmos que ele conheceu de perto a primeira geração romântica francesa e viu aparecerem os grandes nomes da segunda (sobretudo Hugo, que ele empolga quase desde o primeiro momento), percebemos que “imitação” não foi sempre uma palavra tão pejorativa como por vezes pensamos mesmo entre os homens que pugnaram por valores de originalidade, frequentemente de modo quase absoluto.

5 - O sentido do paradoxo ou: de que nos apropriamos quando plagiamos.

Quando aborda uma série de outros presumidos plágios de Eça, Coimbra Martins coloca, em nosso entender, a questão de um modo muito estimulante para quem pretenda, como é o nosso caso, encarar as relações entre Eça e Zola, sobretudo em torno dos “crimes” ou das “faltas” dos padres. Referindo-se a *O Mandarim*, diz Coimbra Martins:

“Engraçado terem dito as más línguas que havia nesta novela matéria plagiada. Em Portugal temos este malvado sestro de catar plágios uns aos outros. Tristes efeitos da nacional máquina de achatar! Torpedeia-se um professor acusando-o de maus costumes, embora ele não seja professor de costumes [...] e aponta-se um escritor ao opróbrio despindo-o de plágios. Pois é. Mas o que é certo é que a ideia do mandarim assassinado não nascera no espírito do próprio Eça. Mal estariam os escritores, de resto, se em cada livro que escrevessem só pudessem entrar *ideias e temas e situações e expressões* novinhas em folha. É curioso! Quando um quinhentista imita Homero e Virgílio, a crítica sábia aplaude gravemente. Mas se pretendemos que um moderno, nosso, tirou qualquer coisita de Balzac ou Flaubert ,ai, que tal disseste! Os nacionalistas indignam-se. A moral caseira tem destas relatividades. Como imitar os modernos é feio, mas é bonito imitar os antigos, [...] impõe-se traçar a história da tal ideia [...] a que impropriamente se tem chamado um paradoxo.” (Martins,1967:12-13 - *sublinhado nosso*)

De imediato se coloca, ao estudioso português que volte à questão, o problema dos limites do que aleatoriamente se designa por “ideia”. A única fórmula que pode ser assim designada e que nos é dada a conhecer é a do próprio Eça, no que respeita a *O Mandarim*. Contudo, relativamente a *O Crime do Padre Amaro*, não temos a fórmula lapidar do problema. A única macroproposição com que podemos contar é a do título. O resto está disperso. Os sucessos da narrativa de *O Mandarim* obedecem à resposta exemplar que o herói dá ao problema a que a tradição tem chamado o paradoxo. A história inclui-o. No momento fantástico em que a solicitação do crime é feita, o paradoxo emerge como texto mágico, para a maldição ou para a glória. Em *O Crime* tal não se verifica. O título é formular, tal como *La Faute de l'Abbé Mouret*, mas nada mais surge como premissa. Nunca surge patenteado no texto, como *texto*, destacável como enunciado, o problema que se coloca ao protagonista como programa de acção. De certo modo, ele funciona, quando expresso, como manifestação evidente daquilo a que Bremond (cf.1964:21-1966:60) chama “possível narrativo”.

O sistema é simples: uma alternativa coloca-se ao herói (ou a qualquer outra personagem, embora, em princípio, seja a acção do herói que determina o conjunto de sequências que importam para a narrativa como todo) e, ao fazer uma opção, ele desencadeia um processo em que as acções, em sequência, passam a ter um interesse humano exemplar. Se, perante o desafio, o herói de *O Mandarim* optasse por não tocar a campainha, não havia história. Se, perante o que acontece em seguida, não tivesse sentido

remorsos, a narrativa era apenas uma pequena anedota a constar na “hagiografia do mal”. Algo de semelhante se passa em *O Crime do Padre Amaro*, embora as consequências desencadeadas pela violação do interdito (ter relações com uma mulher, matar uma criança - equivalentes ao tocar da campainha para obter o que prometera a profecia maligna) não sejam anunciadas formularmente. O processo desenrola-se, como um crescente adensar de problemas decorrentes da acção por que opta o herói. Se este não se tivesse deixado arrastar pelo desejo, não haveria narrativa. Se da relação do padre com Amélia não tivesse resultado a gravidez da jovem, o interesse humano da história existiria de modo muito menos forte. Este modelo, que se desenvolve até ao desenlace, poderia aplicar-se, também, a este nível (da fábula ou história), ao romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. cremos que é este *anunciar da tensão*, que leva à opção cujo resultado desencadeia o processo de interesse humano, que Coimbra Martins designa por ideia, para evitar aderir ao termo paradoxo, com o qual não concorda inteiramente¹. No entanto, embora pensemos que, na sua máxima precisão filosófica, paradoxo possa não ser inteiramente correcto quando aplicado a este caso, achamos que ele nos pode sugerir um aspecto interessante que estabelece a relação da ideia - se a entendermos aqui como problema - com a fábula - se entendermos esta como o modelo mais geral que se refere à acção humana, traduzindo o *mythos* aristotélico. De um modo geral, estamos perante o *inopinatum* que refere Reboul na definição de paradoxo que acima citámos ao analisarmos o modo como se processava a operação hermenêutica de Machado de Assis para acusar o romance de Eça de “imitação”. É quando uma acção entre em conflito, pelo menos parcial, com uma regra ética ou de comportamento social *previsto* (*opinatum* - no meio em que ela se realiza), que a sua efectivação ganha interesse antropológico especial, assumindo a dimensão do *caso*

¹ Tal como ele próprio sugere, o termo paradoxo tem uma utilização filosófica precisa, sendo, por isso, um pouco forçado o seu uso. *Ideia*, por ser uma conceptualização mais vaga, serve melhor uma argumentação em que muitos dos objectos estão por definir. Pensamos, mesmo assim, que pelas razões apresentadas, ao nível da macroestrutura (onde as formulações de mais amplo alcance se colocam) tem sentido, ao lidar como sentenças do tipo silogístico ou entimémico, relativas a uma acção de valor teleológico, falar de paradoxo, nem que seja para exprimir a virtualidade de o comportamento humano nem sempre ser dedutível de um logos argumentativo ou de uma evidência racional. Por que não conceber, nesse caso, ao encarmos a tensão subjacente a uma opção, por exemplo, a designação de paradoxo?

interessante ou, como podemos dizer referindo-nos às produções literárias, de *facto romanesco*. Estamos convencidos que é pelo facto de o romance de Eça (e o de Zola, embora menos provocatoriamente) manipular até aos limites da paródia o paradoxo decorrente do desajuste entre uma ética doutrinal e a acção do herói a ela submetido, que leva Machado de Assis, na sua crítica, a desenvolver a sua acusação em termos que, como acima argumentámos, são eles próprios paradoxais. É porque Eça de Queirós mexe, numa atitude iconoclasta, nas figuras extremas do interdito que Machado de Assis argumenta de modo extremo contra a própria *adequação* da fábula de Eça, procurando desacreditá-la como *imprópria* - fazendo de Eça, em última análise, um *falso* autor. Não é ao verosímil da intriga, como o faz relativamente a *O Primo Basílio* no mesmo texto, que Machado de Assis dirige a sua crítica - é ao fundamento da fábula, desacreditando o autor como autoridade que a *cria*.

Eça deve ter sido muito sensível à abordagem da questão da imitação (apresentada pejorativamente por Assis e apontando, por isso, para o crime do plágio), pois imediatamente responde ao escritor brasileiro no prefácio da terceira versão, procurando mostrar o que distingue a sua história (ou fábula, julgamos, embora os termos empregues por Eça não nos permitam ser inequivocamente precisos) da de Zola. Se repararmos bem, ele insiste particularmente no apagamento das semelhanças que poderiam ser percebidas entre o *paradoxo* construído como *caso* no seu romance, e o mesmo *paradoxo* presente no de Zola:

“Eu tenho algumas razões para crer que isso não é correcto. *O Crime do Padre Amaro* foi escrito em 1871, lido a alguns amigos em 1872, e publicado em 1874 [*a data, de facto, é 1875*]. O livro do Sr. Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret* [...] foi escrito e publicado em 1875. Mas (ainda que isto pareça sobrenatural) eu considero esta razão subalterna e insuficiente. Eu podia ter penetrado no cérebro, no pensamento do Sr. Zola e ter avistado, entre as formas ainda indecisas das suas criações futuras, a figura do abade Mouret. [...] O que, segundo penso, mostra melhor que a acusação carece de exactidão, é a comparação dos dois romances. *La Faute de l'Abbé Mouret*, no seu episódio central, é o quadro alegórico da iniciação do primeiro homem e da primeira mulher no amor. O abade Mouret, (Sérgio), tendo sido atacado duma febre cerebral, trazida principalmente pela sua exaltação mística no culto da Virgem, na solidão de um vale abrasado da Provença (primeira parte do livro), é levado para convalescer ao Paradou, antigo parque do século XVII a que o abandono refez uma virgindade selvagem, e que é a representação alegórica do Paraíso. Aí, tendo perdido na febre a consciência de si mesmo a ponto de se esquecer do seu sacerdócio e da existência da aldeia, e a consciência do universo a ponto de ter medo do Sol e das árvores do Paradou como de monstros estranhos - erra, durante meses, pelas profundidades do bosque inculto, com Albina que é o génio, a Eva desse lugar de legenda; Albina e Sérgio, seminus como no Paraíso, procuram sem cessar, por

um instinto que os impele, uma árvore misteriosa, da rama da qual cai a influência afrodisíaca da matéria procriadora; sob este símbolo da árvore da Ciência se possuem, depois dos dias angustiosos em que tentam descobrir, na sua inocência paradisiaca, o meio físico de realizar o amor; depois, numa mútua vergonha súbita, notando a sua nudez, cobrem-se de folhagens; e daí os expulsa, os arranca o padre Arcangias, que é a representação teocrática do antigo Arcanjo. Na última parte do livro o abade Mouret recupera a consciência de si mesmo, subtrai-se à influência dissolvente da adoração da virgem, obtém por um esforço da oração e um privilégio da graça a extinção da sua virilidade e torna-se um asceta sem nada de humano, uma sombra caída aos pés da cruz; e, é sem que lhe mude a cor ao rosto que asperge e respira o esquisito de Albina, que se asfixiou no Parado sob um montão de flores de perfumes fortes. Os críticos inteligentes que acusaram *O Crime do Padre Amaro* de ser apenas uma imitação de *La Faute de l'Abbé Mouret*, não tinham infelizmente lido o romance maravilhoso do senhor Zola, [que] foi talvez a origem de toda a sua glória. A semelhança dos títulos induziu-os em erro. Com conhecimento dos dois livros, só uma obtusidade córnea ou má fé cínica poderia assemelhar esta bela alegoria idílica, a que está misturado o patético drama duma alma mística, a *O Crime do Padre Amaro* que, como podem ver neste novo trabalho, é apenas, no fundo, uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra duma velha Sé de província portuguesa." (1880:XXXII)

O que impressiona logo de início é a inteligente e profunda operação hermenêutica que Eça pratica em relação a Zola em contraste com a modesta sumarização do seu próprio romance. Mesmo a primeira versão, a que ele alude também, dificilmente poderia ser reduzida a uma “intriga” tão simplificada, sobretudo se comparamos tal simplificação com a extensa exposição que é feita da fábula do romance de Zola.

Até certo ponto, pensamos que esta “modéstia” de Eça apenas procura envolver em bruma a formulação do “paradoxo” implicado na sua própria narrativa. Se o título do seu livro é *O Crime do Padre Amaro*, como é possível que o enunciar da intriga se faça pela dissolução de uma personagem singular num conjunto de personagens, “clérigos e beatas”, que, neste modo plural e indiscriminado, não nos permite ver quais as linhas de acção que se colocam como desenvolvimento da dita intriga? De facto, pensamos, a utilização do termo paradoxo (pouco rigorosa, talvez, numa argumentação filosófica) possibilita-nos argumentar, aqui, como é importante definir a apresentação das linhas do programa de acção, (na terminologia de Greimas) para que se entenda em que quadro de crenças, de pressupostos, de ideologias, a acção do herói abre, como opção, o processo. E cremos que a ideia de *processo*, no caso de um “crime” (ou mesmo de uma “falta”) está semanticamente muito mais adequada do que quando o caso é outro.

Estamos no território específico da norma e da transgressão, do universo da regulamentação dos comportamentos humanos, dentro do qual a avaliação de uma acção singular, notável e de dramaticidade fundamental, se revela como o apelo decisivo para o interesse por uma causa e pelo modo como ela se desenvolve até ao desenlace. O paradoxo enuncia, portanto, a ruptura entre um sistema de crenças ou valores (regras) e uma prática (transgressiva). E, parece-nos, é neste ponto que ambos os romances se enunciam a partir de uma *tese*. Como veremos melhor no desenvolvimento da terceira e quarta partes do nosso trabalho¹, é na formulação dessa tese que a identidade dos dois romances se revela pertinente. Não pelo modo como a desenvolvem, a “dizem”, mas pelo modo como ela é uma espécie de “obsessão” em torno da qual emergem os enunciados paradoxais e a acção “dramática” desencadeada se revela, ela também, paradoxal. Não é possível ler qualquer dos dois romances sem que, persistentemente, se formulem questões tais como: “se o padre é um homem, porque não pode procriar?”; “se não é um homem, porque parece sê-lo pela manifestação dos seus desejos?”; “se o Deus cristão é o criador da vida, porque privilegia a doutrina a castidade, que é um modo de negar a vida?”

6 - Imitação *versus* originalidade

Além do interesse que nos suscitam as imprecisões hermenêuticas que acima sublinhámos na resposta do autor português ao autor brasileiro que o critica, há na mesma réplica um outro aspecto que nos parece fascinante: a iniludível omnipresença, difusa (e tanto mais insidiosa quanto não explicitamente regulamentada) e imprecisa, da norma generalizada da “originalidade”, em relação à qual a prática da imitação tem de se esquivar, como facto inevitável, por subterfúgios. Nunca Eça se lembra de dizer, apelando para o seu Horácio que tão bem sabe subjacente à prática dos outros (ver nossa nota anterior, citando a o prefácio de Eça a *Azulejos* do Conde de Arnoso), que a **mimesis**; a imitação na tradição da literatura, pressupõe uma relação com os outros autores segundo a

¹ Cf. *infra*, III, cap.2 1º ponto; e IV cap. 2

qual a acusação de plágio deixa de ter sentido em grande número de casos. No fundo, Eça parece deixar-se arrastar por uma *opinião*, generalizada com a consolidação da sociedade civil pós-romântica, que vem chocar com a prática normalizada da literatura, inevitavelmente assente em *tradições e cânones*, modelos de imitação que são o modo de, na *série literária*, se dar não só a relação histórica de continuidade mas, mais importante ainda, se dar a possibilidade de leitura de uma *linguagem segunda* - como é a literatura, construída segundo códigos que não são apenas linguísticos, mas também poético-retóricos. É como se o saber dos expertos de um sistema disciplinar artístico deixasse de ser detentor de uma *endoxa*, para passar a submeter-se às normas de um direito civil de mercadores que o cerceasse como uma *doxa* implacável. Embora este aspecto seja mais completamente desenvolvido na parte final do nosso trabalho¹, adiantemos ainda alguns esclarecimentos que nos ajudem a perspectivar provisoriamente a questão.

Um psicanalista como Bergler, observando os comportamentos dos plagiadores relativamente aos plágios, observa:

"No decurso dos últimos dois ou três séculos modificou-se a atitude em relação aos plágios. Nos tempos recuados era perigoso propagar as ideias próprias (basta pensar no perigo de entrar em conflito com os dogmas eclesiásticos durante a Idade Média). Todavia, hoje é odioso reivindicar como próprias as ideias de outrem. Na estima dos homens, a originalidade ganhou muito terreno. Como resultado, o plágio parece, definitivamente, muito mais perigoso. Também o risco do plagiador cresceu enormemente. Essa especulação - «não me descobrirão» - é absurda. A grande quantidade de leitores, o acessível dos diários, revistas e livros e o zelo dos buscadores de plágios descortinam uma alta percentagem de plágios" (Bergler, 1971:12)

Este panorama histórico, no entanto, não nos deve deixar perante a falsa teoria de que quanto mais se recua no tempo mais condições favoráveis se encontram para o plágio. O argumento sobre os limites do direito de utilização do "já dito" sempre foi muito aleatório e facilmente manobrável. É claro que, no terreno da ciência, da observação do fenómeno por um olhar crítico e perscrutador, o plágio raramente existe. Não parece muito duvidoso que, na operação da *heuresis*, a utilização de conceitos, proposições e textos dos outros fosse perfeitamente legítima. Contudo, quando a *heuresis* passa a *inventio* e o conceito que Cícero traduz de Aristóteles acentuando, nele, o trabalho específico do

¹ Cf. *infra*, IV, cap. 1, 2º ponto

orador, passa pelo crivo subjectivizante, liberal mas mercantilista, dos românticos, o acto de, entre os elementos “descobertos” (ou “inventados”), se lançar mão a ideias e enunciados dos outros, começa a ser olhado com suspeita. Inventar, no hipersubjectivismo romântico (mas sobretudo nas vulgatas epigonais que dele se reclamam), é criar **ex nihilo**. E, isso, independentemente de os românticos, como todos os outros escritores de todas as épocas, terem sempre recorrido à grande massa de temas, esquemas e processos literários dos seus antecessores. Basta abordar a teoria e a prática de Garrett, por exemplo, e lermos o os excursos “autorais” que antecedem os seus dois romances, para percebermos que a originalidade romântica nunca foi mais do que uma vontade programática, normalmente expressa como princípio de valorização do “eu”, com uma extensão de carácter jurídico pela tentativa de inclusão da “propriedade espiritual” no inventário hipotético dos “valores de pessoas e bens”. A importância que os primeiros românticos, alemães, ingleses e franceses, atribuíram aos mestres gregos e a ênfase dada por eles aos modelos clássicos greco-romanos mostram-nos como, mesmo entre esses revolucionários dos valores “originais” do século XIX, eram relativos os reparos quanto às virtudes da “originalidade”.

O psicanalista acima citado, embora referindo-se à “falta” e discorrendo sobre a atitude neurótica do plágio, nas suas várias motivações conscientes e inconscientes, reconhece que:

“ao tratar de fixar os limites do plágio temos que considerar, primeiramente, que todos nós plagiámos, contínua e diariamente. Uma grande parte do que nos parece axioma se poderia chamar plágio. Mas não nos cremos plagiadores já que certas opiniões nossas estão aceites pela generalidade das pessoas e é indubitável que o autor de algumas ideias ou opiniões fica eliminado quando essas ideias são geralmente conhecidas e reconhecidas.” (Bergler, 1971:11)

E, se assim é, Helena Cidade Moura vê bem a questão em toda a sua simplicidade, no texto introdutório à edição das três versões de *O Crime do Padre Amaro* por ela organizada:

“Não seria, na verdade, necessário que Eça conhecesse o romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, nem seria fatal a imprecisa tradução de Faute por Crime, para que surgisse o título *O Crime do Padre Amaro*.”

Ele nasceria, naturalmente, do ambiente em que se vivia, da própria leitura dos jornais diários. A banalidade do tema seria até talvez motivo para afastar um artista da craveira de Eça de Queiroz, se não estivesse tão ligado à actuação militante da sua época. A propósito de *O Primo Basílio* escreveu numa carta a Teófilo Braga: «...era bem possível que Você, vendo *O Primo Basílio* separar-se, pelo assunto e pelo processo, da arte de combate a que pertencia o *Padre Amaro*, o desaprovasse.» (Queirós, 1880:XV)

Pensamos que, quando a observação de plágio se produz, é a esse conjunto de problemas que temos de nos reportar, abandonando o simplismo de saber se alguém roubou alguma coisa a alguém. O que acabamos por verificar é que, de facto, é muito difícil dizer *o que havia* para roubar. Contudo, os contactos textuais observados segundo a óptica do plágio ganham uma curiosa dimensão que merece ser observada mais atentamente. A essa questão voltaremos sobejamente na continuação do nosso trabalho.

De momento basta-nos considerar que não temos a urgência de buscar uma originalidade absoluta, uma emergência a partir do nada na obra de um autor. Faz parte da sua criação inscrever-se numa linha de continuidade, numa *linhagem*, como se poderia dizer segundo a perspectiva de Bloom (1973). Mesmo nos casos de ruptura absoluta, é inevitável enunciar ou indicar os mestres (ou as tradições) com quem se rompe. E não se rompe com tudo, normalmente, mesmo quando se julga fazê-lo.

Há parâmetros de vários níveis, resultantes da dominante textual que se considera. Os parâmetros são normalmente vários, a cada nível que se estabeleça, do mais geral (temas, géneros, questões antropológicas) ao mais particular (léxico, construções frásicas, tipos de discurso, ritmos, rimas). Os mais gerais são resultantes de esquemas deduzidos ou de enunciados explícitos com função de tematização global de grandes partes ou da totalidade do texto de modo a fornecerem a organização e a inteligibilidade de conjunto. Os particulares são a estrutura elementar, as realizações textuais do próprio nível elementar do signo ou mesmo do significante: o que se chama também estrutura de superfície, ou de manifestação, ou, como já se propôs, *textura*. Provisoriamente, portanto, é nossa intenção não aceitar como definição válida de plágio senão a que acima já esboçámos, numa operação conceptual que apela basicamente para a lógica formal: é plágio a cópia integral

(ou tendendo para integralidade, sem mudança de registo enunciativo) e *ipsis verbis* que se pretende fazer passar por original. Tal conclusão tem pressupostas as premissas de que toda a literatura é feita de imitações e que, portanto, uma obra para ser literária tem de manter relações com outras obras - deixando aberta a suspeita de poder sempre haver semelhanças excessivas. É segundo esta partilha formalmente estabelecida que desenvolveremos a nossa argumentação. Só após a análise das duas obras, comparativamente, é possível voltarmos a recolocar a problemática do plágio como conceito mais complexo e matizado. É fundamental tal operação de análise, feita previamente, para que se possa fazer referência, sem ambiguidades, ao grau de semelhança dos elementos que se dizem demasiado idênticos, quando comparados, e que fundamentaram a acusação de “imitação” excessiva.

Os elementos mais gerais que regem a leitura são os códigos, as regras e os saberes prévios que estabelecem uma determinada competência de leitura (cf. V.M. Aguiar e Silva, 1977:122; e U. Eco, 1979:53-55) . Por sua vez, o texto fornece as suas próprias condições de inteligibilidade a partir de enunciados que se encontram estrategicamente colocados em posição paratextual (indicações textualizadas, relativamente exteriores ao que se considera o texto propriamente dito) tendo em vista a orientação protocolar. É função dos protocolos de leitura porem a expectativa do leitor dentro dos parâmetros do texto - ou seja, darem os limites discretos do que é variável. *Protokollon* é, de facto, essa folha colada na frente, saber de regras que se assumem quase sem questionamento, e cuja leitura não se faz - sabe-se “de cor”.

No caso da narrativa romanesca, o saber mais importante (além do linguístico, claro) que funciona no pacto interiorizado de reconhecimento de parâmetros, de enciclopédia codificada capaz de assegurar a intersubjectividade autor-leitor por meio do sistema do texto, é o género e aquilo que ele implica como modelo de desenvolvimento discursivo. De um modo geral, o caso dramatizado, conduzido por um narrador, é o que se espera. Convocam-se, em simultâneo, pela explicitação dos agentes e pelos actos cometidos (o “crime”, a “falta” ou desobediência à norma) os horizontes éticos: não o fazer, neste caso, seria negar uma possibilidade geral mínima de cumplicidade entre o leitor, o texto e o

autor. Contudo, pensar apenas no plano ético, sem ter em conta a determinação genológica (a do romance clássico oitocentista), seria esquecer a importância que o *caso*, enquanto desenvolvimento narrativo específico, tem como apresentação do problema ético.

O comportamento ou **ethos** surge como exemplo singular dentro de um corpo de normas (a ética como reguladora do dever ser comportamental) a partir das quais é julgado. É claro que tanto em Eça como em Zola existem, pelo menos, duas normas, se não antagónicas, no mínimo contraditórias: a que é regida directamente pelo Ser supremo, que conduz o homem à procriação, e a que é regida pelos representantes desse Ser na Terra (ou que pelo menos se assumem como tal), que negam essa mesma determinação cósmica.

7- Os níveis de comparação: primeira abordagem - os *topoi* e as *fábulas*

Reportando-nos ao que dissemos no parágrafo anterior, podemos ver que o nível que mais frequentemente parece impor-se, quando se fala de imitação é, no desenvolvimento dos segmentos que o género pressupõe, aquele que se designa frequentemente como o da *ideia*. Mais precisamente, falando de discurso, na tradição da retórica aristotélica retomada pela linguística textual, poderia falar-se de tópico, de tema ou, por vezes, de tema-tópico. O que se impõe para uma comparação de duas obras que foram recebidas, em grande parte, como imitada/imitadora, ou plagiada/plagiadora, é estabelecer a este nível textual (que a semiótica greimasiana designa por profundo) quais as proposições possíveis e ver em quais se verificam semelhanças e em quais se manifestam as diferenças.

O problema da comparação dos elementos deste nível é que, muitas vezes, como se pode perceber facilmente, ele é *construído* a partir do que o texto nos diz explicitamente. A operação semântica de compreensão global (cf. van Dijk:1978:55) tende a ser dedutiva, pelo que as macroproposições resultam quase sempre, inevitavelmente, de uma abstracção ou de uma construção de leitura, operações que não são, na totalidade, controladas pelos

mecanismos textuais explícitos. Quer isto dizer que se verificam frequentemente desajustes de horizontes de leitura e interpretação entre autor e leitor e mesmo entre leitores contemporâneos. Quando um elemento protocolar (qualquer dos saberes prévios a uma leitura concreta - conhecimento dos códigos linguísticos, literários, crenças, ideologias), incluindo os contextos de escrita e de leitura, difere, a leitura pode diferir, em maior ou menor grau. Como é difícil assegurar o contacto intersubjectivo máximo (que só ao nível microtextual se pode postular - sendo os outros níveis mais gerais regidos por códigos *matésicos* e *pragmáticos*, menos controláveis pelos mecanismos textuais que o objecto linguístico em análise põe a funcionar) a operação hermenêutica pode sempre construir uma tematização tendente a coincidir com um ponto de vista em que está interessada contendo mais elementos provenientes do exterior do texto do que quando nos atemos apenas aos níveis microtextuais em sentido estrito.

No caso que nos importa, resulta das operações macroestruturais elaboradas encontrar maior ou menor coincidência entre Eça e Zola no que se refere aos romances em questão: alguns leitores sempre construirão temas (ou mesmo fábulas) quase coincidentes (e então há plágio - ou uma incómoda semelhança), enquanto outros construí-los-ão como menos coincidentes (pelo que, não reconhecerão o plágio), podendo mesmo não encontrar nenhuma base de aproximação que solicite ou torne interessante a comparação. Já se vê que, quanto mais nos limitarmos aos níveis mais gerais, mais perto nos encontramos de só nos depararmos com coincidências, se para isso nos encontrarmos motivados.

É por essa razão que julgamos ser legítimo, quando se trata de produção literária, atender também, para efeitos de comparação, a níveis menos abstractos e generalizadores do que os do tema-tópico ou da fábula, para sairmos do impasse da “opinião” (tendente para o plano subjectivo, dificilmente contrafactualizável) e passarmos à observação de dados que possamos considerar “factuais” (de que podemos obter um consenso empiricamente observável). A análise dos níveis mais abstractos, quando aplicada aos casos de Amaro ou de Mouret, por exemplo, recorrerá a poucos elementos: problema, crime, dilema, opção final. É a um nível mais fino que se deve começar a fazer a comparação dos elementos a que chamamos “factuais”, àquele nível a que Genette chama

a narrativa ou seja o das sequências em que já não importa tanto que seja o ser genérico e tópico a actuar (o padre), mas sim o ser singular (Amaro ou Mouret). É claro que a análise do nível das operações mais gerais se mantém muito útil, apesar de tudo, para estabelecer o terreno mínimo de semelhanças, a partir do qual tem sentido estabelecer comparações. Se não nos devemos deixar arrastar pelo idêntico para apontar, com simplismo, a “cópia”, também não devemos empolar o “singularismo”, segundo o qual nada é comparável com nada.

Um dos **topoi** (ou tópicos) que podemos, então, estabelecer para a observação comparativa de dois romances é, sem dúvida, o do *caso* “crime” ou “falta”: o problema central que faz questão. Não é possível estabelecer enunciados de tais níveis sem delimitar protocolos, ou seja, os limites prévios dentro dos quais os pactos de leitura se estabelecem. Não podemos começar a falar de imitação, como o faz Machado de Assis, saltando da “situação” para o “inventário”, do “inventário” para a “poética da escola” e do óbvio relacionamento do “discípulo” com o “mestre”, para concluir, numa espécie de evidência indiscutível, que é imitação tocando as raias do plágio.

Voltando a Coimbra Martins, vemos como ele, relativamente a *O Mandarin*, se debateu com o mesmo problema:

“Eis como a lenda se tornou apólogo moral. Cabe agora perguntar: a fábula de Giges será uma primeira versão do paradoxo do mandarim? Nem por sombras. Até certo ponto ilustra a mesma moral. Mas deixemos a moral aos moralistas, para seu castigo. O que nos interessa é a invenção literária. [...] Ilustram a mesma [...] moral [...] mas são fábulas diferentes.” (Martins, 1967:17-18)

Arrisquemos um estabelecimento de níveis, com carácter muito provisório, que nos permita ver as grandes linhas do esquema geral segundo o qual, nos capítulos posteriores, iremos trabalhar - ainda que, necessariamente, os venhamos a tornar mais minuciosos, sobretudo no que respeita ao tratamento e subdivisão dos níveis mais superficiais, da manifestação linguística. Para já, afiguram-se postuláveis quatro níveis. Um macroproposicional, pré-narrativo, em que funcionam os parâmetros das máximas, das

asserções filosóficas, onde caberiam os **topoi** e os silogismos aristotélicos. De acordo com a classificação que os formalistas russos propuseram, esse nível confundir-se-ia com o dos temas. Assim, para os romances de Zola e de Eça que estão em causa, poderíamos formular uma pequena constelação temática, tendo como centro “o interdito amoroso”. Contudo, desde os moralistas e teólogos até aos antropólogos e estudiosos da literatura, todos estariam de acordo em que esse é o tema de muita da mitologia e, a esse nível, de quase toda a literatura...ou de uma sua parte significativa, pelos menos. Podemos ainda recorrer a uma especificação: “o interdito amoroso relativo aos padres”. Por aí teríamos ainda alguns problemas de excessiva generalidade. Não é possível pensar apenas o clero secular do cristianismo. Todo o misticismo católico propõe, de modo controverso mas com constância, desde há muito, esse interdito. Teremos, então, o modelo de renúncias à ligação amorosa e/ou sexual como tema de um imenso **corpus** de grandes textos da literatura ocidental...a começar na hagiografia e a culminar nesse grande discurso onírico que é *Les Tentations de Saint Antoine*.

Mas, para melhor delinear um território cultural, poderemos vir apenas aos países católicos, limitando-nos ao século XIX e, ainda assim, encontraremos o tema presente numa imensa gama de textos. Inscrevemos, no nosso protocolo de leitura, um série de regras explícitas que permitem definir o tema: “interdito amoroso/regra de voto/voto católico (e não cristão protestante, por exemplo)/ruptura do interdito pelo desejo”. Esta última regra permite-nos falar de *Saint Antoine* de Flaubert, de *Eurico o Presbítero* de Herculano, do padre de *Tormiento* de Galdós, e dos dois padres que são o nosso principal objecto. Se o tema não se limitar à transgressão do interdito pelo desejo, mas a ruptura se realizar, também, na prática da relação sexual, os dois primeiros textos não terão cabimento no **corpus** assim delimitado. Em qualquer dos dois casos, porém, aos dois padres, de Eça e Zola, teremos de juntar não as grandes personagens do romance oitocentista mas as pequenas personagens secundárias dos romances de costumes que reaparecem, em caricatura, no próprio *O Crime do Padre Amaro*. Mas, nesse caso, dado a secundaridade das figuras, estaremos ainda a falar de temas? É a mudança de nível definida já pela importância funcional dentro da superestrutura (esta, sequencial, de

dominante sintagmática - que distingue as funções cardinais das catálises, por exemplo) que nos permite pôr de parte muitos romances oitocentistas e eleger como comparáveis entre si, numa originalidade que apenas ambos partilham, os romances em questão.

Precisaremos de entrar, pelo menos, no nível da fábula, do **mythos** aristotélico (da história, segundo propõe Genette), para encontrarmos todos os elementos que possibilitam a comparação entre *La Faute de l'Abbé Mouret* e *O Crime do Padre Amaro*. Diga-se em devido tempo que é só a esse nível que se pode falar, também, da passagem das notas de Zola para o romance *La Faute*, bem como das reescritas que são as duas versões finais do romance de Eça. É a esse nível que se pode dizer que realizações verbais evidentemente distintas são o *mesmo* texto. Por outro lado, a fábula distingue-se dos temas na medida em que se *singulariza* como o *texto*, deixando de ser um conjunto de enunciados que circulam, praticamente anónimos, pelas múltiplas formações discursivas de uma cultura (máximas, provérbios, saberes lapidares, formulações proposicionais de ciências e/ou disciplinas), passando a ser estrutura sequencial sobre a qual funciona a narrativa.

De facto, parece-nos já uma formulação de fábula a que propõe a acção concreta de ruptura do interdito sexual (em contradição com os votos) dos padres por uma prática de efectiva relação amorosa. Contudo, a fábula oitocentista não estaria acabada, a sua dimensão de **mythos** não existiria, se não fosse completada por mais algumas fórmulas que já não são enunciados temáticos mas macroproposições de sequencialização narrativa: os actos amorosos geram filhos/os filhos são uma ostentação vergonhosa da quebra dos votos/ as mães e os filhos morrem em ambos os casos/o problema dos crimes reverte para a consciência ou para a intimidade subjectiva dos protagonistas. Se esta fórmula serve para os dois romances, podemos dizer que a leitura de um plágio pode ser razoável, desde que, a partir dela, se não veja como a um nível mais fino da sequencialização as fábulas se desenvolvem em narrativas (segundo a proposta de Genette) de diferentes situações e acções. De facto, têm razão Eça de Queirós e alguns dos seus apoiantes quando defendem as diferenças entre ambos os romances, atribuindo ao de Zola a configuração de quase mito do pecado original (e quase porque, segundo a fórmula da sequencialização, se vê que estão implicadas outras questões) e ao de Eça a de uma intriga de beatas e padres (o que

também não é absolutamente verdade, pois é bem evidente que essa intriga serve apenas de atmosfera, no interior da qual se desenvolve a casuística da ruptura do interdito pelo padre). O facto de o primeiro se ter mantido com uma forte estrutura mítica dominante e o segundo, o de Eça, apresentar, desde a primeira versão, mais atmosfera, mais ambiente como dominante, pode revelar-se, numa leitura atenta, uma das diferenças fundamentais entre os dois romances - e também explicar porque tantas vezes, paradoxalmente, foram lidos como plagiado/plagiador, como se o segundo tivesse “tecido um manto de intriga” sobre o “corpo fabulatório do primeiro”. Por sobre essa semelhança da fábula, que emerge como impressão de leitura (que é também a nossa), desenvolve-se a conclusão (que repudiamos como obscurecedora da relação literária) de que Zola seria o “inventor” da fábula e que Eça teria imitado esta “vestindo-a de novos paramentos” romanescos.

Esta sumarização de diferenças e semelhanças parece-nos bastar, de momento, pois será mais adequado desenvolver as diferenças mais literais (as dos níveis mais superficiais) em capítulos posteriores¹ onde, pela observação dos fenómenos mais miúdos, de intriga, de motivos, de posições enunciativas e de textura, se verá como a composição de cada um dos autores, na prática do texto literário, assume a sua diferença, pelo trabalho que é a narrativização e a enunciação narrativa.

Pretendemos, na nossa abordagem da problemática da relação entre os textos, avançar, metodicamente, segundo os níveis que possamos ir estabelecendo. À medida em que os formos delimitando, efectuaremos comparações entre eles, remetendo sempre que for pertinente para os vários textos que directamente se relacionam com os romances de Zola e Eça (sobretudo a 2ª versão, mas sem perdermos de vista as outras duas) que tratam das tentações sentidas ou das transgressões praticadas por eclesiásticos. Embora não constituam o nosso **corpus** central, eles ajudar-nos-ão a ver como, na relação com eles, Zola e Eça se tornam singulares no seu século. Por outro lado permitir-nos-ão delimitar num espaço histórico dos discursos os elementos constitutivos de ambas as narrativas, bem como afinar e adequar os conceitos teóricos que melhor nos dêem conta do objecto a analisar. Com esse objectivo, um panorama histórico-literário será desenvolvido no início

¹ Cf. *infra*, IV, cap. 5 e 6

da segunda parte do nosso trabalho, bem como no esboço que efectuaremos para a delimitação do nível temático na terceira.

Após a demarcação, não é possível deixar de iluminar os diversos níveis com os factos estabelecidos noutros. Se uma ocorrência local (ironia, por exemplo) não pode deixar de se reportar às instâncias macroestruturais de onde é originária (os temas, as fábulas, os cotextos, ou mesmo os contextos culturais para que remete), também é verdade que muitos dos efeitos microestruturais ecoam na globalidade da história, alteram ou reformulam elementos dos protocolos estabelecidos **a priori** pela “aceitação” do género, pelo condicionamento do título, pelas previsões que as criações dos caracteres geram.

Numa outra fase, pretendemos ver até que ponto a problemática do plágio nos permite esclarecer algumas aporias literárias - nomeadamente a originalidade e a fidelidade. Cremos que, nesse campo, importam bastante as “poéticas” e as práticas das “escolas” e as relações, mais ou menos ansiosas¹, entre os novos escritores e os que os precedem. Relativamente aos tópicos mais gerais, pretendemos aprofundar a questão cultural do padre católico na sua relação com a sexualidade e com o corpo em geral. Tal abordagem permite-nos afinar em toda a sua importância a caracterização da temática aqui apresentada com a máxima brevidade e compreender como muita da agitação causada pelos romances se fundamenta na problemática finesseccular das relações entre o satânico corporal e o espiritual.

Tanto quanto possível, por outro lado, procuraremos ainda ver o que, ao nível da superfície textual, se manifesta de semelhança e diferença entre os dois autores e o que varia de versão para versão na obra de Eça. Trata-se de duas séries de relações textuais distintas: uma onde Eça *lê* Zola e outra onde Eça *se lê* a si próprio. Dois problemas que, não estando obrigatoriamente ligados, em todos os casos de transtextualidade na literatura, nos parecem, nesta relação entre Eça e Zola, deverem ser considerados como

¹ Evocamos aqui, evidentemente, a teoria bloomiana da “ansiedade de influência” (Bloom, 1973). Dado que não é esse o ponto de vista teórico que seguimos mais persistentemente, não convocamos abertamente a sua orientação; no entanto, dada a afinidade que essa perspectiva tem com alguns pontos da problemática que aqui tratamos, achamos de toda a pertinência referir a origem do conceito tal como o usamos no nosso trabalho.

relacionáveis, dado que a poética do romancista português se poder compreender melhor nesse jogo de leitura, crítica, apologia da sua originalidade e reescritas múltiplas.

II Parte

Os contactos textuais

1º Capítulo

Zola e Eça no pós-romantismo

Procuraremos, neste capítulo, dar conta de alguns textos importantes e significativos da literatura europeia que, **grosso modo**, poderíamos dizer que rodeiam, ou seja antecedem, coexistem e “dialogam” de modo mais ou menos explícito com os romances que prioritariamente pretendemos comparar: *La Faute de l'Abbé Mouret* e *O Crime do Padre Amaro*. Trata-se, portanto, de uma aproximação tendo em conta as relações transtextuais em geral mas, muito em especial, as que se verificam entre temas, histórias ou desenvolvimentos narrativos, sobretudo dentro do campo literário. Não ambicionamos, com uma imodéstia que seria desmesurada e insensata, fazer uma panorâmica histórica da cultura dos primeiros três quartos do século XIX, nem mesmo dar conta de todas as ocorrências de temas religiosos ou de narrativas envolvendo padres. Pretendemos apenas percorrer sumariamente algumas linhas que nos parecem pertinentes, dentro daquilo a que poderíamos chamar o *renascimento de uma temática católica* e, dentro do campo de tópicos reactivado por esta, os pontos maiores da literatura europeia que trataram a *problemática da relação amorosa com explícitas referências aos interditos religiosos e o padre como personagem protagonizando uma relação amorosa*. Privilegiaremos como objectos da nossa atenção as produções dessa mesma literatura que se reportam ao padre católico, sobretudo nas literaturas francesa e portuguesa¹. É nossa firme convicção que, de modo mais ou menos directo, há uma

¹ Como grande texto narrativo da literatura espanhola que poderia ser integrado como constituinte do paradigma que pretendemos apresentar, apenas podemos referir (por limites do nosso próprio conhecimento, provavelmente) o romance de Juan Valera, *Pepita Jiménez*. Se fosse tão evidente a relação cultural - de leitor, eminentemente - de Eça com Espanha como é com França, poderíamos encontrar nesta história do envolvimento amoroso de uma mulher casada com um seminarista um dos hipotextos que eventualmente estariam subjacentes ao primeiro romance do escritor português. Efectivamente, a publicação da obra espanhola, sintomática e curiosamente, data de 1874. Dado que, sobretudo por razões de espaço e viabilidade prática de um trabalho como o nosso, não procuraremos apresentar, ainda que

forte relação *transtextual*¹ entre os romances que primordialmente aqui nos importam e os textos que genericamente apontámos, e que essa relação se “hierarquiza” em maiores ou menores contactos textuais de acordo com a presença ou ausência do padre como personagem romanesca, e também com o facto de ele ser protagonista ou não da história amorosa desenvolvida.

Inspira-nos nesta busca de um panorama atinente à literatura de forte componente da temática religiosa, com especial interesse pelo sub-género a que poderíamos chamar “romance de padre”, a proposta de Henri Mitterand feita no dossier complementar que preparou, sob o título de “Notice”, para a edição de bolso de *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875[1991]). Aí, o ilustre estudioso de Zola começa por sublinhar o seguinte:

“Não só a personagem do padre não é desconhecida da literatura do Segundo Império, como é mesmo um tipo que tem tendência, nessa época, a cristalizar-se e a tornar-se convencional. Serge Mouret tem muitos antecessores e, por muito escandaloso que o romance tenha podido parecer à crítica bem pensante, ele inscrevia-se numa tradição. Zola,

resumidamente, um *corpus* da literatura espanhola contemporânea, aqui fica em nota a referência a esta obra que nos parece muito interessante pelo modo como aborda um tema que é central no critério que guia a nossa selecção.

¹ Como vimos fazendo desde o primeiro capítulo, a expressão genérica que utilizamos, para toda e qualquer evidente relação textual, é a de *transtextualidade* que, segundo Genette é a “transcendência textual do texto” que o mesmo autor define “sem grande precisão, como «tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos»” (1982:7). Seguimos, fundamentalmente, as propostas do “poeticista” francês, sem qualquer reserva, tal como aparecem no seu *Palimpsestes* (1982). Algumas designações de fenómenos integráveis na transtextualidade, porque são claras e presas aos objectos referidos, não levantam grandes problemas segundo as definições que ele lhes dá - *paratexto*, ou seja, todo acto pragmático que rodeia o texto, sendo o enunciado mais próximo e evidente o título e o menos próximo a nota de badana ou o comentário publicitário para a imprensa; esta última variedade aproxima-se de uma outra prática de relação que é a *metatextual*, cujo exemplo acabado é a crítica; quanto ao *arquitexto* é claramente definido dado que corresponde ao que a genologia empírica trata exaustivamente desde Platão pelo menos, ou seja, reporta-se ao género do texto. Contudo os conceitos de *intertextualidade* e de *hipertextualidade* são, sem dúvida, os mais importantes e complexos, dado que se reportam às relações mais intensas e aleatórias que os textos têm uns com os outros. Tomamos a intertextualidade, também ela, na acepção de Genette, ou seja, como “uma relação de copresença entre dois ou mais textos”, mas caracterizando-se por ser tipicamente do nível das “microestruturas semântico-estilísticas à escala da frase” (1982:8-9). A *hipertextualidade*, segundo Genette, é a relação que une um texto A (*hipertexto*) a um texto anterior B (*hipotexto*) por processos que se assemelha à metatextualidade e à intertextualidade, mas diferindo desses dois tipos de relação por dois traços fundamentais: o texto que comenta é também ele ficcional e as figuras ou os processos que repete não são do nível da microestrutura, ou da frase, mas sim da composição da intriga, dos caracteres das personagens, ou mesmo dos traços gerais da fábula (cf. Genette:1982:11-12). Embora não o possamos afirmar com simplismo, é, em nosso entender, numa relação de um hipertexto com um hipotexto, que se pode verificar uma ocorrência de *plágio*: quando o hipertexto consegue, por um processo eventual de camuflagem, apagar os nexos que o ligam, enquanto cópia, então, dolosa, ao hipotexto de que provém. Dada a dimensão especulativa de uma tal conjectura, ela aqui fica apenas em nota. No entanto, muitos dos mecanismos de relação que esclareceremos com mais desenvolvimento no final do nosso trabalho evidenciarão como é sobretudo nessa eventualidade se costuma falar de plágio - admitindo, evidentemente, que entre esses mecanismos se destaca o de *fazer desaparecer* o hipotexto: o que gera uma figura de *impossibilidade*, pois deixa de haver plagiado - pelo menos na intenção do plagiador.

de resto, sabia-o bem, porque tinha dado conta, ao longo dos anos anteriores, de vários «romances de padre» (Zola, 1875: 435).

A pertinência de um tal panorama revela-se, sobretudo, no facto de, ao perspectivarmos uma designação de plágio, atribuída como acusação a um romance, apontando como fonte “excessivamente imitada” um outro, se colocar um problema de parentesco que indica, entre outras semelhanças menores (a citação de frases ou de alguns motivos secundários - enfim, elementos daquilo a que poderíamos chamar a microestrutura) e menos evidentes fora de uma pesquisa específica relativamente às obras que se comparam, a existência de semelhanças entre aspectos da composição global que cabem, em geral, nos níveis do que na tradição retórica se designa por *inventio* e *dispositio* - os níveis dos temas e das grandes linhas da história, como também poderíamos dizer num vocabulário mais corrente. Ora, se as duas obras irão ser comparadas por nós, na terceira parte deste trabalho, numa análise que contempla também esses níveis como campos discretos onde se evidenciam elementos composicionais, inevitavelmente se nos coloca o problema de um espaço mais vasto em que essas obras manifestam entre si (eventualmente, claro) mais semelhanças do que entre qualquer delas e outras com as quais partilhem traços comuns que se apresentam como bases de uma pertinência de comparabilidade. Reformulando os termos da questão, parece-nos importante delinear um campo de produções suficientemente similares por evidenciarem traços textuais que tornam pertinente a sua comparabilidade dentro da perspectiva estabelecida por esses mesmos traços; e reforçar a pertinência de uma transtextualidade postulada praticando um corte sincrónico a que chamaremos *época*¹.

¹ Evocar o conceito de *época* e falar de corte sincrónico pode parecer eventualmente impertinente, hoje em dia, numa abordagem do campo literário que apela claramente para história. Sobretudo se nos movemos num campo de comparatismo em que as questões da história literária se reactivaram tão intensamente e onde as teorias dos *sistemas* e dos *polissistemas* convidam sobretudo à perspectivação das relações estruturais não em simultaneidade mas em sucessividade é importante atender ao conceito de *série* herdado dos formalistas russos. Uma reflexão sistemática nessa área leva um semiótico tão destacado como Lotman a perspectivar “dois tipos de hipóteses *diacrónicas*” no estabelecimento das relações entre as *normas* e *códigos* já existentes e as obras concretas que emergem em submissão a ou em ruptura com elas (cf. Moisan, 1987:183) exactamente através do dinamismo que aqui apresentamos como algo que deve ser lido em sincronia. Para evitarmos no nosso trabalho uma discussão que não é nada pacífica e na qual nos parece que a hipótese sobredeterminante é a diacrónica, parece-nos importante uma justificação integrada no conjunto de problemas que levanta. Tal justificação, por se nos afigurar fundamental mas inteiramente lateral ao nosso trabalho, damo-la, aqui, em nota, procurando assim fornecer a base das nossas opções. Ao recorrermos ao conceito de *época* estamos, como lembra justamente Claudio Guillén, a apelar para a «suspensão» ou «interrupção» do fluir daquilo que se apresenta em série, ou seja, no tempo, algo de semelhante ao que fazia a tradição essencialista-

Esta última operação é fundamental por dois motivos: por possibilitar a delimitação de um *corpus* que torna praticável a aproximação transtextual pela apresentação dos elementos comparáveis - dado que, de outro modo, o *corpus* seria tendencialmente infinito; e a circunscrição de um espaço de *diálogo cultural* verosímil que torne pertinente a convocação dos conceitos de intertextualidade e de hipertextualidade. Em nosso entender, é *dentro* da época que se processa a dinâmica fundamental da transtextualidade, quer pelos confrontos, quer pelas concordâncias e similaridades - e isto sem pôr em causa que os contactos textuais se possam processar a longa distância temporal ou que, por vezes, para os circunscrevermos tenhamos de apelar para uma delimitação histórica de mais longa duração. Dentro da época que determinamos desse modo, os elementos do *corpus* evidenciam-se na plenitude do seu dinamismo como objectos discursivos dialogando com os outros textos e não como documentos de uma etapa já revolvida. Porque, ao tornarem-se documentos, a sua datação numa determinada época obriga a reconhecer nos textos dessa etapa uma função acabada, surgindo aí, para a época que os lê, apenas como modelos cristalizados, com um sentido que já não é poeticamente interrogado por terem deixado de ser modelos a seguir ou por evidenciarem normas a contestar.

formalizante da história literária que, ao descrever “certos períodos literários” partia “de uma colocação «entre parêntesis» de uma secção do tempo e, em consequência, do esforço para elucidar não a sua evolução mas a sua essência” (1989:121-122). Contudo, tal como julgamos ser claro pelo modo como tratamos o jogo dos elementos na estrutura periodológica que apresentamos, a nossa perspectiva revela por si que, se algum formalismo nos guia, o “pecado essencialista” está longe do nosso horizonte teórico. Resta-nos evocar, como apoio à nossa posição, o que os próprios Moisan e Guillén dizem quanto ao trabalho de análise de um período (que tomamos como equivalente a época) histórico. Propondo um percurso teórico que busque analisar os “elementos em inter-relação” escreve Moisan:

“1. Estabelecer um quadro conceptual e nocional [*o que foi também nossa intenção, e não estabelecer essências*] delimitando os elementos, as relações, os códigos, as esferas, do sistema e do polissistema dado, correspondendo esse quadro a um *objecto* claramente definido e posto; 2. Analisar as componentes do polissistema [...] «no terreno»[...] 3. Analisar, aqui, não quer dizer abstrair, mas descrever as acções e interacções, etc. Para não nos perdermos, a análise deverá circunscrever-se no tempo, delimitar o seu espaço temporal. Não é, de forma alguma, interdito partir das divisões da história literária tradicional, dado que o fim não é o de validar ou invalidar essa periodização mas sim o de verificar o funcionamento do sistema e, por comparação desse mesmo funcionamento com o de um outro período dado, *situar exactamente* os momentos de *mudanças* ou de movimento/repouso. - 4. Historicizar o fenómeno literário inteiro, por generalizações cada vez maiores [...]” (1987:189)

Também Guillén, situando-se relativamente a “extremismos” teóricos sobre a questão da periodização, assume uma posição que designa por “estruturalismo histórico” caracterizando-a do seguinte modo: “a minha recomendação reduz-se a descobrir nas configurações históricas mais amplas - períodos ou épocas do ponto de vista temporal, «zonas literárias» ou inter-relações entre literaturas próximas e desde há muito entrelaçadas mutuamente - conjuntos ou sistemas estruturados” (1989: 133)

1 A Génese dos romances.

Dos “romances de padres” aos textos de Zola e Eça de Queirós

No caso que nos importa aqui, a decisão sobre a época é determinada pelos próprios enunciados dos autores em questão: tanto Zola como Eça aludem reiteradamente aos românticos de modo suficientemente crítico para nos apercebermos de como eles os perturbam e como o esforço de demarcação se faz por um processo de leitura atenta e profunda compreensão. Por outro lado, quer *Le Roman Expérimental* (1880) de Zola, quer *Notas Contemporâneas* (1909) de Eça, para só citar um exemplo de cada autor, são muito claros a deixar transparecer que do confronto com os românticos se destaca uma nova geração caracterizada pelo termo que, sob a pena de Zola, conceptualiza polemicamente a nova literatura: o *naturalismo*. Aceitamos por isso - atendendo à posição biográfica de transição do século XVIII para o século XIX, e ao modo como o seu discurso sobre os valores humanos se desenvolveu na exaltação do “sentimento” e pela importância que a revalorização do cristianismo tem na sua obra - como marco do início da época que aqui nos importa estabelecer como visada pelo discurso crítico “negativo de Zola, Chateaubriand: o que nos permite postular a data da publicação do seu *Génie du Christianisme* (1802) como a mais antiga que consideraremos na definição da época romântica. Como data limite mais recente, dado o caso que nos importa fundamentalmente neste capítulo ser a simultaneidade de publicação e a eventual semelhança entre ambos os romances que temos em questão, parece-nos de propor a de 1875. No fundo o que delimitamos é o *espaço de tempo* que vai desde o início do romantismo, com o qual renasce um cristianismo marcado na literatura pela ênfase do “sentimental” e pela espectacular “espontaneidade” das manifestações da “sensibilidade”, mais interessado no credo difuso do que no rito organizado, até ao triunfo do positivismo na produção literária, a partir do qual o cristianismo não é mais um princípio de verdade, mas um dos objectos (ao mesmo nível de muitos outros) que constituem o enigma que é o homem.

Na perspetivação que aqui tentaremos, pretendemos usar ainda uma outra orientação que nos é sugerida pelo trabalho de Mitterand - o estabelecimento de dois campos de materiais *geneticamente* em relação com a obra acabada que se estuda, que ele designa por *génese anterior* e *ante-textos*. O primeiro termo usa-o Mitterand para se reportar aos textos alógenos, de outros autores, mas que se reconhece ou se presume

fortemente terem sido lidos pelos autores cuja elaboração da obra se estuda, de algum modo estabelecendo uma relação transtextual por retomada de temas, de motivos, de figuras da história ou da narrativa, ou mesmo por contactos intertextuais. O termo *ante-textos* (*avant-textes*) é usado por Mitterand para se reportar aos planos, aos esboços ou aos rascunhos (e às versões anteriores, modificadas pelas posteriores) que apontam já para uma concepção da obra como escrita original. Correspondem estes últimos materiais à busca deliberada da “forma [...] que o Autor terá pretendido atribuir ao seu original «discurso interior» que é [...] a obra tal como inicialmente se terá formado no espírito do autor” (Fagundes Duarte, 1993:13). Não entram neste último conjunto formulações temáticas ou considerações críticas que o autor de uma obra determinada produz, ao referir-se, com evidência, a um outro texto com o qual entra em diálogo (a *metatextualidade* e grande parte da *paratextualidade* ficam, desse modo, excluídas desta fase de abordagem). Fá-lo, de facto, enquanto *escritor* da sua época e não enquanto *autor* do texto que tomamos como obra sua. Estes contactos (críticas ou referências quer de Zola quer de Eça, por exemplo) com outras obras ficam, assim, incluídos na génese anterior e não são tomados como ante-textos.

1.1 A génese anterior

Embora nos pareça excessiva e intencionalmente exagerada a classificação que Machado de Assis faz de Eça de Queirós, descrevendo-o como “discípulo” de Zola e “filiado do naturalismo”, não podemos deixar de aceitar como válido o que por trás de tais agitações ideológicas existe de solidamente assente: a *antecedência literária* do romancista francês relativamente ao português e uma procedência a vários níveis do segundo relativamente ao primeiro. É pertinente, portanto, postular uma anterioridade de *mestre* em Zola e admitir que se encontra na génese anterior do autor de *O Crime* - e admitir a solidez desse postulado pela negação do seu contrário, ou seja, não ser possível nem mesmo pertinente postular Eça entre as leituras de Zola (pelo menos até à data de publicação de *La Faute* e de *O Crime*). É corolário dessa proposição que as leituras e produções de Zola terão afectado Eça de algum modo, ou seja, que o que se pode tomar como génese anterior relativamente a *La Faute* pode ser assumido como génese anterior de *O Crime* - por mais indirecta que seja a relação. Independentemente de se poder provar que em casos pontuais assim não foi - casos que, ao nível a que nos colocamos nesta postulação de contactos textuais, não têm muita importância na configuração do todo - assumimos sempre como eventualmente pertinente a proposição

de que Eça leu (em sentido forte) Zola. Também não é sempre evidenciável quando o romancista português conhece ou não um autor através dos escritos do francês ou por leitura directa. Em muitos casos, pertinentes para a formação estético-ideológica do jovem autor de *O Crime*, é bastante provável que este tome contacto com nomes de autores e aspectos de uma ou outra obra através de Zola (quase certamente Claude Bernard, por exemplo); mas também é verosímil que se tenha ele próprio dedicado à leitura atenta de alguns outros que lhe poderiam ter sido dados a conhecer pelo contacto directo com textos teóricos de Zola (Proudhon, Taine). Esta última hipótese é a que mais se aproxima, por exemplo, da opinião de Campos Matos (in Matos, 1988: 956 - entrada “Zola”).

Apresentadas estas questões preliminares, podemos então começar por considerar o campo que Mitterand (in Zola, 1875: 435-440) estabelece como génese anterior de Zola. Faremos, no entanto, os acréscimos oportunos que nos parecem completar o quadro que ele fornece. Quadro forçosamente limitado, dados os fins de ampla divulgação a que se destina o seu trabalho. O caso mais evidente do interesse de Zola pela problemática do padre é a crítica que faz ao romance *Un Prêtre Marié* (1865), de Barbey d’Aurevilly, em 1867, sob o título “Un catholique hystérique”. Este romance do escritor católico merece uma breve descrição desde já. Não nos alongaremos tanto quanto a sua importância na genética da problemática do padre o exigiria porque, adiante, ao aprofundarmos a questão temática, a ele voltaremos. Em linhas gerais, a crítica especializada (por exemplo, Jacques Petit, no “Prefácio” e “Notas” à edição moderna [1964] que consultámos) vê nele uma mistura de “apologética cristã” tingida mesmo de algum jansenismo com uma manifestação de “satanismo”, muito ao gosto romântico. Pode encarar-se, de facto, desse modo, a história, dado que o herói, apóstata, mesmo quando luta contra os castigos que a ordem divina faz cair sobre ele, luta sem descanso, revelando uma força física e uma capacidade moral fora do comum. Esse satanismo pode ser lido ambiguamente na obra, de facto, se entendermos a figura do anjo caído como a imagem cristianizada do titã. De qualquer modo, a raiz católica, o seu extremismo doutrinal, não podem ser negados, embora, por vezes, o seu excesso nos apele para uma coloração de “paródia” que, para uma leitura moderna, poderia ser postulada como subjacente à história contada - mesmo que contra a “vontade” expressa ou a “intenção” do autor.

A história narra-nos como um padre, desviado da boa doutrina pela ciência, se torna um apóstata por deixar de crer. Deixa o sacerdócio (vínculo que, segundo todas as vozes do romance, excepto a do “ex”-padre, Sombreval, é inquebrável), casa com a filha do seu mestre de ciências, tem dela uma filha e a sua mulher morre ao dar à luz. O desgosto que a mata provém do facto de ter sabido, pelo “bom” sacerdote que lhe assiste aos sofrimentos, que o seu marido era um padre. Zelosamente, é ainda por arte do bom ministro da Igreja que Calixte, a filha, sabe do “pecado” do pai. Note-se, contudo, que a própria “mão da transcendência” intervém, pois a filha do apóstata fica marcada por um estigma: uma cruz gravada na pele da testa, que vai aumentando à medida que a jovem cresce, sangrando sempre, lentamente.

Na província natal da Normandia para onde se retira, enriquecido pelos seus trabalhos de químico, Sombreval compra o castelo do seu antigo senhor, nobre cujo poder declinara por influência da Revolução. O filho de um outro aristocrata, menos infeliz do que o vizinho, mal vê Calixte apaixonar-se por ela. Mas a jovem tem um segredo: sem dizer nada ao pai, fez votos de carmelita e imprime em si própria a vontade de morrer para redimir o pecado de seu pai. Tal como as vozes dos padres, do bom povo da Normandia, da bruxa local e de todos os outros detentores de *um saber* o explicitam, dentro do universo da história só há duas soluções possíveis: Calixte morrer virgem para cumprir o seu estigma e o seu pai retomar castamente o sacerdócio, ou este morrer também - mas Calixte tem de morrer, virgem e sem casar. Diga-se desde já que é um segundo “bom” padre que praticamente a executa para a impedir de casar com Néel, o jovem aristocrata que por ela se apaixonara.

É evidente que, pela lógica trágica que ilumina o livro desde o princípio, é a segunda hipótese que se verifica - mas a lista de mortes é mais longa e inclui Néel, que se alista para morrer em combate: o suicídio é um interdito da época, evidentemente.

Neste romance, onde o princípio do interdito funciona até ao seu limite suportável, há algo de anacrónico que se joga e afirma, como se a conceptualização do amor transgressivo tivesse esgotado as suas possibilidades significativas, como grande **topos** ideológico (ou *ideologema* - conceito que preferimos usar nesta acepção, que esclareceremos melhor na terceira parte do nosso trabalho) e apenas se conseguisse afirmar (de um modo algo sedutor, pensamos) como valor paroxístico. Até certo ponto isto não é surpreendente nalguns casos excepcionais - pela veemência *sublimante* e pelo hiperbolismo das suas teses - do romantismo tardio que se torna quase ultramontano

(talvez por isso ultra-romântico) na afirmação do seus valores, nos esquemas ou situações dramático/narrativas, nas suas concepções dos choques sentimentais (*Amor de perdição* - de 1862, deve notar-se - embora sem colocar a questão do padre, trata o interdito amoroso no mesmo clima de insana passionalidade... Os arroubos e rompantes românticos de Néel, por exemplo, lembram-nos permanentemente os de Simão, protagonista do romance português que evocamos), e no modo algo fanático com que assumem o catolicismo como grande sistema de valores da tradição. A construção torna-se reaccionária, evidentemente, quando por esse apelo à milenária tradição cristã se condena a iconoclastia da Revolução Francesa. Sombreval terá nascido rebelde e insatisfeito (“invejosos”, pelo que murmura a bruxa normanda que praticamente é uma “mãe” sua, criatura bastante próxima das figurações folclóricas da feiticeira que se deixa subordinar pelo cristianismo), mas não tem sabedoria nem capacidade para negar por si só o universo provinciano e feudal. É quando vai mandado como padre para Paris que é apanhado pela atmosfera da irreligião e pela ambição do saber.

Esta evocação da Revolução, ainda que desenvolvida já durante a década de sessenta do século passado por Barbey d’Aurevilly, permite-nos ver como o romantismo nasce e se desenvolve, muitas vezes, em oposição aos revolucionários e mesmo em luta com os valores destes (que se consolidaram como princípios, normas e códigos), desenvolvidos durante o século XVIII e “institucionalizados” na tomada do poder pelos republicanos. Entre esses valores contava-se a grande descrença anunciada pelos iluministas (Voltaire, mesmo quando considerava a religião um ópio necessário ao povo, Diderot, Sade - Montesquieu, reconhecendo quanto o *espírito das leis* é tanto mais sólido quanto se deve às condições da sociabilidade e não à submissão da “criatura ao criador”) ao revelarem de que modo a ideia de Deus não era mais do que uma mistificação para justificar o poder, dando-lhe uma fonte transcendente.

Não é por um golpe de acaso ou de repente que a Revolução aparece, assim, desenhada a provocar um processo de descrença. A matriz da oposição dinâmica está forjada desde Chateaubriand e com a devida imponência para se manter válida como temática forte, na literatura, durante mais de meio século. Mesmo o Hugo, “liberal” e progressista nos momentos fervilhantes, é marcado pela argumentação desenvolvida em *Génie du Christianisme*. Pierre Reboul, no estabelecimento da edição moderna (1966) do texto de Chateaubriand, é peremptório no breve quadro histórico que traça do nascimento do livro:

“A República, vacilante ou já morta, buscava um modo de restabelecer a Igreja. Chateaubriand regressava ao seu país na hora que desejava. Em França e fora de França, dava-se o retorno à religião. Em 1801 aparecia em Lyon o livro de P.-S. Blanache , *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, onde figurava a expressão *génie du christianisme* e cujo espírito não deixa de anunciar o de Chateaubriand.” (in Chateaubriand, 1802:18;I)

A visão do crítico quanto à dimensão, importância e fulgurância dominadora que *Le Génie* obteve é inequívoca e baseia-se em dados empíricos muito bem estabelecidos e assentes, nomeadamente, nas informações resultantes das investigações de Victor-L. Tapié, uma das autoridades máximas em Chateaubriand e na sua época. É deste modo que Reboul descreve o sucesso amplo e profundo da obra logo após a sua publicação:

“Estudou-se o *Génie* nas escolas, nos seminários. Edições resumidas punham-no ao alcance de quase todos. Os padres recorreram a ele para a matéria e o tom dos seus sermões. Fecharam-se preguiçosamente numa apologética mundana que já tinha dado as suas provas comerciais e não se encaminhava para terrenos arriscados ou mesmo perigosos da teologia. Alimentados por esse Chateaubriand (um entre outros, próximos e diferentes), padres e orientadores escolares esgotaram a própria chama em jogos estéreis, em fáceis meditações sobre as penas da alma[...]. Muitos dos defeitos da Igreja de França, na primeira metade do século XIX, e mesmo depois, devem-se ao *Génie*: um espiritualismo confuso, uma distância demasiado fácil relativamente ao secular. Não posso repreender nem o autor nem o livro: as suas luzes cintilantes cegaram muitos leitores para as trevas que elas próprias adensavam.” (in Chateaubriand, 1802: 12;I)

Se não podemos afirmar que o efeito do livro foi extensivo à Igreja portuguesa, já parece excessiva cautela não ousarmos postular que produziu forte influência sobre os nossos românticos e mesmo sobre um certo espírito romântico em Portugal: de Herculano e Garrett a Camilo não podemos deixar de ver algumas das sombras tutelares (ou serão luzes?) dos desenhos glorificadores que na apologia ofuscante de Chateaubriand são feitos (cf. A. Ferreira, 1971).

Voltando ainda, mais uma vez, a Pierre Reboul, poderíamos concluir estas considerações prévias, antes de percorrermos rapidamente alguns pontos do texto em causa, com a suas palavras:

“Abandonaríamos aos historiadores estes pesados volumes se o *Génie do Christianisme* não tivesse pelo menos precipitado a evolução da sensibilidade na França pré-romântica e romântica. Os jogos do coração completam os do espírito, ou, por vezes, são o seu suplemento. Chateaubriand , com uma espécie de desordem soberana, tece, agita, ata e desata, com magnificência, quase todos os temas que o romantismo nascente se apressa a tratar.”(in Chateaubriand, 1802:12;I)

Valorização da cultura cristã ao longo da história, desde as igrejas primitivas até às suas várias manifestações modernas (embora com predominância evidente do catolicismo), a obra pode considerar-se quase uma “antropologia” do homem cristão. Mas temos de fazer uma ressalva: só o cristão é um homem pleno e, por isso, a haver antropologia ela seria normativa e não descritiva, tal como a concebemos hoje em dia, primordialmente. Procurando descrever, para fins enaltecedores, a totalidade histórica e geográfica do cristianismo, poderíamos dizer que a obra arruma os seus temas em três grandes sectores: as instituições, os cristãos (sendo as imagens centrais as dos santos, mártires e ministros de culto) e a estética cristã. No que mais directamente toca o campo literário, curiosamente, não nos parece que a influência de Chateaubriand tenha sido muito grande na constituição do *cânone* romântico. Exceptuando Dante, e não propriamente o da *Divina Comédia*, que é sobretudo o que ele evoca, os restantes “poetas cristãos exemplares” são referências secundárias em quase todos os românticos. Não nos parece que Tasso, Milton e Voltaire tenham sido os autores mais marcantes para a época a que nos reportamos, sobretudo nas vertentes épicas que são as que Chateaubriand valoriza. No entanto, devemos reconhecer que há uma obra que talvez se tenha tornado “pré-romântica” sobretudo pela influência do seu elogio: *Paul et Virgine*.

Já o mesmo não se pode dizer das suas valorizações das figuras sociais, dos tipos humanos, enfim daquilo a que chamaríamos a sua “antropologia normativa” para uso apologético. Para nos limitarmos a um ponto significativo relativamente a temas e questões que aqui nos interessam, na impossibilidade de seguir a imensidão da obra na totalidade, citamos o que nela se diz em defesa da *virgindade*, que nos parece a fórmula matriz de como o recato sexual foi entendido e variadamente tratado no romantismo e no pós-romantismo até ao naturalismo:

“Nos três reinos da natureza ela é a fonte das graças e a perfeição da beleza. Os poetas, que são, sobretudo, quem nós queremos convencer aqui, servem-nos de autoridade contra eles próprios. Não se satisfazem eles a reproduzir por toda a parte a ideia da virgindade como um encanto nas suas descrições e nos seus quadros? [...] Santo Ambrósio compôs três tratados sobre a virgindade. [...] Ele chama à virgindade *uma isenção de toda a sujidade*. [...] Diz das virgens [...]: «Só Deus pode ser juiz da luta das virgens, porque ele ama as belas almas dos corpos feios...Uma virgem não conhece nem os inconvenientes da gravidez nem as dores do parto...Ela é o dom do céu e a alegria dos seus próximos. Exerce na casa paterna o sacerdócio da castidade: é uma vítima que se imola, quotidianamente, pela sua mãe». No homem, a virgindade assume um carácter sublime. Perturbada pelas tempestades do coração, se ela resiste torna-se celeste. [...] Se a castidade é necessária nalgum lado é ao serviço da divindade. [...] O homem que se devotou aos altares é mais obrigado a ela do que qualquer outro. [...] É preciso, portanto, que um padre seja uma personagem divina: é preciso que em seu redor reinem a virtude e o mistério; retirado nas santas trevas do templo,

que o oiçam sem o ver; que a sua voz solene, grave e religiosa, pronuncie palavras proféticas, ou cante hinos de paz nas profundidades sagradas do tabernáculo; que as suas aparições sejam curtas no meio dos homens, que não se mostre no meio secular a não ser para fazer bem aos infelizes: é por este preço que concedemos ao padre o respeito e a confiança. Perderá rapidamente um e outro se o encontramos à porta dos grandes, se é beijado por uma esposa, se ganhamos familiaridades com ele, se tem todos os vícios que reprovamos no mundo e se podemos, em qualquer momento, suspeitar que é homem como os outros homens.” (1802:89-91;I)

Esta longa citação era inevitável para termos bem presentes os grandes tópicos formulados por Chateaubriand porque, se quanto à “matéria” ele se limita a assumir as grandes linhas da tradição eclesiástica canónica, quanto ao modo de apresentar essa mesma matéria é, até certo ponto, um criador: a ética funda-se numa estética e esta busca a sua “essência” nos sentimentos consoladores da intimidade e da comunhão solitária com a natureza - a qual é tanto mais bela quanto é “desvelada pela primeira vez” pelo olhar do poeta. Entre nós, Herculano, por exemplo, parece ter assumido ostensiva e convictamente esta “bandeira” de um cristianismo romântico: poético, heróico e casto.

Para completar um pouco mais o quadro de alguns outros tópicos importantes para a questão que nos arrasta, tal como aparecem em *Le Génie*, vale a pena voltar ao texto do romântico francês. Procurando desenvolver os atributos de valorização da mulher, surge, obviamente, a imagem da mãe: “O culto da virgem e o amor de Jesus Cristo pelas crianças provam suficientemente que o espírito do cristianismo tem uma terna simpatia pelo génio das mães.” (1802: I; 260). Precisando melhor o valor dessa imagem, nota ainda que, enquanto “a Andrómaca da *Iliada* é mais esposa que mãe [...] a mãe, no nosso culto, mais terna [...] esquece por vezes as suas tristezas dando um beijo a seu filho”(p.160-161;I). Por outro lado, a vertente complementar do homem, se no casamento não passa da distante moderação, manifesta-se sobretudo na prática guerreira:

“A lei formal pela qual a cavalaria se comprometia a defender a fé, a semelhança das suas cerimónias com as dos sacramentos da Igreja, os seus jejuns, as suas abluções, as suas confissões, as suas orações, os seus compromissos monásticos, mostram mais que suficientemente que todos os cavaleiros tinham a mesma origem religiosa. Enfim, o voto de celibato que parece estabelecer uma diferença essencial entre os heróis castos e os guerreiros que apenas falam de amor, não é coisa em que nos devemos deter; porque esse voto não era geral nas ordens militares cristãs [*excepto, nalguns casos particulares, quando os membros passavam*] às dignidades da ordem ou [*entravam*] no gozo dos seus benefícios” (p.177-178;II).

Não parece exagero ver nestas linhas que transcrevemos (no interior da massa argumentativa em que se inserem e tendo a obra tido o sucesso que já foi atrás sublinhado), um próximo e influente antepassado temático de várias obras de grandes autores posteriores, algumas delas de quase tanto sucesso como o seu modelo doutrinal. À figura do padre, tal como acima é descrita, não nos parecem nada alheias obras como *Le Curé de Village* (1841) de Balzac, e “O Pároco de Aldeia” (1851)¹ de Herculano. Estas obras, que aqui apenas privilegiamos como exemplo, são muito semelhantes quanto à função do padre na história contada. Em ambas o ministro da igreja é um elemento decisivo do supersistema ideológico (o conjunto de regras e valores ideológicos que se revelam como triunfantes, ou seja, servem de máximas para julgar em última instância os comportamentos e os confrontos - como veremos melhor na terceira parte do nosso trabalho) mas não é o elemento principal da intriga central da história, daquilo a que em termos já clássicos da semiótica narrativa poderíamos chamar a *função cardinal*. Havendo, em ambos os romances, histórias de amor com determinadas complicações (ligeiras em Herculano, mas trágicas em Balzac), o padre surge como o detentor do poder, *destinador* capaz de conduzir as acções para corrigir e/ou minimizar os actos dos outros que se tornaram complicação. Este pároco, assim representado, parece sair directamente dos ditames doutrinários que Chateaubriand valoriza. É tanto assim que no discurso que funciona quase como prólogo a “O Pároco de Aldeia” (embora nenhuma marca editorial assim o apresente - surgindo o narrador como uma figura inteiramente autoral e, ao mesmo tempo, intradiegetica) a evocação toma tons verdadeiramente argumentativos e apologeticos - questionando, exactamente, as falácias dos “filósofos do século XVIII”.

Poderíamos evocar o romance de Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1867), sua estreia literária que conheceu enorme êxito, dentro dessa mesma linha. Embora não tenha as marcas doutrinárias discursivas do conto de Herculano, a figura do padre como simpático regulador das relações eróticas, pré-conjugais e conjugais, está presente nesta suave intriga pastoril. De facto, tal como o próprio título sugere, ainda que relativamente às protagonistas apenas, o padre reitor da paróquia tem, em todo o romance, uma função

¹ Reportamo-nos, nestes casos e em todos os outros em que não esteja em questão a data de publicação como problema, à edição em livro. Ambas as obras que aqui citamos tiveram edições anteriores em revistas: a de Balzac em 1839, e a de Herculano em 1844. Neste último caso, a data de publicação a que nos referimos no texto - 1851 - é, evidentemente, a primeira de *Lendas e narrativas* (cf. Longaud, 1969; J. Prado Coelho (org.), 1957; C. Reis e M^a N. Pires, 1993:106).

de guardião da harmonia aldeã sobretudo no que se refere ao modo como os compromissos matrimoniais são assumidos: não só garante que a relação se encaminhe para o matrimónio como assegura que as alianças se processem de modo justo e equilibrado - o que fica revelado claramente, por exemplo, quando impede que João da Esquina imponha a sua filha a Daniel, filho de José das Dornas.

De um modo geral, toda a narrativa romântica e pós-romântica, mesmo quando marcada já por intenções realistas, raramente construía a formulação do universo rural e pastoril sem a presença pacífica e apaziguadora do bom pároco de aldeia. Dentro desta mesma linha, poderíamos evocar ainda o narrador de *Os Contos do Tio Joaquim* (1861) de Rodrigo Paganino. Tratando-se de uma obra constituída por contos moralizantes cuja unidade é garantida pelo ponto de vista enunciado pelo “tio Joaquim”, camponês de sabedoria sentenciosa que lhe provinha de ter sido frade, resulta que o conjunto das histórias fornecidas como **exempla** goza de um supersistema ideológico em que a natureza (e a sexualidade humana - mas também as relações sociais em geral) e a doutrina católica se harmonizam em “sábio” realismo - que poderíamos entender como uma atitude consolatória e conformista. Quanto a essa perspectiva, Júlio Dinis terá sido fortemente influenciado por Paganino que, com essa obra sobretudo, conheceu imenso sucesso na época.

Seria aceitável considerar estas narrativas representativas de uma visão apologética do padre, tendendo a torná-lo inquestionável. Nem Eça nem Zola o tomam directamente como figura, em nenhuma das suas obras. É como se tal imagem fizesse parte de uma convenção inteiramente controlada para fins de propaganda e não fornecesse senão um tipo cristalizado de convencionalidade utilizável como norma a representar enquanto tal, mas não como modelo existencialmente verosímil para ser assumido pelo naturalismo. O padre cumpridor e zelador, em Zola, torna-se um monstro de racionalidade e fanatismo (quer Faujas em *La Conquête de Plassans*(1874), quer o irmão Archangias em *La Faute*) e em Eça um modelo de franciscanismo tolerante e ingénuo (presente em *O Crime*, na versão final, mas inspirando também as “lendas de Santos”)¹ que era justo quase considerar um ideal de tolerância quanto à doutrina.

Contudo, parece-nos que não é apenas de *Le Génie* que surgem as linhas constitutivas dos padres representados apologeticamente (mesmo quando os figuram fervilhantes de

¹ Reportamo-nos, evidentemente, com esta designação já tornada tradicional, às narrativas de inspiração hagiográfica que surgiram postumamente em *Ultimas Páginas* (1912)

paixões terrenas) pelos românticos. O padre ou o religioso em geral, podendo ser também regular, forja-se como figura dramática, dividida entre a fé e a paixão, entre a carne e o espírito, em finais do século XVIII, tendo como representante modelar o monge de *The Monk* (1795), de M. G. Lewis. Tomamos esta obra como paradigma por duas razões: pela sua popularidade relativamente a qualquer das outras onde a problemática da carne ou da paixão de um religioso com votos de castidade aparece como tema importante; e por nele se desenvolver tal tema como linha central da fábula, o que não acontece, por exemplo, em Diderot ou em Sade. Complementarmente, parecemos ser de considerá-la como ancestral de um modelo temático/fabulatório, dado ser apenas sete anos mais antiga do que o texto de Chateaubriand - da altura, portanto, em que mesmo entre as camadas intelectuais e letradas o catolicismo regressa como valor e ética de forte componente estetizante. Balzac, por exemplo, parece bastante inspirado por Lewis no romance que publicou em 1822, sob o pseudónimo de Saint-Aubin, e intitulado *Le Vicaire des Ardennes*. Retirado do mercado logo após a sua publicação, por ser atentatório aos costumes e à religião, o romance desenvolve uma intriga que, tanto quanto sabemos, nunca mais foi tratada por Balzac. Trata-se da história de um padre que, movido pela paixão, casa com uma jovem sem abandonar os votos, o que causa a morte desta por ser informada dos factos quando o esposo vai desfazer o seu compromisso com a Igreja. Muito interessante é que esta história de amor se desenvolve não só em torno do interdito agravado por o protagonista se dedicar à prática do culto e ter votos de castidade, mas também em torno do desenrolar da competição do padre com um oficial da marinha pela posse da mulher.

Se, directamente, este aspecto da história estabelece apenas uma ténue relação com o “romance de padre” segundo Zola (e, ainda assim, em *La Conquête* podemos ver uma relação textual mais directa na competição entre o padre Faujas e Mouret, o pai de Serge de *La Faute*, batendo-se pelo domínio da mulher, Marthe, esposa de Mouret - embora não esteja aí em causa o contacto sexual), tal relação parece ser de considerar no caso de *O Crime*, onde o confronto entre Amaro e João Eduardo se torna de máxima importância a partir da segunda versão. Em muitos aspectos semelhantes a este padre de Balzac são algumas figuras de religiosos camilianos. Se, porém, nos reportarmos apenas às figuras de protagonistas ou de personagens principais e decisivas para o desenrolar da intriga, devemos destacar o padre Carlos da Silva de *Anátoma* (1851) que, por vingança e ciúme, impede o casamento dos protagonistas de uma das histórias de amor que o

romance narra, levando a heroína à morte depois do parto; e o padre Dinis de *Livro Negro de Padre Dinis*, assassino, sedutor, que num momento de arrependimento envereda pelo sacerdócio. Deve acrescentar-se que, mesmo nessa nova condição, tem por vezes explosões de passionalidade pouco de acordo com a doutrina e com a ética exigida a um padre católico.

A questão da relação do padre com os encantos ou os apelos irreprimíveis do mundano diversifica-se ao estender-se ao plano do exercício político-institucional. De facto, tal poder é o que mais directamente se liga com o projecto do romance oitocentista que procura assumir-se como discurso profundamente marcado pela história e pela realidade social. À medida que a Igreja deixa de ter poder político directo e passa a funcionar apenas como um gigantesco grupo de pressão político-ideológico no interior dos estados laicos, a figura do padre vai-se tornando menos interessante (mantendo-se apenas no mundo rural como uma imagem emblemática - entre outras - da sociedade harmoniosa pela rusticidade e simplicidade) e torna-se, no romance, cada vez menos *tópica*, ou seja, interessante por representar um estereótipo social marcado sobretudo pela sua função¹. Um caso muito interessante de variante do romance em que religião a política se cruzam é o da intervenção do cavaleiro que, arrependido pelo sangue que cruelmente derramara, se converte a uma ordem regular, acabando por ser manobrado dentro desta, tal como nos aparece em *O Monge de Cister* (1848), de Herculano. A sua importância no interior do **corpus** que aqui nos interessa constituir consiste no facto de ele protagonizar, exactamente, a história de um herói religioso que se torna negativo por ser instrumento da vingança do seu superior conventual, que explora a sua paixão vingativa.

A linha de onde provém uma tal visão do religioso ordenado parece-nos ser, obviamente, a de Victor Hugo no seu romance histórico *Notre-Dame de Paris* (1831), embora, neste, a origem da paixão seja o desejo pela mulher. O apelo carnal deste

¹ Seguimos aqui a distinção de Eco, que prefere chamar personagem **topos** (ou *tópica*) àquilo que por vezes se designa, segundo a tradição forrestiana por *tipo* (oposto a *complexo*), a fim de reservar para esta designação exactamente o que se torna único e exemplar, ou melhor, centro do paradigma que depois se torna origem do “lugar comum” caracterial. É no processo de banalização dos tipos que nascem os *tópicos* ou *lugares comuns dramáticos* que se lhes seguirão. Acompanhamos, portanto, Umberto Eco ao definir o tipo como o procedimento narrativo que consiste em “caracterizar, ou seja, determinar e representar o indivíduo” (1964:216). Amaro e Serge, por exemplo, são *tópicos* na sua relação com os seus antecessores temático-fabulatórios, mas são *típicos*, cada um na sua unicidade, no processo segundo o qual são modelos não superados do padre enquanto problema humano, ou seja, do padre enquanto Amaro, ou do padre enquanto Mouret. Segundo este ponto de vista, portanto, o naturalismo recupera o padre como tipo,

religioso que acaba por ser consumido pela paixão parece ter tocado a imaginação de outros grandes românticos portugueses, aliás. A sua figura estaria por detrás do protagonista de Camilo, Dinis, que já acima referimos e, de modo ainda mais evidente, por detrás do satânico bispo que, em *O Arco de Sant'Ana* (1845-1850), de Garrett, sequestra Aninhas, protagonista da principal linha de acção.

A exigência normativa de Chateaubriand, na sua representação antropológica do padre como aquele de quem não se podia “suspeitar que era homem como os outros homens”, é não obstante as variações que acima apresentámos, a fórmula que domina a representação do padre no romantismo. Mas tal figura só passa a ter interesse romanesco central de Zola e Eça em diante, exactamente por o padre, segundo o naturalismo, estar sujeito à suspeita de ser um homem como os outros. Antes de avançarmos para outros aspectos, no quadro simplificado de alguma produção romanesca onde a problemática do padre se cruza com a da sexualidade e do erotismo, na época que estabelecemos, caracterizada sobretudo pelo desenvolvimento de duas vertentes - o padre como modelo hagiográfico cristalizado, e o padre como figura dramaticamente interessante por ter paixões como os outros homens - conviria ainda apresentar uma outra imagem do religioso exemplar, sobretudo pela prática heróica da castidade na solidão. O grande modelo quase eternizado dessa figura é, sem lugar para muitas dúvidas, Antão, que é discursificado nos primeiros séculos da cristandade por Atanásio na sua *Vita Antonii*. Dado que voltaremos a ele com alguma demora na terceira parte do nosso trabalho, deixamos esse *prototexto* da hagiografia apenas com este breve reparo. Quanto à personagem que, dentro do nosso conhecimento, melhor representa o guerreiro “prefigurado” normativamente por Chateaubriand, na solidão e castidade, é Eurico, no romance de Herculano a que dá nome, *Eurico o Presbítero* (1844). Este herói, construído por Herculano sob as suas facetas definidoras de “*Poeta, Guerreiro e Amante «interdito»*” pode ser muito interessante como modelo que apresenta “as três áreas temáticas” (cf. Buescu, 1995: 135) que se revelam conjuntamente na visão apologética do catolicismo - ou da cristandade em geral - no romantismo e que a geração naturalista irá tratar segundo dois procedimentos de confronto: anulando ou revelando a incapacidade de *ler* as duas primeiras e retirando o valor de heroicidade à terceira. A anulação obtém-se quase só pela recusa do romance histórico - cujo

com interesse humano, deixando de se interessar pela personagem tópica, representativa dos valores da Igreja.

paradigma europeu indiscutivelmente generalizado é o de Soco, que nos parece ser o único autor que, em *Ivanhoe* (1819) e em *The Talisman* (1825), constrói um modelo textual do qual *Eurico* será devedor mas que, na representação da Idade Média das Cruzadas, talvez revele menos capacidade de “naturalidade e realismo” (cf. Evans, 1940:284) do que o autor português - que passa a ser o paradigma do próprio romanesco criador de ilusões, como fica claro nas “formações literárias” de *Emma Bovary* ou de *Luísa*, em *O Primo Basílio* (1878).

A retirada do valor de heroicidade à castidade é, no fundo, a grande argumentação de toda a produção romanesca que se reconhece como naturalista. Afirmar o real no naturalismo é, entre outras coisas, do nosso ponto de vista, afirmar a sexualidade como valor inalienável do real e princípio ético positivo. Recusá-la é entrar no processo de negação dos princípios cósmicos, eventualmente ordenados pela própria divindade - quando tal crença existe em quem formula o princípio¹. A recusa pessoal (como a do abade Ferrão), feliz na sua inocente castidade, não é a afirmação de que a sexualidade é pecaminosa - mas sim a de que a abstinência é uma opção eventual (e minoritária, implicitamente), que pode representar a capacidade de distanciamento em relação aos valores vitais mas que só é positiva quando não vai contra esses valores. *Eurico*, como nota Helena Buescu, é “o que faz” como “poeta e guerreiro”, mas aquele que, simultaneamente, assume a “interdição amorosa”, ou seja, é “o que não faz no amor” absolutizando-se no único confronto heróico que é o da “solidão e da revolta” e, por isso, na valorização da morte (cf. Buescu, 1995:136-137). A valorização do interdito é, no fundo, afirmar a vida válida, sobretudo, em função do *fazer a morte*¹ nomeadamente como acontecimento estético. A negação do interdito é, inversamente, valorizar a morte apenas como inevitabilidade para a continuação da vida - e fazer da afirmação desta um princípio poético, nomeadamente pela valorização da própria banalidade do quotidiano. Entre estes valores limites, oscilam as duas estéticas que se defrontam, num combate de “vida ou de morte”.

Uma das insistências que a produção romântica revela, como lugar comum, é a da imagem do padre ou do religioso em geral como “diferente dos outros homens”. E não é apenas nos momentos maiores desse romantismo que isso acontece. Tal aspecto vê-se bem em Balzac, por exemplo, que já não se pode considerar inteiramente um romântico

¹ Teremos ocasião, mais à frente, ao tratar da *Temática*, desenvolver estes aspectos. Cf *infra*, III, cap. 3

mesmo na perspectiva teórico-crítica de Zola em *Le Roman Expérimental* (cf. 1880:78), quando mantém a concepção conservadora de uma ética que se marca positivamente pela prática do interdito sexual. A “ousadia” praticada sob pseudónimo, acima citada, não se repete na obra do autor de *La Comédie Humaine*. O seu padre de *Le Curé de Village* é exactamente o modelo do ministro da Igreja que se impõe como guia ético e mesmo como poder político, na sua região, através da exemplaridade com que se mantém distante do mundo e sobre ele dá opiniões isentas de empenhamento passional. Camilo, por outro lado, embora quase sempre se revelasse favorável a uma estética romântica, ao ousar enveredar pela crítica de costumes, como em *A Filha do Arcediogo* (1854), constrói uma história em que a posição que o padre assume não é notada como um conflito importante entre o voto e a carne, mas sim como uma “pequena falha” ou “pecadilho” que deve ser esquecido para manter intacta a imagem do padre “como deve ser”. A posição de “«hipocrisia» do romancista”, neste texto, é notada por Alexandre Cabral (1989:272) embora sem enfatizar que é exactamente no diluir da “falta” do arcediogo, ao tornar-se pai sem abdicar dos votos, na vida dissoluta e “patarata” da sociedade portuguesa que se revela a maior hipocrisia de Camilo. No fundo, a opinião do autor de *Amor de Perdição* (1862), como o manifesta na crítica que faz ao romance de Eça (cf. Nunes, 1972:144), é que a prática da sexualidade entre os padres e as suas amantes era uma verdade banal - implicando que não era assunto a ser enfatizado como tema ou como fábula romanesca.

Mais significativo ainda, dentro desta ordem de questões, é o facto de o “realista” Júlio Dinis, em *As Pupilas do Senhor Reitor* (1867), não escapar à influência apologética de Chateaubriand, marca que nele será notada em tom ligeiramente disfórico por Eça (Matos, 1988:280). É em oposição a essa recorrência, como veremos melhor na terceira parte do nosso trabalho, que se evidencia a novidade e o “escândalo” de *O Crime* (e de *La Faute*, evidentemente). Essas características manifestadas na recepção não residem, sobretudo, no que revelam sobre o real do padre, mas no que mostram do véu voluntário que a doutrina lança sobre as práticas e as realidades existenciais, tornando “invisível” e “indizível” o que “todos sabem”. Aliás, em Camilo converge a presença insistente de uma outra personagem importante para a questão da implicação directa dos votos religiosos na valorização do interdito e, simultaneamente,

¹ É sugestivo pensar que a ideia de “ser para a morte” heideggeriana está, de facto, profundamente presa aos fundamentos do próprio romantismo por desenvolver problemáticamente uma temática como esta.

para a construção da figura de apelo para a exaltação do **eros** romântico exactamente por esse interdito: a freira ou a mulher recolhida ao convento (ou nele encarcerada) como objecto das mais exaltadas paixões, como aparece, por exemplo, em *A Doida do Candal* (1867).

Creemos que é em Stendhal que, pela primeira vez, com a emergência do seminarista que acaba por não assumir os votos por ser compelido pelos fascínios mundanos e os apelos da paixão amorosa, a explicitação da fractura dramática entre o dever ser do padre e o ser biológico (entre outras coisas sexual) se manifesta como romanescamente interessante. O seu interesse, para o caso que nos importa, é indiscutível. Se há autor que, além de Balzac e Flaubert, temos como certo ter sido lido atentamente por Zola e, nomeadamente, assumido como mestre, tal autor é Stendhal. E o romance que ele comenta mais atentamente, como veremos com maior atenção na última parte do nosso trabalho, é exactamente o romance do seminarista “falhado”, *Le Rouge et le Noir* (1830). No entanto, atendendo apenas ao carácter de Julien Sorel e à sua história pessoal, parece-nos que a relação textual é muito mais intensa entre “Julien” e “Amaro” do que entre aquele e “Serge”. Relativamente à personagem masculina apenas, a intertextualidade evidente poderia levar-nos a pensar no romance de Stendhal como um dos *hipotextos* possíveis de *O Crime*: a origem humilde, o seminário como solução, a falsa piedade do padre são traços de carácter comuns a Julien e a Amaro mas não a Serge. Se atendermos à importância que os protagonistas têm nos romances, poderemos pensar que desde a origem da sua fábula Eça teria lido muito criativamente - e no seu modo próprio - Stendhal, sem o “filtro” do mestre de Médan. Se atendermos a que, como diz Mitterand, o esforço de Zola se concentrou sobretudo em construir um “romance de padre” por oposição aos que então se faziam na época, incluindo os anticlericais de Balzac e Stendhal, “ensotainados por força de quererem satirizar as sotainas, acabando por ficar a cheirar a sacristia e incenso arrefecido” (in Zola, 1875:439), vemos como logo desde o projecto a reflexão de fundo sobre os malefícios do celibato se desenvolve romanescamente em dois percursos distintos de recusa ou superação de “um anticlericalismo primário” (Mitterand, in Zola, 1875:438-439). O processo de Eça será levar a mascarada a um ponto de paródia hiperbólica. O de Zola será o de se centrar no sofrimento e fractura (la *fêlure*, como lhe chama Deleuze[1969:424-436]) do homem autêntico, de carne, perante a imposição da ordem eclesiástica.

O fascínio do confronto entre o interdito imposto (e assumido parcialmente, inteiramente ou não assumido) e o erotismo, que absorve de modo forte Flaubert, é muitas vezes esquecido, quando se aborda esta temática. Embora as figuras que aparecem nos seus romances não sejam as emblemáticas (excepto “Antão”, o modelo dos “padres do deserto”, obviamente) do padre e da virgem são, ainda assim, importantes tanto mais que, se há um mestre comum a Zola e a Eça, ele é, por excelência, Flaubert. Dado que voltaremos a *La Tentation de Saint Antoine* (1874)¹, aqui fica apenas o reparo da importância que na época teve exactamente o espectáculo imaginário do delírio de todas as tentações da carne, de todos os entes exumados dos bestiários fantásticos que emergiram a povoar o mundo ressequido e desértico do anacoreta que apenas buscava a revelação da luz - na lenda que dele é construída, evidentemente. Uma outra obra muito interessante, por colocar a questão da implicação dos votos feitos numa religião diferente, é *Salammbô* (1862), onde o fim trágico da heroína resulta de, sendo virgem guardiã, não ter resistido ao amor por se ter coberto com o manto da deusa do amor. Também nos parece um modo muito fascinante de desenvolver a temática o que usa Flaubert em “Hérodias” (1877), onde o santo e profeta João morre por ousar opor-se veementemente às “abominações da carne”: o adultério e o incesto.

Mais especificamente, por narrar a relação tortuosamente erótica (pela via sinuosa da submissão ao poder eclesiástico e adulação do seu representante), é de destacar uma obra que Zola analisa atentamente num dos seus textos incluídos em *Les Romanciers Naturalistes* (1881), mas que publicara, antes, em *Vestnik Evropy* (*O Mensageiro da Europa*) no ano de 1875, em tradução russa: *Madame Gervaisais* (1869) dos irmãos Goncourt. Nesse romance, a dupla romancista trata minuciosamente, numa abordagem do quotidiano em que nada acontece, o apego crescente de uma devota ao seu padre confessor.

Como representantes da produção filosófico-ensaística que parece estar fortemente presente, quer em Zola quer em Eça como base de formação de uma consciência anticlerical ou de uma forte argumentação crítica contra a Igreja ou mesmo contra a religião, podemos citar as obras de Renan - cujo estudo *Histoire de l'origine du Christianisme* (1866-1883) constitui uma visão antropológica da religião que quase se poderia opor (polemicamente) a *Le Génie du Christianisme* - e as de Michelet que, com

¹ Cf. *infra*, III, cap. 3, 2º ponto

Du Prêtre, de la Femme et de la Famille (1845), parece ter-se instituído com o grande mestre do pensamento anticlerical articulado e conseqüente da geração naturalista, da filosofia positivista e mesmo do que há de argumentação anti-religiosa mais sólida no pensamento republicano até à guerra civil de Espanha (cf. Delgado, 1993).

O processo que Zola faz do anticlericalismo, aliás, é muito ilustrativo: entrar na polémica do tempo, sobretudo pela actividade da crítica literária, votando uma especial atenção ao romance de padre, ou seja, à temática romanesca do “padre apaixonado”, como a classifica Ouvrard (1996:64). A lista das obras por ele criticadas ou aludidas inclui títulos que só restam na memória da história literária pelo registo que delas faz Zola. Segundo Mitterand, na sua intensa actividade de crítico literário e cronista da imprensa periódica, o autor de *L'Assommoir* alude a *Château d'Issy, ou les Mémoires d'un prêtre* (1860) de Alphonse Esquiros e *Tentations d'un curé de campagne* (1863) de Joseph Doucet; e faz notas críticas sobre *Maudit* (1865) do abade J.-H. Michon em *Le salut Publique de Lyon* em 17 de Junho de 1865 e sobre *La Confession de l'Abbé Passereau* (1869) de Alfred Assollant em *Le Gaulois* de 24 de Maio de 1869. O único autor cujo interesse se mantém ainda hoje, entre os que Zola criticou com incidência na temática do padre apaixonado (excepto d'Aureville, evidentemente), é Hector Malot: e não pelo romance *Un Curé de Province* cuja crítica Zola faz para *La Cloche* de 28 de Junho de 1872 (in Zola, 1875:436-437) - mas sim pelos romances folhetinescos de formação para adolescentes, dos quais o mais célebre pelo número de reedições é, sem dúvida, *Sans Famille* (1878), “reportagem” em tom de lamento da criança vítima do mundo.

Um caso muito curioso a registar é o de praticamente toda a crítica que, dentro do que nos foi dado consultar, se debruçou sobre os “romances de padres” anteriores aos de Zola (e que ele poderia ter lido), não se pronunciar sobre o romance bem significativo de Champfleury *Monsieur du Boisduver* (1856). Entre os que conhecemos, o único texto de reflexão crítica, abordando questões de história literária relativas a esta matéria, que se lhe refere, mas para o relacionar com o romance de Eça, é o de Jean Girodon que serve de prefácio à edição francesa de 1985 de *O Crime* que ele próprio traduziu. Nesse texto considera Girodon que a “intriga” do romance de Champfleury se “assemelha, com muita exactidão, à de *O Crime do Padre Amaro*” (Eça, 1985:12). Com efeito, se a relação amorosa entre o jovem padre Cyprien e a burguesinha Suzanne lembra muito o que nos narra Eça dos amores entre Amaro e Amélia, não é menos verdade que o

próprio ambiente do meio eclesiástico em ambos os romances é muito parecido. No entanto, em nosso entender, a relação dos eclesiásticos com o meio social em que vivem do romance de Champfleury parece-nos muito semelhante à que Zola apresenta no seu romance *La Conquête de Plassans*. Por outro lado, se não sabemos por referência explícita que Eça conhecia o autor de *Monsieur du Boisdyver*, um dos representantes do grupo que em França se auto-intitulou de “realista” (numa posição muito semelhante à que Júlio Dinis teve na literatura portuguesa), é certo que Zola o conheceu bastante bem, tendo-lhe mesmo enviado os seus primeiros romances como homenagem ao crítico que Champfleury era então (cf. Becker, 1993:76 - entrada “Champfleury”).

Ouvrard, na visão que nos dá da actividade jornalística de Zola antes do aparecimento do seu primeiro romance onde o padre emerge como personagem central, faz a seguinte observação: “*La Conquête de Plassans* não surgiu por acaso, fora das preocupações habituais de Zola tal como elas se exprimem em numerosos artigos de jornais durante os anos 70”(1996:15). Durante os últimos anos do Império, mais concretamente, entre 1868 e 1872, Zola abre francamente polémica com o clero em geral e contra alguns dos seus membros em particular. Publica ataques antieclesiásticos em *La Tribune*, órgão da burguesia liberal, republicana e anticlerical, pronuncia-se contra a canonização de Jeanne d’Arc proposta pelo monsenhor Dupanloup, em 1869. E colabora no jornal anti-regime *Rappel* e na publicação ainda mais radical *La Cloche* durante os últimos meses de Napoleão III (dirigente do Império que “constrói” como um “pequeno” Bonaparte - na expressão de Hugo), chegando mesmo, em 1871, a denunciar as manobras antidemocráticas do clero em apoio ao Império moribundo (cf. Ouvrard, 1996:14-16). Não há dúvida de que essa posição do escritor de intervenção política imediata marca “documentalmente” o autor da “história de uma família sob o segundo Império”, ou seja, *Les Rougon-Macquart*, desde o seu primeiro título, publicado em 1871. Mas se, logo em *La Fortune des Rougon*, as manobras eclesiásticas estão bem presentes através de personagens menores que apoiam Luís Napoleão, é em *La Conquête de Plassans* (1874), quarto volume da série, que as personagens dos padres emergem em primeiro plano - inclusivamente nas suas relações com as mulheres, embora com vista ao exercício do poder político e não porque as relações eróticas aí se coloquem expressamente (podendo no entanto dizer-se, numa análise de “zelo” freudiano, que a relação de eros e poder é fundamental quer em Eça quer em Zola, possa isso parecer, neste contexto, de um “pan-sexualismo” abusivo - sobretudo porque

a questão do sexo, do eros e do amor será abordada logo no ano seguinte, em *La Faute*, como elemento central da própria relação romanesca entre o padre e a virgem).

Quando, em 1872, Zola vê a sua colaboração em jornais franceses dificultada no seguimento de um artigo violento que escrevera contra o duque de Broglie (cf. Ouvrard, 1996:37), aproveita a oportunidade que lhe fora proporcionada por Tourgueniev de colaborar no *Vestnik Evropy (Mensageiro da Europa)*, de S. Petesburgo onde saiu, entre Fevereiro e Março de 1875, a tradução de *La Faute* que foi publicada em volume, em fins de Março ou Abril do mesmo ano, em Paris (cf. Mitterand, in Zola, 1875:465). Posteriormente, no mesmo jornal, publica algumas crónicas sobre França, entre as quais algumas são pequenas críticas de costumes que, segundo Ouvrard, se aproximam muito de estudos e esboços preparatórios de romances que publicou. Uma das figuras que aparece recorrentemente é o padre - devendo sublinhar-se ainda que uma variante da crítica que fizera ao romance de Barbey d'Aurevilly é publicada nesse mesmo jornal russo entre os "esboços" já referidos.

Um quadro sobre a figura e a problemática do padre na obra de Eça anterior a *O Crime* (e mesmo posterior) não nos parece revelar um interesse tão sistemático por parte do autor português e, curiosamente, não nos parece revelar o anticlericalismo militante que se podia observar em Zola. De facto, como repara Mitterand, o anticlericalismo inicial de Zola, se não diminui, pelo menos matiza-se e complexifica-se. Em Eça ele parece sempre mais hesitante e intermitente - e, parece-nos, não é menos complexo e matizado, na globalidade da obra de Eça, do que foi na de Zola. Quanto a este aspecto, um dos contactos que nos parece ser possível estabelecer entre as intervenções jornalísticas de Zola e as de Eça é a crónica que este último publicou na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 1894 sobre "Joana d'Arc" (reeditada postumamente por Luís de Magalhães - *Cartas e Bilhetes de Paris* Eça de Queirós, 1907), em que ele regista o paradoxo de a instituição que queimou a "Santa" ser a mesma que, séculos depois, em nome dos mesmos princípios, a vem "santificar" - retomando as posições que Zola assumira quase três décadas antes. O tema do padre ocorre em Eça, antes de *O Crime*, em vários textos. A sua posição é, normalmente, bastante complexa e não se pode encontrar uma linha claramente anticlerical (nem uma linha apologética) que se fosse modificando para maior ou menor grau de crítica à instituição ou aos seus ministros. Os textos que publicou antes de 1875, tomando para referência os que foram reunidos em *Prosas Bárbaras* (1903) e *Uma Campanha Alegre*

(1890-1891), podem revelar-nos duas constantes da sua posição que, em nosso entender, se mantêm como dualidade até ao final da sua carreira: uma implacável crítica aos costumes, a algumas práticas e mesmo a alguns dogmas, e uma paixão pela conduta exemplar de um cristianismo primitivo, preso à simplicidade das coisas da natureza (obra do Criador, em última análise, mesmo numa visão cristã) e aos valores das pessoas humildes e desprotegidas. De facto, se há terreno onde Eça se revela quixotesco, por defender valores que são de causas que considera perdidas, é o da sua concepção da religião. Contudo, tal posição não parece ter sido assumida exclusivamente por ele, na nossa literatura. Pensamos que é nessa ambiguidade de um projecto de Igreja renovada num primitivismo franciscano, contra a intolerância da Igreja como instituição de poder terreno, que ele mais se aproxima de Garrett (que matizará o seu liberalismo no longo discurso contra os “barões” e na apologia de uma Igreja da simplicidade dos “frades” em *Viagens na Minha Terra* -1846) ou de Herculano, que revela a mesma oscilação nos seus dois volumes do *Monasticon* já acima referidos; além de se ter sempre manifestado apologeta de uma prática do “pároco” humilde e de ter polemizado contra figuras fortes da instituição. Essa oscilação repercute-se, de modo extremamente interessante, na variação que encontramos dentro de *O Crime do Padre Amaro* entre a primeira e a terceira versão: um padre “bom” na primeira versão, que desaparece na segunda, restando apenas os hipócritas, luxuriosos e gananciosos, e o aparecimento do abade Ferrão na terceira.

1.2 Os ante-textos autorais

O mais curioso texto autoral de Zola, sugerindo (dado ter sido um projecto nunca publicado independentemente) algumas das linhas da intriga de *La Faute*, é o que Mitterand (in Zola, 1875:440-465) apresenta no seu dossier sobre *La Faute*, como *Printemps* (ou, como é mais conhecido entre os conhecedores da obra de Zola, *Journal d'un Convalescent*) e que o estudioso de Zola data, por traços de grafia, pelos temas e pelo tom, de 1865-1867. Tendo-se mantido inédito, aparece pela primeira vez publicado na edição das obras completas editadas pelo *Cercle do Livre Precieux*, entre 1966 e

1970. Inicialmente, Zola não o terá considerado como material a aproveitar em *La Faute*. As primeiras linhas do *Esboço* de Zola para *La Faute* definem os três tempos dominantes da obra “O romance é a história de um homem atingido na sua virilidade por uma educação primeira, tornado ser neutro, despertando como homem aos vinte e cinco anos, diante das solicitações da natureza, mas voltando a cair fatalmente na impotência” (in Zola, 1875:441). Além deste projecto temático, no esboço já aparecem bastante desenvolvidas as personagens principais, tendo o autor mudado apenas alguns dos nomes. É para a segunda parte do plano, a qual já desenha com muita exactidão a convalescença de Serge, que Zola concebe o despertar de Serge ao lado da então “Blanche” (só na reformulação se tornará Albina) como Adão e Eva despertando na Primavera do paraíso terrestre (cf. in 1875:442). Na opinião de Mitterand, é ao inédito *Journal d'un Convalescent* que se devem algumas das sugestões do sentir profundo da natureza nesse despertar. Evocando a Bíblia, Zola procura desmontar o aspecto maléfico do anjo do mal, sugerindo como argumento temático que é a natureza que faz o papel de Satã. Também aparecem muito bem desenhadas, no plano, as posições de “Blanche”, uma Eva activa e que ajuda a natureza, e um Serge passivo, reconduzido à natureza pela mulher e de novo integrado na religião. Como desenlace o projecto prevê a morte de Albine (então chamada Blanche), morte transgressiva perante a religião, mas afirmativa do “naturalismo” (p.442) por esse acto ser uma afirmação de confiança nos princípios da natureza. Serge revelar-se-á sem coragem para morrer. Além deste traço geral da intriga, o *Esboço* desenha ainda os primeiros elementos de quase todas as personagens. Ele encerra, segundo o estudioso de Zola que estamos a acompanhar, quase todos os problemas de “invenção” e de “disposição” que o romance colocará (p.446). Segue-se, na documentação preparatória, o plano com desenvolvimentos das personagens. O que mais se consolida, nesse primeiro plano, é a organização da sintaxe narrativa. Zola estabelece, por assim dizer, em definitivo, a **dispositio** (p.449). A cena da morte de “Blanche” é reformulada. Uma morte de virgem da natureza, morta por excesso de natureza, rodeada de flores.

São as notas de *documentação* propriamente dita, sem dúvida, o que entre os materiais do ante-texto de Zola mais impressiona um leitor moderno. Zola toma notas de igrejas, regista os elementos e passos observados em missas a que assiste, observando e anotando os costumes e objectos de culto. Para a elaboração de muitas das imagens de devoção (as que percorrerão a consciência de Serge) o romancista

francês recorre frequentemente ao texto de Kempf, *A Imitação de Jesus Cristo*. Mas, como sublinha Mitterand (in Zola, 1875:454), não se fica por aí em matéria de erudição. O seu dossier preparatório está cheio de notas de um missal, de referências a entradas do *Grand Dictionnaire de Pierre Larousse*, de prospectos publicitários de casas de artigos religiosos para eclesiásticos, igrejas e devotos. Visita e descreve a arquitectura de igrejas, de estátuas (sobretudo da Virgem e de Jesus). Para a rememoração que Serge faz do seminário, além de recorrer à já citada *Imitação de Jesus Cristo*, consulta ainda o estudo sobre “o Grande Seminário” de Trébois (in Zola, 1875:455). O outro texto amplamente consultado, evidentemente, é a *Bíblia* e, em particular, o “Génesis”, modelo geral do “Paradou”.

Se a matéria religiosa obrigou a toda esta documentação cuidadosa, a da natureza não é descuidada. O jardim ou pequena floresta que “corre” diante dos olhos de Serge é, no fundo, uma reescrita “naturalista” do “Génesis”. Profundamente documentada, essa natureza é por ele cautelosamente “explicada” sob forma de lista extraída de “uma obra de Loise” (in Zola, 1875:461) e arrumada em ordem alfabética, no documento preparatório. Cada um dos itens é riscado à medida que vai sendo lançado na acção da composição final. Nas palavras de Mitterand (in Zola, 1875:460) Zola “ousa literalmente reescrever o “Génesis”, segundo um novo código simbólico e mítico” numa narrativa em que “a Natureza se substitui a Deus, como poder e como valor supremos, para a felicidade instintiva, imediata e total do homem e da mulher”. É importante para a nossa problemática registar ainda, como ilustração do método de trabalho assente nas operações de transtextualidade (neste caso entre o que poderíamos chamar a intertextualidade e a hipertextualidade), característico do mestre naturalista, o modo como a leitura das obras contemporâneas está presente na elaboração do ante-texto. Referindo-se, no primeiro plano, à construção de uma cena de casamento aldeão, Zola caracteriza-o previamente deste modo: “Casamento pobre na aldeia, não o casamento de *Madame Bovary* (...) Abro bruscamente com esta cena como abri a primeira com a missa” (in Zola, 1875:449). Os modelos textuais alheios e os próprios são convocados no mesmo processo de uma *inventio* que não só elabora como reelabora. No fundo é o retomar, comparar, inovar constante de uma elaboração textual que se pensa desenvolvida a partir de uma documentação toda ela já textual na fase do plano.

Perante o gigantismo deste ante-texto, a sua minúcia, o seu rigor quase maniaco pela exaustividade, de um perfeccionismo que, por vezes, quando completado e integrado na

ficção produz um efeito de incredulidade, perturbando a nossa própria capacidade de pactuar com a verosimilhança do universo ficcional assim criado, o sistema de trabalho de Eça pode parecer quase “ingénuo” ou “descuidado”. Se, de facto, tal juízo é justo ou não, não é fácil dizer. Pelo facto de trabalhar de outra maneira, de ter uma oficina de escrita diferente, não nos parece que o sistema de Eça possa ser classificado, só por isso, numa escala de valores que vá do negativo ao positivo; contudo, comparando o seu trabalho com o de Zola nesse ponto, a primeira impressão é a de que o documento não tem a mesma importância para ele que tem para o escritor francês. A verdade é que, exceptuando alguns aspectos das missas nas várias versões (que discutiremos amplamente na terceira e quarta partes do nosso trabalho), o peso documental que sentimos por detrás do universo aludido ou descrito em *O Crime* é quase nulo. Poderíamos admitir algumas notas sobre Leiria, a sua Sé, alguns núcleos sociais. Mas nada nos resta de sólido sobre essa matéria. Exceptuando, obviamente, as notas que Eça possa ter tomado de Leiria enquanto observador directo.

Júlio de Sousa e Costa, em *Eça de Queiroz (memórias da sua estada em Leiria) 1870-1871* (1953), conta algumas histórias saborosas, refere alguns ditos sobre a vida de Eça em Leiria, cita textos de vários autores (em especial Eça e Ramalho) referidos à vida de Eça e aos seus interesses enquanto viveu na “cidade do Liz”, apresenta alguns nomes ou figuras que podem bem ser os “modelos” reais das personagens do romance - mas tudo fica nessa eventualidade de uma referência. Textualizado por Eça, como projecto da obra, como material que a desenhasse já como “ideia” e fabulação, nada nos resta a não ser as sucessivas versões. E, de facto, pela história da publicação da primeira versão, somos tentados a perspectivá-la (abusando um pouco da figura da comparação, obviamente) como um quase ante-texto, como o plano lançado já de modo muito adiantado para o papel. Tão adiantado que o jovem autor, a estrear-se no romance, não resiste a ensaiá-lo na edição da *Revista Ocidental*. É claro que conjecturamos esse processo estabelecendo equivalências sem provas seguras na mão: forçamos uma primeira versão a ser o equivalente a um material genético, a um “dossier” de trabalho, para criarmos etapas textuais que possam ser comparadas com as Zola. Até certo ponto a nossa concepção da primeira versão como um “dossier” de trabalho é abusiva. No entanto, especulativamente e para que o quadro de comparação fique mais ajustado,

argumentamos sobre essa hipótese que, como veremos adiante¹, é defendida também por Carlos Reis (1996) na sua introdução à nova edição crítica de *O Crime*.

Nos estudos efectuados sobre o espólio de Eça, o tipo de documento equivalente ao que conhecemos como a primeira versão de *O Crime* (a da revista, publicada entre Fevereiro e Maio de 1875), aparece frequentemente. No texto *A Construção da Narrativa Queirosiana*, Carlos Reis e M^a do Rosário Milheiro apontam explicitamente para um caso que aqui tomamos como exemplo:

“[...] *A Tragédia da Rua das Flores* foi e é ainda sobretudo um documento de trabalho: primeiro para o escritor que dela salvou o que lhe interessava salvar, n’*Os Maias* e na preparação d’*A Capital*; actualmente para os estudiosos da obra de Eça, capazes de, perante a autenticidade do manuscrito *com todas as suas hesitações e equívocos*, extrair de suas deficiências (normais num borrão) esclarecedores ensinamentos para o estudo da criação literária queirosiana, nos vários estádios por que passa.” (1989:43)

De um modo geral, é similar a posição de Luiz Fagundes Duarte no seu trabalho *A Fábrica dos Textos* (1993:13-14), que tem como um dos objectos principais o mesmo esboço de romance. Mais explicitamente, em conferência proferida em Évora (1994), este estudioso defende a forte probabilidade de *A Tragédia* ser um ante-texto de *Os Maias*, para contestar a oportunidade das edições “póstumas” muito recentes que se fizeram daquele texto.

É nossa opinião que em Eça a fronteira entre o ante-texto e o texto publicável é muito ténue. A sua oficina de escrita, pelo que nos revelam os estudiosos que citámos nos parágrafos imediatamente anteriores, não tem as características, por exemplo, da de Zola. É como se mesmo os seus esboços e os seus planos tendessem (é evidente que isto não se passa sempre assim e absolutamente) a ser desde logo ficções e, complementarmente, mesmo as obras de ficção que publica se mantivessem como potenciais ante-textos (numa operação que nos faz ver Eça como um escritor de permanentes transformações de textos já “fixados”, quer próprios quer alheios) como acontece, por exemplo, com “Civilização”. Publicado em 1892 na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro (incluído na edição póstuma de *Contos* - 1902) ele é, inequivocamente, material genético de *A Cidade e as Serras* (1902) como a crítica é praticamente unânime em reconhecer desde o aparecimento do romance (cf. Sousa, 1996:164). Dados estes factos, o mais curioso de observar na “fábrica de textos” de Eça é o modo como o elemento documental da sua produção é, até certo ponto, um estado já

¹ Cf. *infra*, próximo capítulo desta mesma parte do nosso trabalho.

bastante “adiantado” de construção fabulatória, mesmo quando se mantém impublicado (e impublicável) pela vontade e pelo cuidado do autor. Apontaríamos, a partir desta perspectiva assim estabelecida, uma actividade poética de Eça de Queirós fortemente marcada pela **dispositio**, como se para ele um ante-texto trabalhável já tivesse que ser texto, com um embrião claro de estrutura narrativa.

É evidente que uma tal característica ressaltará muito mais claramente pela comparação de práticas poéticas de elaboração do material genético, do que pela observação do material genético deixado por Eça como borrão. Para nos explicarmos melhor podemos estabelecer a seguinte formulação: enquanto os materiais de Zola se classificam como “esboços” e “planos”, os de Eça, em grande número de casos, são “embriões” ou “tentativas” que, quando aproveitáveis, são reelaboradas. Por exemplo, na apresentação de um manuscrito que consideram lembrar, no seu *incipit*, *O Crime* (o das últimas versões, note-se) M.R. Milheiro e C. Reis, integrando-o, pela preocupação ou “tonalidade social, capaz de concretizar uma crítica de costumes”, numa fase dominada pelo “Realismo crítico e pela disciplina do naturalismo” (1989:149-150), tomam-no como ilustrativo de uma etapa importante do processo narrativo: o da estruturação da narrativa. Nesse manuscrito que, entre todos os apresentados, é o único em que se pode estabelecer uma ténue semelhança com *O Crime* - mas que, segundo os mesmos estudiosos, também sugere a génese de *O Primo Basílio* -, uma marca muito destacada é a da presença já evidente das “grandes articulações da intriga” (1989:150). Os fragmentos do texto, segundo os mesmos autores, “são *sequências* no sentido em que concentram fases relativamente autónomas da acção” (p.150). A título de exemplo, citamos alguns breves passos do manuscrito que os autores nos apresentam em transcrição para caracteres de imprensa, embora mantendo a “ortografia do borrão”:

“Sabe-se em Ovar - que a mulher do Dr. Gaudencio morreu. Sensação de tristeza, por ella - que era uma excellente creatura, por Gaudencio que é um homem respeitável, delegado da Comarca: pormenores sobre a esposa finada, creatura essencialmente nulla, devota, magrinha, seca, doente. pormenores sobre o Dr. Delegado - homem de 50 annos, calvo, d’oculos d’ouro, alto, grave, aceado digno, reservado, instruido, letrado, um homem serio.

O que se diz à noite em casa das Pinheiros onde o delegado - é intimo: as pinheiros são mae e tres filhas: a mais velha a Sra. D. Felicidade é uma pessoa esguia, seca, de olhos ardentes, um buço e quarenta e três anos. Sempre teve como ideal o Dr. Gaudencio. [Er] F/ora sempre seca, com [el] a esposa d elle. E vagamente existira entre ella e o Dr uma amizade platonica. A familia esta reunida: todos cumprimentão a Felicidade que pela viuvez do Dr tem probabilidades de vir a ser esposa: as duas irmãs mais novas tem uma certa inveja. - e o irmão, professor de latim esta radioso. Enfim - aquella morte da pobre creatura - è um motivo de regosijo n’aquella familia” (in Reis e Milheiro, 1989: 283)

Se estabelecêssemos dois níveis de enunciação distintos, um relativo à narração, tendo como entidade o narrador, e outro relativo à preparação do texto tendo como entidade o autor (que se confunde, evidentemente, com o que C. Reis e M^a. R. Milheiro, designam como narrador extra-heterodiegético - cf.1989:111), poderíamos dizer que a voz dominante, neste caso, com toda a evidência, é a do narrador. Esta nossa distinção permite-nos ver que a entidade já fortemente textual, o narrador, dominando como sujeito quase todos os enunciados, permite postular este ante-texto totalmente embrionário (embora não se saiba exactamente de que obra) como já profundamente marcado pela ficionalidade - o universo essencialmente referido é o da diegese. Apenas em dois momentos é o universo do exercício da escrita que é referido: “pormenores sobre o Dr. Delegado” e “o que se diz em casa das Pinheiros”. E mesmo estas são referências bastante ténues e logo integradas sem qualquer marca no universo referido pelo narrador: o que nos leva a ter sempre a percepção da entidade histórica do autor/escritor naturalista, mesmo quando preocupado com a documentação e informação, integrado no universo textual do narrador.

Em Zola, no terceiro plano de *La Faute*, praticamente o que desemboca na redacção definitiva (o que está no meio é o “mistério” sem documentos - caixa negra da elaboração), as frases ainda manifestam a clara presença do autor instruindo a entidade que vai narrar¹: “La grande scène dans l’église. Le Christ. La Vierge. Opposition de la petite église avec le grand Paradou. La soutane, la tonsure. Serge se defend désespérément. Enfin Albine s’en va en lui donnant un rendez-vous, au pied de l’arbre” (in Zola 1875:463). O sistema de notas também é significativo da presença atenta da orientação autoral:

“3^o portrait d’Albine. Elle veut Serge qui lui a révelé la vie. Les 12 stations, l’horloge, arrachement. C’est la lutte de la nature contre le catholicisme. Serge est fort parce qu’il est chez Dieu. L’église réparée, chambre de noce (?), opposée à Paradou. L’encens de la grand-messe y traîne encore. Elle est sa femme. Elle s’en va à travers le village. La pluie.” (1875:463-464)

Em todos os exemplos dos manuscritos do dossier na sua fase final que Mitterand nos apresenta, o traço dominante é a evidente presença autoral, assumindo a regência do texto antes de ele se tornar ficção narrativa. Não é apenas a **gnome** autoral a revelar-se

¹ Dada a proximidade entre estes ante-textos e o texto definitivo, optámos por considerá-los como matéria de criação poética, equivalentes, geneticamente, aos “embriões ficcionais” de Eça. Por essa razão e para

em frases como “oposição da igreja ao Paradou” ou “a luta da natureza contra o catolicismo”, fundando as linhas de sentido que norteiam a tese. Mesmo a presença das “didascálias” autorais e a alusão a elementos de forte valor simbólico de modo hermeticamente substantivo apontam para a dominância da entidade autoral como sujeito da enunciação pleno, instruindo o seu narrador. Onde em Eça a fluidez é já ficção da sintaxe narrativa a construir o universo, em Zola está ainda presente o enunciado discursivo, a sentença ideológica, o reforço da intenção autoral constituindo-se como uma verdadeira hermenêutica ante-textual. Hermenêutica que, no fundo, funciona como discurso vigilante da acção a ser encenada, desenvolvendo em fase final de projecto o que, desde o princípio - do “dossier preparatório”, no “esboço” temático-fabulatório - enunciava o “acerca de” que o romance pretendia emitir como mensagem narrativa. E Zola enuncia, nessa fase primordial da génese narrativa, com muita clareza, a intenção que o seu romance cumpre: “Je veux autant que possible effacer le monde clerical autor de mon personnage. Je ne fais pas une étude sur les prêtres, sur leur vie, sur leur rôle dans la société; mais une étude sur un tempérament e sur une question particulière, dans un cadre d’art”(in Zola, 1875:441). É evidente que este esforço de regulação **a priori** da interpretação só parcialmente atinge os seus objectivos: a fábula, uma vez desenvolvida como romance, abre-se a uma hermenêutica que logo no complicar-se da lógica da escrita escapa aos enunciados redutores da intenção. E, evidentemente, as leituras múltiplas e alheias mais se afastam, ainda, desse controlo intencional explicitado nos planos e esboços autorais. Contudo, nalguma medida esse “acerca de” definido como intenção-projecto mantém-se na delimitação das grandes linhas semânticas dentro das quais as possibilidades hermenêuticas se actualizam: não por dizerem qual a única leitura possível, mas por determinarem o quadro de coerências que, no romance singular, se estabelece com a obra e a ideologia autoral.

Quanto a Eça, é claro que, com o amadurecimento, ele se torna cada vez mais “profissional” no seu trabalho genético, e o seu processo de produção tende a desenvolver-se de um modo mais conforme à oficina naturalista, como acontece em *A Ilustre Casa de Ramires*. No entanto, é baseando-nos nos documentos apresentados por C. Reis e M^a. R. Milheiro (1989:109-123) acerca de *A Ilustre Casa de Ramires*, que reforçamos a hipótese que anteriormente formulámos, sublinhando como é sintomático

mantermos as imagens da comparação o mais literalmente possível, optámos por apresentar, neste passo, os ante-textos de Zola na língua original.

que seja exactamente o seu “último romance” (assumimos esta designação por ter sido publicado no ano da sua morte - embora saibamos quanto pode ser abusiva tal classificação na medida em que a sua edição em livro não foi revista pelo autor até ao final) aquele de que no espólio existem documentos da fase mais “arcaica” da elaboração do romance. Classificando-os como materiais da “génese da narrativa”, os autores apresentam-nos como “elementos pré-diegéticos e estilísticos, insusceptíveis de serem colhidos numa observação directa do real e solicitando um grau de especialização do historiador medievalista mais do que do romancista de costumes” (p.113). Se acrescentarmos a este reparo o que sabemos da “génese” da ideia do romance, o quadro parece-nos completo para confirmação da nossa hipótese sobre os métodos de trabalho de Eça.

De facto, a primeira notícia (quase) inequívoca da ideia do romance é a “notícia” publicada na *Revista de Portugal* de 1890, segundo a qual aí se iria publicar “um conto de Eça de Queiroz, *A Ilustre Casa de Ramires*” (cf. Nuzzi, 1979:33). O conto nunca foi publicado e, em vez dele, Eça escreveu a primeira versão do romance para a *Revista Moderna*, periódico que era editado em Paris, com textos em português, por um brasileiro de origem aristocrática, Arruda Botelho. A publicação desse texto processou-se entre 1897 e 1899. Segundo Carmela M. Nuzzi, tal publicação foi um ensaio que permitiu “a revisão e aperfeiçoamento da sua obra de ficção, para a versão final sob a forma de livro” (1979:36).

Ora, reflectindo sobre todos esses elementos, o que se nos afigura é que Eça, não obstante a sua maturidade e longa e árdua aprendizagem, se mantém, de facto, fiel à sua oficina daquilo que chamamos uma *poética da dispositio*. A “fonte livresca, onde o escritor teria respigado o cabedal de informação a elaborar em fases mais adiantadas de construção da narrativa” (C. Reis e M^a R. Milheiro, 1989:113), é tão só o material que permite construir os espaços, dar densidade, configuração e consistência diegética à narrativa. No caso presente, tal material tornava-se tanto mais necessário quanto a narrativa inserida era um “romance histórico”, a necessitar, portanto, de cabedal erudito que desse alguma consistência referencial ao universo físico onde se desenrolava a acção. Mas, além deste, o que nunca nos aparece é uma documentação genética (tal como aparecia em Zola, *sempre*, e normalmente muito mais noutros romances do que em *La Faute*) que se possa considerar um esboço, um plano, uma fase textual a que se possa chamar, enfim, a da oficina da *inventio*. Ou melhor, o aparecimento das primeiras

versões, em Eça, é, de facto, a construção de uma base genética da narrativa já redigida (a primeira “matéria preparatória” ao que se nos afigura). O que nos parece ser um facto em *O Crime*, parece confirmar-se pela sua prática constante. E essa necessidade de construir desde logo a fabulação mantém-se, no fundo, como processo praticamente inalterado até ao fim da sua carreira. Porque, em Eça, a fase de planificação aparece, supomos como hipótese heurística, com uma forte componente de desenvolvimento narrativo, a partir da qual podia ser exercida a reescrita (que se tornava uma *reescrita*¹, um escrever *novo*, e não apenas *de novo* como veremos melhor na quarta parte do nosso trabalho). Cremos que é esse processo que Eça encena no seu romance derradeiro (razão pela qual, julgamos, C. Reis e M^a. R. Milheiro não podem deixar de referir tal “encenação” como alegoria da própria génese do romance em Eça), quando põe Gonçalo a escrever o romance histórico. Não se trata de o colocar apenas em busca de documentos e de informação sobre as eras passadas: está em causa, também, a narrativa heróica do antepassado, que importa *rescrever* para que o romance surja com toda a sua originalidade. O que nos leva a pensar a escrita romanesca, em Eça, como sendo sempre e de facto um labor que se realiza sobre uma história já desenvolvida. As bases é que podem ser variáveis, embora nos pareça, contra uma opinião que muito fala em falta de “ideias originais” (cf. Guerra da Cal, 1957:47; Coimbra Martins, 1967: 377) que essa falta de originalidade não é norma. O mais frequente é um esboço fabulatório pouco desenvolvido tematicamente, com uma intriga já razoavelmente desenvolvida nalgumas partes e, em seguida, a amplificação desse projecto já narrativizado, procedendo por acréscimos que vão desde o aproveitamento de outros embriões autógrafos até narrativas já escritas por outros, cujos elementos, por imperativos da narrativa já esboçada, se vêm integrar nesta como elementos de uma obra em desenvolvimento.

¹ Como explicitaremos melhor na última parte do nosso trabalho, existe alguma vantagem em manter a distinção entre dois conceitos: *reescrita* e *reescrita*. O primeiro, partindo da grafia comum, aponta para a reescrita enquanto prática banal, ou seja na perspectiva que vê na nova escrita a banalidade da cópia, chegando mesmo a aspirar a ela - escrever de novo a mesma coisa, “fazer uma tradução fiel”; o segundo, *reescrita*, pela anomalia da sua grafia sugere a excepcionalidade criativa da reescrita - escrever de novo é o cerne do próprio acto criativo. O emprego que temos feito das duas designações tem sido sempre baseado nesse critério.

2º Capítulo

As relações entre os romances de Eça e de Zola e a questão dos textos a comparar

1 - A problemática da relação entre os textos

Parece-nos ter ficado razoavelmente demonstrado, no nosso primeiro capítulo, que a questão do plágio se coloca de modo controverso na recepção que, de um modo geral, se pode fazer do primeiro romance de Eça e da maneira como se relaciona o romance com a crítica sua contemporânea. Não está tanto em causa a possibilidade de ter havido ou não plágio - questão sobre a qual os críticos mais recentes se pronunciam praticamente em unanimidade pela negativa, mesmo quando tomam em consideração as palavras de Machado de Assis - mas a própria dimensão cultural e literária de tal acusação. Uma vez feita, parece-nos muito mais interessante observar as consequências retóricas do discurso crítico nos contextos da época ou posteriores, do que limitarmos-nos a dizer o que achamos sobre a questão. Como vimos, o termo empregue por Machado de Assis foi o de “imitação”.

É a crítica posterior que “lê”, sob essa acusação, a intenção de dizer “plágio”. Já manifestámos também a nossa estranheza perante tal facto dado que mesmo alguns dos que surgiram a defender Eça contra tal vilipêndio interpretaram “imitação” desse modo. Sampaio Bruno, no texto que citámos longamente, é dos primeiros a assumir tal atitude. Muito mais recentemente, podemos acrescentar o nome de Carlos Reis à lista dos apologetas e profundos conhecedores que mostraram como é quase impossível escapar a tal leitura (cf. Reis, 1995:62). De facto, no trabalho referido, este estudioso usa o “caso” de *O Crime* como exemplo do risco que qualquer escritor corre quando determinados aspectos da sua obra se assemelham muito à de outro autor. Tal prolongamento perverso de um equívoco, ou pelo menos de uma leitura abusiva, tem um efeito muito possivelmente para lá das intenções do próprio Machado de Assis, e constitui, pelo já explicitado aqui, motivo para a nossa perplexidade profunda mas que nos merece a

máxima atenção pelas próprias razões complexas e dificilmente explicáveis que geram a indelebilidade dessa mesma acusação.

Deve notar-se que, na “Introdução” à edição crítica de *O Crime do Padre Amaro* (1996:36-37 - “no prelo” no momento em que redigimos estas linhas), Carlos Reis acentua exactamente o aspecto que está na origem da nossa perplexidade: os termos “cautelosos” de Machado de Assis, o facto de qualquer deles poder ser entendido como isento de qualquer objectivo pejorativo, e o facto de a “observação” de Machado ser “pertinente”. O que nos deixa perante a impressão pessoal de que as semelhanças encontradas são retoricamente aceitáveis para quase todos quantos leram os dois romances, incluindo nós próprios; com a convicção de que a coloração pejorativa é forjada retoricamente não pelo uso deste ou daquele termo de Machado, isoladamente, mas de todos eles em conjunto, no acto enunciativo concreto de criticar um escritor estreado que se coloca como autor na esfera estético-ideológica do naturalismo; e com a conjectura provisória de que o termo “plágio” é o que melhor traduz, na tradição romântica que marca em grande parte a nossa cultura, a relação hipertextual e intertextual que se considere excessiva - e esse excesso é, por vezes, na mesma “tradição” romântica, toda a referência que se evidencie claramente.

Obviamente que a dimensão pela qual o problema nos parece fascinante é exactamente aquela que, de acordo com o que já argumentámos, entronca na questão mais específica da prática geral da literatura, ou seja, a da imitação entendida como **mimesis**. Dado que o quadro que apresentámos das relações poéticas, no século XIX, nos prova que é de facto “inesperada” a inflexão semântica que o termo assume em direcção a plágio, parece-nos de máximo proveito interrogar o texto de Machado da Rosa, *Eça Discípulo de Machado?* (s/d) dado ser ele o estudioso da nossa literatura que, de entre os vários a, recentemente, abordarem a crítica de Machado a Eça, se manifesta mais favorável a uma aceitabilidade da acusação feita pelo romancista brasileiro. Embora, convenhamos, repudie sempre a conclusão simplista de existência de plágio. Nas conclusões que tiramos acerca das suas opiniões seguiremos de perto a “Introdução” de Carlos Reis já citada, que resume alguns dos aspectos fundamentais do trabalho de M. da Rosa. Tratando-se de um prefácio, trabalho de menor dimensão do que o do estudioso que comenta, o texto de Carlos Reis acrescenta ao cauteloso rigor crítico daquele, a observação atenta dos argumentos já datados e a confrontação destes com novos dados fornecidos pela crítica textual e estabelecimento da edição crítica das

obras de Eça, num esforço de síntese que é muito importante para a nossa própria argumentação.

A tese fundamental que Machado da Rosa formula e que pretendemos interrogar com a devida atenção é a de que, efectivamente, na segunda versão (a primeira em livro), Eça ter-se-ia deixado “influenciar” suficientemente por Zola para que se justificasse o reparo de “imitação” a tocar as fronteiras da “cópia” expresso por Machado de Assis¹. Nunca será excessivo lembrar que o retomar desta questão nada tem a ver com intenções redentoras de ilibação: nem Eça precisa disso nem, em nosso entender, é possível desfazer o efeito retórico de uma acusação. É por estarmos perfeitamente conscientes disso, sem qualquer reserva ou falsa modéstia, que nos parece útil retomar a questão tal como, no nosso século, numa perspectiva muito curiosa, Machado da Rosa (s/d) a encara enquanto problema. Os termos da sua argumentação, no essencial, vêm ao encontro daquilo que fundamentalmente pretendemos aqui formular: a problemática da relação entre os textos e a dimensão poética e ideológica de tal relação.

Resumindo os dados que, quanto a ele, eram nucleares nas observações de Machado de Assis, escreve Machado da Rosa:

No essencial, os seus artigos de crítica [*trata-se do citado artigo de Machado de Assis de 16 de Abril de 1878 e da sua continuação, publicada no mesmo jornal, O Cruzeiro, quinze dias depois, como réplica a “respostas” que o primeiro artigo suscitara*] constituíam um ataque contra o Realismo, minuciosamente documentado com a análise das fraquezas de um discípulo da escola que era, insinuava ele, um talentoso plagiário. Atacara-o primeiro, com ar magistral; calara-se depois com aparente desprezo e evidente descaso. O autor do *Crime*, impulsivo e ofendido, resolveu vingar-se, sacrificando o amor à verdade e até o bom senso à tentação de alfinetar o extraordinário crítico” (Rosa, s/d:320).

É evidente, na exposição de Machado da Rosa, uma franca simpatia, se não mesmo veneração, por Machado de Assis. Contudo, o que nos parece sobretudo interessante

¹ Temos de esclarecer ainda que, efectivamente, M. da Rosa é aqui tratado por nós, quanto a esta faceta restrita do problema, enquanto *exemplum*, paradigma. As “dúvidas” que ele apresenta são retomadas, embora com menos persistência, por outros estudiosos. A título de exemplo, além de Carlos Reis, já citado, lembremos a afirmação de Helena Cidade Moura no prefácio à edição crítica por ela organizada: “Alguns trechos desta segunda versão em confronto com a primeira e com a terceira podem provar a contaminação desta versão pela obra de Zola” (Eça, 1964:XXI). Consideramos antecedentes relativamente importantes para a formação da ideia de uma existência de “semelhança” muito forte entre os dois romances: o texto de análise da segunda versão de *O Crime* publicado por Ramalho, n’*As Farpas* (1889:226;IX), datado de 1877, respondendo ao pedido de “uma crítica” feito por parte de Eça, onde o crítico parece afastar a “ameaça” do plágio, procurando apresentar a intriga de Eça num resumo que em tudo a afaste da de Zola (cf. C. Reis, 1996, “no prelo”:34); e as observações de Silva Pinto que, na altura da publicação da segunda versão, deixam entender que mesmo desde a primeira versão, talvez pela semelhança dos títulos, já se formara uma opinião anónima da existência de “familiaridade” entre “os dous padres *pecadores*” (J. Pereira Tavares, 1943:45)

para a questão que nos interessa, como se verá, não é a admiração do estudioso pelo romancista brasileiro, ou pelo talento deste como argumentador enquanto crítico. Não é essa dimensão que nos parece interessante, mas sim a outra, subjacente: a que revela a concordância com os argumentos do escritor brasileiro. Basicamente, num processo bastante bem fundamentado, o estudioso português procura enfatizar a importância que teria tido para a evolução estética de Eça a crítica de Machado de Assis¹. Esta, segundo M. da Rosa, teria feito o debutante “romancista naturalista” abandonar as pisadas de Zola e enveredar por valores menos comprometidos e mais universais. Tal tese de Machado da Rosa desenvolve-se em duas etapas, enfatizando cada uma delas o relacionamento de Eça com um dos dois cânones que ele apresenta como constituintes da sua singularidade. Primeiro, reconhecendo que Eça teria sido sensível à crítica machadiana, na medida em que

“quase desde a sua estreia literária (...) sentia - e continuava a acreditar visceralmente - que os verdadeiros Artistas no drama e no romance são os criadores de Almas, como Shakespeare, Balzac e Dickens, não os pintores de costumes, como Mestre Flaubert e Thackeray” (Rosa, s/d:228),

enaltece as boas bases estético-ideológicas que uma tal linhagem lhe teria propiciado; depois, reconhecendo que, apesar de tudo, a influência do realismo francês é forte, sugerindo uma mais perene e profunda influência de Flaubert do que Machado de Assis suspeitara, ressalva o que, apesar de tudo, havia de esteticamente importante no mestre de *Madame Bovary* (cf. Rosa, s/d:246-7 e 309). Resumindo, segundo Machado da Rosa Eça teria evoluído esteticamente ao “abandonar” Zola, ficando preso apenas a algumas tendências formais de Flaubert (quanto a naturalismo, do mal o menos); e teria começado um percurso “redentor” de universalização em direcção a Dickens (e, possivelmente...a Shakespeare, passando por Balzac). No fundo, Machado da Rosa propõe uma leitura da já reconhecida evolução de Eça a partir do naturalismo (mas - perguntamo-nos nós - não terá ela sido, também, a evolução de Henry James, de Maupassant...e do próprio Zola que, neste terreno, é sempre uma espécie de alvo comum, hipóstase eternizada do realismo/naturalismo enquanto crime?), mostrando, por selecções sucessivas, quais os cânones e restrições canónicas seguidas. O interessante é

¹ Na sua “Introdução” à edição crítica de *O Crime do Padre Amaro*, Carlos Reis (1996, “no prelo”:42-43) faz um resumo da argumentação de Machado da Rosa que, antecipa em muitos pontos a nossa posição no que respeita a uma certa reserva quanto a essas mesmas argumentações - o que nos faz sentir mais segurança na nossa própria abordagem do problema.

ver como, deste modo, Machado da Rosa “ficcionaliza”, numa espécie de percurso exemplar, o reencaminhamento de Eça através de uma peregrinação que é o do retorno às origens redentoras.

Também muito curioso, no texto que acima citámos de M. da Rosa, mais ainda do que os hiperbólicos encómios - referindo-se aos artigos “minuciosamente documentados” do “extraordinário crítico” - é o facto de o estudioso considerar a nota introdutória de Eça à segunda edição em livro um acto “sacrificando o amor à verdade e até o bom senso”, visando apenas “alfinetar” M. de Assis. Vale a pena analisarmos a leitura de M. da Rosa pelo que ela nos revela da persistência dos valores que, quanto a nós, estão na sombra dos argumentos mais explícitos, agitando-os como uma força de poderosa irradiação energética - valores esses de que M. da Rosa, embora não os discutindo amplamente (possivelmente para não pôr em causa aqueles a que adere e parecem constituir o seu sentido da literatura em última instância.), tem consciência. Tais valores não são, nele, apenas uma simpatia que, a ser completamente silenciada, seria cega. A lucidez da sua posição manifesta-se no que observa em M. de Assis, como se pode perceber neste passo:

“A originalidade da crítica machadiana assentava num sistema de ideias em que se fundia uma visão aparentemente pragmática dos movimentos romântico e realista com uma penetração excepcional dos fenómenos psicológicos e da verdade moral. [...] Machado negava que o Realismo de Eça, no *Primo* [mas também em *O Crime*] ministrasse qualquer ensinamento moral.” (Rosa, s/d:226-7)

Contudo, tal lucidez não lhe permite, perante o confronto de posições (que, no fundo, reconhece que era o que estava em causa) ser inteiramente justo para com Eça. É claro que a posição de Eça, em fuga face à acusação, é sintomática de uma insegurança. Mas não será enfatizar excessivamente a genialidade autoral de Machado nas suas posições, quando se vê, nas denegações de Eça, uma má consciência perante o naturalismo e não, simplesmente, como era natural num quase principiante, o recuo perante a crítica acerba do mestre¹ que, como todos reconhecem, o acusa de plágio? A melhor solução, neste

¹ Machado da Rosa enfatiza de tal modo a importância de Machado de Assis que quase encara o crítico de 1878 como o grande autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e de *Quincas Borba* (1892). No entanto, como nota Carlos Reis, na altura em que publica a sua crítica, Machado de Assis “era [...], já então, um crítico influente, respeitado e exigente” (1996, “no prelo”). Devemos notar ainda que os seus poemas já publicados e romances por ele escritos até à data, embora não o tivessem consolidado como a grande figura da literatura de língua portuguesa que depois veio a ser, eram obras notáveis dentro da literatura brasileira e a crítica da época era, de um modo geral, da opinião que ela continuava o melhor que a narrativa “urbana” de Alencar dera às letras brasileiras (cf. Bosi, 1970:193-200). Tudo isso fazia dele uma “entidade” cultural que Eça respeitava e cuja opinião negativa presumivelmente temia.

momento em que buscamos interrogar o texto do romancista português visado pela crítica de Machado de Assis, é, sem dúvida, regressar aos termos do mestre brasileiro, aos de Eça e, inevitavelmente, à leitura que M. da Rosa deles faz.

Só uma abordagem comparativa dos romances que estavam em causa na leitura do escritor brasileiro nos poderá ajudar a compreender e avaliar, como dinâmica da relação literária e enquanto documentos de leitura das *transtextualidades* e das *hipertextualidades*, as argumentações de M. de Assis e as corroborações e contra-argumentações a que elas deram origem. Contudo, é nossa convicção profunda que, embora haja um romance de Zola e uma versão do romance de Eça em confrontação directa, não é possível estabelecer em nenhum passo da sobreposição de *La Faute* e de *O Crime* a presença apenas de dois textos-romances sem qualquer contaminação. Por um lado, toda a problemática contextual da interdição amorosa está presente como ante-texto em Zola (sobretudo nos seus textos preparatórios, nas suas notas de trabalho) e em Eça (nas notas sobre a hagiografia, de onde vem a desenvolver as suas histórias sobre as vidas de santos, por exemplo)¹; por outro lado, mais directa e complexamente, o facto de já existirem duas versões de *O Crime* nunca permite estabelecer claramente e sem equívocos a que objecto da representação romanesca M. de Assis se refere quando escreve “imitação”. Os pressupostos de que seria a versão de 1876 a visada são apenas consentimentos de boa vontade a favor da honestidade postulada de Machado de Assis. M. da Rosa, como já se viu e se verá melhor ainda, adere francamente a essa posição “isenta” do mestre brasileiro. Reconhece que ele é injusto na sugestão de plágio (cf. Rosa. s/d:320), mas considera que o princípio de “ataque contra o realismo” era “minuciosamente documentado”. Sem pretendermos antecipar um assunto a que

¹ Esta questão, que é sempre aludida com a tópica pela qual Eça passa, em redenção, do naturalismo para a salvação, é emblematizada, no *Crime*, pelo abade Ferrão da versão de 1880. No fundo é um *topos* cultural emergente em muitos textos do naturalismo e do modernismo que se lhe segue (pelo menos no âmbito que dele conhecemos - com variantes dentro da narrativa fantástica, por exemplo). Sirvam de corroboração, por ora, sobre um assunto a que voltaremos quando abordarmos as questões temáticas, ou seja, os *topoi* nos dois romances em questão, as palavras de Chantal Bertand-Jennings, citadas por Colette Becker: “Herdeiro da tradição judaico-cristã que culpabilizou fortemente o exercício da sexualidade, vivendo na época vitoriana, particularmente sensível à dissociação no homem das noções de gozo (*jouissance*) e procriação, Zola mantém, talvez mais do que qualquer outro dos seus contemporâneos (...) uma visão infernal da sexualidade” (1990:120). Esquecendo o relativo de superioridade, não poderíamos colocar, no paradigma aqui formulado a partir de Zola, um Henry James, um Maupassant, um Flaubert e, evidentemente, um Eça? No entanto, pela atenção lúcida que dão a tal tema e pelo facto de ser de modo desvelado ou mesmo ostensivo que o apresentam, alguns destes autores - e muito especialmente Zola e Eça nos romances que aqui temos como objecto principal - são quem mais contribui para a transformação da conjunção da sexualidade e do mal numa nova conjunção: a sexualidade



teremos de voltar num lugar próprio, na análise dos motivos, descrições, objectos e acções emblemáticos¹, temos de reconhecer que a argumentação de M. de Assis, dando como exemplo comprovativo de casos de plágio “a missa”, só é inteiramente válida com muito boa vontade². Em todas as versões ela existe (e Machado não esclarece que são duas e não apenas uma missa, na versão de 1876!), em todas as versões estão presentes os ensinamentos do realismo/naturalismo (embora o grau e a eficácia dos princípios, na prática do escritor, possam variar), parecendo-nos abusivo apresentar a sua menção, sem uma análise detalhada, ao nível mesmo da textura superficial do romance português, em sobreposição ao de Zola.

2 - A crítica de Machado e a versão em causa

Embora possa parecer, à primeira vista, que é fácil deslindar o “imbróglio” da versão referida pela crítica de Machado de Assis, tal não é assim se instalarmos no comentário o princípio da suspeita. De facto, se temos razões para pensar que Eça leu Zola e trabalhou o seu texto, na segunda versão, em função dessa leitura, temos também razões para pensar que o que norteava a crítica de Machado não era o zelo pela originalidade ou autenticidade, ou direito de propriedade de Eça relativamente a *O Crime do Padre Amaro*. Começamos, para tentarmos aproximar-nos da tal clareza idealizada quando se pretende dilucidar um problema controverso, estabelecer uma evolução dos factos tal como se poderiam expor numa lógica estritamente cronológica apagando, tanto quanto possível, todos os efeitos de obscurecimento provocados pelas leituras posteriores e pelos retornos controversos ao problema.

Em 1875, Eça começa a publicar, na *Revista Ocidental*, a partir de 15 de Fevereiro, a sua primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*. A publicação decorre, com vários contratempos a singularizá-la na nossa história editorial, na regularidade quinzenal da

valorizada pela procriação. Dado que essa questão será central no nosso trabalho, deixamos aqui apenas o reparo da ressalva.

¹ Cf. *infra*, III, cap. 6

² Para uma visão crítica e mais actualizada da questão, enriquecida com novas informações resultantes da consulta do espólio e do estabelecimento da edição crítica é importante consultar a “Introdução” já referida de Carlos Reis. Embora basicamente mais de acordo com Machado da Rosa do que nós, ele coloca, no entanto, matizações importantes na visão de conjunto do problema, encaminhando-o para uma conclusão de que nos aproximamos: “isso a que Machado chamou «imitação» (e outros plágio) foi, antes de tudo, uma necessidade (quase diríamos, uma emergência) por assim dizer, *técnica*, vivida em solo estranho por alguém que devia relatar uma missa e um enterro” (1996, “no prelo”:40). Como se verá pelo desenvolvimento da nossa tese, a hipótese que colocamos à partida, embora insista na questão “técnica” não considera a prática “uma emergência” mas antes um princípio de trabalho que postulamos como fundamental em Eça.

revista, até 15 de Maio. Nesse mesmo ano é publicado, em S. Petesburgo, em língua russa, entre Janeiro e Março, *La Faute de l'Abbé Mouret*. Tratava-se da primeira colaboração de Zola para a revista mensal *Vestnik Evropy (Mensageiro da Europa)*, que decorria do bom sucesso da relação que o seu amigo Tourgueniev estabelecera entre ele e a direcção do órgão reformista russo. A primeira edição do romance em língua francesa sai em Paris no segundo trimestre do mesmo ano. Não é, pois, possível, pelo que se vê, atribuir a Eça um conhecimento da obra de Zola, aquando da publicação da primeira versão de *O Crime*.

No entanto, o facto de haver mais de uma versão do romance português, e a eventualidade presumível de a edição visada por Machado de Assis na sua crítica ser a versão de 1876, leva-nos a pensar que são necessários alguns esclarecimentos sobre a história das sucessivas reedições e reescritas. Para o efeito tentaremos fazer um sumário tão completo e claro quanto nos seja possível daquilo a que Eça chamou “desastre literário” em carta a Ramalho (Eça, 1983: 102;I). Após várias peripécias e decisões que envolvem cartas, reconsiderações, resoluções, Eça toma a peito escrever um novo romance, com o mesmo título e, ao que parece poder afirmar-se desde já, com as linhas gerais da intriga. A transformação textual foi tal que, quando se fala da nova edição se faz referência, muitas vezes, a uma nova versão¹. A história dessa decisão, embora já apresentada com bastante rigor, nas suas linhas gerais, por João Gaspar Simões (1945:352-383) e Alberto Machado da Rosa (s/d) que se completam em informação (sendo o texto do último posterior à data da primeira edição do livro de Gaspar Simões - devendo esclarecer-se que a edição que aqui seguimos do livro deste é a de 1980 que, embora sem rectificações, tem amplos acrescentos - o qual refere sem contradições quanto aos *factos* apresentados) é reformulada por Carlos Reis (1996, “no prelo”: 18-26) com alguns acréscimos que resultam das elucidações que o estabelecimento da edição crítica e o acesso ao material do espólio permitiram. Seguiremos de perto a sua exposição por ser uma síntese das outras duas - com as quais, diga-se de passagem, não entra em qualquer espécie de contradição de fundo - e por apresentar, relativamente às

¹ A decisão de Carlos Reis, no estabelecimento da nova edição crítica de *O Crime* (1996, “no prelo”), não é essa, considerando a primeira versão como “material genético”, acompanhando nessa decisão Guerra da Cal - posição que no fundo, sem as mesmas bases de crítica textual, é a nossa, como hipótese de leitura do trabalho poético do romancista português. Contudo, a autora da anterior edição crítica, Helena Cidade Moura, com toda a sua competência de queirosiana de longa data e reconhecido mérito, considerava o texto publicado na *Revista Ocidental* uma primeira versão. Sobre este assunto ver a argumentação com actualização de dados de Carlos Reis (1996, “no prelo”:87)

antecessoras (até pelo que lhes deve de informação prévia - sobretudo a Machado da Rosa - que ordena com distância e lúcida disciplina crítica), a vantagem de ser uma apresentação dos factos simultaneamente mais sintética e mais clara.

A primeira versão de *O Crime* é o contributo de Eça para a *Revista Ocidental*, dentro de um projecto cultural liderado por Jaime Batalha Reis e Antero de Quental. Esta colaboração, contudo, foi acidentada desde a primeira hora, sobretudo pelo facto de Eça ter partido para o posto consular de Newcastle-on-Tyne após ter deixado o manuscrito sob forma de “borrão” na mão de Batalha Reis. O facto de se ter mantido em Inglaterra durante alguns anos não lhe permitiu acompanhar de perto a publicação do texto. Pelo que se depreende da correspondência que tem com Batalha Reis (cf. Carlos Reis, 1996, “no prelo”, 19-20 e 22-23) o romance sai com uma redacção e uma forma de intriga que não correspondiam à sua vontade. Na troca de correspondência com o seu amigo editor, as insistências de Eça para que aquele lhe mande as cópias são constantes. A não satisfação de tal pedido por parte de Batalha Reis origina uma forte indignação de Eça, que se dirige ao amigo em termos quase insultuosos. Durante algum tempo, aparentemente pelo menos, Eça entrou num estado de pouco amistosas relações com Batalha Reis e, como o deixam entender algumas alusões, também com Antero. Segundo Carlos Reis, teria mesmo sido um “choque” para o romancista estreante ver “a efectiva precariedade literária do texto que deixara em Lisboa” (1996, “no prelo”:21). O reparo do mesmo autor sobre o método de trabalho que Eça inaugura, segundo é revelado pelas emendas introduzidas e pela correspondência trocada, merece ficar registado em favor da nossa própria hipótese sobre a “oficina textual de Eça”, tal como já sugerimos no ponto anterior desta parte do nosso trabalho:

“A partir do manuscrito enviado para a tipografia, manuscrito em estado muito imperfeito, em diversos aspectos, o escritor procedia quase sempre a uma autêntica reescrita, de alcance frequentemente considerável; essa reescrita, muitas vezes necessária até para incutir ao texto a coesão morfossintáctica que não raro faltava ao borrão inicial, exercia-se sobre provas tipográficas sujeitas a modificações substanciais, se é que não, por vezes, substituídas por um novo texto, com as demoras e custos que um tal processo naturalmente ocasionava” (Reis, 1996, “no prelo”:21).

Parece poder concluir-se dos factos apresentados e das considerações por eles suscitadas que, com os acontecimentos que rodearam esta publicação, ela veio tornar do domínio público uma prática que, muitas vezes, noutros casos, se mantém quase secreta. Este conjunto de circunstâncias permite-nos podermos tomar conhecimento de como,

no nascimento do romancista Eça de Queirós, se processava o trabalho de um escritor que começava a assumir-se plenamente. O mal para o cidadão que então queria ser autor naturalista reverte em favor de quem hoje o estuda, sendo as suas atribulações de estreante um material elucidativo do percurso da sua aprendizagem técnica que muito esclarece acerca da “oficina” textual de Eça - a sua *Fábrica de Textos*, como a designa Fagundes Duarte (1993).

De facto foi um borrão, com uma redacção um tanto caótica, oriundo de uma primeira redacção, que foi publicado. Contudo, para quem o lê, a configuração da fábula e as grandes linhas da intriga já estão nele presentes. No fundo ele funcionava, simultaneamente, como plano, esboço e primeira redacção já ficcionalizada e sem marcas da voz autoral instruindo os passos da elaboração. Este último aspecto permite que, para uma eventual leitura em sintonia com o texto (e esse foi o caso de Fialho, por exemplo, que cobriu essa “primeira versão” de encómios, no seu texto sobre Eça publicado em *Figuras de Destaque* -1923), a ideia de romance acabado, de estrutura narrativa completa, e mesmo revelando traços de escrita já bastante elaborados, poderia forma-se sem que tal conjectura, embora discutível, tivesse de ser repudiada por descabida.

A segunda versão não é apenas uma nova edição mas também não é outro livro. A obra em questão - primeira versão “em livro” - que alguma crítica (Gaspar Simões, 1945; Machado da Rosa, s/d) tem considerado a mais realista/naturalista, teria vindo corrigir a incipiência, o estado de borrão e o “pendor ainda demasiado carregado de romantismo” (segundo os mesmos dois autores) da primeira versão, ou seja, da versão publicada em episódios na revista já citada. A versão em livro é publicada em Julho de 1876. Tal decisão é tomada logo que, em 1875, ainda durante o decorrer da publicação em folhetim, Eça se manifesta contrariado por aquilo que considera, como já vimos, um “desastre literário”, ou seja, a publicação, sem a sua aprovação, do texto por Batalha Reis (cf. Rosa, s/d:77-9). Em 16 de Abril de 1878, Machado de Assis publica, na revista *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro, a primeira parte do artigo a que fazemos referência - tendo saído a segunda parte quinze dias depois, na mesma publicação. A sua crítica, presume-se, tinha em mira a versão de 1876, a que foi publicada pela primeira vez em livro. Embora o objecto principal da crítica fosse *O Primo Basílio*, também a história de Amaro era aí amplamente comentada, como já tivemos oportunidade de ver.

A resposta de Eça que é publicada como “Nota da Segunda Edição” sai junto à versão de 1880, terceira no total e segunda em livro.

Os espaços de dois anos que vão da publicação da primeira versão em livro à crítica de Machado de Assis e desta à resposta de Eça ficam aqui registrados, sem reparos, apenas para sublinhar o que há de estranho em tal espaçamento. Mais produtivo para começarmos a perspectivar a dimensão pouco linear do problema, parece-nos, é o comentário de M. da Rosa, pelo que traz de adensamento das problemáticas histórico-literárias as quais, de um modo geral, nos parecem o terreno prioritário para uma inflexão profundamente interessante dada ao problema do “plágio” como *leitura crítica*:

“Nesta (*a Nota à segunda edição*), o romancista limita-se a ridicularizar a acusação de que *O Crime* é uma imitação do romance de Zola, servindo-se, como já disse, de dois argumentos: primeiro, as datas dos romances: 1871 e 1874, para a elaboração e publicação do *Crime*, 1875 para a elaboração e publicação de *La Faute*, argumento que considera subalterno; segundo, o assunto «uma bela alegoria idílica» (*La Faute*) de nenhum modo se poderia relacionar com «uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra de uma velha Sé de província portuguesa» (*O Crime*). [...] O ficcionista sugere que existiam apenas duas versões do livro. [...] Em nenhuma passagem se afirma ou se sugere que existiu uma versão de 1876, diversa da de 1875, data que aparece no prefácio da segunda versão e que é modificada, intencionalmente, para 1874. Sobre a versão da *Revista Ocidental* não podia ter havido qualquer influxo de *La Faute*. Este só se manifesta nas páginas escritas em 1875 e 1876. Identificando o novo texto com o da primeira versão, Eça eliminava a hipótese da influência que Machado de Assis asseverava e de que apontara uma cena demonstrativa: a missa. É evidente que nem esse nem nenhum dos outros argumentos apresentados pelo escritor brasileiro podiam ter cabimento se o livro tivesse sido escrito em 1871, quatro anos antes da publicação do romance francês” (Rosa,s/d:315-316)

Antes de passarmos à análise propriamente dita da defesa de Eça, vejamos como funciona o tendenciosismo de M. da Rosa neste passo (que é, aliás, fulcral para a formulação da sua tese de fundo, de mostrar um Eça em evolução - da inocência romântica [1ª versão] ao pecado naturalista [2ª versão] e deste para a redenção de uma arte pura, recomendada por M. de Assis [3ª versão] - ou seja, da incipiência à maturidade). Em primeiro lugar, a “análise minuciosa” de M. de Assis, a sua “penetração profunda” é, ela própria, falaciosa quanto ao texto em questão. Basicamente, parece-nos que M. de Assis é, pelo menos, apressado, caso admitamos que não conhecia a versão de 1875, quando coloca a questão de uma leitura/reescrita de Eça feita a partir de Zola nos seguintes termos: “O sr. Eça de Queirós alterou naturalmente as circunstâncias que rodeavam o padre Mouret, administrador de uma paróquia rústica [...]. O padre Amaro vive numa cidade de província [...]” (Assis, 1878). Até certo ponto, colocar o problema dessa maneira, numa comparação intraliterária, é o mesmo que dizer

que Shakespeare alterou, no *Hamlet*, as circunstâncias do *Édipo* de Sófocles; ou que Flaubert, Tolstói, Balzac, alteraram as circunstâncias do adultério de *Tristão e Isolda*, tendo escrito, no entanto, a mesma história. Perante uma argumentação desse tipo é evidente que Eça tem toda a razão em evocar a anterioridade da sua *fábula* relativamente ao romance de Zola. Do nosso ponto de vista, mesmo que Machado de Assis não conhecesse a versão inicial do *Crime*, sabia muito bem que grande parte da literatura se faz, exactamente, por retomada de núcleos fabulatórios, de **mythos** retomados como “matéria” os quais, evidentemente, de autor para autor apresentam alteração de “circunstâncias”, pelo que a sua acusação se mostra fortemente insidiosa.

Não era legítimo, em suma, apontar o que na *semelhança* das obras era a sua *diferença*, evocando esta como disfarce de uma imitação “dolosa”, tornando-a *indício* dessa mesma falta. Esses argumentos, a serem válidos, sê-lo-iam apenas como corroboração, não como indícios primeiros. A versão de 1875, de facto, já continha as diferenças que são apontadas como “disfarce” da imitação, o que retira qualquer peso aos argumentos de M. de Assis quanto a esse ponto, um dos que mais pesa para dar ao termo “imitação” o sentido de “plágio”.

Ora, Machado da Rosa, quando olha para o confronto a quase um século de distância, manifesta, neste caso, um descuido que não lhe é habitual. O trabalho da sua hermenêutica está enformado, segundo nos parece, por todo um aparato de ideias pré-concebidas. Nomeadamente quando desenvolve encómios sobre Machado de Assis enquanto crítico que, neste ponto concreto, se revela, ele também, cego pela sua própria vontade de encontrar um exemplo de como a influência realista/naturalista era pernicioso. De facto, os termos de M. de Assis são vagos (como já tivemos a oportunidade de notar no primeiro capítulo), a referência à missa não é evidente (pode ser e pode não ser...mas já a da primeira versão, com a mesma “boa vontade”, pode ter indícios de leituras naturalistas, como sugerimos acima) pois é simplificar demasiado ver na transformação por **amplificatio** de uma cena uma inclinação para o plágio - sobretudo se atendermos a que, depois da acusação, na reescrita da versão de 1880, Eça não omite os elementos “documentais” (os enunciados em latim, a apresentação do ritual, por exemplo) que, na elaboração da descrição, funcionam como processos de **enargeia** (procedimento retórico de reforço da descrição como documento, como “ter estado lá” - cf. Molinié, 1992:144). Tal posição padece de um parcialismo estético-ideológico que já foi motivo de comentários nossos anteriormente feitos. Em resumo,

quanto a este ponto aderimos, ainda que sem fanatismo apologético, à opinião de Gaspar Simões: “a verdade é que todas as missas se parecem”(1961:161).

3 - A defesa de Eça e a confusão sobre os textos

São todas estas razões, acumuladas enquanto suspeitas sobre uma acusação, que nos levam a encarar com alguma reserva uma opção demasiado apressada sobre os textos a comparar. Não é que o tempo de espera, a hesitação possam, neste momento, alterar muita coisa. Não é uma hesitação que defendemos, mas uma ponderação. Só um golpe de sorte, qualquer coisa como a descoberta de um documento em que ele afirmasse qual das versões visava, por exemplo, poderia fazer-nos acreditar na infalibilidade da decisão quanto à versão de Eça que foi visada por Machado. Mas tal documento, se existisse, seria também pouco digno de crédito nem que fosse pelo facto de poder ser tomado como uma afirmação de má fé de M. de Assis, procurando ocultar que já conhecia o texto de 1875. Para nossa grande estranheza, efectivamente, uma questão que nunca se coloca relativamente a esta crítica é a da hipótese de Machado de Assis poder ter conhecido a versão da *Revista Ocidental*. Porque não? Não era ele, de facto, o crítico muito bem informado, “muito atento ao que literariamente se passava na Europa e em Portugal” (Reis, 1996, “no prelo”:35)? Porque não admitir que lia o importante órgão cultural ibérico dirigido por Batalha Reis e Antero de Quental?

Quanto aos argumentos de Eça, lançando confusão sobre as datas, dando como ano de publicação o de 1874, que seria, segundo M. da Rosa, uma “modificação intencional” (s/d:316), não nos parece assim tão desonesta como sugere o crítico português. Segundo ele mesmo relata (Rosa, s/d:39-57), Eça vai para Inglaterra em finais de 1874, tendo deixado na mão de Batalha Reis o manuscrito do romance (provavelmente: pelo que sugerem os contactos e o facto de este ter começado a publicação de *O Crime*, em folhetim, em Janeiro de 1875), o que faz com que a menção de “publicado em 1874” seja apenas uma hipérbole interpretando o facto de o autor considerar “publicado” o texto desde o momento em que sai da sua mão. Esta afirmação de Eça, aliás, manifesta apenas o rebate de alguém inseguro que se sente agredido prevendo especiosidades em torno da acusação de eventual roubo de ideias. O historial extremamente criterioso e bem informado de M. da Rosa sobre *La Faute* de Zola, mostrando-nos (como era, aliás,

presumível) que o romance francês estava escrito em 1874, indicando-nos que nos anos 50 do século passado, o ante-texto “Journal d’un Convalescent”¹ já existia (cf. Rosa, s/d:34), dá-nos uma razão suficiente para a hiperbolização algo denegativa de Eça. No fundo, o jovem romancista estreante não foge apenas de factos, ou de eventualidades presumíveis com base em factualidades, mas de plágios presumíveis já numa esfera de verosimilhança, para não dizer da fantasia ou mesmo da fantasmagoria.

Muito natural é, pois, que Eça faça recuar, tanto quanto é minimamente aceitável, a data da elaboração da sua fábula e que componha a história da elaboração desta do modo que lhe é mais favorável. Não foi Eça quem criou o fantasma ameaçador do plágio: criaram-lho e ele reagiu com todos os elementos possíveis para uma argumentação que lhe fosse favorável e que afastasse para o mais longe possível a ameaça. E isso é compreensível: como veremos melhor na última parte do nosso trabalho, a questão do plágio gira sempre em torno de uma matriz denegativa de criações fantasmáticas: “bem sei que não há textos inteiramente originais, mas no entanto...”. Temos de reconhecer que os pavores de Eça se justificavam inteiramente e que a sua tentativa desesperada para apagar o efeito retoricamente indelével de uma acusação eram os únicos possíveis. No fundo, ele tentou sapor as bases do fundamento da própria acusação.

A segunda operação de contra-argumentação que Machado da Rosa considera menos louvável é a da tentativa de “apagamento” da edição de 1876, que ele detecta agarrando nas palavras de Eça que, em prefácio à edição de 1880, diz estar escrevendo pela segunda vez o livro. Também aqui nos parece que é forçar a nota contra Eça. Tanto quanto o historial da edições permite estabelecer, não existe nada de condenável em considerar uma edição acabada, como borrão, onde já está presente a intriga - ficando identificada a versão em livro apenas como uma conclusão, com o texto melhorado, da edição em revista saída em 1875. E parece-nos legítimo que o autor considere ambas as edições uma só versão - é para essa decisão que se inclina Carlos Reis no estabelecimento da sua edição crítica, como já vimos. É claro que não defendemos aqui Eça na falta de rigor da sua declaração. De facto ele lança confusão sobre a matéria

¹ Existia mas não foi publicado então, note-se. Era um manuscrito de Zola que, como já esclarecemos (recorrendo a Mitterand), no primeiro ponto desta segunda parte, só foi publicado na década de 60 do nosso século. Dadas a insinuações que subjazem a toda esta questão, esclarecemos ainda que a hipótese que Mitterand (in Zola, 1875:440), sugere - pelas marcas gráficas, estilística e preocupações temáticas presentes no manuscrito - é que tal texto teria sido escrito entre 1865 e 1867.

modo evidentemente tosco. No entanto, parece-nos que uma atitude heurística a manter é a de reconhecer ao autor o direito a definir como entende as obras que produz. Além disso não nos parece demais pensar que não é particularmente grave um autor, defendendo a sua “originalidade”, encarar uma primeira publicação sem revisão sua, como sendo apenas material de trabalho, um borrão publicado por descuido (ainda que seja ele próprio, como autor, o responsável maior pelo descuido), fazendo parte dos textos preparatórios da edição que considera válida. Por outro lado, afirmar que esse romance é de 1874 revela apenas o processo de contra-argumentação retórica que tenta extremar a *impossibilidade*, com o mesmo grau de exagero com que a *possibilidade* do plágio o afecta. Ele defende a anterioridade da sua *fábula*, já escrita de facto em 1874, contra a acusação que Machado de Assis de facto lhe fizera de ele agarrar na “mesma personagem” que protagonizava o romance de Zola e modificar as “circunstâncias”.

O problema que neste ponto se levanta não é simples. Se hoje consideramos que podem ser dadas como existentes, em rigor, três versões, estamos, até certo ponto, a desrespeitar várias decisões autorais: a de Eça não querer publicar o texto tal como estava, “em borrão”; a de ter pedido, insistentemente, a Batalha Reis que não publicasse nada caso não pudesse haver maneira de lhe enviar as provas para Londres, para rever o texto; e a sua decisão de escrever a nova versão decorrente de não ter ficado satisfeito com o resultado textual que observou na revista. Mesmo que reconheçamos que grande parte da culpa do que aconteceu cabe ao próprio Eça (que entregou um manuscrito pouco trabalhado a um amigo que tinha a intenção de o editar) e que, por isso, nos sintamos no direito de interpretar os resultados dessa inépcia como o nosso bom senso nos ditar, parece-nos injusto retirar ao autor o direito de ser o primeiro e o mais autorizado intérprete desses acontecimentos editoriais. Se há lugar em que a função autoral é legítima em todas as suas dimensões e consequências, esse lugar é exactamente o da gestão do seu manuscrito. A decisão de se pronunciar sobre o que considera uma versão bem como o de interpretar o processo da sua produção é, neste ponto do processo, inteiramente sua. Num caso complexo como este em que não se pode optar por uma opinião definitiva, a do autor, desde que seja verosímil, parece-nos ser a mais importante a ter em conta.

Minimizando a questão da reacção negativa que Eça teve na altura da publicação em revista, Machado da Rosa, porque defende uma determinada tese, embora apresente provavelmente a questão retira-lhe todo o empolamento, usando apenas a expressão “nas

cartas em que fala do desastre literário preparado por Batalha Reis e diz que *O Crime* está quase pronto, Eça entusiasma-se na primeira delas com o discurso do Assunção ...” (Rosa,s/d:94-95), ou seja, continuando, no mesmo parágrafo, numa quase mudança de tópico, o registo de um outro assunto que nada tem a ver com o que está a tratar: sendo o assunto do desastre a publicação em revista de *O Crime* estranha-se tal deriva. Gaspar Simões, por exemplo, reportando-se às mesmas cartas de Eça, tem um modo diferente de sumariar a questão:

“De resto, a própria intempestiva reacção do escritor que, ao receber os primeiros fascículos da *Revista Ocidental*, se insurge contra Batalha Reis que lhe publicara a obra, dizia, sem expressa autorização sua, o que parece não ser verdade, muito nos sugere do que podia haver de íntimo nas revelações do romance.” (Simões, 1961:158-9)

Como se vê, a questão, que não vem ao caso deslindar aqui em toda a sua dimensão, não é simples. O romance é publicado; Eça protesta mas, pelo que já apresentámos de opiniões competentes além da nossa própria, o protesto, embora legítimo, não é inteiramente justo. Por outro lado, lendo as afirmações de Eça sobre as datas de publicação apenas como fugas, mais ou menos “desonestas”, ao reconhecimento da existência de duas versões, estamos apenas a interpretar uma atitude que talvez tenha motivações muito mais profundas, controversas e, a acreditar em Gaspar Simões, inconscientes (cf. Simões, 1961:159). No entanto, parece-nos que a hipótese defendida por Carlos Reis (1996), já por nós sumariada acima, é a mais razoável, verosímil e de acordo com os factos e documentos que são conhecidos: Eça descuidou-se com a entrega precipitada dos textos; não gostou do resultado e procurou por todos os meios corrigir o “desastre”.

A questão, tal como é aqui apresentada, revela suficientes zonas obscuras para nos deixar com as mesmas cautelas metodológicas que nos parecem também de respeitar quando se procura estabelecer um texto a partir de mais de uma versão, sejam elas impressas ou manuscritas: a correcção que nos parece mais recente (que, subentendidamente, revela a intenção última do autor) deve ser a respeitada como mais fiel. E, se houver uma vontade expressa do autor, ela deve ser a primeira opinião a ter em conta. Está no mesmo caso, parece-nos, a questão da existência de duas “sub-versões” que Eça considera, tanto quanto nos podemos reportar à palavra dele, apenas uma. Se sabemos, além do mais, que a primeira versão (sub-versão em borrão) é entregue a Batalha Reis, que nessa entrega Eça tem dúvidas suficientes para procurar

negar, num processo eventualmente denegativo, a vontade de publicar, encontramos, pelo menos, perante um processo cuja complexidade torna aventureira qualquer decisão quanto à verdade dos factos e aos motivos que estão por detrás deles.

Ora, é neste contexto que Eça se vê, inesperadamente, perante uma acusação que ele sente como um ataque. É compreensível que, pressentindo os efeitos indeléveis que dele viriam, sabedor de como a comunidade literária pode forjar conjuras, sobretudo quando estão em causa princípios de adesão a escolas e a poéticas, o seu procedimento tenha sido o que foi, sem que nele possamos reconhecer qualquer desonestidade fundamental. É evidente que o Eça mais maduro, mais senhor dos princípios estéticos desenvolvidos na dimensão da sua própria capacidade e da sua própria vontade de criação poética, não cairia nos erros tácticos de enfraquecer a sua posição com imprecisões, ou com recursos a argumentos cuja fundamentação era tão facilmente rebatível. Mas também é certo que, como reconhece o próprio M. da Rosa, Machado de Assis não voltou ao problema, nem rebateu os contra-argumentos.

Para não prolongarmos indefinidamente a nossa própria operação hermenêutica que, neste ponto, apenas visa matizar a tendência de M. da Rosa - a favor de “alguma razão” presente nos argumentos de Machado de Assis, procurando justificar como este último usou o opróbrio para defender os seus princípios poéticos - devemos esclarecer que, lançada alguma suspeita sobre a certeza de qual a edição visada por Machado de Assis, é tempo de explicitar a opção que consideramos mais razoável.

Com todas as ressalvas e reservas que acima apresentámos, não podemos deixar de considerar, como opinião profundamente respeitável e digna de crédito na “*endoxa*” dos estudos literários (a conjunção de *opiniões* de peso maior) a que é defendida por Machado da Rosa e que, mais recentemente, Carlos Reis corrobora nos seus traços gerais. Porém, parece-nos razoável, dado o estado dos estudos sobre a questão, não pôr de parte o pano de fundo das restantes versões (a serem consideradas entre o material mais importante a ter em conta no **corpus** dos textos em profunda relação de transtextualidade com os romances em causa). O que nos leva, por ordem, ao estabelecimento de um critério de abordagens comparativas cujo plano desenvolvemos seguidamente.

4 - Os textos a comparar

Parece-nos sensato, em suma, aceitar como postulável que a crítica de Machado de

Assis a Eça tinha em vista a versão de 1876. A de 1880 não pode ser, pois a crítica saiu em 1878. A de 1875 podemos admitir tacitamente que também não é a mais provável pelas razões sobretudo defendidas por Machado da Rosa que têm, sem dúvida, não o peso da “evidência” que ele ostenta, mas o de uma forte verosimilhança. Na opção pelos dois primeiros textos a ter em conta, constituindo o **corpus** central de que nos iremos ocupar, não surgem muitos problemas. O texto francês, salvo alguma gralha sem história, mantém-se o mesmo que foi publicado em Abril de 1875. A edição por que nos guiamos tem o aval de Henri Mitterand, talvez o mais reputado especialista de crítica textual realizada sobre Zola: foi ele quem estabeleceu e anotou o texto da edição em causa. Há apenas uma “variante” que é a tradução russa publicada em revista no princípio do mesmo ano (curiosamente, quase em sobreposição à publicação da edição de 1875 do romance de Eça) em que saiu o livro - mas a existência de tal texto, embora anterior ao da edição francesa, não nos parece ter qualquer importância para as questões que importam ao nosso trabalho. O texto português de 1876, de Eça, também não põe problemas: teve uma edição e depois deixou de existir, foi substituído pela versão de 1880. Tudo simples, excepto as questões de fundo quando se efectuam as comparações.

Caso queiramos observar com alguma atenção o que está em causa quando comentamos as semelhanças entre os dois romances, e também as diferenças, temos de nos reportar a outros textos, inevitavelmente. O panorama breve que apresentámos no ponto anterior desta parte do nosso trabalho fornece as linhas gerais e os aspectos fundamentais de algumas obras da época que nos parecem assumir uma forte relação transtextual com os dois romances em causa.

Dado que não nos vamos limitar a comparar o romance de Zola saído em 1875 com a versão do de Eça publicada em 1876 ao nível microtextual, como se presumíssemos que este era uma tradução para português do romance francês (que é argumento que nunca esteve em causa nas acusações de “plágio”), é muito natural que o material a comparar não esteja, muitas vezes, explicitamente presente na superfície textual, ao nível da microestrutura discursiva. Salvo alguns poucos pormenores relativos à missa e ao enterro, não se postularam como excessivamente idênticos em ambos os romances elementos verbais como “vocábulos” ou mesmo “frases”. Tal como já afirmámos na primeira parte do nosso trabalho, muito do que se afirma ser “imitado” são elementos como a “situação”, as “tendências”, o “estilo” e “algumas reminiscências”; a maior

parte deles, como se vê, elementos do mundo representado - sendo os outros os processos poéticos (e não linguísticos) de representação.

Com boa vontade, aceitamos tais designações Machado de Assis como conceitos de uma “análise minuciosa”, segundo a opinião de Machado da Rosa, e esquecemos que, em nossa opinião, tais designações, mesmo na época em que são usadas, são vagas. Termos como “intriga” e “fábula” existiam na gíria da crítica (o próprio Eça os usa, e com rigor, diga-se de passagem, nos seus prefácios a *O Crime* - concretamente: “alegoria, caracteres, acção, intriga”), na época, e seriam muito mais precisos do que os empregues pelo crítico brasileiro. De qualquer maneira, tal como já vimos anteriormente, as referências de Machado de Assis podem ser interpretadas por nós e, seja qual for o sentido exacto que lhes demos, parece-nos possível entendê-las segundo a conceptualização que nos seja permitida por termos como “temas”, “história”, “intriga”, “caracteres”, “processos estilísticos de nível microtextual” - um léxico que é, hoje em dia, relativamente operatório nos estudos literários e que recorta com razoável coerência o objecto genérico que é o romance. Para a prática da nossa análise precisaremos com mais rigor, no lugar próprio, os conceitos que iremos empregar. Exceptuando “os processos estilísticos de nível microtextual” (ao nível dos quais, felizmente, ninguém insiste muito quanto ao plágio - o que tornaria a questão um inquérito sobre factuaisidades para construir um desmentido e não um campo de hipóteses para interrogar o próprio sentido da literatura e das relações literárias), todos os restantes conceitos nos remetem para terrenos da hermenêutica, para operações de nível semântico e pragmático cujos produtos são muito dificilmente controláveis dado que não se apresentam como elementos empiricamente observáveis. Sendo as operações de sentido e de representação contextualmente condicionadas, os objectos construídos dos níveis mais amplos (super e macroestruturais) são postuláveis por cada leitura singular. Evidentemente que a comunicação literária se processa porque há reconhecimento dos objectos e situações representados por vários produtores/leitores entre os quais existe consenso. Contudo, temos que reconhecer que todo o território do sentido é profundamente manipulável e que, a rigor, só o significante pode ser empiricamente observado como objecto de percepção partilhada (e, mesmo este, só

quando a observação se faz segundo algumas regras de observação) por uma comunidade de observadores.¹

É partindo destes obstáculos, cujo reconhecimento de existência nos parece profundamente pertinente para uma análise como a que temos em vista, que se nos afigura importante conhecer o material genético e contextual que se relaciona com cada uma das obras em causa. Só é possível estabelecer a configuração de fábulas, de temas, de intrigas, de caracteres, respeitantes a obras realizadas, com algum rigor objectivo, sobrepondo documentos e leituras que rodearam os textos em questão. É essa operação que nos permite delimitar os objectos representados sem nos deixarmos arrastar demasiado pelas projecções interpretativas, que nos podem levar apenas para fantasias de pontos de vista.

No que respeita a Zola, o quadro que nos fornece Henri Mitterand (cf. Zola, 1975:420-503) é composto pelos grupos de textos que descrevemos no ponto anterior do nosso trabalho. Não é nossa intenção, neste ponto do nosso trabalho, levar muito mais longe a observação do levantamento já realizado. Ficou já presente, como panorama, o conjunto de textos de “vizinhança imediata”, que desde já consideramos de consulta permanente para elaborarmos as configurações textuais mais gerais (*topoi*, problemáticas, modelos romanescos, princípios e máximas ideológicas que se recortam pelo confronto que estabelecem) do romance de Zola (e alguns documentos, devemos reconhecê-lo desde já, são bem úteis, também, para configurações do mesmo nível de generalidade do romance de Eça) aos vários níveis de elaboração do universo representado que estabelecemos para a nossa leitura comparativa.

Quanto ao romance de Eça, além dos documentos e textos que já referimos no capítulo 1 desta parte do nosso trabalho como elementos da génese anterior, podemos referir como ante-texto fundamental da segunda versão, a primeira - exactamente a de 1875. É óbvio que a análise feita por Machado da Rosa no seu *Eça discípulo de Machado?* apesar de todos os reparos restritivos que nos mereceu, contém material de contextualização que nos tem sido precioso. A “Introdução” de Carlos Reis à edição

¹ Cremos que Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, ao compulsarem os manuscritos do espólio de Eça de Queirós (in *A Construção da Narrativa Queirosiana*, 1989:109-123) se defrontaram com um problema semelhante ao que aqui tentamos abordar, dado que pretendiam, no trabalho em questão, avaliar como as notas do escritor constituiriam a génese dos universos de ficção. Julgamos ser por essa razão que na “génese da narrativa” se debruçam sobre noções e conceitos como “configuração e orgânica”, “génese do espaço narrativo” e “temática histórica e processo realista” - designações que são usadas, aliás, em título de capítulo e de sub-capítulos.

crítica por ele organizada, cuja consulta, quando ainda estava “no prelo”, nos foi gentilmente facultada pelo autor, veio ajudar-nos em muito, sobretudo na elaboração desta parte do nosso trabalho. Como material genético de *leitura configurante* temos, no caso de Eça, a versão a jusante, a última, a definitiva que, pelo modo como transforma a versão visada, de 1876, nos diz muito, também, sobre vários dos níveis textuais que pretendemos analisar comparativamente com o romance de Zola. Devemos lembrar ainda, aqui, que a edição crítica de Helena Cidade Moura de 1964, contendo as três versões do romance, é o elemento de base a partir do qual nasceu o próprio projecto de questionar o problema de Eça como “reescritor” que é, no fundo, a grande questão que nos colocamos: se a literatura é escrita/leitura, qual o lugar da reescrita no sistema que enforma esse binómio? Modo restrito de pensarmos o “uno e o diverso”, problema a partir do qual Claudio Guillén (1985) questiona a própria razão de ser da literatura comparada.

Devemos reconhecer, neste ponto, que mesmo a abordagem da crítica textual e genética, quando não é encarada com o simplismo reconfortante que a vê destinada a *constituir* apenas *um* objecto *único* e *final*, nos patenteia o problema da dialéctica permanente da identidade e da diferença - que sentimos como um dos paradoxos mais estimulantes que a ciência da literatura tem de encarar. Se as bases de comparabilidade que nos apontam para a unidade que constitui a literatura, revelam a faceta paradoxal do questionamento da actividade poética, quando aproximamos obras de escritores diversos (às vezes até em oposição), tendo em conta apenas os textos acabados, não deixa de ser sugestivo e produtivo olhar para uma obra do *mesmo* escritor que, procurando ser sempre a mesma, por correcções e reescritas nos surge ao olhar na multiplicidade das suas *fases*, como objecto (único) nas suas (diversas) metamorfoses. Ora, quando ao problema dessa génese da obra visando a unidade pelo desenvolvimento dos seus momentos em que é simultaneamente mesma e múltipla, juntamos o problema da relação com as *outras* obras de *outros* autores com as quais entra em contacto textual, o paradoxo do *objecto* literário revela-se, parece-nos, no ponto máximo do seu interesse. Compreende-se melhor como a questão que subjaz à produção literária não busca uma resposta final, nem mesmo um questionar uniforme. É antes como problema de *reformulação* que a questão existe em toda dimensão do seu interesse antropológico. É por essa razão, parece-nos, que encarar a problemática do “plágio”, em Eça, juntamente com o processo da reescrita das várias versões do

romance acusado de ser plagiado, desemboca numa interrogação que nos ajuda compreender melhor o *literário* como campo fundamental da actividade humana. Campo esse cujo sentido se esgota apenas no enigma do fazer, que é a busca teimosa e incansável de interrogar o enigma enquanto enigma - *poiesis* como lhe chamou Aristóteles. Fazer produtivo cujo produto é a própria fundação do sentido do fazer. E por isso, também, talvez os formalistas tenham razão ao considerar o texto artístico autotélico - se acrescentarmos que os sentidos desse texto apontam como perguntas, como questões, como hipóteses ontológicas que se formulam e reformulam sobretudo através de uma prática: a *rescrita* que é, nessa dimensão, toda a escrita.

III Parte

A comparação dos romances

1º Capítulo

Níveis de comparação: pressupostos teóricos

A comparação de dois textos romanescos põe-nos sérios problemas quanto à decisão daquilo que, a cada momento, se pretende comparar. Embora não repudiemos as comparabilidades formuladas com a máxima simplicidade empírica, muito próxima daquilo a que Wittgenstein chama “semelhanças (ou ar) de família”¹ sugeridas pelo que podemos descobrir de semelhanças entre obras e, mais ainda, fundar uma competência de leitura textual exactamente a partir dessas “aproximações”, parece-nos de extrema importância criar alguns princípios razoavelmente assentes em ciências do texto que nos permitam estabelecer “elementos” discursivo/textuais passíveis de comparação sem nos vermos obrigados mover-nos em terrenos excessivamente aleatórios.

Dado que os textos a comparar são dois romances, a primeira tentação que nos arrasta é a de recorrermos a um modelo forte da moderna narratologia. Evidentemente que, dentro desta, a proposta de Genette, basicamente formulada em *Figures III* (1972), se afigura a mais convidativa pela sua simplicidade e rigor e porque, tendo como objecto para a construção dos conceitos operatórios um romance moderno, parece ser a

¹ Referimo-nos às aproximações fundadoras de uma comparabilidade assente no simples reconhecimento de algum “ar de família” que é uma formulação da filosofia da linguagem inspirada por Wittgenstein mas que é, também, a designação de uma operação facilmente realizável por qualquer leitor medianamente treinado. De facto, a comparabilidade e o impulso comparatista fundam-se, em muitos casos, no reconhecimento dificilmente deslindável de “uma rede complicada de parencas que se cruzam e sobrepõem umas às outras”, tal como Wittgenstein (1985: par.66) reconhece ser o que faz com que encontremos um pseudo-denominador comum entre os diversos jogos e comportamentos lúdicos. Isso remete-nos, evidentemente, mais para a “rede de traços sobreponíveis do que para qualquer «essência» constante”, como lembra Terry Eagleton (1991:193), a propósito da classificação dos discursos que se agrupam sob etiquetas que podem provir das mais variáveis origens: temas, superestruturas textuais, indícios pragmáticos como lugares rituais. No caso presente, cremos que tais traços seriam a “história exemplar”, “o padre como protagonista de uma história de amor” e, menos generalizadamente, “a referência a uma mentalidade europeia cindida entre a tradição religiosa e o cientismo positivista” - elementos onde a “gramática do género” e alguns “índices temáticos” de forte apelo antropológico pesam prioritariamente.

que melhor se adequa a uma interrogação do sistema narrativo complexo que é o romance pós-balzaquiano. A questão, no entanto, não se apresenta, logo à partida, de modo tão simples quanto o nosso resumo da proposta do autor parece sugerir. A complicação maior, que nos leva a não lançarmos mão do modelo genettiano apenas, ou pura e simplesmente, é a de existirem convocados como plagiados elementos que não cabem, com toda a evidência, dentro das áreas do modelo por ele proposto - mesmo nos acréscimos que lhe fez em *Nouveau Discours du Récit* (1983) e, por último, em *Fiction et Diction* (1991).

Mas existe, além do já dito, na visão que temos dos dois romances em questão, um duplo problema quanto a essa simplificação de uma leitura baseada apenas nesse modelo, tal como já sugerimos na primeira parte do nosso trabalho: na comparação dos dois romances estão presentes configurações culturais complexas e muito vastas que não têm apenas a ver com o que no romance é puramente narrativo, ou seja, estrutura textual, mas que nos remetem para panoramas culturais e histórico literários que não seriam enquadráveis num modelo teórico da *narratologia restrita* (cf. Genette, 1991:66) - questões como a tradição religiosa, ou o interdito contam-se entre esses elementos; a outra faceta do problema, que também tem a ver com a questão histórico-cultural em que os dois romances emergem, é a da sua afirmação como romances de *tese*, tal como iremos esclarecer nas subsecções deste mesmo capítulo, o que os leva a assumir configurações retóricas que apelam não apenas para uma narratologia mas, também, de modo conexo, para uma análise do discurso, particularmente para o que nela é a dimensão argumentativa.

Atendendo a que a linguística textual, sobretudo a que mais se relaciona com as teorias de discurso de origem bakhtiniana, tem desenvolvido, nos últimos anos, numa tentativa de síntese dos vários modelos de análise do discurso, entre os quais a narratologia e a semiótica textual, uma proposta abrangente em que não são esquecidos, entre outros, os próprios ensinamentos de Genette, é a ela que procuraremos recorrer para o estabelecimento de modelos de análise de texto. De modo simplificado, podemos dizer que, no que respeita a um quadro da narratologia genettiana, a síntese de Mieke Bal, *Teoría de la narrativa* (1987), será o nosso principal modelo (de certo modo funcionando como uma “gramática” - o que aponta para a sua simplicidade e praticabilidade, mas também para os seus limites formais, de alcance limitadamente textual), através da qual procuraremos definir as diversas categorias da narrativa, funcionando nos diversos níveis, como oportunamente explicitaremos, na prática da

análise. No que respeita à questão de perspectivarmos os dois romances como narrativas de tese, recorreremos amplamente ao trabalho de Susan R. Suleiman, *Le Roman à Thèse* (1983) que basicamente formula um modelo actancial da fábula na tradição que vai de Greimas a Genette e Bal, regido por universos de valores que ela designa por “supersistema” e por “sistema de valores”. A elaboração de tais modelos, esperamos, permitir-nos-á propor, com mais rigor, os elementos a comparar no texto.

Os referidos elementos consistem, de um modo geral, em componentes discretos de vários níveis de existência do texto (cf. Genette, 1972:72-3), a saber, o da *história*, o da *narrativa* e o da *narração*. Nesta perspectiva, os níveis constituem sistemas de elementos dominantes, as categorias mais abrangentes segundo as quais podemos dizer que os textos funcionam: existem, propõem representações, assumem sentido, coesão e coerência. Contudo, pensamos que nem todos os elementos que nos são necessários se podem designar em níveis exclusivos: as personagens, os objectos representados, os símbolos, por exemplo, são entidades discretas, reconhecidas pela semiótica, mas que não caracterizam, por si sós, níveis. Habitam-nos, mas não de modo exclusivo. A narratologia estruturalista propõe designações diferenciadas para elementos homólogos nalguns casos de isomorfismo entre os níveis. Assim, podemos dizer que ao nível da fábula, até certo ponto, a personagem existe apenas como *actante* e os objectos representados como *índices*. Mas já não é tão claro se será adoptável unanimemente o termo *actor* nalgum nível definitivo, por exemplo. Também não é claro se pode estabelecer sem risco uma homologia entre *índice* e *espaço* e se, ao nível da narração, a prática da *descrição* se pode considerar equivalente a qualquer dos termos anteriores.

O melhor procedimento, em casos como estes, parece-nos aquele que, seguindo os ensinamentos dos próprios semioticistas e narratólogos, se arrisca a um improviso regulado, a partir de elementos de base bem assentes - ou seja o que propõe, de acordo com um modelo de bom senso perante as exigências do objecto analisado e segundo as necessidades da própria análise e dos campos problemáticos que surgem, a utilização de instrumentos conceptuais segundo os modelos teóricos e funcionais de onde os tomamos por empréstimo. Desenvolvimentos como o que faz Mieke Bal a partir da proposta de Genette na sua *Teoría de la narrativa* serão, para nós, de extremo proveito nessa actividade de emprego de “conceitos-utensílios”. É claro que tal instrumentalização conceptual exige, como plataforma mínima para funcionar, um quadro teórico suficientemente rigoroso, orgânico e amplo. É esse quadro que tentaremos estabelecer nesta parte do nosso trabalho.

Um nível textual que não está presente na tripartição que Genette propõe (1972:72) e que, por ter sido considerado pelos formalistas russos, nos parece dever ser apresentado desde já, é o dos *temas*. É evidente, para quem compare a tripartição de Tomachevski com a de Genette, que a *temática* surge como elemento dominante, ao qual se

subordinam a *fábula* e o *enredo*, no primeiro (cf. Tomachevski, 1928:179-80), enquanto, para o segundo, dando primado à inspiração da narratologia estruturalista, é o *récit* que, antes de mais, importa, entendendo Genette por esse termo (que passaremos a designar por *narrativa*, para evitarmos um bilinguismo do qual podemos, neste caso, prescindir) “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo” (1972:72).

Ora, dado que a crítica de Machado de Assis afirma, com frontalidade, que Eça “alterou naturalmente as circunstâncias que rodeavam o próprio padre Mouret” parece-nos claro que o que ele entende, fundamentalmente, por “coisa” plagiada (roubada sob disfarce) é exactamente aquilo que a retórica, tradicionalmente, entende por “matéria”, o reduto último, expurgado de todas as circunstâncias adventícias, do texto - o *referente* construído pelo texto, se nos reportarmos aos termos da semiótica peirciana. Na terminologia de Genette, só aquilo que ele designa por história poderia equivaler a essa matéria. Tudo se comporia com simplicidade se a questão da fábula ou história não fosse profundamente equívoca na terminologia teórica que aborda, desde a *Poética* e a *Retórica* aristotélicas, o discurso narrativo, quer como entidade totalmente autónoma, quer como variante do discurso em geral. Por exemplo, Jean-Michel Adam (1984) não hesita em dizer que a “fábula” dos formalistas “está próxima da **inventio** da retórica clássica” e o “enredo”, dos mesmos teóricos, o está da **dispositio**. Tal aproximação, assente numa tradição que hoje recobra todo o seu prestígio, arrasta importantes consequências. Efectivamente, para a tradição, a designação dos eventos contados, no nível que postulamos pré-discursivo, se era chamado **mythos** na *Poética*, já na *Retórica* era designado por **logoi** e era colocado entre os *exemplos* (**paradeigmaton** - cf. Aristóteles, *Retórica*, 93a) ao mesmo nível dos entimemas. Parece-nos que é pelo facto de este nível articular o texto com outros textos e com o que lhe é exterior em geral (mundos e/ou discursos “sobre o mundo” ou construindo mundos) que o devemos considerar, enquanto tal, como participando do universo dos **topoi** ou, como seu equivalente, dos **temas**.

Por estas razões, uma postulação de um nível temático parece-nos importante, por uma ordem de razões muito próxima da que expõe Carlos Reis, quando considera que é necessária “uma reflexão teórica acerca de um componente do fenómeno literário - o *tema* - enquanto crucial factor de configuração semântica” (1982:41). A semântica aqui referida é, não a do sistema mas, primordialmente, parece-nos, a de alcance extensional. A dimensão de tal componente, portanto, remete-nos para uma dinâmica textual que, de certo modo, transborda sempre para lá dos limites que forçosamente qualquer análise ou reflexão sobre uma obra ou conjunto de obras impõem ao nível do sentido imediato ou da estrutura interna. Estão em causa, deste modo, não apenas questões do texto, do intertexto e das relações transtextuais, mas as próprias inserções das figuras e do sentido

do texto em causa na História. A questão abre-se, como não pode deixar de ser, e torna-se pertinente para nós, aqui, na direcção da dimensão discursiva. Na mesma obra, conceptualizando a partir das abordagens de críticos literários trabalhando essencialmente na área temática (Richard, Doubrovsky), Carlos Reis é, já então, bastante sensível a essa questão:

Que a informação temática de uma obra literária se reflecte na sua configuração semântica global é noção que julgamos já adquirida (...).Por outro lado (...) a temática remete normalmente para o domínio das preocupações fundamentais que afectam não só uma obra (e através dela quem a escreveu), mas muitas vezes a própria época que a inspirou e lhe deu vida. De tudo isto resulta, em nosso entender, a necessidade de se penetrar um pouco mais na dimensão eminentemente semântica que caracteriza o tema”(1982:44)

Ora, se a dimensão semântica não pode de modo algum ser descurada, parece-nos que, segundo nos têm revelado a linguística textual e mesmo a semiótica mais recente (que não só tem em conta uma semântica estrutural, de feição intensional, como inicialmente propunha Greimas, mas retoma a tradição fundadora de Peirce) a pragmática é uma dimensão igualmente importante. Segundo Jean-Michel Adam, a perspectiva que se reporta a questões como a temática coloca-se a um nível de compreensão do acto discursivo ou de produção textual sobre o qual não é possível obter senão um “consenso contraditório” que é o que sempre se encontra quando se constata a “existência de grandes massas verbais reguladas” mas que se recortam “na grande heterogeneidade do discurso” (Adam, 1990:25). Propõe ele, na mesma obra, uma cautelosa passagem à dimensão textual a partir de constatações empíricas, mas tendo também em conta as hipóteses sobre a leitura-compreensão elaboradas quer no domínio das teorias da recepção, quer no da didáctica de línguas, quer no da psicolinguística.

Dado que propomos a convocação de um aparato teórico auxiliar e não uma exposição exaustiva de teorias e métodos da análise quer do discurso quer do texto, limitamo-nos, para esse objectivo, ao sistema geral dedutível da abordagem teórica de Adam, considerando-a como plataforma conceptual a partir da qual formularemos os conceitos e os códigos de funcionamento a que posteriormente recorreremos.

Os conceitos mais amplos a que nos reportaremos são os de *discurso*, no sentido em que Foucault fala dele, como “conjunto de enunciados enquanto elementos relevantes da mesma formação discursiva”(1969:153). Neste ponto, a concepção do filósofo francês encontra-se com a de Bakhtine, na sua formulação de “géneros do discurso” (1979:266), em estreita relação com as *instituições*. Desenha-se, no horizonte teórico assim formulado (cf.Adam,1990:20), a nebulosa de sentidos do intercâmbio discursivo a que se chama *interdiscurso*, onde a antropologia cultural domina enquanto ciência, e que a nós nos interessa, neste momento, apenas porque é a esse nível que se originam proposições, imagens e símbolos a que recorreremos empiricamente para forjar configurações como as dos *protocolos de leitura*, na base dos quais estão códigos

culturais, crenças, ideologias e formulações temáticas de grande dimensão (de que derivam os temas e tópicos relativos aos textos ou às ocorrências discursivas), que a teoria da literatura apenas pode discursivizar, no seu campo disciplinar específico, lançando mão da filosofia, da antropologia cultural, da psicanálise - ou do repositório mais “fraco” (a um olhar científico) a que se chama senso comum ou “sabedoria das nações”.

Um modo prático de construir conceitos a partir de alguma ordem metodológica no recurso aos saberes acima indicados (incluindo o bom senso assente nos consensos amplamente difundidos, que são, muitas vezes, crenças de valor operativo muito respeitável), é o que permite falar de discursos com uma adjectivação que cria uma modalização semântica e/ou pragmática: discurso publicitário, discurso científico, discurso literário. Tal atitude permite ir até à sub-tematização com alguma coerência validada pela aplicabilidade prática: géneros do discurso literário - poema, romance - géneros do discurso político - tomada do poder, inauguração, crítica ao adversário.

No fundo, do *interdiscurso* ou *formação discursiva*, o que se manifesta são os seus elementos, os discursos. Por um lado, eles caracterizam-se pelo sentido/função social que assumem nas instituições, nas formações imaginárias aceites pela prática de interacção social. Por outro lado, manifestam-se como elementos que contêm, no seu interior, marcas dessas dimensões que os enformam.

Para efeitos práticos, Adam (1990:23) distingue, de modo talvez muito simplificado, mas cujos efeitos formais de boa compreensão justificam, uma dicotomia básica:

DISCURSO = Texto + condições de produção

TEXTO = Discurso - condições de produção

Não obstante a suspeita que Maingueneau lança sobre a possibilidade de se poder dominar esse nível global em que o texto se insere, mesmo aceitando que, como ele diz

“as tipologias logo que as perscrutamos um pouco e pretendemos aplicá-las, voam em pedaços, deixando aparecer um imenso entrelaçar de textos nos quais apenas as grelhas ideológicas de uma época, de um lugar dado ou das hipóteses que fundam uma pesquisa podem introduzir ordem” (cit. in Adam, 1990:22),

não podemos abandonar a tentativa de estabelecer, para o nosso caso concreto, um elenco mínimo de categorias formais. Estão neste caso conceitos suficientemente operatórios a que já fizemos alusão na primeira parte do nosso trabalho como os **topoi** aristotélicos, as formulações problematizantes que arrastam pressupostos ideológicos na sua premissa omissa como os *entimemas* (conceito que, segundo Aristóteles, arrasta o mesmo grau de generalidade que aqueles), as *fábulas* (incorporando todo o sentido que elas tenham, de Aristóteles aos formalistas russos) entendendo, como variante destas, ideologicamente mais carregados, os *exemplos*, que assumimos, também, em toda a sua

dimensão desde a *Retórica* do mesmo Estagirita. É evidente que, a este nível, funciona também o conceito de *tema* tal como é usado na teoria literária dos formalistas russos mas, de modo idêntico, pela linguística textual.

Dois conceitos mais parecem-nos essenciais para completar um primeiro quadro segundo o qual é possível estabelecer alguma formulação a este nível: o de *ideologema* e o de *protocolos de leitura*. Os territórios de onde os importamos são os das ciências dos discursos e das preocupações com os princípios que regem grandes unidades verbais de Bakhtine e o da desconstrução de Derrida. O primeiro, embora tenha sido retomado e desenvolvido mais complexamente por Kristeva, pode ser entendido segundo um dos textos de Bakhtine mais explícitos sobre a matéria como a formulação discursiva entre o interior subjectivo e o discurso social da ideologia dado que o “ideologema se revela informe e instável enquanto não é determinado graças aos produtos mais estáveis e elaborados da criação ideológica” (1929:210), sendo, na sua evolução máxima no sentido da comunicação, a manifestação de um “tema ideológico” (p.211). Uma variante de tal categoria de formulação discursiva geral é a de *mitologema*, a que a antropologia recorre para falar de figuras míticas semanticamente avassaladoras e proteiformes - como Édipo ou Cristo, por exemplo. Contudo, é na formulação de Kristeva que a importância de tal conceito para a abordagem que temos em mente se revela plenamente:

“O recorte de uma organização textual (de uma prática semiótica) dada com os enunciados (sequências) que ela assimila no seu espaço ou aos quais ela reenvia no espaço dos textos (práticas semióticas) exteriores, será chamado um *ideologema*. O ideologema é essa função intertextual que podemos ler «materializada» nos diferentes níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo do seu trajecto dando-lhe as suas coordenadas históricas e sociais. Não se trata aqui de um esforço interpretativo, posterior à análise, que «explicaria» como sendo «ideológico» o que foi primeiramente «conhecido» como «linguístico». A aceção de um texto como um ideologema determina a própria linha de trabalho de uma semiótica que, estudando um texto como uma intertextualidade, o pensa assim no [texto da] sociedade e da história. O ideologema de um texto é o ponto central onde a racionalidade buscando conhecer capta a transformação dos *enunciados* (aos quais o texto é irredutível) num todo (o texto), do mesmo modo que as inserções dessa totalidade no texto histórico e social” (Kristeva, 1969:114)¹

¹ Pela complexidade do conceito e pelo uso intenso que dela faremos parece-nos útil acrescentar, desde já, a opinião Michel van Schendel (que, aliás, se insurge contra as “sugestões” de Kristeva sobre o conceito por considerar que constituem um “monólito textual”) : “Um ideologema é uma unidade discursiva ou gestual de valor proposicional cujos termos formando a proposição são dados por idênticos ou equivalentes, mesmo que os enunciados que deles derivam sejam formalmente contraditórios. É componível sob a espécie fenomenal por um preceito e um julgamento apodíctico de carácter doxal. Forma um quase argumento. O conjunto dos ideologemas de um texto é a rede historicizada que orienta a constituição desse texto” (1993: 111). Embora esta precisão esclareça o mecanismo aristotélico da concepção de “ideologema”, as formulações fundamentais para o nosso trabalho parecem-nos estar já bem presentes em Kristeva: elas são, sobretudo, a relação com a história e a presença de um ideologema

Tendo em consideração este desenvolvimento, é-nos possível desde já avançar a decisiva importância que tem a conceptualização que procura agrupar uma dimensão semântica com a transtextualidade (a globalidade da obra e as relações que estabelece com outros textos) e esta com os discursos (ou textos) que historicamente lhe são adjacentes. Na perspectiva que temos dos dois romances que aqui pretendemos colocar como objectos centrais da nossa atenção, é importante uma formulação do ideograma que é comum aos dois, fazendo sobressair a narrativa de um processo de amor transgressivo, sendo o desenvolvimento do caso romanesco assente sobretudo no confronto de teses em que à observância da castidade - o tema milenário do celibato - se opõe a determinação cósmica da procriação. É óbvio que na construção desta “unidade e/ou ideograma em que definimos o romance” (cf. Kristeva, 1969:115), sobressai a tese dominante em que a prática (e o universo) eclesiástica é criticada, inserindo-se os romances em causa, desse modo, no discurso positivista que marcou profundamente o século XIX a partir de Darwin. Emerge nas formações discursivas da ciência uma nova cosmovisão teleológica, ética e mesmo metafísica, da origem - de que um título como *The Origin of Species* é emblemático, questionando todo um saber cultural multimilenário sobre a *gênese*. A generalização dessa cosmovisão amplia-se como princípio *doxal*, aceitável sobretudo através das reformulações do caso amoroso que o romance naturalista pratica tendo essa mesma visão da ordem cósmica como base. No fundo, a operação é facilitada sobretudo porque Darwin não apresenta uma teoria para rebater o *Gênesis* bíblico, mas uma *narrativa das origens* documentada com dados paleontológicos.

Nesta dimensão, o conceito de *protocolos de leitura* parece-nos apontar, essencialmente, para a perspectiva da recepção e/ou hermenêutica que os outros conceitos não contemplam especialmente. Se o ideograma conceptualiza a operação que liga o texto à história no momento de emergência (como ele se recorta, dialogicamente), o conceito de protocolos de leitura conceptualiza o processo de leitura como operação vasta de sentido no ponto da sua recepção como acto concreto de ligação da mensagem aos saberes (enciclopédicos, dos códigos) já antes adquiridos. Note-se desde já que um protocolo, tal como Derrida o sugere muitas vezes, desatento à função ideograma, se apresenta muito mais como uma desconstrução do que como uma construção de sentido. Scholes, que é o autor a que directamente recorreremos para a utilização do conceito, nas nossas páginas, lê nessa atitude de Derrida uma provocação quase inconsequente (consequente apenas enquanto perturbação nos estudos literários

dominante que dá conta de um texto como todo, em relação com outro que, historicamente, depõe ou anula. Assim, para resumir o que viremos a tratar longamente na terceira parte do nosso trabalho, e apenas a título de exemplo, o ideograma “sexo é transgressão” será anulado pelo que passa a dominar a partir do naturalismo, sobretudo nos dois romances que analisamos. O novo ideograma poderá ser apresentado de forma proposicional como “sexo é procriação”.

dado o prestígio pessoal do filósofo francês), na medida em que “necessitamos de protocolos do mesmo modo que precisamos de outros códigos e de outros hábitos” porque “em cada acto de leitura a irremediável alteridade do escritor e do leitor é equilibrada e contrariada por esse desejo de reconhecimento e de compreensão” (Scholes, 1989:66).

Estamos, neste caso, perante o reconhecimento a que já Jauss fora levado: o de que no fundo se podem entender como *códigos* aquilo que ele inicialmente designara como *horizontes de expectativas*, entendendo-se estes como constituídos pela dupla perspectiva que é a do *horizonte literário* (o conhecimento, a formação, o gosto, as convenções estéticas) e a do *horizonte da praxis vital* (o da vida histórica de cada leitor, variável, aleatório - cf. Acosta Gómez, 1989:155-9). E a questão a que nos atemos, neste nível de abordagem textual, é a de encontrar as crenças, motivações e saberes que funcionam como códigos dos grandes conjuntos textuais, tendo em conta que a sua existência é, simultaneamente, a de actos de linguagem, discursos. De certo modo, é muito mais a vertente do horizonte da praxis vital que é difícil estabelecer sem uma margem muito lata de imprecisão, relativamente a um texto dado, do que o horizonte literário - de certo modo sempre presente nos textos, nas produções teóricas das poéticas de autor, nos conhecimentos literários da época expressos em histórias literárias, em críticas e outros textos afins.

Regressando à ordenação que Adam propõe para a compreensão do funcionamento das “grandes massas textuais”, dos discursos e das práticas discursivas, podemos aceitar com ele que, quando tratamos de obras como romances, livros de poemas, ou outras unidades textuais, é importante aceitar o conceito de *efeito de texto*. Pressupõe este que vejamos o texto como uma unidade integrada, na qual se manifestam muitos dos aspectos dos níveis mais vastos em que o texto se integra. As duas primeiras articulações que definem o texto apontam para essa ligação com os planos mais vastos das práticas discursivas: a *dimensão sequencial* e a *dimensão pragmática*. A dimensão pragmática permite uma abordagem da *orientação argumentativa* como compreensão do *global* e consiste em pensar o texto como a realização de um macro-acto de linguagem. Complementa o sublinhar desta dominante enunciativo-pragmática uma consequência semântica que considera a macroestrutura semântica derivável do texto, pela formulação do *tema-tópico*. A abordagem global da dimensão sequencial tem em conta, sobretudo, as *superestruturas* textuais (a que Adam, afastando-se, neste ponto, de Van Dijk, prefere chamar *estruturas sequenciais*) e que se manifestam como narrativa, descrição, argumentação - enfim, modelos de texto que reproduzem, até certo ponto, o que a retórica entendia como géneros ou sub-géneros do discurso. A própria perspectiva especificamente retórica aponta para esse enquadramento, sobretudo como modo de ler

a literatura (e, portanto, de fazer a teoria da literatura) enquanto acto social já longamente compreendido pelos discursos científicos da nossa cultura:

A contribuição da Retórica para a teorização e análise literárias está baseada na oportunidade e adequação do instrumento teórico para o estudo do texto literário como fenómeno de produção e de recepção textual. A armadura metateórica de uma retórica geral plena conta com uma importante secção dedicada ao texto nos seus diferentes níveis e aspectos e à estrutura comunicativa cujo centro aquele ocupa; neste sentido é decisiva a função que na Teoria da Literatura tem a Poética linguística como teorização e análises literárias realizadas com instrumental linguístico e especialmente linguístico-textual” (Albaladejo Mayordomo, 1991:15)

Além dessa dimensão global, na qual, pelo processo enunciativo pragmático e semântico, o texto se insere no quadro social que o produz e recebe de modo pleno, deixando-se perceber pelas temáticas anunciadas (pelo título, pela proveniência autoral, pelos discursos que o divulgam como obra parcelar dentro do macrotexto autoral - o conjunto das obras do autor, da escola, do grupo) segundo as configurações tópicas e axiológicas conhecidas, integradas elas próprias nos sistemas culturais da época, que funcionam como verdadeiros códigos de produção/leitura de sentidos, a linguística textual reconhece ainda a dimensão *local* do texto onde se manifestam recorrentemente o plano da enunciação, pela representação dos actos de fala no interior do discurso, desenvolvendo-se como sistemas proposicionais argumentativos; o aspecto semântico, onde se constroem os elementos proposicionais da representação mimética (sentidos intensivos e extensivos) e a repetição redundante das unidades de sentido que formam as isotopias; e o aspecto sequencial, com todas as questões da ligação de nível suprafrásico.

O facto de termos presente este quadro teórico mínimo de compreensão do discurso e, nomeadamente, do discurso literário como parte integrante dos géneros do discurso, não nos resolve **a priori** o problema de definição clara de unidades pertinentes de cada um dos níveis dos romances em questão. Seria de um simplismo ingénuo presumir que a partir de tais enquadramentos teóricos nos seria relativamente fácil fazer comparações e dizer o que é demasiado semelhante ou diferente nos dois romances. É certo que não nos propomos como objectivo responder a essas perguntas como questões de fundo mas é importante para nós responder-lhes parcialmente para termos objectos em torno dos quais falar de plágio não seja apenas uma troca de argumento e contra-argumento. Fazê-lo revela-se quase sempre polemizar acerca de pormenores que se empolam para construir generalidades que parecem indiscutíveis mas que, muitas vezes, não provam sequer a pertinência de uma comparação.

Coloca-se-nos aqui, evidentemente, uma questão que, embora não envolva o objectivo final do nosso trabalho, é uma parte importante a resolver. Para compreender e dimensionar o sentido do termo plágio, ao falar de duas obras que foram percebidas como semelhantes, é preciso ter em conta os fundamentos dessa aproximação. Se não há

qualquer semelhança, a acusação (dado que entendemos plágio, sempre, como termo pejorativo) não tem qualquer sentido, é um acto que, além da má fé, envolve calúnia. Se há semelhanças, é importante ver quais são e sobretudo ver se elas resultam de um contacto directo entre os escritores (pelo menos ver se um foi “leitor” do outro) ou se ambos participavam da mesma atmosfera cultural, pelos meios onde, provavelmente, circulavam os mesmo discursos ou enunciados e formulações provenientes das mesmas formações discursivas. Mas o fundamental, em nosso entender, para que a abordagem tenha algum sentido, é perceber na máxima amplitude e profundidade em que são os textos semelhantes e, com base nessa semelhança, encontrar também as diferenças - mesmo que saibamos que estas podem ser, muitas vezes, indícios de contactos, nem que seja pela perversa operação de “misreading” (cf. Bloom, 1973).

O que nos importa, então, neste momento, é sobrepor os dois textos em questão e, uma vez obtida essa sobreposição, *atravessá-los* teoricamente, ou seja, percorrê-los nos aspectos comparáveis com o gume dos conceitos que permitem ver em pormenor. Estabelecemos para o efeito uma base de semelhança suficiente para delimitarmos o campo em que são comparáveis. Assim, partimos, por exemplo, da pressuposição de que a aproximação que a unidade de **corpus** estabelece pelos traços característicos dos géneros é indiscutível e a sua pertinência, dentro dos estudos literários, é um dado. Mas, para lá desse pertinência outras podem ser estabelecidas, com vista a aproximar o que de imediato não é *conjunto discreto* dentro dos saberes sobre a literatura, ou a aproximar espécimes que importa destacar como subconjunto dentro de um conjunto ou **corpus**. Este último caso, que é o que aqui nos importa, é o da operação necessária quando o conjunto estabelecido pelo género é, em si mesmo, demasiado vasto e pretendemos entender porque é que determinados elementos/especímenes são apontados como semelhantes, sendo afastados todos os restantes do mesmo género. Procura-se, então, destacar o aspecto (ou os aspectos) discreto(s) que aproxima(m) esses elementos. Se não nos deixarmos arrastar apenas pelos dados empíricos que nos encaminham para uma comparação que, de modo impreciso (mas pertinente, já o notámos antes), nos leva a encontrar entre os elementos “um ar de família”, somos levados a interrogar os traços que tornaram evidente a aproximação e nos encaminharam para ela.

O estabelecimento de níveis é a primeira operação a efectuar. A segunda é estabelecer as bases de comparabilidade em princípios gerais que se apresentem como “evidências”. Serem dois romances de “padre” é um dado suficiente para um primeiro olhar. Encontrar formulações gerais que partam dessa generalidade temático-genológica e que sejam comuns aos dois romances é a segunda. Ora, é o estabelecimento das regras deste nível de trabalho que tentámos fazer até agora, em primeiro lugar. Em segundo lugar é importante o estabelecimento da abordagem formal do texto narrativo. Obtidas as

coordenadas do gênero estamos mais seguros para interrogar o que pode ter dado a perceber os dois romances como excessivamente iguais.

Dado que, de todas as abordagens aos gêneros do discurso, a narratologia foi das ciências do texto que mais se desenvolveu (cf Adam, 1992:45) e, tendo em conta que, sobretudo depois de *Figures III* de Genette e a partir dele, a formalização da análise dos níveis da história e da narrativa atingiu um rigor bastante grande, parece-nos que a operação mais razoável para dar início à nossa análise é a da comparação das fábulas, do modo como elas estão construídas, e dos temas e ideias circulando na conjuntura cultural em que se inscrevam. Recomendamos a cautela relativamente à “ansiedade hermenêutica” (expressão pela qual pretendemos caracterizar o conjunto de erros relativamente ao texto a compreender/interpretar, praticados por quem lê, sobretudo tendo em mente uma tese a desenvolver) a este nível, em que a construção da leitura é mais intensa, que se recorra a enunciados sumariadores de outros leitores. O percurso, feito dessa maneira, permite-nos ver, pela fábula sumariada, o que foi retido como núcleo ideológico, como ideia, como mensagem central do romance. Felizmente, no caso dos dois romances em questão é possível recorrer a vários textos de sumarização, quer construídos como “resumos de intriga” em dicionarizações quer como apresentações das ideias tendo em mira a existência de “plágio” ou a sua refutação.

Considerando basicamente um percurso do mais geral e/ou abrangente (macroestrutura) para o menos geral, procuraremos, partindo de alguns elementos constantes nas várias sumariações, começar, a montante, uma formulação das macroproposições mais gerais de ambas as obras (tópicos, silogismos e/ou entimemas, ideologemas). Procuraremos, seguidamente, correlacioná-las com elementos temáticos relevantes noutros discursos da época, do período histórico de modo mais amplo (possivelmente entre o romantismo e o modernismo literários), de outras manifestações de outras séries culturais e/ou artísticas. Nessa relação tentaremos discernir os elementos constituintes dos protocolos de leitura e dos horizontes de expectativas formuláveis quer a partir dos discursos de Zola e Eça como leitores e intérpretes dos outros discursos (senhores de determinados protocolos culturais, vivendo nas expectativas e nos limites da sua própria cultura) quer a partir de leitores de ambos os autores. É inevitável que nós aproximemos, perigosamente, de um terreno a que os historiadores da cultura e das mentalidades chamam seu. Não o faremos, no entanto, fora de um território respeitante às nossas próprias preocupações. No fundo, não realizaremos mais do que o intercâmbio honesto de saberes e de competências percorrendo às avessas o caminho por eles praticado (e devedores a muitos que devidamente se citam) quando vêm ao discurso literário em busca de material cultural e enunciados típicos de mentalidades, de crenças e de ideologias.

Se atendermos à poderosa teoria da *linguagem* de Hjelmslev e recorrermos aos conceitos mais amplos por ele desenvolvidos, poderemos dizer que na constituição discursiva de um texto entram, como codificações das *formas de conteúdo*, os modelos genéricos e poéticos a que ele “obedece”. No entanto, na constituição desse mesmo conteúdo entram, como elementos da *substância de conteúdo*, como matéria que essa mesma *linguagem* recorta ao constituir forma, conceitos, noções, temas, proposições e mesmo excertos de outros discursos. E todos esses elementos constituintes podem ser pertencentes à mesma *linguagem* ou à mesma *série artística* (neste caso literária) ou a séries ou linguagens diferentes: científicas, filosóficas, jornalísticas, pictóricas. cremos que é por razões muito próximas da nossa que António Machado Pires afirma:

“Entendemos que a literatura, sem esquecermos a teoria hjelmsleviana do conteúdo e da expressão, é ressonância múltipla e multimoda dos factores de formação de uma geração; pensamos que a integração do estudo de textos literários numa perspectiva histórico-cultural não cai fora dos objectivos dos estudos filológicos. O filólogo [...] deve não só documentar-se com cuidado especial, com um respeito integral pelos textos que escolheu mas ainda, ao fazer história da cultura, pôr-se do lado da literatura e demonstrar que o estilo não se dissocia do conteúdo e o que se diz depende do como se diz [...]” (Pires, 1980: 9-10)

Pensamos que esta interacção é fortemente acentuada pelos teóricos da escola de Tartu, nomeadamente Lotman que, em geral, não perspectiva a literatura a não ser como forma variante intimamente ligada a toda a semiótica da cultura: “nos limites de um único esquema de cultura [...] o tema [...] não representa qualquer coisa de independente directamente tirado da vida quotidiana ou passivamente recebido da tradição. O assunto está organicamente ligado a uma imagem do mundo que dá a escala do que é acontecimento [...]” (Lotman, 1976:379).

O funcionamento de cada elemento (ou conjunto de elementos), que pretendemos analisar para estabelecermos o sistema de trabalho e características de cada um dos níveis em causa nos dois romances, fará apelo, obviamente, a identidades e códigos que não são estanques a esse mesmo nível, e nem sequer se hierarquizam de modo uniforme de tal jeito que o nível imediatamente mais próximo e superior determina, de modo directo, o que se lhe submete numa ordenação de generalidade ou de globalidade. Ter modelos hipotéticos, num trabalho de análise, não é ter modelos do mundo como também não é ter modelos de relações estáveis e previsíveis. É claro que, com estes modelos, pretendemos obter maior estabilidade, mas esta é apenas de percurso discursivo para o desenvolvimento coerente das nossas hipóteses. Também podemos obter modelos formais relativamente estáveis, que nos dão as leis aproximativas típicas de uma gramática¹. Mas de forma alguma obteremos sempre os mesmo processos de

¹ Quando falamos de gramática, no nosso trabalho, reportando-nos a unidades como texto ou discurso, não pretendemos, como julgamos ser óbvio, formular qualquer espécie de conjunto normativo de regras de produção. Usamos o termo, com alguma liberdade, tal como Todorov o empregou para falar da *Grammaire du Décaméron* (1969), designando um modelo deduzido da leitura das narrativas que nos

sentido, seguindo sempre os mesmos percursos, avançando de nível para nível de tal modo que encontraríamos sempre a mesma regra de funcionamento, prevendo pequenos conjuntos que funcionariam como pequenas gramáticas ou códigos de leitura.

De certo modo, na abordagem de cada texto, o que o leitor especializado tem de fazer é estabelecer os protocolos de leitura que vão desde os necessários à leitura ingénua e monossémica até aos que se revelam imprescindíveis para colocar essa obra no máximo de relações possíveis e imagináveis. Sobressai aqui a importância que tem para nós a compreensão de fenómenos como o da acusação de plágio (sobretudo se a acusação é problemática e insuficientemente comprovada ou até mesmo pouco plausível) de uma grande obra da cultura por outra igualmente grande, sua contemporânea - e mais ainda se são publicadas simultaneamente, numa espécie de “milagre de ubiquidade” de uma fábula ou de alguns elementos temáticos centrais.

Para exemplo de como as implicações de níveis podem estar presentes sem que, por isso, se imponha um quadro rígido de relações (em que um modo de construir a fábula implique modos constantes de construir a intriga, por exemplo, ou sem que *o dito*, em suma, arraste *um modo* constante, ou mesmo idêntico, *de o dizer*) vejamos como, em duas cenas, uma de cada um dos romances a analisar, se estabelecem algumas regulações de leitura. Para isso, essencialmente, ambos os procedimentos narrativos utilizados pelos autores, fazem apelos a elementos de sentido, à sua dimensão cultural extratextual, aos códigos do naturalismo, das séries literárias anteriores e aos processos formais da narrativa, e mesmo aos códigos expressivos da **elocutio**.

Perceber-se-á como, convocando campos culturais tão diversos, a concepção fundamental é a da complexa tese determinista do cientismo oitocentista tal como ele é proposto pelo positivismo e lido pela poética naturalista do romance experimental. Concepção essa que, não sendo evidenciada por nenhuma fórmula explícita, surge como dominante pela construção de um sentido obtido por abstracção. O que nos deixa ver como a relação de Eça com Zola é, presumivelmente, muito anterior à redacção de *O Crime* (e de *La Faute*), no campo vasto a que podemos chamar *visão ideológica do mundo*, se entendermos por isso posições em grande parte conscientes que se manifestam por construções argumentativas e imaginárias *intensionalmente* (e, até certo ponto, *com intenção*) presentes no texto. Por outro lado, perceber-se-á também por esta comparação, como no modo de dizer (nos modos de elaboração e distribuição dos papéis na fábula, pelas implicações da intriga, pelo imaginário convocado e pelos jogos da enunciação) essa relação é muito menos específica ou “servil” do que quiseram ver os detractores que nele encontraram “plágio”.

fornece uma estrutura estável (mas não eterna ou inquestionável - reformulável, pensamos nós, mesmo na teoria chomskyana que inspira este modelo teórico) de elementos abstractos.

Começemos por Zola. Na primeira cena em que o padre Mouret, “transfigurado” pela doença em Serge, sai com Albine para o jardim, entra num carreiro rodeado de vegetação. A designação que é dada a essa vegetação é a de “bois de roses”. A página de início do capítulo que é a narração dessa saída abre com uma descrição em que a palavra “roses” surge cinco vezes e a palavra “rosiers” seis (Zola,1875:180-1). Tratando-se de apenas uma página (e mais algumas linhas que incluímos para não cortarmos os parágrafos), parece-nos que o número é significativo e, poderíamos mesmo dizê-lo, *em excesso*, na medida em que nenhuma outra flor é apresentada, sendo claro e explícito, desde as primeiras linhas, que o bosque é apenas de rosas. Como Serge adormece de fadiga, poucos passos andados, Albine lança-lhe rosas sobre o rosto, passado algum tempo, para o acordar. Podemos ainda acrescentar, para não nos demormos no desenvolvimento do exemplo, que, redundantemente, na mesma página (180) o narrador anota que “certains coins d’ombre avaient des recueils d’alcôve, une senteur d’amour, une tiédeur de bouquet pâmé aux seins d’une femme”. Atendendo a que este jardim é o jardim de Albine, em casa de quem Serge está a convalescer (mantendo com a jovem uma relação, até ao momento, inteiramente casta), quase não hesitamos em falar na produção máxima do efeito da operação metonímica que Kelly Basilio(1993) considera um procedimento central na obra de Zola:

“De entre os tropos é a metonímia que nos parece, por natureza, o mais apto a desencadear e a «apoiar» este processo de autoengendramento da obra, processo que nada, a priori, deve poder parar a não ser o fim para o qual terá sido programado” (p.91). “É, portanto, possível a toda uma obra, constituir-se desta maneira, por este processo de endogénese, processo «natural», «biológico», dir-se-ia. Como um ser vivo. «Realizando», por assim dizer, as suas virtualidades genéticas, conduzindo-as até ao seu termo.” (p.90)

Embora, pelo esquema teórico que nos propomos defender, não possamos concordar com o longo alcance textual que esta autora lhe dá (toda a sua tese vai nesse sentido, pelo que seria redutor citar um passo ou dois em que a perspectiva é mais claramente defendida) a leitura feita de partes de dois romances de Zola através do procedimento dinâmico da metonímia (desenvolvendo a hipótese de Jakobson, que a via como a figura dominante na narrativa, muito especialmente na que se localiza na “era realista” ou nas suas proximidades históricas) parece-nos conciliável, de modo restrito, com a perspectiva que nos propomos seguir, se reservarmos este trabalho da figura nas dimensões discursivas a que podemos chamar *microtextuais*. Com efeito, no excerto apresentado, as rosas do jardim de Albine são, por contiguidade, facilmente compreendidas como emblematizando a jovem e, redundantemente, as rosas que ela lança sobre o rosto de Serge podem ser apreendidas, por um leitor subtil e sensível, mesmo que não tenha muita cultura literária, como as carícias da própria mulher. Por outro lado, elas apontam, pela sua vegetalidade sexuada (pelo processo de sensualização

originado pela fragrância e pela sugestão da corola), para a possibilidade de, no jardim, se vir a revelar a árvore da vida (da procriação, do engendramento, como se perceberá pelo desenvolvimento da história) que Albine procura desesperadamente e à sombra da qual terá relações com Serge. A contiguidade física do mundo descrito como que “força” (para nos aproximarmos da hipótese de leitura de Kelly Basilio) a própria sequencialidade da acção. E, sob esse aspecto, o elemento dominante, impondo-se como figura, gera a operação de relacionamento sequencial e impregna toda a narrativa nesse passo. Contudo, parece-nos que a pregnância da cena se revela, para o leitor mais treinado (e porque esse treino lhe impõe uma determinada “cultura”, de modo empírico), muito mais ampla. Ele perceberá, neste passo, pelo reforço insistente da ordem simbólica, que outras questões estão em causa, apelando para níveis mais vastos e mecanismos de outra ordem que não nos parecem dependentes de operações exclusivamente originárias do funcionamento metonímico.

Ainda que concordemos em encontrar nessa figura a capacidade de “integração” que as sub-operações sinedóquicas (que K. Basilio defende, apoiando-se na *Rhétorique Générale* [1970] do grupo μ) realizam, parece-nos que esse processo resulta muito mais do esforço poético de Zola para criar figuras que naturalizem a homologia entre a natureza e o universo diegético do que de uma capacidade da metonímia de gerar a fábula por si só. É certo que no esforço de “dar a indicação clara e precisa dos meios e da sua influência sobre as personagens”, Zola (1989:86) criou um processo de valorização da operação textual da metonímia, como figura privilegiada para representar a natureza na ficção. Mas esse processo de trabalho do “escritor para quem os meios contam” (Zola, 1989:87) não nos deve fazer esquecer que esse mesmo escritor subordina a sugestão de engendramento da sucessividade e da contiguidade da metonímia, à prática do “esboço” (em que apresentam as grandes linhas temáticas - a “invenção”) e aos “planos” que determinam a sintaxe narrativa, como muito bem mostra Mitterand (cf. in Zola, 1875:440 e 447).

Quer para a elaboração quer para a leitura, a sequencialidade não nos parece funcionar por um encadeamento de que a metonímia seria a figura regente mas por um procedimento de hierarquia que integra as partes memorizáveis num plano de texto, sequencial, fazendo intervir significações dominantes que resultam de abstrações como expectativas geradas pelo modelo do tipo de texto (ou género), e por tematizações funcionando como elenco de tópicos e, em última análise, por tópicos e referências exteriores ao texto que se produz ou que se lê mas que se relacionam com os tópicos presentes nele. Em nosso entender, é dentro desses modelos discursivos e textuais que a metonímia pode (e em Zola isso parece-nos fortemente pertinente) emergir como a figuração (e mesmo a simbolização) da “obediência” da ordem sequencial da narrativa a uma ordem sequencial determinista do cosmos. Uma produção como a de Zola, toda ela

assente num trabalho que vai do plano até à versão final da obra, passando pela documentação e pelo plano detalhado, mostra como, em sentido inverso, uma realização de tópico/particularização/expansão se dá, do plano inicial até à versão final. Dado que voltaremos a este aspecto do funcionamento da metonímia em Zola na parte final do nosso trabalho, deixamos, por ora, a questão neste ponto, pensando que os reparos feitos são suficientes para desenvolvermos coerentemente a análise que vimos fazendo.

Colocado o problema deste modo, parece-nos que neste caso, e só a título de exemplo, podemos dizer que a eficácia simbólica da descrição do jardim se deve não só à evocação das rosas e da sua eventual ligação com a mulher (as rosas do seu jardim), mas pela expectativa que se gera por existir uma situação de proximidade entre um homem e uma mulher e ser previsível, no romanesco, desencadear-se um processo de passionalidade problemática, para a qual os dados estão lançados. A mudança de nome, de Mouret - apelido que o liga à memória da veneração do sacerdócio herdado de sua mãe; e aqui o problema ramificar-se-ia por uma intertextualidade que é a da relação deste romance com o macrotexto, a obra do próprio Zola, em particular com *La Conquête de Plassans* (1874), em que a personagem já surgia - para Serge, anuncia a latência desse “perigo”, anunciando-se por uma operação de enunciação “autoral” - ainda que sem exhibir o processo, é o narrador que subtilmente introduz a mudança de designação, evocando à **outrance** a perda de memória do jovem padre, não existindo nenhum acontecimento da intriga que o justifique. O Frère Archangias, na diegese, “lê” perfeitamente a situação, pois surge como o anjo justiceiro, usando toda a sua força para separar o par.

Por outro lado, vejamos como funciona o relacionamento do romance com o campo temático que lhe é exterior. O nome do jardim, **Paradou**, pelo modo como emblematiza, por alusão, o lugar que designa, transporta, numa intriga em que um padre está presente, o caucionamento da possível relação por parte das instâncias divinas pela evocação do espaço (o *Eden*) em que a relação homem/mulher foi **exemplum**, no texto bíblico. A dimensão romântica desta evocação não escapou a Eça que, efectivamente a aproveitou (como ele próprio o diz, sugerindo uma acusação que ninguém lhe fez, enfatizando o exagero da hipótese que coloca: “assim fui amargamente acusado de ter copiado o Paraíso do *Primo Basílio* do *Paradou* da *Faute de l'Abbé Mouret*” - in Rosa, s/d:35) em *O Primo Basílio*, para a transformar, dando-lhe uma dimensão que, a ser lida como “citação” de Zola, poderá ser entendida como *paródia*. Por outro lado, a profusão de rosas num jardim de rosas, no interior de um texto que se dá como literário e que desenvolve, na sua fábula, no seu *esquema fundamental de acções*, o agonismo entre uma mística da abstinência sexual (que existe, sobretudo em Zola, paralelamente à interdição convencional) e uma mística do amor sexual (embora

sustida como determinação de procriação imposta pelas leis da natureza), aponta-nos para uma referência fundamental da série literária do género alegórico medieval: *Le Roman de la Rose* - onde se sucedem e cruzam as duas vertentes, místico-ascética e sexual/carnal, do erotismo evocado pela flor. Evidentemente que a dimensão alegórica remete também, na tradição cristã, para a figura da *rosa mística*, ela própria alusão à carnalidade tocada pela graça através da virgindade.

Similarmente, em *O Crime*, de Eça, podemos observar, numa das cenas em que mais intensamente se revela o desejo de Amaro por Amélia, como o modo de mostrar a dimensão desse desejo intenso, hiperbólico, evidencia o amalgamar dos processos inerentes aos vários níveis da narrativa. A cena parece-nos de reter tanto mais quanto ela procura revelar (nas três versões), numa espécie de sumarização, o desenvolvimento da paixão de ambos, num momento em que a relação é dificultada por ocorrências da intriga, o que leva à intensificação do desejo, embora os remorsos estejam a fazer Amélia vacilar. Numa espécie de *fait-divers* (que Eça remaneja de versão para versão), pode ler-se na edição de 1876:

“ Acostumava-a, em tudo, sempre, a confundir a religião com o amor. Um dia que a Sé estava deserta tinha entrado no quarto das vestimentas; ela quis ver certos paramentos, as alfaias dos andores e admirou muito uma capa grande de Nossa Senhora de cetim azul, toda recamada de ouro.

- Havia de te ficar bem, disse Amaro sorrindo.

Ela riu e o padre pôs-lha aos ombros. Amélia ficou um pouco assustada como por uma profanação, mas comovida como numa glória; tímida e radiosa, conservava-se imóvel, com um sorriso vago - e a capa envolvia-a, toda doirada, cintilando, magnífica. Ia tirá-la com respeito, mas Amaro deteve-a, extático.

- Que linda! murmurava. És mais linda que Nossa Senhora! Deixa-te estar assim!

E admirava-a, andando em torno dela; ajoelhou, abraçou-a pela cinta; e o sentir o contacto áspero dos bordados naquele manto sagrado dava-lhe uma voluptuosidade estranha. Ela sorria enlevada, com as narinas palpitantes; parecia-lhe ser uma santa, estar num andor, ou mais alto, no céu.

- Dá-me um beijo, disse Amaro.

Os seus lábios colaram-se, a profanação dava-lhes um singular delírio. Amaro tomara-lhe a cabeça entre as mãos, os seus lábios erravam convulsos por todo o rosto dela: parecia-lhe que estava morto, no paraíso e que uma santa o amava e lhe abria os braços e o seio para uma eternidade de Graça e de Amor!

- Vem! disse de repente Amaro e ia-a arrastando para a casa do sineiro.

Mas veio-lhes um terror, ficaram calados, a olharem-se.

E então rapidamente ela tirou a capa, ajudou-o a dobrá-la e metê-la no lençol branco da gaveta, dizendo baixo:

- Deus me perdoe! Deus me perdoe!” (pp. 251-252)

Não podemos deixar de registar, de imediato, a importância do ambiente cultural na sua máxima expressão de local de culto, de objectos litúrgicos, de representações de alto significado religioso. Se quisermos manter a atitude comparatista de constante atenção ao que diverge nos pontos de equivalência, não poderemos evitar evidenciar que, aquilo que em Zola é espaço da mulher, dominando a relação, em Eça é espaço do homem, do ministro do culto. No caso presente, a própria Igreja. O que em Zola é espaço natural,

dominado pela flora, pela evocação da feminilidade telúrica, conduzindo ou determinando o comportamento das personagens, aqui é espaço cultural, construção icónica e mítico-ideológica, conduzindo-as para o mesmo percurso de aproximação sexual. O mais curioso é que a imagem dominante se subordina à primeira frase, que poderia ser tomada como macroproposição de implicação temática.

A mulher não é evocada pela sua presença física apenas mas pelo que, sobre ela, se coloca de construção cultural imaginária. Inevitavelmente, para lá do sistema de proibição que acirra a transgressão - o apelo da profanação - desenha-se a figuração da mulher como objecto erótico da civilização ocidental, ostentando-se como objecto de culto, confundido com a própria celestialidade ou angelismo de “Nossa Senhora” que desde Dante e Petrarca até ao coração do romantismo (Hugo, Garrett, por exemplo) se manteve como centro do paradigma “mulher”. Se esta última leitura implica um leitor mais constante e atento, a que chamaríamos um leitor culto, as anteriores não só estão presentes de um modo semanticamente forte e prescindindo de informação adicional, como são conduzidas por uma voz narrativa que não faz fé no sentido das coisas e das acções lidas à transparência de uma sintagmática narrativa ou pela evidenciação das descrições. Os sentimentos, a ambiguidade das personagens emergem bem explicitados através da focalização em que o apelo do transgressivo como motivação é exibido como perversão “pressentida”. Os motivos advêm da educação inculcada no universo distorcido das beatas, onde as mulheres não são preparadas para a procriação e para o saudável casamento, mas se mantêm, antes, solteironas e disponíveis, equívoco convívio com os eternos solteiros, os padres.

Nessa perspectiva, os objectos de culto perdem o seu sentido “espiritual” em favor do “sensual”, num meio social em que a aparência, o adorno e aparato são a única dimensão em que se manifesta a crença e o sagrado. Pelo modo como convoca os materiais temático-ideológicos que giram em torno do ideograma amor/naturalização/procriação (em substituição do que dominou como centro paradigmático o código romanesco: amor/transgressão/castidade) poderíamos dizer que, ao contrário de Zola, Eça constrói a determinação das personagens muito mais a partir de uma semiotização da sexualidade na cultura do que por um desvelamento daquilo que na sexualidade, no erotismo e no amor (admitindo uma cadeia progressiva do biológico para o social/espiritual nos três substantivos) é fundamentalmente implicação biológica, *selecção natural e sexual*, (para nos reportarmos à figura de Darwin que, como veremos adiante, na abordagem temática, é determinante para a construção do ideograma que rege o romance de amor a partir do naturalismo). Por este último motivo, Eça mantém-se, como veremos na comparação temática entre ambos, muito mais numa esfera flaubertiana do que na de Zola.

Já se vê que uma tal complexidade de relações, embora possa ser lida desta maneira, não beneficia muito de tal prática, sobretudo quando se trata da comparação de dois textos que foram recebidos como “muito parecidos”, ao ponto de um ter sido acusado de “simples imitação”. Dado que os níveis existem como virtualidades teóricas, respondendo a uma necessidade de arrumação lógica do complexo processo de produção/leitura, dado que eles são os objectos obtidos por uma teorização que é a que melhor dá conta, e com maior simplicidade, do funcionamento dos textos, parece-nos fundamental usá-los. Um dos modos de operar é através de produções concretas como “resumos”, “esquematisações de intrigas”, “planos de texto”, “titulação” e/ou “topicalização” de conjuntos textuais, agrupamentos de frases em unidades textuais (divisões em partes), agrupamentos de sequências e distinção de tipos de texto (diálogos, enunciados argumentativas, relatos). Optamos por utilizá-los para tentarmos observar (e não será essa a principal função de um *teorema* ?) o que se aproxima e difere nestes dois romances e procurar compreender como, sem ter praticado qualquer tipo de plágio (Eça, quando lança mão da produção de outro, fá-lo ostensivamente e para produzir transformações de profundas implicações), Eça “imitou” Zola - de onde resultou aquilo que, em nosso entender, é uma das mais espantosas coincidências da literatura ocidental: duas variações em torno de uma protofábula que um certo estado da cultura e da ideologia europeias fizeram emergir pela escrita de dois gigantes daquela a que Hemmings (1974) chamou *The Age of Realism*.

A preocupação de ambos pelas estratégias retóricas subjacentes à produção literária e, nomeadamente, o modo como em Zola as concepções das partes da composição textual (a prática da *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, tão pertinente nos seus esboços e planos) eram abordadas nos seus textos teóricos (cf. Kaempfer, 116 e 168) que Eça presumivelmente conhecia, parece-nos ser uma corroboração da justeza da perspectiva analítica que utilizamos.

Capítulo 2

A narrativa de tese de estrutura antagónica

Recomenda-nos o cuidado objectivo, como já atrás sugerimos, que não passemos a enunciados gerais, buscando a compreensão macroestrutural e mesmo a selecção das unidades superestruturais, seguindo apenas as globalizações de sentido resultantes da nossa leitura. Por outro lado, dado que necessitamos de sumários ou resumos da história, para constituição daquilo que a narratologia chama *moral* ou *configuração* (que nos coloca no terreno da tónica ou temática) e, no plano da acção, fábula ou história, parece-nos de bom senso recorrer aos resumos que, como resultados de outras leituras, já estão elaborados. É a partir desses resumos, resultantes empíricos de leituras críticas que procuram apresentar ambos os romances no interior da história literária, que procuraremos elaborar formalmente as macroproposições do nível temático-tópico (a ideologia, a moral, os protocolos formais do conteúdo na leitura), bem como inventariar os elementos de ambas as fábulas, de modo formalizado, com o objectivo de as compararmos nos seus conteúdos mais gerais. O ideal, para este nosso trabalho de comparação, seria a existência de formalizações já realizadas de ambos os níveis (e de ambos os romances), que nós pudéssemos avaliar, discutir, aceitar e/ou “corrigir” (de acordo com as nossas intenções) com o objectivo de atingir o máximo de rigor empírico (numa leitura vigiada de alguns dados de *recepção* crítica). Visto que trabalhos com esse objectivo não existem (de acordo com a bibliografia que consultámos), lançaremos mão dos que, em grande parte, já se aproximam bastante do grau de generalização que pretendemos obter.

1 - Sumários e enunciados tópicos: o confronto antagónico

O primeiro a que recorreremos é do historiador da literatura, estudioso do realismo e do naturalismo F.W.J. Hemmings. Em *The Age of Realism* (1974), obra de que é

organizador, no artigo “Realism in Portugal”, de sua própria autoria, escreve o seguinte (citamos apenas aquilo que directamente nos serve para constituir o resumo por ele estabelecido dos elementos da fábula e da “moral” - tendo deixado as restantes referências para as partes do nosso trabalho que exploram o material pré-textual, hipotextual e genético):

“A situação básica explorada aqui por Eça, um caso de amor entre um padre, votado ao celibato, e uma virgem, pode ter sido sugerido por um grande número de fontes literárias (...). O que podemos dar como certo é que *O Crime do Padre Amaro* não deve nada a *La Faute de l'Abbé Mouret* de Zola, apesar da similaridade dos títulos e do paralelismo dos enredos (plots): os dois romances, por coincidência, foram publicados no mesmo ano. Apesar de tudo - a comparação é instrutiva - não pode ser negado que o romance de Eça é muito mais conforme às normas aceites do realismo. Enquanto Zola escolhe um povoado remoto para localização da sua intriga, o espaço escolhido por Eça é a movimentada cidade de Leiria, com as suas lojas, escritórios, cafés e catedral. A descrição da comunidade clerical e do grupo de admiradoras, as penitentes femininas (*beatas*), que se submetem aos cânones, os diáconos, os reverendos de todos os graus, não deve nada aos modelos literários de Zola - e tudo às suas observações pessoais. Em segundo lugar Amaro não tem a mínima semelhança com Serge Mouret, no qual Zola quis retratar uma vítima do Catolicismo Romano, um homem reduzido pela oração e pela abstinência à impotência e à imbecilidade. O padre português é poderoso e insinuante; ambicioso quer no plano sexual quer no social; um homem saudoso dos bons velhos tempos em que os homens da Igreja, graças à Inquisição, eram temidos e obedecidos cegamente em todos os lugares. Por outro lado, a intriga entre Amaro e Amélia é muito mais realisticamente motivada do que a história fantasiosa entre Serge e Albine que ocupa a parte central de *La Faute de l'Abbé Mouret*. Embora o seu anticlericalismo fosse provavelmente tão forte como o de Eça, ele não ousou mostrar um padre tonsurado da época esquecer o seu voto de castidade; ultrapassou a dificuldade dando a Serge uma “febre cerebral” em consequência da qual perde a memória e fica, então, livre para seduzir Albina como se fosse “inocente”. Por contraste, Amaro está, em todos os momentos, completamente consciente do que está a fazer; a sua casuística convence-o de que o seu “pecado” é meramente venal, um “lugar comum” e - desde que ficasse em segredo - de pouca importância. Descobre a atracção que exerce sobre a bela jovem da casa onde está hospedado, e em pouco tempo descobre que esta está tanto mais interessada nas suas carícias quanto está pouco interessada nas do amanuense de quem está noiva. Possivelmente a cruza de Eça descrevendo a imaginação erótica de uma suposta virgem foi mais chocante, na época, do que as suas ousadas entregas aos libidinosos abraços do seu atraente, do seu viril *senhor pároco*; o que é certo é que a narrativa feita, nos capítulos centrais do livro, do par, num quarto emprestado, por cima do de uma entrevada e muda histérica consciente do par sacrílego mas impotente para o denunciar - só por si demonstra maior audácia num certo tipo de realismo do que qualquer outro autor, quer em Portugal quer noutro sítio, estava preparado para arriscar na época”. (1974:316)

Parece-nos importante explicitar, desde já, quanto estamos de acordo com Hemmings, no que se refere aos aspectos em que as obras são comparáveis: por sugerirem configurações semelhantes pelo título e pelo “enredo” e por terem emergido em consonância, no contexto pragmático-editorial, pela simultaneidade da sua publicação. É evidente que *enredo* (plot - que assim traduzimos por ser a forma mais fiel de, a rigor, pôr o termo em português), aproxima-se, conceptualmente, na teoria literária anglo-

saxónica, desde *Aspects of the Novel*, de Forster, do conceito de fábula ou história, tal como aqui o pretendemos usar. É oportuno reparar também, antes de colocarmos em paralelo este resumo com outros, como quase todas as divergências fundamentais que ele aponta se colocam a níveis de pormenorização da *narrativa* propriamente dita: características do lugar, a sua transformação em espaço específico, motivação literária e modos de desenvolvimento (argumentação) da tese apresentada.

Antes de passarmos a um levantamento mais atento dos elementos deste “resumo”, será bom que vejamos outros dois que, pelo seu propósito de objectividade e didactismo, podem fornecer-nos sínteses curiosas do que, ao longo de mais de um século, se produziu de hermenêutica em torno da temática e da fábula em causa nos dois romances. Dado que o de Zola seria o presumível plagiado, começemos pelo que dele nos diz o *Dictionnaire d'Émile Zola* (Becker, 1993:144-5), procurando apenas, como é nosso propósito, os elementos temáticos e da fábula.

“O drama desenrola-se em três grandes partes. Serge, o filho de Marthe e François Mouret é “predestinado a ser padre, pelo sangue, pela raça e pela educação”. Ordenado padre, é enviado para o pequeno povoado provençal dos Artauds, não longe de Plassans, onde vive com a irmã Désirée, uma simples de espírito. “Criatura castrada”, vota à Virgem Maria uma devoção ambígua: o seu misticismo é, de facto, a expressão de uma sensualidade que se ignora. Fica gravemente doente. O seu tio, doutor Pascal, transporta-o para o Paradou, propriedade abandonada, habitada pelo ateu Jeanbernat e a sua neta Albine. Serge, graças aos cuidados da rapariga, renasce para a vida. Os dois jovens, novos Adão e Eva, descobrem o amor, guiados pela natureza luxuriante e tentadora do grande parque. Experiência que Zola deseja serena, mesmo se o despertar da sensualidade os angustia e separa por momentos. Mas o equilíbrio atingido neste novo paraíso é frágil. O irmão Archangias, “bode que não se satisfaz e que odeia a mulher”, “agente vigilante de um Deus de cólera terrível e ciumento”, penetra no Paradou por uma brecha do muro que o cerca. Verga o jovem sob o peso dos remorsos e leva-o. Albine que, em vão, tenta reconquistar Serge, decide morrer: enche o quarto com flores que a asfixiam. Enquanto diante do seu túmulo Mouret termina um *De profundis*, Désirée anuncia o nascimento de um vitelo. Este romance, um dos mais pessoais do ciclo, põe em cena o grande combate da religião e da vida, da Igreja e da natureza, da sombra e da luz. A falta, para Zola, não é a de ter cedido ao amor, grande lei natural, mas a de ter deixado morrer Albine com a criança de que estava à espera. A segunda parte do romance, que se desenrola na exuberância do Paradou, é “um prodigioso poema hindu” segundo as palavras de Des Esseintes (*A Rebours*[romance de Huysmans, publicado em 1884, no qual o autor faz um balanço do naturalismo]). Zola procura atingir aqui o sonho da felicidade de um amor que ficasse puro, já tentado em *La Fortune des Rougon* através do par Miette e Silvère. Revela, face à sexualidade, receios que não desaparecerão senão depois do nascimento dos seus próprios filhos”

Não encontramos, infelizmente, um artigo equivalente para Eça de Queirós, no *Dicionário* que lhe é dedicado, sob a orientação de Campos Matos. O assunto do plágio e os problemas das três versões preenchem completamente a entrada do dicionário dedicada a *O Crime do Padre Amaro*. A tentativa de sumarização mais recente que

conhecemos é a de João Gaspar Simões no seu livro *Eça de Queirós* (1961). Embora o problema das versões dificulte um resumo linear, na nossa citação do crítico português procuraremos reter apenas os enunciados que se revelem válidos para a segunda versão, sobretudo, dado que é a ela que nos reportaremos neste primeiro momento de comparação.

“A intriga da primeira versão girava inteiramente à volta dos amores de um sacerdote, o padre Amaro, com uma rapariga, Amélia. E esta paixão, aí, não assumia o aspecto que tomaria nas versões posteriores, fria atracção dos sentidos, antes se exibia como um delírio ao mesmo tempo místico e carnal. [...] De facto, quando Amélia aparece grávida e a responsabilidade de uma situação incompatível com a dignidade sacerdotal determina Amaro a fazer desaparecer os frutos do seu amor, nada se altera nas relações dos amantes. [...] Logo que principia a trabalhar a primeira versão do romance, altera a estrutura da obra. [...] Amaro é, agora, mais calculado e frio, menos sincero e espontâneo. Já não nos parece uma vítima da fatalidade mas uma máquina de calcular a própria paixão [...] Uma crítica de costumes eclesiásticos ditada mais pela leitura de Proudhon que pela de Flaubert, anima a pena do escritor. [...]. Amputando o romance de tudo quanto era idealismo da paixão, resta-nos um Amaro torpe, criminoso e frio. [...] Tempos depois, com o crime consumado e Amélia enterrada, encontramos Amaro em Lisboa nos regatos de uma vida beata, esquecido de tudo. A crítica social, a crítica de costumes, a bengalada do homem de bem absorvera por completo a trama do [...] romance [...], (1961:160-6)

Não é muito o que nos dá este resumo; contudo, é suficiente para, procurando o que resta de *comum* nas três versões do romance, tentarmos ver o que tem de idêntico, segundo observações e interpretações dos outros dois leitores, ao de Zola. Acrescentamos, evidentemente, a nossa própria leitura e, sempre que nos for conveniente, apresentaremos outras interpretações que, pelas propostas temáticas ou pela sumarização de partes da fábula, esclareçam o nosso propósito.

Antes de mais, e no fundamental, o que qualquer leitura nos deixa ver, sobre ambos os romances, é o desenvolvimento de uma relação amorosa, sexual, realizada, entre um padre que transgride a proibição que os votos lhe impõem, e uma mulher; e, como consequência dessa relação, um filho prestes a nascer põe, de imediato, o problema da transgressão em posição de dilema: aceitar o filho, em nome da procriação, ou rejeitá-lo para manter a posição formal da castidade - que, neste caso, se limita a uma exigência de celibato a todo o custo.

Não podemos deixar de registar a formulação (axioma, teorema temático da construção da fábula) que Rosa de Diego faz a propósito de *La Faute de l'Abbé Mouret*, que nos parece dar conta dos traços gerais que caracterizam a macroestrutura comum a ambas as obras: “por um lado a religião católica considera que a abstinência do prazer carnal constitui uma grande virtude, a castidade, mas, por outro lado o instinto sexual é

logicamente básico, porque é necessário. Nesse sentido o celibato dos sacerdotes, que a igreja impõe, é um estado antinatural e, portanto, a religião é contrária à natureza” (1994:33). Mais ingenuamente (Mouret...mas também Amaro da 1ª versão) ou menos ingenuamente (Amaro da 2ª - mas sobretudo da 3ª versão) os padres dos dois romances são os peões dessa grande batalha travada entre uma energia (entrópica, no dizer de M. Serres - autor cujas teses acompanharemos mais de perto na análise temática, próximo capítulo desta parte do nosso trabalho) sexual, aqui claramente valorizada pela ordem cósmica da procriação (e valorizada, na Igreja, logo a seguir à castidade, desde Santo Agostinho, que a considerava a única razão para a realização do acto sexual, proscrevendo o desejo como entidade demoníaca conducente ao pecado capital), e a ordem eclesiástica que procura inscrever-se numa determinação cósmica a partir das *Escrituras*, negando o valor desse mesmo impulso (instaurando uma rigorosa neguentropia - para nos mantermos na conceptualização de Serres) pela sobrevalorização da castidade.

Que o objectivo é importante, na época em que ambos os romances foram escritos, confirmam-no sobretudo os propósitos explícitos de Zola, nos seus manuscritos preparatórios, quando afirma querer “estudar a grande luta da natureza e da religião”, considerando como caso interessante - **exemplum**, segundo a terminologia que aqui adoptamos, pelo que já expusemos e pelo que já em seguida se evidenciará de pertinente, na perspectivação de ambos os livros como *romances de tese* - “o padre amoroso”, visto que “nunca foi, na minha opinião, estudado humanamente. Há aí um belo tema para drama, sobretudo colocando o padre sob influências hereditárias” (cit. in Chauvin, 1994:93).

A leitura que tem sido feita deste confronto (salvo raras excepções, algumas das quais procuraremos apresentar na nossa análise da questão) indicia-nos a existência de dois sistemas ideológicos em confronto, sendo privilegiado pelos dois escritores, em nome de um *naturalismo* subjacente, segundo as hermenêuticas dominantes na recepção de ambos, aquele que é favorável à natureza, constituindo-se em *supersistema*¹. Ou seja, que quer a falta quer o crime (ou pecado, ou acção reprovável), a serem reconhecidos, o são segundo os princípios da natureza e não os da Igreja. Em conclusão, que os crimes estão nos actos que resultam do abandono das leis da natureza - o sexo, o desejo, a

procriação - para obediência ao princípio regulador da castidade ou ao princípio supremo da proibição. É evidente que algumas leituras, sobretudo as que se inclinam para a valorização de um sistema supratranscendente de tipo místico-gnóstico, tendem a subvalorizar o resultado da luta subjacente ao confronto. Desse ponto de vista, a tensão seria minimizada como caso a resolver pelo triunfo de uma das partes, passando a ser valorizada apenas como necessária à circulação de energia da ordem cósmica assente na eternização do antagonismo. Essa ordem, segundo tal ponto de vista, não cauciona, com o seu “juízo final”, nenhuma das partes em confronto. Assim, Fátima Gutiérrez, propondo uma leitura “simbólica” ou “iniciática” da “busca da transcendência” para o romance de Zola, considera que “se dá (...) uma grande batalha entre a natureza e religião católica, o que não está tão claro é que haja vencedores nem vencidos nem quem são uns e quem são os outros” (1994:47).

Embora sem entrar na série de considerações dogmáticas, que é o ponto de vista mais conservador oriundo do catolicismo que analisaremos em seguida, a perspectiva de Fátima Gutiérrez aponta para uma ordem de valores que, recusando a valorização de um dos sistemas na casuística romanesca, formula um princípio trágico de confronto eternizado que muito se assemelha à “verdade” de que se arroga a doutrinação eclesiástica ideologicamente mais intransigente.

Relativamente a *Eça*, parece-nos que a postulação de uma componente forte de estrutura de tese nos seus romances está bem presente no trabalho de Mário Sacramento, *Eça de Queirós, uma estética da ironia*, ao reconhecer que a preocupação estético-social constitui o “centro da sua mensagem” (1945:80). A existência de tal visão ideológica, contudo, não se constitui linearmente do ponto de vista do crítico, pois, como ele esclarece, “se cada livro seu toma aparência de tese, é apenas como delimitação indispensável ao acto criador” (1945:257). É no mesmo sentido que vai a análise quase contemporânea de João Gaspar Simões que, embora afirme que na “primeira versão deste romance” não há “quaisquer pretensões anticlericais” (1945:359), reconhece, nos parágrafos seguintes (cf.1945:359-363) que ela se formula nas versões seguintes. Também Carlos Reis enfatiza a importância da componente de tese presente no romance, facto que é comprovado pelas “iniciativas editoriais indisfarçavelmente motivadas por propósitos ideológicos, muitas vezes de inspiração anticlerical” (1996, no

¹ Conceito que devemos à proposta de Susan Suleiman, autora que será a nossa principal orientação teórica, neste capítulo, na formulação da existência de uma estrutura dominante em ambos os romances: a

prelo:27), que confirmam o modo como é “recebido” o texto logo na sua época. Tal recepção não é alheia ao “trajecto” que, segundo o mesmo autor, “relaciona o romance com um lastro ideológico provindo da actividade cultural da chamada Geração de 70” (Reis, 1996, no prelo:28).

A contestação desta quase unanimidade que nos parece digna de nota é o de Allyrio de Mello. Para ele, o reconhecimento da existência de uma macroestrutura formal de teses antagónicas, atribuindo *aprovadoramente* a Eça um “partidarismo” a favor da natureza, é refutável em nome da “Arte”. É evidente que isso não impede que ele veja em Eça um autor que abordou a castidade dos padres, implicando a narrativa por ele feita uma crítica profunda à concepção da sexualidade na Igreja Católica. O que ele contesta na abordagem que faz a Eça é que tal romance tenha afectado *positivamente* o campo literário e o das ideias.

Partindo de um ponto de vista católico que assume como padre, ele desenvolve uma crítica assente sobretudo na contestação do valor de verdade do romance de Eça (de todos os seus escritos, aliás), opondo uma espécie de episteme de valor cristão a um demonismo mistificador do *eikos* romanescos do naturalismo. Apelando para Bourget, Allyrio de Mello vem ao nosso encontro por via da demolição crítica, procurando *acusar* os romances de Eça (e *O Crime* em particular), chamando-lhe romance (ou arte) de *tese*. Aceitamos-lhe a ideia, não para confirmar a acusação ou estabelecer uma defesa mas para ver de que modo uma tal concepção nos pode ajudar a ler comparativamente ambos os romances.

Considera ele basicamente que a “arte de combate” apregoada por Eça, nomeadamente em carta a Teófilo referindo-se a *O Crime do Padre Amaro*, “é orientada com vista a uma finalidade que transcende os limites da pura arte: «arte de combate», ou seja, de *teses*, portanto, se não falsa, pelo menos incompleta como interpretação de um determinado momento histórico ou de determinado ambiente social” (Mello, 1945:98). Recorre o crítico ao “mestre excelso da crítica que foi Bourget”, para explicitar que uma tese sustentada prejudica a exactidão das constatações (cf. Mello, 1945:98). Reportando-se, mais concretamente, a Eça e ao romance que aqui está em causa, argumenta sobre o verosímil romanescos do seguinte modo:

“ O romancista, como historiador do possível, que devia esforçar-se por ser, - amarrado de pés e mãos ao lema despótico de «vingador» (e Eça desejou toda a vida sê-lo) tem de

das *teses antagónicas*.

subordinar-lhe muito da naturalidade que vê verdadeira (segundo a boa fórmula de Balzac), na mira absoluta e única de aquilo que o interessa acima de tudo - *resolver à «sua» maneira o «seu» problema*”. (Mello, 1945:103)

O Estagirita e a sua poética estão, não há dúvida, bem lidos por Allyrio de Mello. Só que, neste caso, a “proposta de possível” parece não ser aceitável para o crítico e dado que discutir sistemas e transcendências, em pé de igualdade, poderia ser nocivo para a “verdade indiscutível da religião”, ele opta por pôr em causa o possível romanesco procurando mostrá-lo como uma idiosincrasia:

“Deste modo, compelido a mutilar e a circunscrever o seu horizonte de observação, acha-se inibido de dar a «nota justa»: na «superabundância de detalhes», na «acumulação de tons e de valores», não dará senão, mil vezes repetida, aquela nota monocórdica que convenha à sua demonstração. Não lhe é permitido, enfim, obedecer ao precioso conselho de Stendhal - *«voir clair dans ce qu’il est»*: restringindo demasiado a esfera do possível, deixará, a maioria dos lances, de *ver* como *artista*, para deformar como *panfletário*; e o romance (é o que ocorre, por exemplo, com *«O Crime do Padre Amaro»*), em vez de obra de pura Arte, duma transparência de cristal, redundará em mero «cálculo *a priori*», com vista a determinado fim, que a forceps há-de ser arrancado das profundidades da imaginação, excitada e encaminhada pelo interesse do partido”. (Mello, 1945:103-4)

Do nosso ponto de vista, apesar de defender uma tese de apologia da estrita ortodoxia com a máxima argumentação, ou seja, pondo em causa a própria arte por um ponto de vista platónico silenciado, mas presente, na linha tensa da negação do verosímil em nome do que «é» subtilmente atribuído a Stendhal, o padre Mello toca num dos pontos cruciais que, segundo nos parece, sempre fizeram tender as leituras para uma polarização das teses em conflito irreconciliável, atribuindo uma mesma intenção de **exemplum** a ambos os autores.

É evidente que tais perspectivas de leitura foram, elas também, parciais, de partido - em nosso entender e no juízo das leituras progressistas e democráticas que foram as que fizeram triunfar, com estrondo, tanto Zola como Eça, desde o primeiro momento - tendo sido elas, também, as que se interessaram mais pelos dois romancistas, quase sempre. A divergência entre as leituras favoráveis quer a Zola quer a Eça como naturalistas e as que lhes são adversas (considerando o primeiro um mero “naturalista-positivista” tendencioso e o segundo um panfletário da escola naturalista e plagiador) não reside em encontrar a tese - que lemos neles serenamente - ou as teses em confronto, para se pronunciarem a favor ou contra. A divergência está em achar que elas eram uma ocorrência inevitável no campo romanesco (“os romances do dilema do padre apaixonado teriam que se escrever a si próprios, se não tivessem existido Zola e Eça, em

1875” como poderíamos dizer, ironizando, para aludir à concepção dos formalistas russos segundo a qual a importância dos sistemas se sobrepõe ao da decisão individual)¹ e que, portanto, ambos os autores fizeram arte, e de vanguarda; ou, inversamente, em afirmar que praticaram, a parcialidade, o plágio e a mentira. Não será o plágio, quando atribuído a Eça, neste caso, a designação de uma *má imitação*? E não quererá tal argumentação afirmar que o plágio existe, não na imitação que é má por imitar *mal*, mas na que é má por imitar o *mau modelo*? É desse modo, algo tortuoso, que nos parece argumentar sobretudo o próprio Machado de Assis. É que o confronto, tal como ele se nos afigura, não se dá entre opiniões ou teses em oposição no campo do *provável*, tendo por detrás um *estado de coisas* universal, segundo o qual a razão seria dada a uma das partes. O que nos parece evidente, no caso destes romances, é que eles apelam, pelo que tentaremos demonstrar na continuação do nosso trabalho, para a mudança do estado de coisas universal, segundo o qual terão de ser mudados os valores segundo os quais as acções humanas são julgadas. Daí as críticas negativas não atingirem o modo como eles realizam o seu verosímil, mas procurarem, antes, pôr em causa o próprio verosímil que os sustenta.

Segundo essas críticas os romances não estão poeticamente mal elaborados - são, antes, “falsos”, ou “plágios”, ou “mentiras”. A tendência da hermenêutica praticada sob os princípios da tradição e da religião parece apostada em afirmar a verdade inabalável da doutrina (em nome de um catolicismo dogmático) contra a baixeza de haver “teses”. Para a interpretação que se pronuncia em nome de uma gnose, ou de um misticismo que apela para uma super-transcendência (apenas interessado no homem essencial ou mesmo eterno), o confronto é apenas uma crispação menor das ideologias - e de certo modo, assenta nos mesmo valores fundamentais em que assenta a interpretação católica dogmática. A tendência da hermenêutica positivista-naturalista, na tradição anticlerical e mesmo anti-religiosa, é a de reconhecer a “inevitabilidade” das teses como ponto de partida de elaboração de uma poética de intervenção social capaz de anular o sistema de

¹ Afirmação paradoxal que se encontra na base da própria argumentação de Barthes quando postula a morte do Autor: “Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura” (1984:51-52). É óbvio que toda esta argumentação, que aqui buscamos em apoio de uma observação pontual, está em perfeita consonância com a concepção que orienta as grandes linhas da nossa própria tese segundo a qual o plágio é um “não sentido” (no mínimo uma asserção de má fé manipulando a má consciência do sujeito autoral relativamente à impossibilidade

valores que até então vigorara. Mas, por tocar nas figuras fundamentais do interdito, também ela não escapa a um extremar dos dados da conflitualidade que se configuram numa intensidade quase trágica, como veremos melhor ao tratar da temática.

Digamos que a hipótese que vimos defendendo ganha em clareza de intenções ao encontrar uma acusação como a do padre Mello, dado que nos permite definir a existência de uma estrutura de tese ou, neste caso, uma *estrutura de teses antagónicas*, para usarmos os conceitos de Suleiman que aqui se aplicam (1983). Não se trata, como sugere Mello, de conceber uma génese do fictício pela parcialidade de um homem despeitado (cf.1945:105-6), mas de conceber uma estrutura dramática que, simultaneamente, se configura em Zola e Eça numa determinada conjuntura europeia, dando origem a uma fractura na continuidade do que podemos considerar a construção da história de amor no romance.

Parece que é de sublinhar, neste ponto da nossa exposição, que pelos sumários apresentados se evidencia, relativamente aos dois romances, a existência de um conflito que nos configura o enunciado romanesco de tese. Não uma dominante de tese que leve a considerar estes romances como *puros* romances de tese, mas uma componente forte de tal estrutura de conflito. No fundo, são romances onde o ponto de partida de tese ajuda à caracterização tipológica, como veremos no seguimento deste capítulo.

Para sermos mais precisos, de imediato, talvez fosse melhor recorrer a um outro conceito que é sobejamente conhecido no universo das análises, observações ou abordagens da conflitualidade ou do discurso probatório: o conceito de *hipótese*. Tal conceito relaciona-se com o de tese (enunciado mais ou menos longo de exposição final de uma endoxa - ou seja de uma opinião de pessoas competentes para o fazer, destacando-se num universo em que existem mais pessoas, não sendo, contudo, todas igualmente competentes para opinar) mas apresenta-se com um prefixo diminutivo que podemos considerar de modéstia. Uma hipótese é uma tese, partindo de uma intuição, de uma conjectura ainda mal avaliada ou analisada, que apresenta uma concepção de probabilidade sobre um determinado assunto. De facto, a hipótese toma-se a si própria como provável mas carece, num primeiro momento, de argumentação e provas que a sustentem.

da almejada originalidade e excepcionalidade) no interior dos discursos teóricos e científicos (em grande parte possível apenas na dimensão ideológica da crítica literária) sobre a literatura.

Concretizando, neste momento (e possivelmente por um grande número de páginas), apresentar os romances de Zola e Eça sobre os padres apaixonados e em falta como romances de tese é apenas uma hipótese, a favor da qual iremos formulando argumentos que a tornem uma tese - tese essa que, eventualmente, nos ajudará a sustentar a hipótese de que entre Eça e Zola existe uma relação literária de imitação que nada tem a ver com plágio: o que é, eventualmente, a tese que consideramos mais importante no discorrer que fazemos.

Há, assim, teses auxiliares, axiomas argumentativos, e hipóteses, probabilidades que se apresentam como parciais (são defendidas por partes interessadas, nomeadamente) até se consolidarem minimamente como teses. No final, pode haver mais de uma tese, sendo normalmente uma delas dominante ou triunfante. Um romance de tese de estrutura antagónica é, em princípio, um romance de pelo menos duas hipóteses, na qual uma delas se revela triunfante, tese em sentido pleno do termo, sendo a não triunfante uma hipótese remanescente ou, se não nos quisermos arvorar em árbitros de uma questão que diz respeito ao universo romanesco e autoral, uma tese perdedora ou uma tese mais fraca. E tal conclusão só tem sentido pleno no âmbito de circunstâncias sociais, históricas, ideológicas e estéticas que são resultantes da articulação do universo *verosímil* do romance com os universos da sua produção e da sua recepção.

Segundo as leituras feitas dos dois romances em questão, que anteriormente apresentámos, e pelo que se entende ser a nossa através do que das outras comentámos, pode falar-se de romances de tese tendo em consideração todos esses factores e modos de eles se relacionarem entre si. Tomamos como pontos textuais em que assentamos as análises, as hipóteses e as conclusões (teses provisórias) deste capítulo, não só os enunciados sumarizadores da leitura (proposições de ampla dimensão explicitadora dos traços mais amplos da macroestrutura) mas também o título, os momentos iniciais e finais (os dados do problema que se desenvolverá em caso - as avaliações axiológicas e éticas finais) e ainda os pontos onde a expressão de qualquer dos sujeitos da enunciação (personagens ou narrador/autor reflectindo ou fazendo balanços avaliativos do estado da acção) permitem que destaquemos processos retóricos textualizados que designamos, segundo Hamon, *pontos deônticos*. Philippe Hamon caracteriza-os como “pontos nevrálgicos... encruzilhadas ou focos normativos ...lugares de uma *avaliação* ou de uma *modelização*” (1984:20). É necessário esclarecer que esta avaliação, segundo ele, é um

acto de colocação em relação de dois elementos, normalmente de dois sistemas de normas, ou de uma ocorrência e de um sistema de normas

“que um actor ou narrador, ou qualquer outra instância avaliadora, no enunciado, instaura entre um processo (avaliado) e uma norma avaliadora, programa proibitivo ou prescritivo, ao mesmo tempo referente e termo da avaliação; tal norma funciona como programa-padrão, argumento ou modelo ideal, dotado de um valor estável [...]; o «ponto ideológico» do texto pode ser assim considerado como o ponto de afloramento desse sistema relacional complexo, como uma avaliação, como um pôr em relação (Hamon, 1984:20-21).

Segundo Hamon, na mesma obra, os valores manifestam-se, nesses pontos ideológico-deônticos, pela manipulação de objectos, de signos (ou símbolos), de leis e de cânones (nomeadamente o estético) (cf. Hamon, 1984:24).

Escolhemos, para evidenciar as teses (ou hipóteses, como já sugerimos) em confronto, o título das obras, algumas descrições do **incipit**, do **explicit**¹ e os sonhos/devaneios dos protagonistas. A escolha do título pode justificar-se facilmente dado ser o enunciado que na pragmática do discurso literário liga a complexidade do texto à “intenção” ou ideia central em torno do qual as partes funcionam. É no título, por isso, que se concentra a primeira avaliação textual - onde o “texto” diz *o que é*, tematiza o seu enunciado como todo (por vezes, mesmo, a intenção atribuível ao autor). O **incipit** e o **explicit** parecem-nos importantes por enquadrarem como apresentações ou encerramentos o mundo ficcional por um discurso autoral que não se dá, aí, à discussão ou à dúvida sobre o que o universo que rege é². Nos romances de regime realista e naturalista, muito especialmente, é nesses pontos que se apresentam os componentes fundamentais da diegese, ou os estados de coisas tal como existem em situação problemática ou de resposta a uma questão a resolver. No **incipit**, aparecem-nos enquadrados por dados doxais e expectativas; no **explicit**, tais componentes são

¹ Definimos, de modo breve, **incipit** e **explicit**, seguindo Carlos Reis: “Se o **incipit** faculta a entrada num espaço textual, o **explicit** - que significa “acabou”, forma abreviada de **explicitus (est)** - prepara e anuncia o momento oposto: no **explicit** assinala-se o final do texto e o local de encerramento da leitura” (1995:209). Sublinhemos o que nestas expressões, segundo a definição do estudioso português, se entende de começo e fim textual como início e fim de acto discursivo. É por essa razão que usamos os termos para indicar uma fronteira que tem uma dupla dimensão: discursiva dado que se trata de um acto que se inicia e finda, recortando-se como acção discursiva completa; e textual dado que a sua emergência material se define como um texto propondo uma unidade linguístico semântica. Amalgamam-se, nessas noções, a “tomada da palavra” e o seu “abandono”(actos discursivos) e “princípio” e “fim” da “acção” (seja ela entendido como intriga narrativa ou como pronunciamento lírico) apresentada como unidade textual.

² Excluimos parcialmente desta definição os romances que muito especialmente colocam como problemática a própria possibilidade ontológica de “haver mundos”. Contudo, mesmo um romance de Samuel Beckett, por exemplo limite, onde quase sempre essa é a questão, podemos dizer que logo no **incipit** o que se problematiza é um universo autoral onde o discurso começa por se anunciar na sua “dificuldade de ser”.

normalmente apresentados como uma consequência que sumaria (e por vezes com requintada expressividade simbólica) o sentido dos acontecimentos e a avaliação do processo que foi narrado. Mesmo quando se abrem para o exterior, “para as consequências pragmático-ideológicas” (Reis, 1995:211), como é o caso de ambos os romances (e o de *Eça* em três variantes) é nesses pontos, inicial e final, do discurso romanescos que a avaliação é feita - nomeadamente a do modo como os **exempla** assumem sentido na História. Os sonhos e devaneios dos protagonistas são, evidentemente, momentos de revelações, incontrolláveis pelas vontades das personagens, de alto valor simbólico - representações, em última análise, do desejo.

Começando pelo próprio título, de onde parece emanar a maior tendência para associação entre as duas obras, podemos dizer que os de ambos os romances sugerem um processo em que um protagonista, nomeado, se confronta com um código, com um corpo de leis ou pelo menos com uma lei em relação à qual falha, entra em falta. Em Zola, sem dúvida, a intensidade do caso anuncia-se menor. É apenas uma falta. Em *Eça* o enunciado do título é mais peremptório no processo de condenação. Em ambos os casos, o juízo é anunciado. Se logo em seguida a personagem não fosse apresentada pela sua função, a ambiguidade poderia instalar-se. Contudo, por uma tradição milenária, o padre é apresentado pelo sistema eclesiástico, nos seus enunciados programáticos e nos discursos decorrentes da legislação canónica, como um portador da palavra verdadeira e, reforçado pelo **ethos** o seu **logos**, como uma personagem cujo comportamento não é passível de faltas para que a sua palavra se funde no comportamento exemplar.

A falta, no padre, reporta-se ao corpo normativo da Igreja e aos valores decorrentes do discurso teológico, mas rege-se, quando não há contradição com os rituais ecuménicos e com a palavra assente na fé, pelos princípios e valores do corpo social onde vive, sobretudo se dele é originário. Em princípio exige-se não só o sacerdote exemplar mas, também, o cidadão exemplar. Desse modo, dizer a falta ou o crime do padre é, como enunciado programático romanescos, colocar um oximoro¹ como estrutura estilística de apelo. Um conflito se anuncia, seja qual for o seu fundamento. Tal enunciado, destacando-se em título, coloca logo o protagonista sob observação cerrada do leitor. Sobre ele, certamente, incidirão todos os códigos. Na nossa civilização, durante dois mil anos, o atributo do padre como *exemplo*, no sentido hagiográfico do

¹ Optamos pela grafia proposta por Rosado Fernandes na sua tradução de *Elementos de Retórica Literária* de Heinrich Lausberg. (1967)

termo, é um lugar comum que rege todo o nosso imaginário. Um padre não exemplar ou é uma paródia (mas regulada pela “gramática” do padre a sério) ou é um caso. E aqui temos o modelo construído do bom objecto do apelo segundo o sistema poético naturalista. O próprio Zola o explicita, como já acima o mostrámos, quando manifesta o seu interesse pelo “caso” do padre apaixonado como tema para um romance.

O interesse do caso não pode deixar de colocar a conjectura que os títulos nos dão a ler por restrição: crime do padre, podemos conceber, é um crime específico, que diz respeito aos padres e não aos outros homens. Ora, que se saiba, sobretudo num aspecto, e nesse de modo espectacular, o padre católico é significante de um valor, assumindo-o como norma sua, diferencial, relativamente aos outros “varões”: a castidade, a abstinência relativamente à sexualidade. Note-se que o facto de estarmos a tratar de um romance e não do título de um processo judicial reforça muito essa leitura. É razoável esperar do discurso romanesco que, se não tiver classificação complementar (policial, de aventuras), desenvolva um processo específico de experiência/aprendizagem do mundo: a relação amorosa. Pelo menos até ao naturalismo essa era a probabilidade, sobretudo na tradição romântica e balzaquiana. Temos portanto logo no título sugerido o apelo dominante a pelo menos dois dos elementos habituais dos pontos deontico-ideológicos: as leis (segundo as quais são julgados certos actos como crimes) e os signos (os entes que representam, vivamente, os valores).

No caso de *La Faute*, logo o início é revelador de um conflito que, no desenrolar do romance, se vai apresentar como fulcral: a natureza e a religião. O esforço da criada de Mouret para limpar a igreja, permanentemente invadida pela poeira, pelas folhas, pela humidade, ameaçada pelas ervas que se acumulam à porta é disso uma imagem. No acto da missa, que se segue à descrição motivada pela entrada da criada para a limpeza e, em seguida, pelo padre em começo do ofício, os próprios pardais interferem na ordem litúrgica:

“Un moineau vint se poser au bord d’un trou; il regarda et puis s’envola mais il reparut presque aussitôt et, d’un vol silencieux, s’abattit entre les bancs, devant l’autel de la Vierge. Un second moineau le suivit. Bientôt, de toutes les branches du sobrier, des moineaux descendirent, se promenerent tranquillement à petits sauts, sur les dalles. «Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus, Deus, Sabaoth», dit le prêtre à demi-voix, les épaules légèrement penchées. Vincent donna les trois coups de clochette. Mais les moineaux, effrayés de ce tintement brusque, s’envolèrent avec un tel bruit d’ailes que la Teuse, rentrée depuis un instant dans la sacristie, reparut, en grondant: “Les gueux! ils vont tout salir...”(p.38-9)

Podemos dizer que, para lá das dúvidas que nos restam de que talvez a nossa leitura local esteja influenciada pelas globais que já fizemos, se pode ler esta passagem como um ponto privilegiado em que se tematizam os elementos, as leis em confronto: à ordem ritual em que o próprio discurso é repetido *ipsis verbis* na toada litúrgica, vem contrapor-se a revoada agitadora, entrópica, dos pequenos representantes da natureza. Aos actores que representam o papel da ordem e do zelo, da própria limpeza como banimento do elemento natural, opõem-se os agentes da desordem, os agressores do mundo não regulado, os inquietos e insubmissos pardais. Curiosamente, na primeira versão do seu *Crime*, Eça tinha uma cena funcionalmente quase equivalente a esta: era entre dois jovens pastores (um rapaz e uma rapariga) representando a presença humana num *locus amoenus* de beira rio que vinha morrer, de indigestão, o pároco que Amaro viria substituir. Contudo, logo a partir da segunda versão Eça constrói os seus argumentos, não pela evidenciação de uma clara oposição do confronto entre a natureza e a Igreja mas antes, mais insidiosamente, pelas sugestões em que a parcialidade autoral relativamente à tese se manifesta pelo modo como leva até ao grotesco a imagem dos representantes do sistema que pretende atacar. Na versão a que aqui nos reportamos privilegiadamente, esse começo desaparece - e nunca mais é retomado. Em nosso entender, essa foi uma das suas fugas a uma identificação demasiado directa com Zola que se evidenciava através de uma apelo “naturalista” à natureza. Dado que a menção que no seu romance se faz, directamente, à natureza, é quase nula, estando esta praticamente rasurada pela paisagem civilizada e relativamente culturalizada de uma cidade, Leiria, o autor português dispensa essa sua cena inicial comprometedora que, na economia do romance, se revelaria pouco produtiva. De qualquer modo, o começo da narrativa de Eça, a partir da segunda versão, centra-se antes numa suspeita lançada sobre a exemplaridade do clero, pelo desenho da figura do pároco José Miguéis. No juízo da cidade ele “passava por *um grande comilão*”. O “Carlos da Botica costumava dizer...: Um dia estoira”(p.1), chamando-lhe jibóia. Era rude e aldeão, miguelista de convicções e pouco estimado pela devotas porque não lhes escutava os “pecados, os escrúpulos e as visões”[...] O chantre estimava-o. Chamava-lhe *Frei Hércules*. *Hércules* pela força, explicava ele sorrindo, *Frei* pela gula”(p.2). Este responsável pelo bispado dava-lhe rapé e, quando foi o enterro, quis ser ele a lançar-lhe o primeiro torrão, que disse ser a última pitada. Poderíamos dizer, com Hamon, que através dos termos empregados se produz uma descrição para caracterizar a personagem que

“instalada no meio de uma cena mais extensa, tem a missão de fazer sinal, dirigindo-se ao leitor, de que o sistema ideológico geral do texto (ou da passagem) é instável ou em vias de desestabilização, como se bastasse o uso do termo metalinguístico [*no nosso caso a própria decifração do cognome feita pelo chantre*] para instalar uma espécie de inquietação semântica generalizada quanto ao sentido, ao valor, ou mesmo à origem do discurso do qual ele é o centro”(1984:93).

Observando o sistema de dados lançados na situação inicial do romance de Eça, podemos dizer que ele apenas vem agravar a suspeita pré-textual levantada pelo título. O padre, obviamente, não é um modelo. Ao **topos** da virtude, propagado pela doutrina e, de certo modo, disseminado como verdade na crença popular, vem opor-se a manifestação corporal da gula. Mas ninguém nela repara - o próprio “governador do bispado”, o chantre, toma-o por uma norma, associando alegoricamente a gula à igreja - “Frade pela gula”, dizia ele, explicando a alcunha amigável. E as beatas, se o detestavam não era por esse apego ao prazer da carne - e é o prazer que está no cerne das proibições da Igreja (por provocarem o amor a este mundo fazendo esquecer o reino de Deus), quer o que leva aos pecado veniais quer o que leva aos mortais, estando a gula, basicamente, entre estes últimos. Para elas o defeito do pároco estava no facto de não lhes ouvir as fieiras de pecados, de não ser atento às visões demoníacas que as atormentavam. Naturalmente, o universo de valores já fornecidos lança bases claras sobre as regras práticas em vigor: o mundo espiritual, para o qual a vida dos modelos de homens que se presume serem os padres deveria estar virada, não tem presença nas suas preocupações, nas suas sentenças, nos seus discursos. O clima de hipocrisia afirma-se logo desde o primeiro parágrafo. A natureza não invade a igreja, contra a vontade dos seus zeladores - são os próprios zeladores dos princípios da espiritualidade que se manifestam os principais praticantes dos prazeres corpóreos, dos apelos da carne. Não assumem os impulsos naturais nos limites da necessidade, antes os praticam como excessos, na busca do gozo sensual.

Logo de seguida, a narrativa continua com o anunciar da vinda do novo pároco, o que motiva uma conversa entre o cónego Dias, que tinha sido seu mestre, e outro padre. Nessa conversa, adianta-se a possibilidade de Amaro ir habitar como pensionista a casa de uma protegida do cónego. Perante os escrúpulos do coadjutor, dado habitar na casa uma rapariga, Amélia, filha da dona, o cónego logo apresenta um rol de casos de coabitações de eclesiásticos com raparigas, concluindo sobre a idoneidade dos religiosos: “Mais garantias, Sr Mendes, mais garantias (p.8)”. E, de imediato, elogia a

sua protegida pelos cuidados que tinha com a sua saúde e com a sua alimentação, terminando numa “gulosa” apreciação física da referida senhora. Tudo, no universo destas personagens que, segundo os princípios explícitos da doutrina, estão inteiramente votadas à espiritualidade, aparece carregado de apelos ao prazer do corpo, ao cuidado com a saúde, de fascínio pelo corpo feminino. A própria matéria de culto é apenas um modo de “santificar” a gula: “A maçã parecia um creme! Até a mana Josefa disse: «Está tão boa que parece que foi cozida em água benta!»”(p.8).

É pela caricatura, pela hiperbolização do apego à vida terrena, aos bens corpóreos, em antítese (formando as tão conhecidas *antífrases* de Eça, peças angulares da sua construção irónica - modo de corroer o sistema global dos sentidos éticos, ideológicos, pelos deslizes locais das frases dissonantes nessa isotopia) relativamente aos valores espirituais, da renúncia, da abstenção, que a narrativa gera a estrutura antagónica. Os representantes de um universo de valores revelam-se completamente dominados pelos valores que a doutrina que defendem explicitamente condena.

É nos devaneios ou estados semioníricos de emergência dos desejos dos protagonistas, porém, que mais interessante se torna aproximar os dois romances. Significativamente, esses “sonhos” que, separadamente, têm sido analisados pelos críticos e estudiosos de ambos os romancistas, não fazem parte da vasta matéria que tem sido apresentada como objecto de plágio - talvez por pudor, dado que é nos sonhos que se revela na sua complexidade, com toda a intensidade de uma estrutura esquizóide, o conflito de valores debatendo-se no íntimo das personagens: e nesse conflito a natureza chama-se sexo, desejo erótico. No caso de Serge, o termo mais próprio a usar será, sem dúvida, o de devaneio, talvez o de devaneio místico. A estrutura de ocorrências e de imagens, no entanto, assemelha-se bastante à que habitualmente se reconhece como a do sonho. Contudo, curiosamente, a percepção da personagem identifica o desfilar das imagens mais com um pesadelo: “ Mais il ne glissait pas au demi-sommeil de la prière avec l’aisance heureuse qui lui était accoutumée”(p.129). A imagem da maternidade de Maria aparecia-lhe inquietante, pelas rotundidades de mulher e pela proximidade física do filho, nu. Era como se, por tais configurações, visse continuar, no céu, o impulso transbordante das gerações. Ao espírito ocorrem-lhe, sem controlo, as imagens da procriação dos jardins, das matas de Paradou e das multidões humanas animalizadas, associadas à Virgem. E a sua oração parava, a sua atenção prendia-se aos cabelos e às formas da imagem no altar. Por fim, é pela imponência dos seus paramentos dourados

que a tornavam numa potestade terrível que ela acaba por se lhe impor, fazendo-o adormecer a seus pés como um escravo, num estado de êxtase quase inconsciente (cf. p.129)

Este estado de delírio revela a partilha que, no interior da personagem, dramatiza, numa quase psicomaquia alegórica (Virgem vs. Cibele), o confronto entre as duas ordens de valores introjectados.

Em Eça, a intensidade da cena mais semelhante a esta não está tão marcada pelo *pathos* da crença, da vacilação da fé pela emergência súbita de “ícones” incontrolláveis. Sendo um passo aspectualmente iterativo, inserido na analepse em que se fala da sua juventude de seminarista, não deixa de se reportar a situações de devaneio similares às que Zola apresenta:

“Amaro ficava todo nervoso: sobre o seu catre, alta noite, revolvía-se sem dormir, e todo agitado (...) espreguiçava-se e persignava-se. Tinha então vinte anos. Na sua cela havia uma imagem da virgem coroada de estrelas, poisada sobre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando aos pés uma serpente. Amaro voltava-se então para ela como para um refúgio, rezava a salve-rainha: mas as palavras amorosas do coração inflamavam-no mais; já não via a Deusa, via a doce judia loira; amava-a, suspirava, estirava os braços num amolecimento expirante. Quantas vezes ouvira, nas prédicas de domingo, o mestre de história sagrada falar, com a sua voz roufenha, do Pecado, compará-lo à serpente e com palavras untuosas e gestos arqueados, deixando cair vagarosamente a pompa melíflua dos seus períodos, aconselhar os seminaristas a que, imitando a Virgem, calcassem a seus pés a *serpente ominosa!* Quantas vezes o seu mestre de teologia mística falava, sorvendo o seu rapé, no dever de vencer a natureza!¹ E citando S. João de Damasco e São Crisólogo, S. Cipriano e S. Jerónimo, explicava os anátemas dos santos contra a Mulher, a quem chamava, segundo as expressões místicas, Serpente, Dardo, Filha da Mentira, Porta do Inferno, Cabeça do Crime, Escorpião ... - E como disse o nosso padre S. Jerónimo - e assoava-se estrondosamente - Caminho de Iniquidades, *iniquitatis via!* Era então que Amaro mais pensava na Mulher! Que Ser era esse, pois, que através de toda a teologia, ora era colocada sobre o altar como a Rainha da Graça, ora era amaldiçoada com apóstrofes bárbaras? Que poder era então o seu, que a trágica legião dos santos ora se arremessava ao seu encontro, numa paixão extática, dando-lhe numa aclamação o profundo reino dos céus - ora vai fugindo diante dela como do universal inimigo, com soluços de terror e com gritos de ódio, e escondendo-se para a não ver, nas tebaidas, nos claustros e nos sepulcros, vai ali morrendo do mal de a ter amado? Amaro sentia, sem as definir, estas perturbações e julgava-se desgraçado e maldito”(p.34-5)

A argumentação de Eça, neste passo, embora com menos evocações da natureza ou de símbolos referentes à Virgem, assemelha-se, ressalvadas as diferenças aspectuais e de inserção discursiva que acima referimos, à de Zola. As oposições interiorizadas assumem o mesmo tom de luta interior, de *psicomaquia* místico-erótica que apresentam no autor francês, embora com tonalidades representativas diferentes. O narrador é, neste

¹ Repare-se na obsessão de Eça de minar, permanentemente, o discurso oficial da ética católica pelos tiques corporais, nomeadamente viciosos, que constituem quase uma liturgia às avessas.

caso, mais interventivo e explícito na interpretação que assume no seu próprio discurso, para explicar, logo no parágrafo seguinte, que a “natureza estalava” e que, embora as regras do seminário dobrassem o corpo de Amaro, “dentro os desejos luziam silenciosamente como brasas”(p.35).

A pertinência de perspectivar ambas as narrativas como romances de tese é ainda mais evidente na parte que já designámos por **explicit**, contrapondo-a ao **incipit**. A vantagem destas duas designações é que, no caso presente em que pretendemos usar os modelos narratológicos já constituídos, elas nos permitem falar de começo e de encerramento do discurso, de modo algo flexível. Reportamo-nos, com estes termos, a aspectos que têm mais a ver com o discurso que emoldura a narrativa do que ao começo e ao fim da acção romanesca propriamente dita. Onde *começo* e *fim* nos poderiam conduzir a noções demasiado presas aos níveis textuais da história ou mesmo da narrativa, o uso dos termos **incipit** e **explicit** permitem-nos aludir às estratégias retóricas mais comprometidas com a argumentação e com a avaliação. Mas é evidente para qualquer leitor que as fronteiras, mesmo na organização de um romance com forte componente de tese, não são traçadas com rigidez: faz parte da estratégia de criação do verosímil insemear o discurso que constitui e encerra o universo diegético, com elementos desse mesmo universo. Se no caso dos **incipit** acabámos por falar de cenas indiciais (e não apenas de inícios discursivos de valor *propositivo*), representando comportamentos rotineiros ou tipificadores, no caso do **explicit** vamos falar de uma amálgama de elementos: do desenlace da parte “dramática” da narrativa, da situação final e, de certo modo, da dimensão ético-avaliativa (“moral da história”). É nesse final discursivo-textual, deste modo amalgamado, que os dois romances mais se identificam, numa comunhão de teses: pela recusa dos padres de aceitarem a paternidade e, por implicação, a ligação amorosa, ambas as amantes morrem e, com elas, as crianças. Quer Mouret quer Amaro causam, por reflectidas recusas (e, de certo modo, em ambos os casos pouco sofridas) a assumirem o matrimónio e a paternidade anunciada, a morte da amante e a morte do filho. Por “respeito” para com os princípios da religião ambos se tornam criminosos ...e Amaro, em qualquer das versões, um assassino a sangue frio¹.

¹ Alguns críticos, numa conclusão que nos parece arrepiante, consideram que a deliberação que Eça toma para a 3ª versão diminui a crueldade do acto. Tal ideia afigura-se-nos espantosa dado que iliba, por implicação, uma infinidade de políticos-carrascos. Contudo, essa maneira de ver está, ao que parece, bem arreigada na boa consciência do cidadão comum, mesmo quando se julga uma obra onde a catarse é permitida, melhor, é solicitada. Porquê, perguntamo-nos, não ver aí o crime de que tantas vezes somos cúmplices, mantendo as mãos limpas e dando a tarefa do massacre aos outros? A recusa de ver, neste

Serge, depois de ter sido levado à ruptura com Albine, quando esta o contacta para o convencer a retomar a com ela, recusa quase sem hesitações. Os seus argumentos são já os de um padre amadurecido que, tendo ultrapassado a sua relação mística com a virgem, encontra no mitologema de Cristo redentor não a imagem da pureza mas a da sensatez que, não estando tentada pelo pecado da carne, não tem em relação a ele qualquer movimento passional. De certo modo, pelo apego ao exemplo orientador de Cristo, Mouret atinge um estado ritualizado de apatia que se evidencia sobretudo quando, nas últimas páginas, oficia o enterro de Albine:

“Devant la fosse, l’abbé Mouret achevait le *De profundis*. Puis, il s’approcha du cercueil à pas lents, se redressa, le regarda un instant, sans un battement de paupières. Il semblait plus grand, il avait une sérénité de visage qui le transfigurait. Et il se baissa, il ramassa une poignée de terre qu’il sema sur la bière en forme de croix”(p.412)

Serge Mouret contrasta não só com a pessoa que era antes, indeciso, atormentado, como com o tio de Albine que, no preciso momento em que ele oficia, poucos parágrafos após o que acabamos de transcrever, dá vazão à sua fúria, cortando a orelha ao frei Archangias. A solenidade em que Mouret reina, grandeza da antecâmara da morte, é posta em contraste, nas últimas linhas do romance, com o nascimento de um vitelo que a irmã de Serge anuncia com grandes gritos de alegria. Aos homens a solenidade da morte, do luto, da tristeza. Para eles fica a angústia sempre anunciada do fim (que as acompanhantes repisam em frases de ocasião - “Ça n’est pas gai, tout de même, quand on pense qu’on y passera à son tour.”- p.413). Os entes mais próximos da natureza, aqueles que não se interrogam sobre o princípio e o fim, aqueles que são sem o problema de *ser*, afirmam-se, perante a morte que entristece, manifestando-se na vitalidade de uma imanência todo poderosa, nascendo.

Causador da morte, é no ritual que a consagra que Serge assume a majestade plena, no exercício do seu magistério. O saber que rege sem vacilações é o da morte. Não há redenção nem esperança, o quadro é bem o que Poe enfatiza como o mais comovedor de todos os temas: “a morte de uma bela mulher jovem”. Não há discurso judicativo, o narrador não faz libelos abstractos: constata o facto de que, na sua caminhada cega, a natureza avança do nada para a vida, ao mesmo tempo que o sacerdote oficia o enterro daquela que levou à morte, transportando no ventre o embrião do filho comum.

caso, é tanto mais estranha quanto Eça, na última versão, na cena em que narra as hesitações de Amaro sobre o destino a dar ao filho é bem claro sobre o conhecimento que o protagonista tem acerca do

Esta antítese entre uma natureza que se afirma pela pregnancy, resultando da sexualidade e do prazer do corpo e o ritual de sagração da morte, da Igreja, está presente, de modo ainda mais dramático, no final do romance de Eça. Desesperado, receoso de ser descoberto com o filho nos braços, depois de lhe ter sido entregue pela parteira, Amaro, no meio de trágicas reflexões em que o mais importante não é a vida da sua amante ou do seu filho, mas a sua carreira e a sua existência sem problemas, lança o recém-nascido à água. Na primeira versão, deixa-o cair no rio, tomado de um pânico súbito, numa decisão de momento, depois de amarrar apressadamente uma pedra às roupas da criança. Na que aqui comentamos privilegiadamente, embrulha-o cuidadosamente, com uma pedra presa na roupas, e lança-o ao rio mas de acordo com um plano premeditado. Na terceira, “menos brutal”, entrega-o a uma “tecedeira de anjos” - mulher que se encarrega de fazer chegar a criança, rapidamente e sem pecados, ao céu. A sua profissão assim se designa, como explica a “alcoviteira” Dionísia, por eufemismo: “Eram mulheres que recebiam crianças a criar em casa. E sem excepções as crianças morriam”(Eça de Queirós, 1880:382;II). Desenvolvendo a sua actuação na hipocrisia, Amaro depois de fechar o negócio simula ainda exigir à mulher que lhe dê contas do filho, que ela diz ter morrido de repente. Num arrependimento súbito, chega a fazer uma cena de desespero mas, no fundo, o acto consumado é para Amaro um alívio. O enterro de Amélia em nenhuma das versões é oficiado por Amaro, que foge para longe.

A ausência de qualquer sentimento não é, no caso presente, resultado de uma apatia regida pelo desprendimento de que a figura exemplar de Cristo seja inspiração, mito modelizante de uma ideologia, como acontecia com Serge. Ao contrário, Amaro assume a ruptura porque não está interessado nas preocupações da vida doméstica sem uma profissão segura. Já que a ordem eclesiástica a que está submetido não lhe permite o casamento, ao qual estava disposto pelo consolo físico que lhe proporcionava, a sua decisão é desfazer-se dos problemas. A sua aprendizagem não vai no sentido de uma reflexão teológica, por um retorno aos termos da fé, por uma redescoberta das figuras fundadoras da crença. A sua posição é a do cinismo tornado doutrina, regência da hipocrisia de uma vida dupla, pregando a espiritualidade e procurando os prazeres da carne, nomeadamente os do sexo, programa que se revela no tão célebre dito final da segunda versão **explicit** que encerra como moral a narrativa (que em pouco altera o da

significado da expressão “tecedeira de anjos”(Cf. Eça de Queirós, 1880:382-383;II).

primeira - e que na terceira está patente, embora não seja a última frase do livro, é o encerramento da narrativa propriamente dita mas não o fecho do **explicit**, que se estende por uma descrição da monótona capital): “- Já não as confesso senão casadas! Chut!” (1876:362)

2 - A junção da estrutura de aprendizagem

com a de teses antagónicas:

o romance de “hipótese mais provável”

Creemos ter apresentado, com as explicações necessárias, suficientes exemplos proeminentes de ambas as obras justificando a consideração de Guerra da Cal que, embora referindo-se ao romance de Eça, poderia estender-se quase sem alterações ao de Zola: “Romance de tese dirigido contra o celibato do clero, constituía, na frase de Ramalho Ortigão, o primeiro exemplo em Portugal de «uma obra de arte sugerida pela consideração de um problema social»”(in J. P. Coelho, 1983:228-vol. I). Deve dizer-se ainda que, pelo que constatámos, parece-nos justa a consideração de António Machado Pires, quando afirma, generalizando no sentido de uma tipologia, que a presença da “tese” é um dado fundamental para distinguir o realismo do naturalismo: “Quando os processos se deixam de todo contaminar pelo rigor do método de observação das ciências naturais e se faz da obra literária ilustração de teses científicas, então estamos perante o *Naturalismo*” (1980:92). Cada um à sua maneira, no seu desenvolvimento próprio, que institui diferenças entre as obras a partir dos seus próprios fundamentos temáticos, mesmo quando assentam em amplos troncos comuns, pode ser compreendido pela fórmula que Pierre Brunel usa para o romance de Zola: “ O combate essencial (...) é o das austeridades da religião e o das fecundidades de Maio”(1994:58).

No seu livro *Le Roman à Thèse*, Susan Suleiman propõe a seguinte definição como o programa de trabalho para a abordagem de um certo tipo de obras ou, especificando a hipótese pela restrição segundo uma tipologia já existente, uma certa leitura do romance realista

“ Defino como romance de tese um romance realista (fundamentado numa estética do verosímil e da representação) que se patenteia ao leitor principalmente como portador de um ensinamento, tendente a demonstrar a verdade de uma doutrina política, filosófica, científica ou religiosa.”(1983: 14)

Explicitando os fundamentos da sua definição, a autora mostra-se sobretudo sensível ao cuidado de evitar as armadilhas de uma caracterização segundo o conteúdo que faria com que alguns deles fossem de tese e outros não. Quanto a nós, tal ponto de partida é o maior vício de que enferma uma opinião como a do padre A. de Mello que pensa não ser “temeridade afirmar que só teimosos propósitos de propaganda doutrinária podiam ser causa de o Doutor Gouveia pretender, sarcasticamente, contra todo o senso comum, e contra todo o juízo da Igreja, e contra a história da Igreja” defender as suas teses no romance que aqui analisamos dado Eça ser, em geral um criador de “cenas inverosímeis” e “personagens impossíveis” (cf.1945:114 e 249). Essencialmente, o que S. Suleiman pretende evitar é à possibilidade de se exprimir um juízo valorativo através da caracterização de um sub-género como *romance de tese*. Ou seja, porque se define uma variante do género sob essa rubrica, não se pode concluir que, por esse facto, nos encontramos perante uma produção de menor valor

Quanto a nós, seria necessário precisar que era mais correcto falar em fuga ao substancialismo do que ao conteudismo, na definição - o que, na prática, nos parece ser o que Susan Suleiman faz. De facto, como ela própria expõe, em demonstrações que nos parecem de extrema pertinência, a caracterização por aspectos do conteúdo quando a usamos para perspectivar os dois romances que aqui nos interessam diz respeito mais à forma do conteúdo do que à criação de uma nova forma expressiva. O romance está criado pelo menos desde a emergência de um discurso a que se chama *romanesco*, fundado, segundo a opinião de Kristeva, por exemplo, pela dominância do ideograma do signo (com o desaparecimento progressivo da alegoria, nomeadamente) desde os inícios do séc. XV - e, segundo ela, institui-se então como procedimento discursivo formal (cf. Kristeva, 1970:23-30). A tipologia a que aqui recorremos reporta-se, consequentemente, ao reconhecimento de uma variante do género romance assente sobretudo em determinados procedimentos formais relativos ao conteúdo.

Na citação acima feita, devemos fazer ressaltar, seguindo aliás a óptica da própria Suleiman, o advérbio que aponta para uma restrição: “principalmente”. Estamos, por outras palavras, a falar de uma *dominante*. Se atendermos a que este termo designa, na poética dos formalistas, o conceito que permite julgar um elemento ou uma função numa obra, numa escola ou na produção de uma época, o elemento que agrega e unifica os outros, também presentes e, por vezes, abundantemente presentes, podemos perceber

melhor o desenvolvimento da definição, pois segundo a autora “é preciso [que o livro] possua um conjunto de traços dominantes que formem sistema”, embora se possa ter como seguro, igualmente, que pode haver “graus diferentes de dominância”(Suleiman, 1983:15-6).

Colocam-se, evidentemente, problemas a uma perspectiva como esta. Em primeiro lugar, o facto de um romance ser ou não de tese depende das leituras que dele são feitas. Se não quisermos abandonar uma perspectiva assente no leitor, podemos rapidamente observar que, embora isso seja verdade, há entretanto limites que podem assentar no que a própria teoria da recepção reconhece ser a leitura mais rica, a que dá conta de maior número de elementos. Uma perspectiva de romance de tese perderia, no *Ulysses* de Joyce, por exemplo, quase tudo, mesmo que a tese postulada fosse refinada, exigente e atenta às preocupações estético-literárias do autor irlandês.

O culminar da narrativa modernista é adverso, exactamente, à postulação de formulações macroestruturais que dêem conta de modo satisfatório do tema que “encerra” a obra ou que permitam delinear, numa macroproposição, a intriga que desenvolvem. Quase sempre apostando na literalidade ao ponto de o próprio conceito de *literariedade* se confundir com ela acaba por propor a valência e autonomia de cada elemento, mesmo dos mais pequenos elementos de microestrutura. Assim, predominantemente, enfatiza mesmo estes últimos, desde o fonema e grafema até à prosódia frásica, passando pelo signo erigido em símbolo da sua própria ostentação. Assente como projecto poético, em grande parte, na eloquência do significante, o romance pós-naturalista usa todos os meios, exactamente, para fugir a esquemas globalizantes, quer pelo desmantelamento da intriga quer pela dissolução dos temas...daí uma das suas características: a não-legibilidade¹.

Ao contrário do que acontece com o romance modernista que se lhe segue, não podemos esquecer que o naturalismo defende claramente uma poética do documento,

¹ Fazemos referência, evidentemente, à oposição que Barthes (1953; 1966; e sobretudo 1970:10) impôs, *legível/escrivível*, considerando o termo *escrivível* como o que melhor caracterizaria a obra de arte moderna. É claro que se poderia defender, numa argumentação contra a validade da definição de um romance de tese, a existência de uma tese no moderno que seria, exactamente, a do *escrivível*. Contudo, parece-nos que a hipótese honestamente apresentada por Suleiman e por nós adoptada não se move ao nível de tais subtilezas. Os *topoi* mais gerais de uma cultura, de uma ciência, de um saber não fundam uma tese no sentido em que desse modo se postularia a sua existência imperativa. A tese, tal como aparece na formulação de Suleiman, determina-se no interior do campo ideológico, mais do que no terreno epistemológico. Ela emerge, se assim podemos dizer, no interior da casuística menor dos factos e das acções romanescas com os seus antagonismos particulares, e as generalidades que fundamentam o saber

tendendo este a confundir-se com a própria matéria da **inventio** (sobre Zola, cf. Mitterand,1990:13e 134; Kaempfeer,1989:19-21; sobre Eça, cf. I. P. Lima,1987:349-55; Reis, 1989:125-47), ou seja, inserindo a documentação numa cuidadosa topicalização e tematização. É princípio do realismo, intensificado pelas propostas e pelas práticas naturalistas, a constituição da obra como “transparência”, como apagamento dos processos em favor do “referente”, ao qual sempre aspira, e que evidencia pela clara configuração do assunto central. É evidente que não o faz com a simplicidade que muitas vezes se lhe atribui, e que os processos de apagamento se mantêm um trabalho de escrita. Quer almeje, pela utopia do dar a ver, à sua simples “ausência”, quer esbarre com a questão do *estilo* que denegativamente oscila entre a produção sumptuosa da originalidade, seguindo o princípio da temperamento genial do artista (de que a “escrita artista” dos Goncourt seria o caso limite) e a vontade de pôr a escrita em consonância com o mundo representado, o texto apresenta-se sempre ele próprio como matéria incontornável. A verdade é que também no naturalismo a escrita tem de ser trabalhada como significante para produzir a “*transparência*”.

No entanto, a intenção autoral é um dado fundamental do naturalismo, e não se limita a ser uma tendência para a auto-enfatização egóica, como foi quase sempre no romantismo. A importância do grupo literário - “Médan”, a *Tertúlia Ocidental* - é, no século XIX literário pós-romântico, um foco de compromisso ideológico, estético, de empenhamento filosófico-científico. O vínculo já não é só de vagas empatias ou de comunhões de difusas afinidades electivas. A elite compromete-se. O grupo é o agente mediador entre o escritor e o seu público. Em última análise é em atenção a este último, com o qual estabelece um relação de produção em regime de livre iniciativa, que o escritor estabelece os seus planos, a partir de temas, assuntos, factos histórico-sociais, escolhidos de acordo com um público leitor, anónimo, que se impõe cada vez mais como doxa. É ainda bom lembrar que, nos casos a que nos referimos, as intenções autorais não podem ser lidas como falácias auto-interpretativas pois elas correspondem ao desenvolvimento de exercícios de práticas artísticas todas elas fortemente assentes em trabalhos de reflexão teórica, em postulações poéticas e numa concepção da criação artística em que a militância política, social, científica é considerada uma componente do trabalho dos romancistas e mesmo dos escritores e dos artistas em geral. E, sobre

como abstracção. Se os argumentos se subtilizam e refinam poderão, talvez, dar origem a romances de teoremas - hipótese que não é absurda mas que não é a que nos move aqui.

tudo isso, a crítica exercia-se de modo constante, no interior dos próprios grupos, quer em França quer em Portugal, como os mais actuais estudos filológicos e de crítica textual têm demonstrado. De facto, muitas vezes não são apenas comentários de alcance restrito (cartas ou escritos “guardados”) - eles têm a forma da crítica publicada em jornais e revistas. Basta que cite os escritos de Zola reunidos em *Le Roman Experimental* e o conteúdo tantas vezes citado da “conferência transcrita”(cf. Simões, 1961:151.2; Reis, 1990:135-142) de *Eça no Casino*, para percebermos que assim era, como veremos melhor na última parte do nosso trabalho.

Além disso, a intenção autoral como factor importante no naturalismo, para lá destes factos que já apresentámos mais amplamente quando tratámos da génese da obra, nos casos que nos interessam, coincide com e é corroborada por muitas leituras atentas, entre as quais se encontram algumas que já apresentámos acima.

De certo modo, como Suleiman recorda muito a propósito, considerar o romance de tese como um “sub-género do romance realista” é uma operação de classificação que não foge à tradição dos estudos literários, das poéticas e das retóricas, procurando criar caracterizações genéricas capazes de englobarem conjuntos importantes de obras realizadas, existentes como componentes da cultura, constituindo elencos e cânones. Romance de tese é, nesse caso, uma designação equivalente a narrativa alegórica, a conto filosófico, a narrativa fantástica. O modo de o definir (normalmente por uma caracterização de formas do conteúdo e/ou formas de expressão) é semelhante aos que se usam para os outros sub-géneros. A preocupação de Suleiman é a junção de dois elementos fundamentais: o didactismo, (o ensino-aprendizagem; o debate ou confronto esclarecedor) e o realismo, sendo este último entendido, brevemente, como aquele que, assente numa estética do verosímil e da mimese, “encena os destinos das personagens dadas como reais, que evoluem num mundo que corresponde, pelo menos virtualmente, ao mundo da experiência quotidiana do leitor” (Suleiman, 1983:21). Procurando distinguir os romances realistas de tese dos que o não são, Suleiman tem de reconhecer que, de acordo com o ponto de vista de Kristeva (1970), sendo o romance uma instrução, um saber, orientando-se para o pólo comunicativo mais do que para o poético e sendo o romance realista um caso culminante dessa mesma tendência, é, num primeiro momento, difícil traçar, no interior das produções do romance clássico europeu pós-balzaquiano, uma linha que separe o romance realista do romance realista de tese, exactamente porque, pelo próprio panorama que acima traçámos, há sempre

uma forte componente de tese nas intenções, nos planos e nos cumprimentos dos princípios das práticas produtivas, sobretudo nas pós-flaubertianas que, a partir do próprio Zola, se designam por naturalismo.

A hipótese razoável que Suleiman põe, e com a qual estamos inteiramente de acordo, é que o romance de tese é “uma versão extrema da tendência didáctica original do romance, tendência que os práticos e os teóricos do texto moderno se esforçaram por suprimir”(1983:29).

Ora, se é possível reconhecer a tendência poética igualmente presente no romance e falar de romance poético quando tal tendência (*função*, na terminologia de Jakobson que estamos aqui a evocar) se torna dominante num binómio que deveria ser equilibrado - poético/comunicativo (didáctico) - porque não se evidenciaria como legítimo falar do romance de tese quando a *informação* se torna dominante? As hipóteses que temos estado a levantar sobre os dois romances, de Zola e de Eça, estão exactamente no caso de uma dominante de tese, sendo quanto a ela que eles se sobrepõem ao ponto de se assemelharem muito, ao passo que, no que respeita a práticas poéticas (sempre mais evidenciáveis aos níveis da narrativa e da narração - da **dispositio** e da **elocutio**), eles divergem profundamente, como termos a oportunidade de ver.

Embora S. Suleiman apenas localize os seus exemplos entre as obras pós-naturalistas (nomeadamente os romances de Bourget, que era o “mestre” de Allyrio de Mello na “denúncia” do romance de tese - como vimos acima), não nos parece exagerado considerar que já é possível encontrar formulações romanescas típicas do romance de tese entre as produções do naturalismo. Especialmente na viragem das construção da fábula romanescas que, a partir de Zola e de Eça (mas, pouco depois, também de Clarín, de D. H. Lawrence, e de Maupassant), introduz um novo modelo nas formas do conteúdo, é possível encontrar romances onde a sexualidade, a presença do corpo, a legitimação procriativa aparecem como temáticas dominantes por variadas formulações (em *La Regenta* -1884 -, de Clarín, nomeadamente pelo uso do próprio termo *sexo*, com um sentido muito próximo daquele que só depois de Freud o termo veio a adquirir mesmo nos discursos das ciências humanas), fazendo de tais temáticas, das intrigas e situações a elas ligadas, uma formação de princípios éticos capazes de regular um sistema (ou supersistema) ideológico.

Tal sistema funcionando como um código de comportamentos humanos, como uma *lógica de acções* (segundo o conceito desenvolvido por Bremond) dominante no

desenvolvimento da intriga a partir das próprias formulações da fábula, aparece claramente desenhado nos romances de Zola e de Eça que aqui temos como objecto de análise. A posição teórica que prevalece, ainda hoje, nos estudos literários, procurando combater a “ilusão referencial” que a história e a crítica literárias herdaram de algumas teses (exageradas) do positivismo e do naturalismo do século XIX (com o seu modelo central na posição teórica de Lanson), assumindo uma espécie de “revolta textual”, praticou uma repressão do elemento “referencial da escrita”, o que, segundo S. Suleiman, se tornou uma “revolta contra o *sentido*”. No fundo, tal atitude torna absurda a postulação do “sentido unívoco”, apostando numa valorização do texto literário como aquele que cria sentidos plurais e que encena o seu próprio funcionamento. É claro que esta atitude, sintetizada criticamente deste modo (cf. Suleiman, 1983:32), nos dá, de imediato, o “programa da escrita moderna e, nomeadamente, modernista”. O que se buscava nos grandes clássicos do naturalismo era ou os modelos a condenar (ênfase na intriga, preocupação com a representação do mundo, processos de caracterização de psicologismo verosímil, a própria vontade de construir a unidade temática como “opinião”, concepção de verdade ou de melhor tese sobre o homem, a sociedade, o universo), ou os pedaços que, antologicamente, serviam para fazer anunciar os procedimentos do modernismo triunfante.

Ora o que nós buscamos, nestes dois romances exemplares da própria década gloriosa do naturalismo enquanto escola -1875/1885 datas que propomos apenas como marcos dentro dos quais cabem os dois romances que analisamos, embora sem nos afastarmos muito dos historiadores da literatura que têm feito do naturalismo o seu objecto privilegiado (cf. C. Becker, 1992:61) -, é exactamente o que neles se manifesta de tendência contrária: a subjacência de programas de escola; a importância dos teoremas e das formulações científicas no interior do discurso literário; a importância decisiva do documento (de que o trabalho do *dossiers préparatoires* de Zola é um modelo de prática discursiva ante-textual, do texto que prepara o texto), que determina uma vontade de observar e representar a época.

Tal programa, se foi condenado pelas correntes de teoria e crítica literária no momento forte de “immanentismo” dos estudos literários, não pode mais ficar de fora, sobretudo quando se trata de estudar o naturalismo. Fazê-lo seria amputar a abordagem de uma produção literária de uma dimensão que é duplamente importante para sua constituição. A atenção ao programa é importante, antes de mais, como determinante

das opções temáticas, que constituem toda uma semiótica dos sistemas avaliativos, como o demonstra Hamon no seu *Texte et Idéologie* (1984). Em simultâneo, essa preocupação programática evidencia-se como prática de circulação de informações, de que a escola, o grupo, a corrente científica são os grandes rótulos. Essa *instituição literária* de onde emerge o novo intelectual do século XIX constitui a produção, a crítica e a documentalidade como o grande modelo sócio-profissional segundo o qual o grupo e a escola faziam prevalecer temas, modos formais de discursificação, géneros privilegiados.

Nunca foi pacificamente resolvida, pela escola naturalista, desde o debate aberto no momento prévio que foi a publicação de *Madame Bovary*, o equilíbrio a estabelecer entre, por um lado, a vocação de dar a perceber a complexidade do quotidiano e, por outro, a necessidade de esquematizar as representações tendo em vista os objectivos da demonstração. Podemos, contudo, dizer que na dominância da tese é esta última vertente que se revela mais forte. Tal simplificação e esquematização, típicos da alegoria e do género didáctico (ou da fábula enquanto *logos*), não são a matéria forte do maior realismo mas, temos de reconhecê-lo, são momentos inevitáveis da constituição do naturalismo enquanto escola auto-consciente dentro do realismo. Ou, para sermos mais correctos quando nos reportamos a obras de alta qualidade como são os romances que aqui analisamos, o que se manifesta sobretudo é uma *hipótese* mais forte, triunfante parcialmente, que funciona como tese no romance que a assume em sentido estrito.

Empenhado na sua vertente eminentemente demonstrativa, procurando o efeito didáctico da persuasão do leitor, convencendo-o da validade da sua informação, o romance de tese teria a configuração de um acto de linguagem (segundo o modelo de Searle) em que o *ilocutório* (demonstrativo) se juntaria ao *perlocutório* (efeito/eficácia sobre o leitor), segundo Suleiman (1983:36). A história, segundo argumenta a mesma autora, é, neste caso, parte da mensagem retórica do “predicador”, assumindo a forma de *exemplum* - configuração que, desenvolvendo as hipóteses de o texto funcionar, ao nível temático, como mecanismo retórico, já tínhamos considerado pertinente (ver nossa parte I). Enquanto *exemplo* a história funciona como injunção, ou seja, como facto probatório, mostrado ao receptor da mensagem como acontecimento imperativamente interpretável de um modo relativamente monossémico (cf. Suleiman, 1983:46).

Repare-se que, se no caso da hagiografia, por exemplo, o público provável era o de fiéis, sendo a crença um dado adquirido, no caso do romance realista, em pleno século

XIX, tal presunção de uma verdade unificadora que pudesse servir de supercódigo interpretativo já não era tão provável. Hamon nota como o discurso do próprio Zola em geral “constrói uma personagem ambígua, o que contribui para criar no leitor um horizonte de expectativa problemático”(1984:137). Contudo, cremos que no caso destes dois romances, sendo eles próprios romances de um *caso* (tematicamente e, pensamo-lo, relativamente às hagiografias podendo ser lidos como “anti-hagiográficos” - é de lembrar ainda quanto *La légende Dorée* era importante quer para Zola quer para Eça), a interpretação monossémica se impõe. A morte das amantes e dos filhos, em última instância, é apelo suficiente a um supersistema de avaliação (reconhecível mesmo pela doutrina cristã) em que o comportamento dos padres não pode ficar sem uma condenação de quem os julga - para um católico talvez duplamente mas para a comunidade humana (cujos limites nos parecem praticamente infinitos) pelo menos pela morte da mãe e da criança. Não se impõe uma tese, no sentido de se apresentar uma evidência com valor de verdade indiscutível, mas propõe-se uma das hipóteses em confronto como mais válida enquanto verdade relativa.

Poderíamos dizer que, na *Weltanschauung* do século XIX, no espírito da época, um supersistema ideológico, ético-avalitativo, condena pelo menos, sem remissão, o causar a morte a um inocente. Carlos Reis, comentando o conceito que convoca da teoria de Mannheim para “reflectir sobre as condições de articulação dos sistemas ideológicos com os sistemas literários”, considera sob essa designação a “superação de uma concepção *particular* da ideologia (...) por uma concepção total”, apresentando tal conceito a vantagem de fugir “às limitações restritivamente psicologistas”. Tal como o problematiza Mannheim, o “espírito da época” é o modo de designar uma “unidade que sentimos em todas as obras pertencentes ao mesmo período” (cf. Reis, 1987:15,18-19). De modo muito similar, Meyer separa a ideologia *lato sensu*, actividade que se confunde, desse ponto de vista, com a própria mimese, dado ser uma representação que estrutura sistemas de ideias, da ideologia *stricto sensu*, que é, no limite, o mesmo que a propaganda política (1994:139); tal polarização permite-nos ver como entre o realismo e a ficção de tese vai apenas um “estreitar” do próprio procedimento da ideologia e como, obviamente, entre os dois extremos há graus dentro dos quais oscilam as produções literárias.

Dentro dessa formalização de um sistema de máximas e códigos de verdade, afigura-se-nos que o infanticídio, no quadro da ideologia total da época (noção que, mesmo após

o que acabamos de expor, se mantém vaga mas que especificámos relativamente na segunda parte e viremos a matizar ainda mais no capítulo respeitante à temática) garante a construção textual, nos romances, de um *supersistema*, no sentido que Suleiman lhe dá, capaz de permitir uma argumentação de tese como dominante em ambas as obras. É o fundamento do próprio princípio da continuidade da espécie que está em causa, validado quer pelo cientismo pós-darwinista¹ quer pelo princípio eclesiástico que reforça o mandamento do “não matarás” com o dogma da “proibição do aborto” que ainda hoje persiste, caucionando uma tradição milenária. Assimilando o romance de tese ao **exemplum**, vemos como forçosamente não só ele se aproxima da história de sentido único como ainda, por um reforço especular, esse sentido único convoca uma tese e, reciprocamente, essa tese é garante exegético do sentido. Suleiman assimila esse funcionamento ao da parábola, pelo modo como ele fornece uma axiologia, consolida valores (1983:71). Mas, inevitavelmente, quer os enunciados das personagens quer os do narrador (seja qual for o seu grau de intervenção) quer os programas de acção assentam fortemente, como temos vindo a sublinhar, em doutrinas que existem formuladas no texto mas também fora dele, sobredeterminando-o, como horizontes de praxis vital muito ampalmente aceites.

Suleiman fala numa doutrina (ou em várias) presente como *contexto intertextual*, que ou está explicitamente enunciada no texto ou é, nele, fortemente sensível como pressuposto. Nos casos dos romances de Eça e Zola que aqui temos como objecto, parece-nos óbvio o modo avassalador como o catolicismo está presente por citações, por práticas rituais, por ambientes determinantes, por locais e por objectos de culto. Quanto à ideologia naturalista (ou mesmo mitologia - ou mística - que já não remete apenas para os princípios da escola que pretendem valorizar a natureza como princípio determinante do homem e objecto principal da ciência, apelando para convicções mais vastas, profundas e mesmo irracionalmente arreigadas como crenças), ela está representada, de modo evidente, em Zola, pelo avô de Albine e pelo tio de Serge, o dr. Pascal. Em Eça a sua presença é mais subtil: o defensor “oficioso” do cientismo, que apenas aparece a

¹ Não podemos deixar de reconhecer que o binómio Darwin/Malthus pode produzir uma argumentação contrária. Contudo, pensamos que a nossa hipótese não fica, por isso, invalidada. O século XIX não é uma época de emergência de ideologias simultaneamente unificadoras e pacificadoras. O próprio Darwin, quanto a este aspecto, não é uno, mas duplo: o que defende o triunfo da espécie ou do espécime mais forte (com o qual o alerta de Malthus se liga muito bem), e o que defende como grande princípio a evolução na procriação - que parece ser o mesmo que se pronuncia sobre os valores éticos do ser humano em acréscimo e melhoramento das suas determinações biológicas.

partir da segunda versão, é o Dr. Gouveia. A personagem, que assumirá o seu pleno desenvolvimento textual e discursivo na terceira versão, de 1980, é um forte defensor do darwinismo sobretudo nesta última versão, podendo a sua actuação ser considerada como a de “porta-voz do século e do autor” (Maria Luísa Nunes, 1976:383). Na opinião desta autora “é pela boca do médico que o autor exprime as suas ideias a respeito do celibato dos padres”. Mesmo na versão de 1876 (que constitui o objecto textual que primordialmente temos em vista), independentemente de sabermos se há ou não coincidência integral com os pontos de vista do romancista, ele já é, parece-nos, o porta-voz de uma concepção basicamente darwiniana - “a natureza manda conceber, não manda casar. O casamento é uma fórmula”(Eça de Queirós, 1876:307), diz ele a Amélia quando se apercebe de que ela está grávida.

Michel Meyer, numa obra que dedica à “linguagem e literatura”, procurando avaliar a dimensão ideológica da produção poética, enuncia de modo muito claro a problemática que nos parece sintetizar as linhas gerais dentro das quais tem todo o sentido incluir o romance de tese. São dele as palavras que se seguem.

“A ficção vai buscar os seus temas aos mitos, à história, à natureza humana ou ainda à moral circundante que rege as relações no seio de uma sociedade. É o que chamaremos o seu carácter ideológico, em sentido lato, bem entendido, que pode tender para a ideologia mais restrita, como no «realismo socialista» ou, pelo contrário, distanciar-se fortemente [dela]. A função ideológica [do literário] reside precisamente no facto de poder exemplificar as respostas que as ideologias políticas não conseguem produzir, os problemas que é preciso dar a ilusão de poder resolver, de poder defrontar, as contradições que é necessário esbater ou, pelo contrário, que se trata de evidenciar a fim de denunciar uma ideologia deficiente, enfraquecida. Para operar, a ideologia precisa da literatura, esta serve de *medium* (ou de *media*) entre os problemas do real, que se destacam e, fossilizados, os da ideologia que deve - ou pretende - ter resposta para tudo. [...] No romance, nenhum propósito genérico pré-determina a natureza da história, deixando assim ao narrador a preocupação de nos inventar um mundo, do qual ele é, senão o herói, pelo menos o espectador exterior”(Meyer, 1994:18 e 24)

Não só a relação do texto com a ideologia é aqui claramente determinada, como nos é formulado de modo preciso o processo segundo o qual o romance se apresenta aberto à constituição do sentido, não dependendo de um implícito cultural como o que enformava a concepção da epopeia, da tragédia ou mesmo da comédia (e que, como vimos na primeira parte do nosso trabalho, era, até ao romantismo pelo menos, o fundamento da adequação ou do **decorum**). No fundo, ele apresenta deste modo uma concepção muito próxima da de Kristeva quando esta fala de uma dominância do

ideologema do signo na origem do romance (cf.1969:114-115), na qual sublinha a importância que têm a ideia de abertura ao sentido e a negação consequente da relação unívoca entre “significante” e “significado” que era base do simbolismo medieval. Nessa concepção, um dos mecanismos privilegiados é a própria narrativização da constituição do sentido. Mesmo sendo dados os sistemas axiológicos, as crenças, as ideologias, ou mesmo os supersistemas ético-avaliativos e mesmo teleológicos, a personagem do romance, sobretudo o seu herói, constitui-se, normalmente, como sujeito de uma demanda de saber de que acaba por ser o principal beneficiário.

Estamos, assim, com os dados de base para podermos definir um dos modelos das que Suleiman considera serem as estruturas narrativas mais frequentemente usadas pelo modo de discurso a que chama romance de tese: trata-se do *romance de aprendizagem* ou, como é mais comumente conhecido, dada a origem da definição ser alemã (a partir do célebre romance de Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre*), *Bildungsroman*. Parece ser na generalização deste modelo narrativo que Lukács funda a sua *Teoria do romance* (1962:73-76) opondo-o à narrativa do herói representativo do colectivo, típico da epopeia. É interessante notar como este modelo é extremamente produtivo para base de uma leitura compreensiva das duas narrativas que estão em causa. Ressalvemos, contudo, que o modo como aqui convocamos a tradição do romance de aprendizagem, ou de formação, admite não a existência de um modelo determinante totalmente assumido, mas a “existência de um «romance de formação»” anterior, ele próprio em formação como género, “em termos da sua própria constituição” (H. Buescu, 1995:160). Ou seja, o modelo evocado não se encontra constituído mas delinea-se na tradição romanesca por determinados traços que os estudiosos só têm encontrados desenvolvidos minoritariamente em Goethe. Efectivamente, é ao problematizarem vivencialmente a sua própria condição no interior de um colectivo a que pertencem, ao qual se submeteram por votos (o da castidade é um entre muitos), que os protagonistas, quer Mouret quer Amaro, evoluem por um processo de aprendizagem: da mulher, da carne, do sexo, da vida, da profissão (sobretudo Amaro) e da morte, interiorizando essa aprendizagem do mundo e confrontando-a com os saberes adquiridos como formadores das suas personalidades, na infância e na adolescência.

Mas não são só eles que fazem essa travessia existencial de aprendizagem. Embora descobrindo-se votadas à morte (cada uma de sua maneira) as heroínas cumprem, também elas, um percurso de formação. Poderíamos, neste caso, a propósito delas,

ironizar, por paráfrase, sobre o conceito ontológico de Heidegger que tantas vezes se tem revelado funestamente verdadeiro - porque só evidente no momento da descoberta do que nos arrasta. É quando se descobrem doadoras de vida que elas também se descobrem “seres para a morte”, assumindo de imediato o destino de entes mortais. A ironia da sentença, neste caso, está na descoberta de que a morte vem cedo demais, quando era de vida que se tratava, e vem por determinação de um interdito que, em nome da vida eterna, cria as condições de um brutal encurtamento da vida.

O que de mais evidente aparece, em ambos os casos, de característica de romance de formação, é o modo como o relacionamento do presente problemático da diegese se dá com o passado (evocado em analepses) em momentos em que ele surge marcante para a visão posterior dos protagonistas de ambos os romances (com excepção de Albine, a heroína feminina de Zola). Se aceitarmos, como propõe Helena Buescu, que “os antecedentes abrangidos pela analepse, demonstram ser imprescindíveis para a compreensão de como a intriga e o herói irão evoluir” e que “a aprendizagem não é apenas um processo necessariamente decorrente da passagem de um determinado número de anos” mas antes “é um processo que mescla iniludivelmente o exterior dos eventos e acções e o interior da sua apreensão pelo herói” (1995:152,154-155) parecer-nos significativo, para podermos estabelecer uma configuração básica do romance de aprendizagem em ambas as narrativa que aqui tratamos, que elas se apresentem, nas suas linhas gerais, de acordo com esses traços. Na análise que fazemos da história e da narrativa, em pontos posteriores desta parte do nosso trabalho, veremos melhor como tais configurações se apresentam. Para nos reportarmos, comparativamente, a duas linhas da tradição em que o herói se transforma através da aprendizagem que adquire na sua vivência, a da picaresca e a do romance de aprendizagem segundo o modelo de Goethe, podemos dizer que é com este último que os dois romances estabelecem o diálogo directo de imitação/transformação. O que é natural, aliás, dada a maior proximidade cultural e ideológica do naturalismo em relação ao modelo de Goethe (com o qual o cânone balzaquiano entra também em diálogo, segundo nos parece) do que em relação ao da picaresca. Basicamente, e para darmos os traços gerais do que apresentaremos em pormenor nas análises que iremos fazer, podemos dizer que da linha picaresca, segundo a qual o herói aprende a viver “no plano do anónimo [*submetido às regras da ordem*] e se deixa guiar pelo «assim se diz e assim se faz, como todos dizem e fazem»” como diria Heidegger (cf. Abbagnano, 1970:205; XIV), apenas Amaro poderia

ser, relativamente, um exemplar. Mas essa sua exemplaridade, parece-nos, é assumida no romance de Eça como um modo de apelar à tradição romanesca peninsular para pôr em causa, parodicamente, a linhagem do romance de aprendizagem em constituição no século XIX. E isso porque a personagem de Amélia figura, no seu romance, em paralelo com Serge e Albine no de Zola, “o chamamento feito pela voz da consciência ao ser autêntico” (Abbagnano, 1970:205;XIV) que, segundo Heidegger, é a *morte*. Se no romance de aprendizagem fundador, o de Goethe, “a morte tem o sentido [do] fim inevitável e poderoso, homegeneizador de uma vida” (H. Buescu, 1995:157), podemos dizer, pelo que já apresentámos do destino dos protagonistas dos dois romances (excepto Amaro), que a linhagem dessa variante genérica do romance está fortemente representada quer em *La Faute* quer em *O Crime*. O que nos permite ver neles uma problematização antecipada do que o filósofo alemão considera mais tarde, no seu assumir radical dos valores do romantismo, “o fim do ser-aqui, a possibilidade do ser aqui que é mais propriamente incondicionada, certa e, como tal, indeterminada e impensável” (in Abbagnano, 206:206).

Esse pensar a “vida para a morte”, cujo núcleo problemático em termos existenciais já é tão claramente enunciado em Goethe, surge, como insinuámos acima, fortemente questionado através da morte das duas heroínas do romance. Sobretudo em Zola quase poderíamos dizer que essa máxima é por ele invertida claramente, por um “pensar a morte para a vida”, como a frase derradeira do seu romance, anunciando, no final do enterro, o nascimento do vitelo, deixa perceber - embora não deixe de enunciar a trágica ironia do humano que pretende atingir a eternidade pela permanência, esquecendo as regras da natureza que a afirmam pela procriação.

O outro modelo estrutural narrativo que Suleiman considera também frequentemente utilizado pelo discurso do romance de tese é o da estrutura antagónica. Curiosamente, sendo o seu mais recuado antepassado, exactamente, a epopeia, são as narrativas de acção, o *western*, ou mesmo as histórias de espionagem e algumas policiais que modernamente aparecem como as suas mais frequentes realizações. A acção de tais narrativas é, obviamente, como a própria designação o sugere, o degladiar de dois sistemas antagónicos através da acção dos representantes de cada um deles: gregos vs. troianos, polícias vs. criminosos, agentes da democracia vs. agentes de totalitarismos.

É do máximo interesse, inclusivamente para deixarmos previamente ordenados alguns passos metodológicos que guiarão os nossos próximos capítulos, acompanhar as

principais formalizações semióticas que Suleiman realiza tendo em vista dois objectivos fundamentais: primeiro definir um tipo de realização discursivo-textual do romance que se pode considerar predominantemente de tese; em seguida propor um modelo (uma *gramática*) de leitura que possibilite uma compreensão de certos romances que, embora não sejam “estritamente” de tese, têm uma componente temático-sintagmática que, a ser lida como “narrativa de tese”, abre neles perspectivas de leitura bastante produtivas.

Dado que não procuramos pronunciarmo-nos primordialmente sobre o primeiro objectivo - basta-nos a “impressão” orientadora de que existe uma estrutura forte de tese, sem que estejamos empenhados em provar que ambos os romances são de tese, ou de defesa de uma hipótese mais forte, um *eikos*, no sentido aristotélico do termo, facto que será ou não comprovado pelo desenvolvimento do segundo objectivo -, é sobretudo pelo segundo objectivo que buscamos aperfeiçoar o nosso domínio do modelo genérico, do modo de discurso (texto narrativo + condições de produção) de tese. As razões que nos movem, reafirmamo-lo, são as de entendermos que é sobretudo na fórmula da tese, nas consequências de ordenação dos discursos de fundamentação argumentativa em exposição de temas e na ordenação *probatória* da sequência da fábula, que os dois romances se aproximam. No fundo, muito mais pelo que através deles se configura, se dá a ler e a compreender (ou é incorporado das formações discursivas das ideologias, convicções e saberes da época), do que pelos mecanismos literário-textuais que ambos desenvolvem. No encontro de posições, de teses, de visões do mundo, de apelos por problemáticas culturais e sociais é que encontramos os pontos de contacto - e, sem dúvida, o que delimita a “matéria de interesse” do romanesco de ambos os romancistas, aspecto em que Zola pontifica como um mestre.

Reportando-se aos processos do romance de aprendizagem, a autora que vimos acompanhando apresenta como traço primordial aquele que, segundo o esquema actancial formalizado por Greimas, incorpora no mesmo actor as categorias actanciais de *sujeito*, *objecto* e *destinatário* passando a ser reconhecido como herói por esse mesmo facto. Repare-se que o actor herói pode ser um grupo, um par, sem que o modelo se altere - no caso dos dois romances em questão pensamos, como já o dissemos um pouco acima, que tanto Amaro como Amélia, tanto Mouret como Albine cumprem um percurso de aprendizagem dentro de uma estrutura que provisoriamente podemos aceitar como marcada pela do romance de matriz goethiana. “Aquele que vai para o mundo para *se conhecer* (objecto), é quem beneficia desse mesmo conhecimento” formula

Suleiman (1983:82). Cremos que o esquema mediático (no qual o mundo é o *objecto*) que, em pormenor, Lukács levanta na sua *Teoria do romance* (1920) é ligeiramente mais complexo e parece-nos útil lembrá-lo. Perante a crise de crenças e de ideologias (a fractura, a multiplicação, a diluição ou mesmo o enfraquecimento), o herói busca o conhecimento do mundo mas o que acaba por descobrir é a sua própria presença problemática nesse mesmo mundo. O objecto a conhecer herdado da épica, o mundo, acaba por ser o *objecto* mediático para o encontro do herói consigo mesmo. Meyer, pronunciando-se sobre a mesma questão, enfatiza igualmente uma proposta semelhante à de Lukács quando afirma que “no romance o herói é um indivíduo que constrói o real por ele próprio e para ele próprio” (Meyer, 1994:185).

As alternativas que se abrem ao herói perante um mundo cujo sentido lhe escapa são redutíveis a uma disjunção que se revela fundamental para expressão da tese neste modelo narrativo: ou o herói conclui uma aprendizagem plena, tornando-se esta uma aprendizagem exemplar *positiva*; ou, como é normalmente a configuração do grande romance oitocentista (e mesmo posterior), a demanda desemboca no processo exemplar negativo. Não sabemos se é possível estar de acordo com as conclusões que a maior parte dos grandes críticos e teorizadores do romance (na sequência de Lukács, sobretudo) têm tirado quanto a modelos empíricos que sirvam de exemplos a cada uma das aprendizagens: normalmente só o *Wilhelm Meister* de Goethe realiza inteiramente o ideal de aprendizagem que implica um conhecimento seguro de si e do mundo, seguido de uma acção adequada, de uma transformação pelo amadurecimento, um modo novo de ver o próprio erro ou equívoco vivido como uma conquista sobre o mundo e sobre o modo de estar nele. No entanto, uma conclusão desse tipo depende, em grande parte, da perspectiva que adoptamos. Se encararmos *A la Recherche du Temps Perdu* de Proust, por exemplo, como uma descoberta da memória encantada (talvez porque involuntária), a visão dela decorrente uma estética da eternização da vida pela obra, seguindo-se o programa da escrita romanesca com que a série romanesca proustiana acaba, não será fácil dizer que este não é o romance de uma aprendizagem exemplar positiva. Poder-se-ia dizer que não é um verdadeiro romance de aprendizagem visto ser sobretudo uma meditação sobre a criação, mas entraríamos numa argumentação que nos levaria a especulações em que o romance de Proust não seria um exemplo e passaria a ser o objecto de uma bem complexa investigação que envolveria, nomeadamente, saber

exactamente se a grande ideologia positiva do modernismo não é a aprendizagem (positiva) pelo caminho da arte.

Decorre dessas posições (que embora nos pareçam excessivas têm o peso de análises múltiplas de vários estudiosos de grande valor) que o grande romance modelo, aquele que é reconhecido como “romance clássico”, é o romance do fracasso (total ou parcial) da aprendizagem. O herói recolhe-se ora a um estado de desilusão (perde a amada, abandona o seu ideal político - porque amada plena é só aquela que foge e política ideal é só a que não se põe em prática) ora a uma aniquilação como perdedor.

Podemos dizer que, até certo ponto, uma das vertentes do naturalismo é, contra o “classicismo” balzaquiano, optimista¹. Num dos seus contos mais interessantes, “José Matais”, Eça apela exactamente para esse ideal desdramatizado da existência, reduzindo a “realidade” do erotismo a fazer filhos, a tomar conta deles, a viver a monotonia doméstica. É esse o programa que parcialmente se desenha num dos propósitos da “escola” naturalista, pela afirmação do interesse pelas existências banais, pelas ocorrências repetitivas do quotidiano, pela redução do grandes valores sentimentais à prática do casamento e da criação da prole. Na sua última grande série, *Les Quatre Évangiles*, Zola, particularmente no volume *La Fécondité*, desenvolve essa tese até à exaustão². Contudo, poderemos nós dizer que uma das obras-primas do “naturalismo puro”, *L'Assommoir*, sendo *tudo isso é apenas tudo isso*? É evidente que não - não obstante, ela é também esse optimismo de apresentar sempre como possível a felicidade e a plenitude simples na Terra. O que destrói Gervaise não é nenhuma fatalidade essencial do ser, nem sequer a hereditariedade, que se reconhece ser tão importante em

¹ Sobre este aspecto, a que voltaremos necessariamente embora não o tratemos como objecto primordial da nossa abordagem, fica aqui, como reforço do nosso parecer, a opinião de um dos elementos do grupo naturalista. Vinte anos depois da primeira edição do seu *A Rebours* (1884), no prefácio que faz para a reedição de 1903, Huysmans, numa contrição de católico, comenta o naturalismo, através de Zola, deste modo: “Depois do pessimismo negro dos seus primeiros livros, não tivemos, sob a cor do socialismo, o optimismo beato dos seus últimos?”. Embora datado de 1903, este texto de Huysmans pode bem ser considerado uma das primeiras observações históricas feitas sobre o naturalismo e, vindo de um “arrepentido” convertido ao catolicismo, um importante reparo quanto à perspectiva ideológica do grupo de Médan a que ele próprio pertenceu.

² Só a título de exemplo, entre o número imenso de frases similares presentes no romance, como enunciados do narrador ou da sua personagem masculina principal: “La fécondité victorieuse restait la force indiscutée, la puissance souveraine qui seule faisait l’avenir. Elle était la grande révolutionnaire, l’ouvrière incessante du progrès, la mère de toutes les civilisations, recréant sans cesse l’armée de ses lutteurs innombrables, jetant au cours des siècles des milliards de pauvres, d’affamés, de révoltés, à la conquête de la vérité et de la justice” (Zola, 1899:745-746). A leitura deste romance de Zola confirma-nos, obviamente, que a sagração do corpo e da carne naturalista não o é sobretudo pelo que pode apelar ao prazer mas, principalmente, pelo que afirma de uma ética da proletarização, no seu sentido etimológico mais estreito.

Zola - é sobretudo a condição social da classe trabalhadora, é a existência da taberna, da aguardente: tudo coisas immanentemente simples, para cuja transformação não é necessária nenhuma resolução de entes supremos ou transcendentais. A vocação socialista da escola está, em grande parte, na crença de uma política pedagógica, que altere as causas das infelicidades dos homens. Ou, como escreve Colette Becker: “o Naturalismo é, então essa aceitação otimista da grande lei da Natureza, a grande Mãe, o Regresso eterno da sua fecundidade que, depois de Michelet, Zola canta” (1992:91).

O interessante, para nós, nos casos que nos importam aqui, é que, contra a realização desse ideal de um existir sem romanesco, contra o apelo erótico saudavelmente procriativo, o discurso argumentativo tradicionalista apareça representado pelo ideal complexo, tortuoso, denegativo e, no caso de Eça, hipócrita, da Igreja e que tal ideal se erga como ideologia religiosa milenária, difusa e actuante. A estrutura de tese emerge, exactamente, por o discurso eclesiástico pretender afirmar-se como verdade e iluminação do mundo e ser contra esse sistema de verdade que os impulsos e as mais profundas aspirações das personagens esbarram, crispando-se como estrutura de acções oposta ao sistema. Desse conflito nasce uma formulação de tese contrária, tendo como argumento fundamental a acusação feita à interdição do casamento de ser oposta à vida, de ser causadora da morte.

Sob esse ponto de vista, ambos os romances tendem a uma estrutura da história esquematizada segundo axiologias polarizadas. De facto, é verdade que os protagonistas se movem em actos cujas formulações simplistas aparentemente desproblematizam a busca de uma autenticidade existencial (cf. Suleiman, 1983:85). E por aí eles são autênticos heróis de romance de teses antagónicas. Contudo, a aprendizagem torna essa estrutura bastante mais complexa, porque o sistema de valores da natureza, o princípio da vida, a formação no interior de uma crença geram uma complexidade nas teses que já não é possível espartilhar entre os dois pólos antagónicos de bem e de mal. Assim, nem se pode dizer que haja um desenvolvimento da estrutura de aprendizagem com caucionamento de um supersistema a que o herói se submeta por aceitação (embora Mouret se aproxime desse modelo); nem podemos considerar inteiramente a realização da estrutura de teses antagónicas (embora ela seja a dominante na configuração discursiva argumentativa de ambos os romances). É por essa razão que, se nos parece ser útil uma perspectiva de romance de tese para a leitura destes dois romances, já nos parece excessivo reduzi-los *exclusivamente* a “romances de tese”. Ou, como vimos

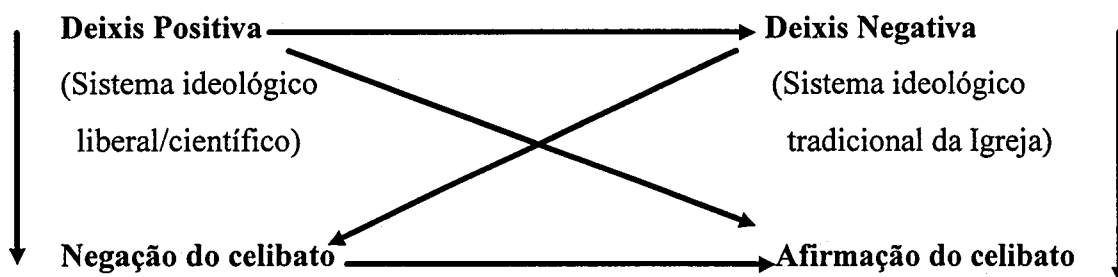
propondo, é mais correcto assumi-los como romances de uma *hipótese* validada relativamente no sistema argumentativo que a narrativa instaura. Essa variante da “tese” (modo pelo qual continuaremos a designar o modelo formal, para evitar uma complexificação de denominações, embora entendamos sempre essa designação como a conceptualização da hipótese, da tese apenas como a melhor das hipóteses) entendida como *eikos* está em perfeita consonância, aliás, com a atitude positivista assumida pelo naturalismo, segundo a qual a verdade, a existir, é apenas a melhor das hipóteses presumíveis no limiar cauteloso das ciências positivas.¹

A contradição aparente da nossa argumentação que, cremos, se dissipará bastante com as operações de formalização que iremos fazendo neste capítulo e nos próximos, ficaria minimizada se aceitássemos colocar a questão nos seguintes termos: a prática discursivo-textual romance, incorporando as formulações, as teses e as máximas da formação discursiva eclesiástica e os teoremas da ciência, cria uma estrutura narrativa nuclear cujas grandes funções (as funções cardinais, poderíamos dizer) se podem ler como uma fábula de tese de estrutura antagónica. Contudo, o texto romanescos que resulta, quer no caso de Zola quer no de Eça, não se deixa esgotar nessa fabulação básica em que a intriga (em Eça) e o simbolismo mítico (em Zola) fundam as premissas do processo romanescos. O triunfo da hipótese mais forte surge apenas pelo que na narrativa se formula de ironia (predominantemente trágica em Zola, fortemente paródica em Eça), pela distância que no apresentar dos factos e das acções o romance gera.

Segundo a proposta de formalização de Susan Suleiman, o romance de tese pode ser encarado como uma fábula cuja estrutura semântica se realiza pela polarização de dois sistemas normativos rígidos que, segundo o modelo do quadrado semiótico greimasiano, aparecem como duas “deixis”² (significando literalmente “indicação” - uso do deíctico -, o termo tem também valor semântico de “norma”, “prescrição”, “modo de actuar”, “comportamento ou ética obrigatória”)

¹ É Conte quem claramente defende reiteradamente essa posição. Só para exemplo vejamos como ele enuncia tal princípio no seu *Discours sur l'Esprit Positif* (1844): “As nossas investigações positivas não só devem limitar-se, sob todos os aspectos, ao estudo sistemático do que é, renunciando à descoberta da causa primeira e do destino final, como além do mais, importa perceber (*sentir*) que este estudo dos fenómenos, em vez de pretender tornar-se absoluto, deve ficar sempre relativo à nossa organização e à nossa situação” (p.57)

² Seguindo a proposta de Fernanda Irene Fonseca, que aborda explicitamente a questão no livro *Deixis, tempo e narração* (1992), grafaremos *deixis* sem acento mas o seu derivado, *deíctico*, com acento.



Perante uma tal disposição espacial desenha-se melhor o sistema de forças, designações substantivas e abreviadas cujos tópicos desenvolveremos mais desenvolvidamente no próximo capítulo, que são, por assim dizer, o conteúdo temático dentro do qual se processam as narrativas que temos em vista. É claro que, para a construção de um tal quadro, não partimos de uma verdade absoluta, de uma evidência epistémica incontestável. Uma leitura diferente da que aqui expusemos (assente na tradição liberal/progressista que tem sido feita de ambos os autores, na qual nos integramos - e em que julgamos poder integrar os dois autores pelo conjunto da obra) poderia propor o modelo semântico que acima apresentámos, no quadrado semiótico, ao contrário - ou seja, a *tradição* como *deixis positiva* e o *sistema ideológico liberal* como *deixis negativa*. De certo modo é o que faz Allyrio de Mello na obra que dele citámos anteriormente - e em nossa opinião é por essa razão, em última instância, que Machado de Assis se recusa a aceitar uma relação literária “sem mácula” entre Eça e Zola e lê *O crime* como uma “imitação” com toda a carga de conotações que já sublinhámos sobejamente. Essa inversão, aliás, será necessária para construirmos o modelo narrativo, o “tipo ideal” de romance dentro do qual, com a relatividade já acima exposta, pensamos poder incluir a intriga a trama central (o núcleo da história) quer de *O Crime* quer de *La Faute*. Efectivamente, para que se possa fazer a leitura de ambos os romances como narrativas de tese de estrutura antagónica, para que os possamos delinear de modo a serem encarados como tal, a construção do quadrado tem de ser duplicada. O que nos deixa a braços com um alotropismo semântico, pois encontramos perante uma dualidade em que a aprovação dada às acções das personagens que se defrontam depende inteiramente dos leitores. De facto, não tomando partido por nenhuma das teses, tanto é positiva uma ideologia como a contrária, implicando que sejam negativas, alternadamente, também, cada uma delas.

Não seria impossível. Pode dizer-se que, por exemplo, *A Ilíada* pode ser lida assim e que o “aedo” não toma partido nas narrações e descrições que faz. Em nosso entender

tal facto não é tão evidente. Quando não existe, depois de atenta exploração dos quadros axiológicos mais amplos, duradouros e generalizados, um princípio que se possa apresentar como tendo sido directa ou indirectamente convocado pelo texto, há, pelo menos, a axiologia que nos atrevemos a chamar *pragmática* ou (dado que usamos o termo *pragmática* num outro sentido demasiadas vezes) que poderemos designar por axiologia *dos factos consumados*. Pessoalmente, quanto à experiência directa de leitura, sempre achámos que os Aqueus eram os justos e os defensores de Ilion os menos justos, mas não nos é fácil dizer exactamente porquê, a não ser pela razão dos factos consumados acima apontada: no final os Aqueus triunfaram.

Colocado o problema deste modo e regressando ao sistema formal segundo o qual pretendemos encarar (e enquadrar) tanto o romance de Zola como o de Eça, podemos adiantar, procurando alguma luz nessa impressão de leitura que nos vem desde a velha epopeia que, efectivamente, caucionando uma axiologia, existe aquilo que Susan Suleiman chama o “supersistema” do narrador. Recorrendo ao conceito bakhtiniano de *discurso monológico*, ela assenta a definição de supersistema na dominância desse tipo de sistema enunciativo. Efectivamente, é a dominância de uma instância enunciativa diferenciada, unificada e dominante, típica de qualquer obra literária, aquele factor que, quando manifestando a sua capacidade de ordenar, julgar, avaliar, sem vacilações, faz sobressair esse supersistema (cf. Suleiman, 1983:88). Um romance de tese será aquele onde essa “unidade de tom ideológico” (Bakhtine, 1970:120) é indiscutivelmente dominante. Como já vimos atrás, os graus que vão desde o romance que se esgota na tese, até àqueles em que ela parece não existir, são variáveis. No nosso caso, parece-nos que, nos níveis mais gerais da temática e da fábula, ambos os romances se revelam marcados por essa tendência para uma polarização de ideologias antagónicas, confrontando-se nas acções decorrentes das axiologias, podendo ser detectado um “tom ideológico” que atribuímos aos narradores e que, colocado na perspectiva dos macrotextos autorais, tendemos a atribuir aos próprios autores.

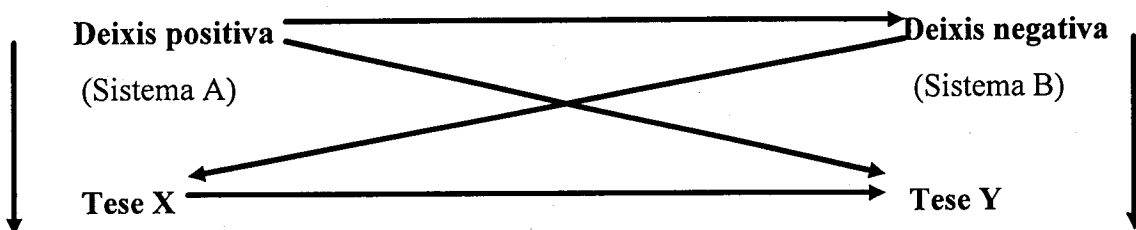
Devemos notar, no entanto, que ampliamos um pouco a perspectiva de S. Suleiman quando ela afirma que “todo o conflito ideológico representado na obra é resolvido por um supersistema que é ele próprio ideológico e que avalia e julga todas as ideologias em conflito” (1983:88). Em nosso entender este juízo é válido para descrever o modelo semiótico segundo o qual nos parece que funcionam quer a obra de Zola quer a de Eça, excepto o termo “resolução”. É neste ponto, parece-nos, que se dá a ruptura entre o

modelo do romance de tese puro, que se esgota todo na tese, e o romance fortemente marcado pela estrutura de tese, onde, nomeadamente, o supersistema narrativo-autoral avalia e julga as ideologias - podendo mesmo dizer-se que toma partido - mas não “resolve”, propõe apenas a hipótese melhor, segundo o relativismo dos factos . Com efeito, em grandes romances que *também* são de tese, como *La Faute* e *O Crime*, há um remanescente problemático que os torna inesgotáveis na dimensão ou nos limites que o supersistema delinea: a indecisão (o indizível, o inenarrável?) que é projectada, como nestes dois casos, numa contenção da mimese apontando para o enigma cósmico da existência, acompanhada pela discrição (distância trágica do olhar em Zola) ou pela ironia (construção do discurso hipócrita do clero como paródia em Eça) do discurso avaliativo.

Para voltarmos aos termos em que Suleiman organiza o quadrado semiótico, podemos dizer então que ele poderá ser reconstruído deste modo, para podermos incluir nele o modelo antagónico:

Supersistema do narrador

e/ou do autor - a instância mais lata da enunciação



É evidente, nesta arrumação lógica, que a definição do sistema positivo bem como a do negativo são determinadas pelo supersistema do narrador (tanto mais passível de postulação explícita - e não simples hipótese aleatória - quanto mais se aproxime esse sujeito da enunciação narrativa do denominador comum ao macrotexto a que se atribui a designação unitária de “obra”). A variante extrema de um romance de tese “puro” será a que realiza uma coincidência plena entre os valores do autor (detentor da axiologia suprema - extra-circunstancial, por vezes extra-histórica) e aquela que ele define como deixis positiva. A questão que assim se coloca liga-se, porém, não só a uma decisão “transcendente do criador” (ele é um demiurgo da sua obra), como às teses que se encontram em confronto (e que o sujeito autoral não controla inteiramente).

Efectivamente, o simples confronto de temas antagónicos por excelência mas de nível ético-político-jurídico elementar, pode ter um aval da instância narrativa máxima (que postulamos ser a do autor), de forma total. Já não se passa o mesmo quando os **topoi** são de dimensão máxima: os ideologemas, por exemplo, que se prendem aos grandes temas do “espírito da época”, as questões que tocam o fundamento duma crença ou convicção inconsciente, ou mesmo os saberes que informam uma endoxa e que acabam por fundamentar as convicções mais generalizadas. A formulação matiza-se no caso do romance inspirado na estrutura de aprendizagem, dado que a opção tomada pelo herói que escolhe ora uma *aprendizagem exemplar positiva* (caucionada pela aprovação dos valores que levam a aprovação do discurso do supersistema) ora uma *negativa*, que terá uma valor de *exemplum negativo* (sendo passível dos juízos negativos do autor) revela-se, como escolha deliberada, um modo de valorizar o amadurecimento da personagem: revela como ela incorporou no seu interior a passagem pelo mundo e o jogo de conflitos que teve de enfrentar. Nos casos dos romances de Zola e de Eça, o discurso não passa pela argumentação discursivo-judicativa - procedimento que tem mais a ver com o modo narrativo-interventivo do narrador omnisciente à maneira de Balzac (e Herculano, e Hugo, e Garrett). Mais perto do romance clássico realista e mimético, o romance de estrutura de aprendizagem faz apelo ao psicologismo, **topos** que vem desde as primeiras produções daquilo a que se pode chamar “romance”, tal como Kristeva o demonstrou (cf.1970:225-227).

O romance de tese de estrutura antagónica distingue-se por um maior monolitismo do seu herói. Em princípio ele tem uma opção tomada e luta por ela, tem um grupo com quem partilha opiniões e convicções, combate pelos valores desse colectivo e tende a ser uma personagem **topos**, uma personagem que não se altera.

Se observarmos os dois romances em questão à luz destas formulações-teoremas, vemos como as histórias, as personagens e os elementos temáticos participam destas duas categorias - o que lhes enriquece o funcionamento mesmo naquilo em que se podem considerar estruturas narrativas de tese. Funcionando como processos de questionamento ideológico a partir da sua própria organização discursivo-narrativa, poderíamos dizer que, quer pelo processo da hipérbole (Zola) quer pelo da ironia (Eça e o seu não-pronunciamento autoral, gerando um narrador “pouco digno de confiança” na terminologia de Booth), os romances que aqui tratamos manipulam os modelos básicos da narrativa de tese, fazendo-os entrecruzarem-se. Por um lado os heróis representam

um universo de valores e a história é a dos seus percursos de “traição” (é bom lembrar que a Igreja, como a velha comunidade do mundo épico, só tem um modo de tratar os traidores - banindo-os). No entanto, o seu percurso desemboca numa resolução típica do romance de aprendizagem: a descoberta que o sujeito faz do sentido do mundo *para si*. Paradoxalmente, a descoberta final, em Zola, desemboca no retorno ao mesmo, confirmada e sublinhada - o retorno à ordem, ao grupo homoerótico, ao abandono do mitologema mariânico em favor do mitologema da identificação com o masculino: Cristo. Em *Eça* esse retorno também existe, mas é afirmado, se não como hipocrisia, pelo menos como paródia. A transformação operada no sujeito da busca é, afinal, a reinstalação na ordem, o que desfaz a sua posição de actor de triplo papel actancial, como era previsível que fosse, segundo o modelo de aprendizagem. Como herói da estrutura antagónica, já o vimos, a actuação é apenas a da negação dos valores do grupo - e, em *Eça*, o grupo é apenas o discurso da doutrina, dado que todos os padres são a negação do valor que apregoam, excepto o abade Ferrão da versão final.

Anulado o herói triunfante da épica, portador dos valores do colectivo, desactivado o sentido do herói problemático, o que resta é o herói conformista. Ora, em nosso entender, o herói conformista é um emblema, um **topos** ontológico da ordem de valores que o enforma e manipula. O que separa a aprendizagem de um herói problemático, herdeiro da linhagem de Goethe, de um herói conformista, só se distingue no que em qualquer deles é dimensão interior: o que é *má consciência* no primeiro é *má fé* no segundo - é isso que distingue as personagens protofascistas (de L.-F. Céline por exemplo) dos “estrangeiros” ou alienados (de Camus e Sartre, por exemplo) que o romance do século XX constrói

O que resta como grande estrutura dinâmica é o conjunto de valores em confronto, em tensão e a luta que se trava no universo representado - a natureza em gestação confrontando-se com a ordem cultural. Só que esta surge, aqui, como o grosseiro rudimento de uma norma ritual incapaz de simbolizar mesmo os aspectos mais elementares dos valores que diz sacralizar.

Essencialmente, é o quadro dessa tensão - a estrutura relacional dos **topoi** que exprimem os valores em jogo - que torna estas duas obras semelhantes: os padres-títeres, as formações discursivas incorporadas, as éticas e as energias que se defrontam. Só o quadro da temática que envolve ambas as obras nos dará os traços gerais do que as torna semelhantes. É desse quadro que nos ocuparemos no próximo capítulo.

Capítulo 3

A temática

1 - A questão do nível temático

Designarmos este capítulo como *temática* e não “temas”, ou “estrutura temática” não resulta de um acaso ou de uma decisão de momento - não é uma resolução imponderada ou de pouca significação. Dado que a questão é algo complexa, o estudo sistemático dessa área da articulação intertextual/intratextual e interdiscursiva tem uma formalização pouco estável, não obstante o rigor com que alguns estudiosos abordaram o problema. Para balizar o quadro dos pontos de vista que melhor conhecemos, diríamos que uma tal área de interesse tem sido objecto de teorização de estudiosos tão diversos como Kristeva (da intertextualidade ao ideologema) e Durand (do imaginário aos universos de símbolos semanticamente saturados), por exemplo. Não nos sendo possível um eclectismo que consiga incorporar todos esses avanços teóricos, temos de fazer selecções, procurando articulações e integrações num modelo hierárquico forjado com vista ao objecto do nosso discurso. Não expomos tais perspectivas já, exhaustivamente, dado que elas se irão manifestando à medida que delas nos formos apropriando. Devemos lembrar ainda que, no capítulo anterior desta parte do nosso trabalho, já apresentámos alguns dos conceitos operatórios com que iremos trabalhar.

Evitamos a expressão “estrutura temática” dado que os temas, os discursos que os transportam, as formações discursivas onde circulam, o modo como transitam de áreas para áreas, de sistemas para sistemas, só permitiriam falar em estrutura por imitação teoricamente pobre - ou em sentido figurado. Por outro lado, referir-mo-nos a “temas” seria quase deixar que o nosso discurso fosse invadido pela tendência contrária. De facto, pela dificuldade que encontramos em localizar, tornar pertinente, ordenar e hierarquizar minimamente, a tentação que se tem muitas vezes é levantar temas um pouco como quem amontoa hipóteses confiando numa capacidade intuitiva.

Inventariar imagens, símbolos, conceitos, procurando enfatizar alguns elementos textuais que parecem mais interessantes ou mais carregados de interesse é, no fundo, fazer um inventário tímido, provisório, que só se justifica quando importa apenas sugerir algumas hipóteses semânticas a apoiarem uma análise que não aborde especificamente a questão temática. Os breves reportórios de Luísa Maria Nunes (1972) e de Colette Becker (1990), por exemplo, que nos foram muito úteis para base da nossa própria ordenação, fazem parte desse tipo de trabalhos de levantamento temático. Sintetizando, sem pretendermos defender um meio-termo que é sempre expressão de algum conformismo, temos de aceitar que a questão temática, pelas implicações ideológicas e pelo que implica de tomadas de posição acerca de valores antropológicos (que são as nossas próprias razões de ser, inquestionáveis, até certo ponto), oscilará sempre entre o que Bremond considera como a “eleição de um aspecto do texto arbitrariamente designado como essencial” (1988:59) e “o percurso minucioso do texto, segundo um inventário exaustivo, seguido de uma perspectivação de ocorrências do tema cujos resultados são objectivamente controláveis e virtualmente formalizáveis”, que é o projecto de cientificidade da temática, segundo Michel Collot (1988:86).

Perante histórias como as de Zola e de Eça aqui abordadas, que, sem grande exagero, um estudioso da temática pode considerar as do “combate (...) entre as austeridades da religião e as fecundidades de Maio” (Brunel, 1994:58), tais práticas parecem-nos poder ser bastante complexas. Nem as questões de tema podem ser esquecidas, não sendo possível enumerá-las sem qualquer espécie de hierarquia; nem é possível hierarquizar, numa arrumação estrutural rígida, conteúdos estáveis em relações regulares e previsíveis. Agravando a situação, põe-se a questão dos próprios conteúdos abordados, que são quase inesgotáveis. Podemos dizer que não é toda a questão religiosa, mas apenas uma parte dela: a que diz respeito à sexualidade; ou que não é o apelo da natureza que se lhe opõe mas apenas o que é convocado por uma certa perspectiva científica da época. Contudo, a castidade na Igreja e o darwinismo no positivismo (para formalizarmos, pela formulação, o conteúdo, o extrairmos à massa informe da substância) só não assustam como matéria quem deles não se aproxima.

Na prática, impõe-nos a própria imensidão da matéria uma escolha como à que Michel Serres sugere: optar por uma hipótese, ou por um número restrito, dado que as

hipóteses igualmente válidas são muitas (cf .1975:30)¹. Embora tal simplicidade pragmática seja inevitável, pretendemos mantê-la em compromisso com um certo princípio de arrumação: a eleição do centro temático. No fundo, actuando desse modo estamos a ir ao encontro da própria posição de Tomachevski que, no capítulo “Temática” da sua *Teoría de la Literatura*, afirma que o “tema é constituído pela unidade de significado das diversas partes da obra” (1928:179). É evidente também, como fica desde já esclarecido, que a nossa opção pelo termo *temática* como título desta parte do nosso trabalho decorre do reconhecimento do trabalho do formalismo e de Tomachevski em particular como fundamental para a conceptualização de um tal nível de existência do texto em geral e da narrativa como objecto cultural específico.

Avançamos, segundo esta hipótese, ao encontro de “um certo número de problemas, de operações, de estruturas textuais e de processos importantes ligados aos modos de organização paradigmática de certos efeitos” que, segundo Hamon, podem ser um modo de contrariar os resultados nocivos provocados por um excesso praticado pelas análises presas à “obsessão sintagmática que caracteriza a maior parte das narratologia contemporâneas” (1984:49-50). Assim, para nos pronunciarmos em relação ao critério que assumimos nesta abordagem da temática, ainda dentro da perspectiva que Hamon propõe na obra citada, procuraremos ter em atenção que o sentido (significação) não obedece forçosamente a um princípio de orientação vectorial nem, por isso mesmo, se encontra totalmente dominado pelo resultado de uma montagem sequencial. Do mesmo princípio resulta que uma teleologia do sentido, comandada inteiramente pela linearidade, pode deixar escapar elementos importantes do texto avaliado (seja a que nível for). Decorre dessa posição de Hamon, que acabamos de sumariar, que um dos cuidados a tomar para uma maior amplitude e diversificação dos estudos literários (e mesmo dos textos em geral) deve atender “aos problemas específicos da organização *hierárquica* dos enunciados, que fundam e condicionam, certamente, em boa parte, a legibilidade dos textos, sejam eles narrativos ou não”. (1984:50). E esses problemas são não só os relativos aos sistemas microtextuais como “as listas, os sistemas descritivos, as taxinomias, e as metáforas continuadas” (Hamon, 1984:50), mas os relativos às

¹ Aqui fica, como síntese, o reparo de Serres que revela uma perplexidade que ele estende por várias páginas ao referir-se aos conhecimentos científicos de Zola: “Assentemos então num determinado estado de coisas (*état courant*). Como descrevê-lo, no tempo designado?(...) Nunca terminaria o nomear os lugares e as localizações, no espaço real e no do discurso, no das bibliotecas e no da comunicação, que relativizam o tempo. O que se chama o estado de uma ciência, num momento dado, não existe senão por escolha” (1975:30).

estratégias textuais que produzem efeitos como os de o leitor (qualquer leitor) poder emitir enunciados ou juízos como “a personagem principal é x”, ou “x é melhor do que y” (cf. Hamon, 1984:48).

Para recorrermos a conceptualizações já por nós formuladas no capítulo anterior, ao centro temático assumido, segundo o qual a obra se ordena como unidade e enquanto unidade busca a relação com o que lhe é exterior incluindo outros discursos, textos, máximas, e outros enunciados de valor gnómico muito geral, chamaremos *ideologema*, segundo o conceptualizou fundamentalmente Kristeva (cf.1970:15-16). Embora usemos, de um modo geral, o conceito segundo a sua lição, é bom que o esclareçamos pela reformulação que lhe deu Marc Angenot, relacionando-o, muito justamente, com a tradição retórica que, numa das suas vertentes mais lamentavelmente esquecidas, foi, além do mais, uma poderosa teoria do discurso que nos parece ser, ainda hoje, de reabilitar plenamente:

“Chama-se ideologema a toda a máxima subjacente a um enunciado cujo conteúdo circunscreve um campo de pertinência particular (seja «o valor moral», «o Judeu», «a missão da França» ou «o instinto maternal»). Estes conteúdos são determinados e definidos pelo conjunto das máximas em que o sistema ideológico lhes permite figurarem. O seu estatuto opinável identifica-se com a confirmação de uma representação social que eles permitem operar. Os sistemas ideológicos podem todavia ser tratados como um conjunto de máximas tópicas ligadas umas às outras através de paradigmas. (...) Estes ideogramas funcionam à maneira dos *lugares (topoi)* aristotélicos como princípios reguladores subjacentes aos discursos sociais a que conferem autoridade e coerência. Não existe solução de continuidade entre as proposições que, segundo Aristóteles, determinam o opinável e as regras teórico-práticas que a análise ideológica permite extrapolar. Os «lugares» da retórica antiga são apenas os «ideogramas» mais gerais, aqueles cuja pertinência histórica é mais durável e cujo espectro de aplicação é mais vasto. A noção de ideologema é inseparável da de intertexto.” (1979:119-120)

Pelo exposto, atendendo ao conjunto de configurações de sentido que o romance nos apresenta e ao quadro teórico em que podemos tentar avaliar todas as implicações dessas configurações, propomo-nos ler os romances de Zola e Eça que estão em causa, como textos fundamentais no assinalar da viragem do sistema ideológico civilizacional dominante no romance até então em que a relação desejo/interdito era sobredeterminada pelo ideologema da *castidade* (princípio onde vigora a marca do poder da instância transcendente) para uma nova estrutura em que a mesma relação do desejo com o interdito se inscreve no ideologema da *procriação*, ou está subordinada a este. Preferimos designá-lo assim e não de modo eventualmente mais eufemístico como “genitalidade”, “fecundidade”, ou qualquer outro termo equivalente porque pretendemos

que fique bem claro que a questão ética se desloca inteiramente de uma disforização do elemento *desejo*, que a castidade impunha, para uma valorização integral do *desejo*, como designação da energia que conduz ao acto caucionado pela sacralidade imanente da natureza que é a continuação, propagação e evolução da espécie.

Evidentemente que, com algum simplismo mas sem falsificação de dados, procurando apenas alguma clareza e ordem no que é complexo, equívoco e difuso em muitos dos seus aspectos, atribuímos ao campo discursivo da ideologia católica o ideologema da castidade e ao cientismo darwinista do séc. XIX o da procriação. O valor essencialmente tópico de tais arrumações não deve ser esquecido. E isso tanto mais quanto, no desenvolvimento de cada uma das configurações temáticas, teremos a ocasião de ver como não só catolicismo e darwinismo são os campos discursivos que os assumem - outros campos ou sistemas ideológicos se configuram, mesmo no interior de *La Faute* e de *O Crime* - como esses campos são trabalhados pelas instâncias de enunciação autorais que as problematizam na ideologia e cultura da época em que foram escritos e publicados. Se tais instâncias são eminentemente entidades históricas, não é menos verdade que a sua realidade histórica se torna importante na literatura exactamente por lhes ser atribuível não uma capacidade sentenciosa de verdade conhecida a debitar (o saber do sentido, a intenção de dizer, e a garantia da decifração da mensagem) mas a actividade laboriosa de articular no discurso, tematizando, o texto com a história.

1.1 - Procriação/produção: o romancista e a génese do texto

O que nos parece interessante registar neste ponto é o facto de o ideologema da procriação ser indissociável do da *produção* literária como *trabalho*, que afecta o aspecto formal da enunciação romanesca, exactamente no anunciar da viragem que tanto interessava Kristeva, do ideologema do signo como “máscara” do sentido, para o da produtividade do genotexto como manifestação do texto enquanto trabalho(1970:73). Dado que esse problema da enunciação romanesca, em tal perspectiva, não é nuclear na hipótese que nesta nossa abordagem tomamos como central, não o desenvolveremos especificamente, em toda a dimensão que a problemática merece. Contudo, pela importância que ele tem no que podemos hipostasiar quanto a uma evolução das formas romanescas, não podemos deixar de lhe dedicar um parágrafo complementar, tendo em

conta não apenas os dois romances em causa mas também o conjunto das obras de Zola e de Eça e mesmo as do naturalismo no que, em nosso entender, elas anunciam explicitamente de modernismo. Impõe-se-nos ainda esta abordagem complementar pelas razões atinentes à importância de tal entidade, tal como já o esclarecemos no final da primeira parte do nosso trabalho. Muito especialmente deve destacar-se o facto de a problemática do plágio estar forçosamente ligada à questão histórico-literária, onde a figura histórica e retórica do autor é iniludível.

A relação dos signos e das formas textuais com a história, quanto ao aspecto que essa relação assume no próprio texto, quando procura, simultaneamente, entender o romance como forma e como emergência cultural no seu dealbar renascentista, é vista por Kristeva como uma operação retórica da ideologia burguesa em geral, que o conceptualiza como signo (valor de troca, sentido permutável) e como prática social - encarando quer o texto quer o discurso como obra (valor de troca, livro permutável). Isso leva, na sua opinião, a que se manifeste “um fenómeno paradoxal que domina, sob aspectos distintos, toda a história do romance: a desvalorização da escrita (...) e a valorização da obra, do autor(...) (1970:74).

Ora, se há aspecto que no naturalismo, nomeadamente em Zola e em Eça, foi motivo de questionamento constante, foi exactamente a instância autoral na sua directa relação com a escrita. Como o diz inequivocamente Kaempfer, “se o naturalismo acabou por triunfar, isso deve-se sobretudo ao facto de ter proposto uma nova moralidade no comércio dos signos” (1989:91). Se tal dimensão é, muitas vezes, minimizada, devemos reconhecer que tal facto resulta sobretudo da conveniência histórico-literária de considerar a prática naturalista como uma extensão (e normalmente menor) do realismo, muito em especial no que respeita à identificação da instância narrativa (normalmente um narrador extradiegético/heterodiegético identificável com a instância autoral - omnisciência, capacidade de se deslocar para todos os pontos de vista, voz neutra ou opinando/ironizando do exterior da diegese) com a valorização do “Autor” como garantia epistémica. Ora, de facto, se a teoria da representação naturalista, francamente favorável ao “dar a ver”, permite essa leitura das suas poéticas e das suas práticas, os processos e os princípios em que assentavam tais práticas, apelando para o “documento”, o “trabalho” de documentação e de informação, o apagamento do artifício em favor da transparência não só explicitam a escrita como trabalho, mas anulam o autor como “artista”, fazendo dele, muito mais, aquele que mostra por meio de

um instrumento (a escrita) que procura dominar. O que leva à diluição de uma endoxa a que o autor demiúrgico muito deve para se constituir como entidade inquestionável. De facto, como o demonstra sobejamente Hamon, no naturalismo

“o romancista explora uma definição eventualmente fundamental da ideologia [*uma estratégia*] de discurso simultaneamente sem origem e sem proprietário, reajustável e recuperador, «subjugante» embora suprimindo o «assunto» do enunciado (de que fala o texto polifônico?) e o sujeito da enunciação” (1984:226)

Kaempfer, precisando como, a nível pragmático, a instância da enunciação se assume eticamente como autor - o que se transforma numa autêntica *ethopeia* na escrita de Zola -- afirma:

“Enquanto a linguagem exigia ser aperfeiçoada, os escritores que com isso se encantavam intransitivamente eram desculpáveis; mas, uma vez forjados os instrumentos, torna-se pernicioso isentá-los de todo o utilitarismo: uma vez desproblematizada a linguagem, chega a «hora de visão nítida em que a ideia *se desprende* [Kaempfer sublinha Zola] da forma».

Libertado dos falsos problemas da «literariedade», o escritor está, enfim, disponível para a sua verdadeira tarefa, que é muito mais *antropológica* do que literária. É-lhe pedido que participe na «grande investigação», que «procure a sua porção de documentos humanos, que descubra o seu recanto de verdade, graças ao método»: a sua arte, aliás, mercenária, vai descrever, na confluência da hereditariedade e do meio, o novo homem definido pela fórmula científica.” (1989:91)

Em última instância, parece-nos, o trabalho literário tal como o entendem os profissionais do romance (Zola é-o inteiramente; Eça é-o de modo mais relativo), inclina-se muito mais para um mito da “criação” segundo o qual o texto é gerado pela lógica das coisas, do que para uma intervenção do autor como demiurgo, ou mesmo como dramaturgo: aquilo de que se afastam os naturalistas, desde Flaubert, e os modernistas, quase em simultâneo, nomeadamente Henry James, é, declaradamente, da “inspiração” ou da valorização espiritual do “artifício fabulatório”. Lapidariamente, Kaempfer resume tal posição relativamente ao autor francês: “o romance naturalista de Zola (...) reivindica a liberdade da forma para que esta se ligue fielmente à natureza, se abisme inteiramente na universalidade proteiforme que se encarrega de apresentar” (1989:106). Se há uma espiritualidade, ela é sobretudo ética, se a entendermos como a do profissional da escrita que deve o seu trabalho ao público que o lê. O resultado singular de tal prática, nalguns casos (em *L'Assommoir*, por exemplo), é o da emergência de uma variante do dialogismo de que fala Bakhtine, que é o *discurso indirecto livre*.

Em Eça a produção/génese enquanto ideologema manifesta-se de modo muito mais curioso, ainda que, por vezes, menos explicitamente. Onde ela é mais evidente é no tratamento irónico do discurso da “verdade”. Como veremos em capítulo posterior, a ironia, da primeira para a terceira versão de *O Crime*, vai sendo cada vez mais o procedimento de “remissão para o enunciado alheio [o da crença beata] com mudança de acento”(Kristeva, 1970:132), ou seja, o enunciado dos princípios ético-teológicos da Igreja em choque com o que é assumido pelo facto documentalmente apresentado pelo discurso “neutro” do narrador - processo de construir o modelo dialógico, talvez de modo ainda mais persistente do que o que Bakhtine/Volochinov detectam em Zola (1929:186, 199,209). No que respeita ao romance que aqui analisamos pode notar-se um facto bem significativo: Eça reescreveu-o sempre num processo que, pelo que se pode já ver (e se verá ainda) ao longo do nosso trabalho, se assemelha mais ao da produção de “três gerações” do mesmo livro do que à de reedições revistas e alteradas. Tudo se passa como se a escrita fosse, em derradeira instância, mais do que um trabalho mecânico, um mecanismo biológico de engendramento de textos por textos, sem que se verificasse a necessidade de apagar o anterior por “dizer o mesmo”, por “ter o mesmo sentido”. Ente alterado, sempre outro mas sempre marcado pela mesma origem e pela matriz, o romance de Eça, tal como ele próprio o vê, assemelha-se a um “filho”. Em carta a Jaime Batalha Reis a relação escrita/procriação é bem explícita: “Se[...] o Padre Amaro não pode ir matar o seu filho para a rua [...] então quero que ele esteja aqui a meu lado, na gaveta, matando sossegadamente - o seu filho - e portanto o meu neto [...]” (Eça de Queirós, 1983:89;I)

Evidentemente que não defendemos aqui, sobretudo porque não é o espaço para o fazer, um modernismo *avant-la-lettre* de mecanismos textuais de literariedade ou de evidenciação do texto como produtividade presente em ambos os romances ou proeminente nas obras de Zola e de Eça. O que pretendemos é apenas evidenciar que o percurso para essa dominante de *textualidade* modernista entronca directamente na produção naturalista, sendo esta, por outro lado, uma prática romanesca onde, paralelamente a importantes viragens na formulação do seus conteúdos, se registaram mutações (por implicação) dos próprios significantes. A relação do autor com o trabalho de escrita, se por um lado se mantém fortemente na esfera da tradição da sobrevalorização autoral (que Kristeva, culminando a crítica dos discursos segundo o “estruturalismo”, encarava como uma das máscaras mistificatórias do ideologema do

signo), por outro lado coloca no centro da sua mitologia da produção como gênese o trabalho. Como Colette Becker afirma, de modo muito sintético, “esta assimilação do trabalho do romancista ao do sábio [...] corresponde, de facto, à invenção do melhor argumento possível” (1990:49). O que está em causa, parece-nos, nesta ênfase do trabalho artístico como trabalho científico, é a fuga a ideologemas complementares do da castidade (num campo supra-sistémico de sobrevalorização do espiritual como participante do transcendente e divino - racional, incorpóreo, contactando em directo com as normas e a essência celestes), como eram os da inspiração, da iluminação ou mesmo do génio poético inspirado (de que o próprio humanismo de Victor Hugo se alimentava), procurando antes assentar a autoridade autoral nos valores imanentes da ciência. Só esta podia, segundo os sistemas em jogo, contrapor-se à dominação do campo teologicamente determinado.

Tudo se passa, diz Serres (num texto que se reporta de imediato ao último romance dos *Rougon-Macquart*, *Le Docteur Pascal*, mas que bem poderia aplicar-se em geral a toda esta visão-conceitualização da prática romanesca, como a entendia o naturalismo enquanto vanguarda) “como se a narrativa, como variedade cultural, nascesse dos lugares de contacto, dos espaços de comunicação, entre essa variedade cultural chamada comumente ciência, e essa outra a que se chama mito”. E continua:

Como se a narrativa se tornasse acto pela sua vizinhança, como se o seu discurso fosse o percurso necessário para as ligar entre si. O discurso da sua língua comum. A genética ou a química traçam uma árvore, a enciclopédia desenvolve-se degrau a degrau e Pascal, falante cultural, mergulhado numa tradição e imerso numa língua, anuncia esses diagramas formais por meio de enunciados que nos trazem, por aderência, a árvore dos nossos primeiros progenitores, a escada de Jacob. Ele actualiza-os. O mito mantém-se denso, no saber, e reciprocamente. Como se, atrás de si, o escritor mergulhado na cultura, imerso na língua, visse vibrar o perfil dessas formas, árvore sobre árvore, escada sobre escada, produzisse uma outra forma ou repetisse a mesma [...]. Então a narrativa produz a terceira árvore.” (1975:49)

A questão da enunciação/autor, que aqui perspectivamos no interior de um ideologema, será retomada posteriormente em quadros diferentes, atendendo sobretudo à narração como prática (*elocutio*) de um narrador, e à prática do escritor em relação com a sua obra. No último capítulo desta parte do nosso trabalho encararemos essa relação como elemento dos mecanismos microtextuais, assumindo, como estratégia, a de considerar o nível do discurso, ou da narração, como o mais superficial, tal como M. Bal (1987) propõe, na sequência de Genette (1972:72-75). Assim, perderemos, praticamente, a visão da narração como macro-acto de discurso. Ou seja, perdemos a

relação da narração com o *autor* em benefício da relação da narração com o *narrador*. Pontualmente, faremos referência à perspectiva desenvolvida neste parágrafo apenas como relacionamento complementar: porque, de certo modo, não podemos perder de vista, sobretudo em relação a um romance naturalista (onde a *tese* é um pressuposto - de nível macroestrutural) a caução da “verdade” (ou de questionamento da “verdade”) que uma entidade histórica assume em posição de *autoridade* - o que nos coloca sempre perante o autor. Na última parte do nosso trabalho procuraremos relacionar a imagem do autor com a actividade da entidade histórica que culturalmente se assume como *escritor*: em última análise o responsável que assina o texto, inscrevendo-o na dimensão sócio-cultural como discurso.

2 - O interdito e o desejo: o padre apaixonado ou as variações do mitologema “Cristo”

A Cristo - por razões a que só o mito, a figuração e a ritualidade conseguem dar expressão no interior do desenvolvimento católico de dois mil anos de cristianismo - atribui-se a virtude suprema da castidade. No mitologema errante, presente em incontáveis milhares de textos, atravessando miríades de discursos, de figurações e de encenações (no púlpito, no palco e, hoje em dia, no cinema), essa qualidade que glorifica o herói por uma não-acção específica parece fascinar até ao interminável delírio o imaginário ocidental. Se a castidade, excepcionalmente (como em Kazantzaki/Scorsese¹), não é a qualificação suprema de acordo com a *tradição*, ela pode constituir-se como centro de um problema que, se fosse aceite como existente, poderia alterar muitas das bases éticas com valor de verdade da nossa civilização.

Resumindo a questão que apresentámos, um facto assente, no interior de toda a cristandade, a partir de um esforço doutrinal da linha teo-ideológica triunfante, é o de Jesus Cristo ser casto. Uma estudiosa do problema, Uta Ranke-Heinemann, dá-nos a chave ideológica da premissa que é o fundamento dessa imagem exemplar: “Embora

¹ Referimo-nos a uma excepção culturalmente relevante, no discurso católico ocidental, que é o filme de Scorsese, *A Última Tentação de Cristo*, baseado na obra do romancista grego contemporâneo, Nikos Kazantzaki. A alusão parece-nos importante pois a fábula desenvolvida em ambas as obras questiona o valor de verdade da versão da castidade de Cristo nos discursos canónicos da doutrina, apresentando-o com uma existência alternativa a partir da “Cruz”, em que a ressurreição é apagada para dar lugar à “história” de Jesus Cristo enquanto marido feliz e pai de família.

Jesus não tenha sido nem asceta nem apregoador da virgindade, esse ideal expandiu-se pelo cristianismo” (1988:57).

É como “ideal”, como uma imagem programática, que a castidade de Cristo se impôs. As consequências de tal ideal geraram, no interior da cristandade, uma sobrevalorização do princípio da abstinência sexual como virtude suprema. Em certos aspectos, poderíamos mesmo dizer que essa virtude é a Virtude por excelência. A base do fundamento para o princípio do pecado original - ou da culpabilidade, no plano laico - não pode ser lida na nossa cultura fora dessa verdade fundadora que é a de uma *stasis* em relação à qual o impulso sexual é a perturbação demoníaca. Seguir este, contra a abstinência, é abrir as portas à mácula indelével, entrar no estado de perda da graça. No mínimo, para o não crente, no universo profundamente marcado pelas doutrinas cristãs, é assumir a culpabilidade de um acto.

De facto, temos de reconhecê-lo, não há desejo ou prática da sexualidade em relação aos quais a questão da culpabilidade não se ponha. O cristianismo apenas deu uma coloração mais dramática (poderíamos mesmo dizer, trágica) ao fenómeno. Mas a questão maior que arrasta o cristianismo (e, em particular, o catolicismo), embora se origine no espectáculo do mitologema, não é a dramaticidade. É a amplitude, a intensidade e sobretudo a ritualização que impõe a essa prática. A variante mais evidente do mitologema de Cristo “casto” não está nas liturgias que o encenam num momento e o assumem como modelo de conduta, como imagem complementar da catarse do castigo dos pecadores. Ele está, sim, nessa imagem multiplicada, difundida e actuante que é o padre porque este, no interior da Igreja Católica, não deve ser um modelo *humano* das virtudes. O padre da Igreja anglicana, por exemplo, é um modelo dessas virtudes à escala humana. Pode procriar e, procriando, está a desenvolver um destino humano marcado pela “falta”, mas redimindo-a, simultaneamente, pois destina a mácula ao único objectivo que a desculpabiliza - desde que fique claramente demarcado do apelo do desejo. Ora, o padre católico deve estar mais perto da virtude para ser modelo - não pode nem deve mesmo procriar.

Em pleno séc. XIX, quando se verificaram as revoluções científicas que marcaram decisivamente a nossa civilização, a figura do padre católico mantinha-se como uma espécie de entidade fascinante de dramaticidade. Não é só o mundo católico que assim vê a questão: *The Monk*, de Lewis, já referido por nós na segunda parte do nosso trabalho, inserido historicamente no *romance gótico* anglo - saxónico, uma das

variantes mais populares da narrativa romanesca que se desenvolve em Inglaterra em finais do século XVIII e princípios do século XIX, busca os elementos para a construção da falta a partir da qual o maravilhoso se vai revelar, na interdição católica do acto sexual. Aliás, como se verá adiante, o interdito “ritual” católico apenas faz do mitologema de Cristo um efeito mais espectacular. A questão da proibição, relativamente ao desejo, de modo menos evidente mas nem sempre mais fraco, expressa-se em toda a cristandade de muitos outros modos. Lembremos apenas o “vitorianismo” inglês, cujo puritanismo sexual impunha um pesado silêncio sobre as práticas eróticas, difundindo um princípio de abominação do prazer e de quase proibição das referências ao corpo.

Para regressarmos ao padre, é bom ter em conta o modo de a sua figura estar presente no imaginário oitocentista, dado que é nele que acaba por se concentrar toda a força da argumentação favorável a uma graça que só se revela em corpo casto. Isso é bem evidente nos dois textos já por nós apresentados anteriormente: *Un prêtre marié* de Barbey d’Aurevilly e “O pároco da aldeia” de Alexandre Herculano. Pretendemos tê-los presentes como complemento textual dos dois romances que tomamos como objecto principal por duas razões fundamentais: uma, primordial, reside no facto de, até certo ponto, eles existirem como material genético, relativamente ao qual ambos os romances, de Zola e de Eça, se ergueram como problematizações e contestações; outra, menos importante de imediato, tem a sua razão de ser na necessidade de perspectivarmos com alguma profundidade histórica o discurso literário sobre esta figura fundamental na constituição do ideologema da castidade - parecendo-nos serem essas duas narrativas os melhores modelos dentro do **corpus** que conhecemos.

É bom precisar, para evitar qualquer equívoco, que não sugerimos uma efectiva “leitura” de Herculano por Zola: o que nos importa aqui é um determinado tipo de esquema e desenvolvimento narrativo que terá projectado modelos que formaram os horizontes dentro dos quais Zola e Eça leram escreveram e foram lidos. Até certo ponto, a novela de Herculano constrói uma figura do padre de aldeia irradiando o mesmo tipo de valores que o padre Bonnet de *Le Curé de Village* de Balzac pelo que tomamos esta última obra como equivalente, enquanto génese anterior, para Zola, a “O Pároco de Aldeia” para Eça.

Tais textos são uma selecção possível, destacando-se de um número mais vasto de obras que já apresentámos em breves sínteses, na segunda parte do nosso trabalho, e

devem ser entendidos como lugares privilegiados de contacto intertextual que nos permitirão o recorte dos elementos necessários para um desenvolvimento compreensivo do ideologema. De algum modo eles funcionarão como mananciais dos quais é possível extrair, por recorte das conceptualizações nos discursos variados, uma *tópica*, que é o que aqui está em causa. Estamos apenas, neste caso, a reconhecer a necessidade de reconstruir grandes unidades de sentido dos textos “a partir de dados anteriores”, como propõe Kristeva, reconstrução essa que, segundo ela,

“permite distinguir algo que até ao momento não se distinguia[...]. Este resultado é possível graças ao pôr em relação do texto estudado com outros anteriores e sincrónicos, mas, em qualquer caso, *outros* que não o texto estudado. Todo o intento de reconstrução de um estado do textual [leva a que o situemos] no conjunto dos textos literários anteriores ou sincrónicos. As distintas unidades que constituem o texto do romance que não se distinguem (ou mal se distinguem) observando apenas o texto, revelam os seus traços distintivos ao serem atribuídas a textos anteriores.” (1970:91-92)

Esta recomendação que, embora sem pretender sê-lo, nos parece de um espírito comparatista muito estimulante, poderia perfeitamente resumir o programa que traçámos ao propormos a leitura de outros textos afins e próximos dos de Zola e Eça, tendo em vista o recorte do campo de um ideologema, com as suas figuras, os seus símbolos, as suas máximas, no intercâmbio com os elementos do ideologema com que historicamente entra em relação de conflito/substituição.

Quando, para efeitos de comparação, observamos os casos de crime e/ou de falta de dois padres, protagonistas de duas ficções quase espantosamente contemporâneas, o que buscamos é, no que eles figuram, encontrar as semelhanças e determinar as diferenças, uma vez que temos como certo não estarmos a tratar do *mesmo*, repetido, mas de dois objectos, diferentes mas com o número suficiente de semelhanças para se tornarem comparáveis segundo uma base de pertinência que já acentuámos no capítulo anterior. Destacar as figuras, buscando singularidades é, também, recortar um elemento de tal modo que ele se destaca dos inumeráveis que lhe são idênticos. Como já vimos, estes padres singularizam-se pelo que manifestam de diferente da norma.

A questão que se põe logo à partida é: serão os únicos padres, na produção romanesca da época, que se singularizam pela prática de uma falta ou de um crime? A outra questão que queremos observar em conjunto com esta é: serão os padres em falta as únicas personagens de interesse romanesco na época? De facto, se falamos num ideologema novo, na prática romanesca, estas duas questões têm de ser

satisfatoriamente exploradas para que se compreenda como as figuras romanescas delineiam como exemplos (positivos ou negativos, logo veremos) o conjunto de traços ideológicos que constroem o novo ideograma; ou, para sermos mais correctos, os dois ideogramas, dado que o novo, num momento de viragem (ou fundação), apenas se evidencia quando emerge do corpo aniquilado do deposto.

Maria Luísa Nunes, previamente à sua análise comparativa das personagens nas três versões de *O crime*, quando procura apresentar alguns temas por entender que a intriga nasce da “concatenação do seus temas”, considera a “castidade dos padres” o principal. De imediato, a importância do tema, segundo a autora, é apresentado como remetendo para a dimensão extra-romanesca e mesmo extra-literária, dado que “teoricamente” a “castidade é de importância primordial entre os votos do padre católico” (1972:140). Observando como no romance este voto é comumente quebrado, a interpretação da autora é que “do ponto de vista do romance” eles são quebrados por vários padres “com plena justificação”(p.140). O curioso, para o nosso ponto de vista, é que a autora formule um tema, desenvolvendo a sua caracterização pelos traços da conflitualidade que ele suscita. Dado que considera (e estamos de acordo com ela) que a castidade do padre, tal como é “pintada” no romance, é o elemento central da crítica que o autor faz à instituição eclesiástica, ela considera que o “critério” que prevalece como tópico subjacente ao ponto de vista que critica é o “humano”. No entanto, formulando os aspectos mais gerais segundo os quais o voto que existe é quebrado, ela reconhece que tal voto é “contrário às forças da natureza que são, geralmente, mais fortes do que a vontade individual do homem”(p. 140).

Dado que a sua formulação, com outros termos que procurámos evidenciar, se aproxima conceptualmente da nossa própria e de algumas que já apresentámos sobre Zola, parece-nos muito útil aproveitar o desenvolvimento que ela dá ao “tema”, embora introduzindo comentários que procurem adaptar o discurso e a conceptualização de Maria Luísa Nunes à nossa visão do problema ou às visões do tema (ou campo temático) que outros autores tenham, mais próximas da nossa.¹

As origens para este dilema vivido pelo padre são, segundo a mesma leitura, um desenvolvimento da sexualidade normal em Amaro que se exprime pela percepção

¹ João Gaspar Simões, por exemplo, não adere inteiramente a esta interpretação, como vimos anteriormente. A sua reserva parcial sobressai das opiniões que deixou expressas: “Não vejo que na primeira versão deste romance haja quaisquer pretensões anticlericais” (1945:359); “É nula a crítica à vida sacerdotal” (1961:161)

perturbada da mulher, incluindo a das imagens da Virgem. Já vimos, também, quanto pesam em Mouret tais inclinações naturais. Só Eça tematiza, contudo, num discurso argumentativo, a rebelião dos sentidos da personagem encarada por ela própria. Contudo, os princípios da Igreja estão presentes em ambos os romances através de discursos “autoritários” de personagens “arautos” dos valores da mesma. No caso de Zola é o Frère Archangias quem garante a presença das “regras” de comportamento, debitadas como máximas. No caso de Eça, tal como já vimos num texto anteriormente citado (aliás, igual em todas as versões), são as próprias autoridades da Igreja, os seus santos, que são evocados pelo professor de teologia. São essas vozes, sobretudo, que introduzem na história os traços mais evidentes da imagem do padre enquanto “dever-ser exemplar”. Podemos considerar como outro sustentáculo dos valores da Igreja, relativamente a Amaro, o cónego Dias. O importante dessa figura está na ambivalência da sua função: por um lado foi professor de moral de Amaro e sustenta a tese da irrevogabilidade do celibato; por outro lado é o “mestre” da hipocrisia de Amaro.

A figura complementar do mitologema de Cristo, a sua alteridade fundamental sobretudo para o situar no interior do texto romanesco, é o mitologema mariânico, cuja representação desenvolveremos posteriormente. Aludamos, para já, à sua presença não só nas próprias imagens da Virgem Maria em ambos os romances, como na das mulheres-parceiras-cúmplices dos padres: as devotas ou beatas. Elas perpetuam, junto dos padres, o “outro” feminino que no rito de encenação do mitologema mariânico é a imagem ambígua da mulher: ora Mãe, ora Irmã (sublimatória), ora concubina (posição esta que entroncaria num mitema - ou elemento constituinte de uma figura mítica ou de um mitologema - do santo como padre fundador que foi Santo Agostinho - cuja concubina é um “caso” notável da história da Igreja) .

A tradição em que a figura do mitologema de Cristo, perpetuando-se através dos seus predicantes, se constrói, embora longa, e complexa, deve ser relembrada nos seus pontos mais salientes, para que se compreenda a configuração da conflitualidade que o ícone-tema arrasta no romance. Tal evocação não é necessária apenas para que se compreenda, na profundidade histórica em que a energia e plasticidade dessa figura se forjou, a força actuante da tradição: no caso que nos importa aqui mais directamente, a sua dimensão de figura altamente significativa no romance oitocentista, essa profundidade histórica é quase uma obsessão dos grandes criadores e transformadores do romance como género. O modelo do religioso alheado dos valores mundanos e muito

particularmente dos da sexualidade, buscando no sacrifício de todas as abstenções o estado de graça é reconstruído por Flaubert no seu texto *Les Tentations de Saint Antoine* cuja primeira versão a ser publicada é de 1874. Santo Antão representa, no interior da sabedoria da Igreja constituída não só por predicacões e argumentacões teológicas essencialmente discursivas, mas sobretudo por exemplos que foram avolumando uma interminável hagiografia, a figura que pode servir de emblema explícito à prática da castidade. A sua vida no deserto é, no fundo, a *amplificatio* da passagem (eventualmente breve, durante os trinta anos de “vida obscura”) de Jesus pelo deserto, onde também ele é tentado, segundo reza o capítulo quarto do *Evangelho Segundo S. Mateus*.

A primeira apologética de Antão, escrita no século IV da nossa era, aparece quase cem anos depois da existência que relata. O título da obra é *Vita Antonii* (provavelmente escrita em grego mas conservada como fonte da tradição em latim apenas) e a sua autoria é atribuída a Atanásio (cf. Brown, 1988:293). A época de Antão, cuja vida funda os exemplos que alimentarão a “lenda dourada”, é marcada pela ampla influência do estoicismo e de múltiplos grupos cristãos que, genericamente, são designados por gnósticos. Reportando-se à época em que emerge Antão, sobretudo através das sínteses que dela fazem, no nosso século, Anders Nygren (*Eros et Agapè*) e Denis de Rougemont, (*L'Amour et l'Occident*) Susanne Lilar constata que a partir das heresias gnósticas do séc. II grupos de discípulos de Simão, designados por “montanhistas, adamitas, carpocratianos, borboritas barbelo-gnósticos”, difundem uma opinião de fé que apoiam com uma prática notável, segundo a qual “à excelência absoluta do espírito” se opõe radicalmente a “ignomínia da matéria e da carne, da procriação, do casamento e do sacramento que constitui a enganosa santificação deste” (1963:114).

A posição dos gnósticos é a de que o acto sexual, desde que não implique a procriação, não perturbe a *gnosis* (o conhecimento autêntico), é indiferente ou mesmo moral. A ideia de base é que “aquele que pecou está em condições de receber a iluminação do seu próprio espírito” (Lilar, 1963:115). Em *Un prêtre marié de Barbey d'Aurevilly* vamos encontrar um desenvolvimento da tese do interdito sexual (de inspiração jansenista, segundo os estudiosos da obra deste romântico tardio) que em muitos aspectos se aproxima da dos gnósticos.

A narração de Atanásio, que impressionou bastante Agostinho, enfatiza sobretudo a luta de Antão com o diabo para renunciar aos seus desejos sexuais: “Inclusivamente,

aqueles que o olhavam apercebiam-se da luta que travava no seu interior” (cit. in Brown, 1988:293). Este espectáculo, sublinhando a presença de espectadores virtuais, é, parece-nos, um modo de enfatizar o comportamento como exemplo, revelando a habilidade do apologeta no modo de tratar os “pontos de vista”. Processo que, possivelmente, está na base do que Flaubert usa, para “dar a ler” o espectáculo das “leituras” que se sobrepõem no seu texto, num rigor “filológico” quase maníaco, segundo a análise que Foucault faz do aparato de perspectivas presentes no texto (in Flaubert, 1874:17). Contudo, como nota Brown, essa “luta drástica com o «demónio da fornicção»”, embora fosse o aspecto mais impressionante para quem olhava de fora, fazia parte “do esforço muito mais substancial para cortar o cordão umbilical que o ligava à aldeia” (1988:294). A aldeia, o espaço social, o universo da sociabilidade familiar são os laços, as prisões que retêm o indivíduo no ciclo existencial em que a vida se torna um ritual de obediência, de submissões, de negações da vida em vida. Segundo Brown, o deserto tornou-se, em contrapartida, “um mito de demarcação libertadora. Delimitava a presença imponente do «mundo», de que o cristão devia libertar-se [...] O deserto era um «contra-mundo», um lugar onde se podia desenvolver uma cidade alternativa” (1988:296-298). É no interior deste paradigma que o padre é, pode ser, e como tal foi assumido pelos escritores do século XIX, como um forte componente do ideal romântico, figura nuclear do ideograma da castidade. No entanto é bom que se lembre que, na sociabilidade aldeã, a estrutura de estabilidade que tem no casamento o seu ritual fundamental pode facilmente ser associada à figura daquela que gere a vida doméstica, a mulher-mãe, a mulher-esposa. Esse universo aldeão é percebido, no século XIX, nomeadamente por Michelet, como espaço em que o imobilismo é indissociável da mulher. O cúmplice da mulher nesse universo de “reação” contra o progresso, o saber e o desenvolvimento das técnicas, é o padre, o “eunuco” (como muitas vezes é chamado por Eça) que até se veste de saias como elas. É contra esse mundo de imobilidade que no século XIX, na fase imediatamente posterior ao romantismo, o naturalismo se ergue. E, naturalmente, o padre é, para os escritores que estiveram ligados à “escola”, uma figura de ideal problemática.

Manuel Delgado, analisando as dimensões antropológicas do anticlericalismo em Espanha, considera que, no ponto supremo da ascensão do capitalismo, a partir de meados do século XIX, os intelectuais progressistas encaravam a religião como uma conspiração anti-masculina, baluarte das forças da feminilidade não controlada mas

controladora. É Michelet que ele cita como a voz que formula mais explicitamente esse confronto entre o progresso e a conjura tradicionalista num panfleto de 1845 *Du Prêtre, de la Femme et de la Famille*:

“É porque somos trabalhadores, porque todas as noites chegamos a casa cansados, que temos mais necessidade que outros de paz no coração. É necessário que este lar seja realmente nosso, que esta mesa seja a nossa mesa, e que não nos deparemos com o facto de a nossa mulher e o nosso filho nos virem dizer ao ouvido uma lição aprendida das palavras de outro homem” (in Delgado, 1993:11)

Na obra de onde extraímos a citação de Michelet (que lhe fornece o título, aliás, *Las Palabras de Otro Hombre - Anticlericalismo y Misoginia*), Delgado procura colocar na origem da modernidade, percorrendo a literatura naturalista e os textos seus contemporâneos ou historicamente vizinhos, os termos do estado terminal desse paradigma que vimos esboçar-se nas motivações dos eremitas, os “padres do deserto”, como lhes chama a tradição. Na sua opinião, o desenvolvimento histórico do fenómeno que observamos teria originado que “a Igreja Católica, para lá das suas significações políticas”, fosse pensada pelos que se vêem como suas vítimas e se tornam por isso seus agressores, como “A GRANDE COZINHA”(1993:162). Através dessa designação, apela-se para uma dupla valorização semântica que se fixa como uma entidade simbólica de duas frentes: o lugar das mulheres mas, simultaneamente, a prática dos enleios, dos bruxedos. Tal visão do mundo é dicotómica porque, se à prática doméstica se ligam indissolivelmente as liturgias (o terreno dos passes, dos enleios, dos feitiços), o que fica de fora é masculino não ritualizado. “A natureza de ambas as forças que se enfrentam”, conclui Delgado, “caracteriza-se pelo sexo de quem detém a sua representação”(1993:162). E assim, segundo ele, se constitui uma arrumação paradigmática de formulação do imaginário de muito ampla dimensão histórica, podendo essa arrumação paradigmática esquematizar as simbolizações e figurações variadas pelas diversas formas em que efectua a arrumação. O paradigma representa sempre, como se pode ver pelo sistema dicotómico, o modelo de tensão de uma conflitualidade. O modelo do jogo de forças é apresentado por ele do seguinte modo:

“Expressa mediante oposições dicotómicas, esta forma de imaginar seria assim representada:

masculino/feminino
pai/mãe
indivíduo/comunidade, social
a Razão/o irracionalidade, a afectividade

o lógico/o pré-lógico
patriarcado/matriarcado
Política, Ciência, Progresso/Religião, Magia, Superstição
fé interior/ritualismo
religiosidade intrínseca/ religiosidade extrínseca
liberdade/domesticidade
inconformismo, rebeldia/conservadorismo
ascetismo/sensualidade
espírito/carne, teluricidade
secularização do sexo/sexo sacramentado
religião do pai-monoteísmo/religião da mãe e do filho
monoteísmo/politeísmo
religião superior/paganismo, idolatria, sobrevivências
família pessoal/família posicional
código elaborado/código restrito
instrumentalidade/expressividade
metonímia/metáfora, alegoria
iconoclastia/iconodúlia” (1993:162-163)

Ver-se-á, no seguimento da nossa exposição, como alguns elementos desta longa lista de oposições que nos permite caracterizar a visão que os anticlericais tinham da relação masculino/feminino, podem apresentar variações de inserção. Podemos dizer que, até certo ponto, tal como ela aparece aqui, representa também a constituição dos elementos do ideograma da castidade que dominou as representações literárias até à grande descrença que se consolida depois da revolução industrial, científica e política que se verificou entre finais do século XVIII e meados do século XX. O facto de o todo não se encontrar sempre estruturado do mesmo modo não impede que o ideograma dominante da castidade possa se representado por ele. De facto essa representação pode ser feita pela maioria dos itens ou, no mínimo, pelos primeiros da lista.

O funcionamento de tal paradigma é o de uma orientação geral para a compreensão de como as relações do masculino/feminino se foram constituindo no Ocidente, sob a influência poderosa da Igreja e não o de uma arrumação definitiva das realizações ou virtualidades dessa mesma relação. A figura do alquimista, por exemplo, não convocará forçosamente todos os elementos em oposição, sendo alguns deles mesmo indiferentes para tal figura, mas convocará para o agrupamento masculino a magia, por exemplo, bem como figuras do paganismo e, eventualmente, a sacralização do sexo. Os cátaros e a poesia provençal medieval, mantendo também as forças positivas representadas pelo masculino, proporá uma religião da mãe e do filho e pode tender ao favorecimento da metáfora. O libertino, além de confundir a dicotomia masculino/feminino (privilegiando como libertina a mulher que se oferece como um homem o poderia fazer, Sade concebe-a preferindo a sodomia como grande prática erótica), anulará muitos dos componentes



das duas cadeias paradigmáticas em oposição. Dado que privilegia a Razão logo a seguir ao princípio da acção erótica como prática incansável do desejo, para o libertino o masculino é omnipresente nos sub-paradigmas da racionalidade, mas sob a capa da busca insaciável do prazer, da sensualidade. Contudo, valorizando o prazer contra o determinismo da procriação, anula todos os valores da maternidade, enaltecendo apenas a mulher que se entrega por volúpia. Para o libertino, a mãe, que acaba por ser a única figuração da mulher detentora dos predicados fundamentais sem os quais o paradigma do feminino não tem representação fora da denegação perversa, manifesta-se como a abominável “piedade”, sustentáculo do princípio da abstinência de todo e qualquer prazer.

Uma leitura que um tal modelo paradigmático de disposição de dicotomias nos possibilita é a do “percurso” que fazem os “sujeitos da acção” castos, segundo normas desenvolvidas desde a fundação paulista (quando a Igreja Cristã ainda não tinha poder), até aos séculos que imediatamente se seguem, constituindo um corpo doutrinal da sexualidade “regular” praticamente do século III da nossa era em diante. Sendo, inicialmente, de modo semelhante aos estóicos e aos gnósticos, castos, abstinentes e praticamente ermitas, numa imitação hiperbólica do despojamento de Cristo, eles separavam-se dos lugares matriarcais em nome do monoteísmo. Desenvolvido o sistema institucional assumem, no fundamental, a prática dos sacerdotes hebraicos, excluindo ou minimizando em extremo a presença da mulher na Igreja. Regularizada a doutrina, nomeadamente no que respeita à ética sexual, aliam-se às matriarcas, passando a reger com elas (ora dominando inteiramente os ritos, ora limitando-se a apoiá-los) a regularização do compromisso matrimonial.

O aspecto que, quanto a este ponto, sobressai no naturalismo, tal como o perspectivamos aqui, é que ele estabelece a junção do masculino/feminino como prática da procriatividade, contra uma ética da abstinência, da castidade católica, que se apresenta como a lei odiosa da destruição e da negação absoluta da vida. No topo da representação constará, como dominante, o casal vs. a Igreja. Contudo, esta junção é problemática, como teremos a ocasião de ver.

Uma vez que nos apercebemos de como os conceitos em jogo se relacionam, numa tensão multissecular sobre a qual as narrativas (e as representações artísticas em geral - umas mais, outras menos), quer literárias quer rituais, fundam os núcleos temáticos e fabulatórios que se desenvolvem em textos, numa retórica de produção de discursos

tendente à representação e comunicação de mundos (entre o ser e o dever ser, entre o real e o maravilhoso), regressemos à nossa rápida visão histórica dos momentos principais em que a dicotomia acima descrita se formulou, se afirmou e se desenvolveu.

A figura fundamental da Igreja a partir da qual a ética sexual da instituição se constitui nos traços que ainda hoje a caracterizam é, sem dúvida, Santo Agostinho. Figura fundadora e triunfante na afirmação doutrinária, Agostinho é hiperbolicamente o “padre” da patrística cristã sobretudo no que respeita à ética sexual. Embora tenha recebido um **corpus** já notável de escritos da autoria de alguns dos seus mais ilustres antecessores versando sobre o assunto, nomeadamente São Paulo, foi ele quem deu forma final à questão da regulação sexual na Igreja e no “mundo”, em estreita relação com as questões teológicas, éticas e metafísicas que também desenvolve de modo profundamente inovador. É na sua palavra escrita que se baseia o princípio fundamental de que o pleno estado de graça só é atingido pela prática da absoluta castidade e que a sexualidade só pode ser aceite sem marca de pecado irremissível quando dela está ausente o impulso do desejo e a busca do prazer, mesmo o espiritual. Tal aceitação, porém, implica, por parte dos sujeitos que praticam o coito, a intenção da procriação. O génio de Agostinho, no que respeita a tal questão, não cria praticamente nenhum elemento novo. Apenas (e parece-nos muito) dá uma nova forma profundamente coerente ao princípio, tomando partido sobre uma questão de interpretação dos Evangelhos que leva a compreender determinadas palavras de Jesus Cristo relativas ao casamento depois de um divórcio significando uma defesa do celibato. A frase dúbia, por ter sido integrada numa série de citações sucessivas, era apresentada do seguinte modo por Clemente de Alexandria:

“ «Os que se tornaram a si próprios inaptos para o casamento por causa do reino dos céus tomaram essa decisão por medo das responsabilidades inerentes ao casamento, por medo das dificuldades que impõe a busca dos meios de subsistência»”

(Clemente de Alexandria, cit. in Ranke-Heinemann, 1988:60)

Tal expressão, que Clemente de Alexandria atribui aos gnósticos discípulos de Basilido, não ficou arrumada como herética pelos os grandes padres de então. Depois de um percurso de quase dois séculos (Clemente escreve por volta dos anos 200 da nossa era e Agostinho inicia sua carreira eclesiástica por altura de 386, quando vai de África para Milão) em que foi ora aceite ora rejeitada, ela atingiu o seu efeito máximo na Igreja em consolidação através de Agostinho, nomeadamente retirando-lhe a ponderabilidade

dos fundamentos práticos - as razões passam a ser essencialmente da esfera teológica e dos próprios fundamentos metafísico-ontológicos da ética: “a verdadeira natureza humana é estranha à sexualidade” segundo o grande padre-filósofo, tal como o cita Uta Ranke-Heinemann (1988:65).

Não se afigura claro para todos os exegetas que o sentido da expressão de Cristo fosse o que Clemente põe na boca dos gnósticos. Vacilam as opiniões entre tal expressão ser a do sentido que Cristo queria dar ou ser ela o sentido que os gnósticos davam às palavras de Cristo. A própria posição de Clemente mantém-se duvidosa pois nunca explicita em que termos ele cita Cristo: se directamente, se através dos gnósticos. Como constata Ranke-Heinemann, segundo a competência que lhe confere o facto de ter sido professora de teologia e história da Igreja e do Novo Testamento na Universidade de Essen, na Alemanha Ocidental, de 1970 a 1987, a crítica então feita por Clemente aos “heréticos” parece ter sido escamoteada como tal pelos seus mais ilustres sucessores. Não a tomando como uma citação de quem estava em erro (os gnósticos), por sua vez citada por Clemente (para mostrar o erro deles), mas sendo assumida como directamente citada de Cristo pela enunciação de Clemente, esses sucessores teriam encontrado nesse frase (se não equívoca pelo menos em confusa posição na enunciação - “Clemente disse que os gnósticos disseram que Cristo disse...”) argumentos favoráveis ao celibato. Para corrigir tal interpretação, a mesma universitária católica afirma ser “tempo de o papa e todos os celibatários [concordarem que], após mil e oitocentos anos de erro, podem enterrar a referência por eles preferida [...] e reconhecê-la como uma interpretação errónea da palavra de Jesus pelos gnósticos” (Ranke-Heinemann, 1988:60).

O facto é que, lamentavelmente ou não, é a interpretação de Agostinho que prevalece. E, para a linha triunfante das exegeses a que ficou como boa doxa, propondo-se como dogma ou como guia para os juízos canónicos, foi a de Agostinho que é, quase indiscutivelmente, o “criador da imagem do homem, do mundo e de Deus ainda em vigor nos cristianismo actual”, tendo acrescentado ao desprezo da sexualidade de que os seus antecessores estavam repletos “o medo do sexo, um pavor simultaneamente pessoal e teológico” (Ranke-Heinemann, 1988:90).

Um eventual ponto de partida da reflexão mais profunda e madura de Agostinho sobre a sexualidade, patente em *De Civitate Dei*, parece-nos muito interessante pelo modo como o podemos relacionar com o romance de Zola (directamente) e mesmo com

o de Eça (embora de modo mais mediato). Nota Peter Brown que é com “extrema minuciosidade” (1988:557) que a exegese mais amadurecida de Agostinho sobre o momento da queda é praticada na leitura do *Genesis*, buscando compreender o que se teria passado no momento exacto em que a falta original é cometida. Se o sentimento profundo da necessidade de ser casto, que lhe transmitiu Ambrósio, se encontrou para ele plasmado, figurado, na biografia de Antão atribuída a Atanásio, que a teria escrito cerca de um século antes (Atanásio morreu em 273), a compreensão profunda desse sentimento é por construída nesse texto biográfico (restando a dúvida de saber a qual deles, Antão e Atanásio, pertence o sentimento expresso) através do mito (que temos de entender, neste caso, como fabulação explicativa e fundadora) do pecado original.

É como uma verdadeira revelação da inteligibilidade que o padre africano “lê” que, depois de terem comido o fruto proibido, Adão e Eva, “*abrindo ambos os olhos viram que estavam nus*”. Segundo Brown (cf.1988: 557-566), é evidente o contraste entre Agostinho e a maior parte dos seus antecessores gregos e sírios, pois é ele quem marca claramente esse instante de queda como o da emergência vergonha sexual. E o seu espanto prolonga-se em comentários judicativos, pois considera que essa vergonha era “mais que justa” - era “absolutamente apropriada”. Visto que praticaram a sua própria vontade, independentemente da vontade de Deus, algo em Adão e Eva se tornou resistente à vontade consciente de cada um deles. Cada um deles se sentiu afectado pelo sentimento perturbador da presença do *outro*, assumindo essas sensações referências sexuais que nenhum dos nossos antepassados edénicos conseguia dominar. Se em Eça o paradigma deste sentimento emerge de forma pouco explícita nos sonhos e devaneios dos protagonistas, em Zola a sua presença é motivo de longa discursificação. De qualquer modo, em ambos os autores a prática sexual face ao interdito imposto aos padres assume a formulação e a reiteração do tema que se lhe associa: a “queda”. Assim, a sexualidade, para os sistemas de valores em questão, é ou uma “desgraça” (formulada relativamente às axiologias sociais dominantes que levam a que ela não possa existir desculpabilizada) ou mesmo uma perda da “graça” (na codificação moral mais estreita da Igreja). No momento em que encontram a árvore intuída por Albine, ela e Serge, de imediato, num acto de que nenhum deles tinha conhecimento (e cujo impulso escapava às suas “vontades conscientes”), se entregam à prática da relação sexual, na cumplicidade intensa de todos os entes vivos (aves, insectos, plantas) que em redor “*faisaient du parc une grande fornication*” (Zola, 1975:269).

Não nos parece ousado admitir que, entre o texto bíblico e a evidente citação que dele faz Zola (o próprio parque se chama *Paradou*), se tenha interposto a leitura canónica da Igreja, milenarmente engrossando a visão que Agostinho teve na leitura do *Genesis*: “um sintoma pequeno mas ominoso - no caso de Adão, a excitação de uma erecção que não lhe era possível dominar - advertiu-os a ambos da evasão final do corpo inteiro do abraço habitual da alma, ocasionando a morte.” (Brown,1988:558).

Segundo o estudioso norte-americano que vimos acompanhando, Agostinho atribui ao instante de intenso prazer a origem da concepção, tal como era comumente aceite pelas teorias médicas da época, e não deixa de considerar que esse mesmo prazer tivesse originado, no Paraíso, a descendência humana. O que o inquieta e fascina profundamente, levando-o a conceber uma teoria integral da “queda”, é que após a de Adão e Eva o prazer tenha ganho um ímpeto próprio e tenha entrado em choque com as intenções da vontade. A forte *summa voluptas* do orgasmo escaparia, se as coisas se passassem assim, ao controlo consciente. É preciso reconhecer que, se não se tivesse forjado uma ética sobre ela, buscando efeitos simplificados e práticos para o casal cristão e, sobretudo, visando uma disciplina da castidade para os membros do clero, tal análise do problema poderia ter antecipado em muito a sabedoria psicanalítica, por exemplo. Temos de aceitar, porém, que tal consideração hipotética faz parte das aporias que normalmente projectamos sobre o nosso passado, sob o modelo da frase condicional que põe em causa o facto como tal e procura a estrutura apelativa do verosímil num modelo hipotético de fantasia. Não passa de um devaneio poético propondo um mundo alternativo verosímil aí, onde o facto pesa como um pesadelo.

O raciocínio de Agostinho, onde não é ético-normativo, é de uma penetração impressionante: o mal do acto ardente pelo qual era concebido o ser humano, ao revelar os limites do eu consciente que surpreende Adão e Eva, é doloroso porque perpetua (repetindo sempre a mesma intensidade dramática) o momento da queda. Ora, se a ideia de queda, ligada ao saber proibido, era um dado adquirido pela patrística e pela exegese eclesiástica anterior a Agostinho, o mecanismo psicológico que este enfatiza é uma verdadeira descoberta que revela a profundidade da energia pulsional. É considerando não o impulso para o orgasmo mas a ocorrência da impotência que Agostinho descobre o processo imparável da perda do controlo, pois a própria vontade do orgasmo revelava-se, aí, burlada pelo corpo: “a própria luxúria não está ao serviço da luxúria ...cinde-se contra si própria” (Agostinho, *De Civitate Dei* cit. in Brown:558). Parece evidente que,

nesta súmula de psicologia do erotismo, estão todos os elementos com os quais o amor se construiu, na literatura ocidental, com duas vertentes fundamentais a ligarem-no ¢ questão religiosa, nomeadamente ¢ Igreja católica: uma vertente que se reporta ¢ relação com o mistério, que liga o orgasmo ao êxtase, no aproximar-se da transcendência; e outra postulando uma relação com a ¢tica, que liga o amor, por via da transgressão irreprimível, ao mal.

Creemos que só as gerações literárias naturalista e as que se lhe ligaram, de certo modo, pela maneira como construíram a problematização da sexualidade (pensamos, sobretudo, em D.H. Lawrence) conseguiram arredar integralmente (ou pelos menos no fundamental) do cerne das suas interrogações sobre o homem os postulados dessas duas vertentes que se reforçavam pela coexistência e mútua corroboração, tendendo a construir uma problemática da graça em relação ¢ qual o erotismo emergia como a grande questão do humano vacilante entre a culpabilidade da carne e a aspiração ¢ comunhão (eterna, negando a morte *total*, obviamente) com a divindade transcendente.

O “dispositivo libidinal” (que, nos seus termos, seria mais correcto designar por “actividade da luxúria”, talvez) revelado por Agostinho patenteava, contra o saber médico em vigor na ¢poca (e contra o qual os seus antecessores não se atreviam a erguer-se - tanto mais que a medicina se apresentava como um saber sobre corpo deixando, no que dizia respeito ¢ sexualidade, a alma fora de questão), quando extraída do seu contexto fisiológico, “uma fissura incauterizvel da alma” (Brown, 1988:559). Os elementos do desejo sexual dispunham-se como entes de uma imensa psicomquia, actuando dentro da pessoa humana de modo a no a libertarem da *concupiscentia carnis*, como se fossem organismos de uma doença ou agentes de uma força demoníaca que tornavam a alma doente, irreversivelmente vocacionada para a *carne*. No entender de Agostinho, seguindo uma leitura atenta das *Epístolas* de São Paulo, a *carne* não ¢ apenas o corpo mas tudo o que ¢ afirmação de um eu (e, eventualmente, as entidades que lhe ditam a vontade, vindas de fontes mal determinadas e mal dominadas) como vontade confrontando-se com a vontade de Deus.

Parece ser essa incorporeidade da carne que inquieta Agostinho, dado que mantinha tão pouca relação com o corpo que podia mesmo ludibriar as vontades ou os impulsos deste - para já não falar no facto de escapar ¢ vontade consciente da alma, para amar e louvar em Deus todas as criaturas. “Ao contrário do *calor genitalis* de Juliano [*bispo de Eclnio - Itália - contemporâneo de Agostinho e seu grande opositor*], a *concupiscentia*

carnis de Agostinho não era um impulso fisiológico fechado e bem guardado dentro do corpo” (Brown, 1988:560). Como os padres do deserto, Agostinho tinha a percepção de um poder destrutivo da tentação sexual, associado à força evocatória das fantasias sexuais. Segundo ele, os sonhos eróticos faziam desagregar-se os “gozos espirituais dos santos”, como ele diz na sua polémica com Juliano (in Brown, 1988:565). Não nos esqueçamos que Antão, o mais célebre dos eremitas, ao ponto de se tornar lenda, foi seu exemplo privilegiado o que leva Agostinho, como intelectual, a invejá-lo na sua simplicidade iletrada, como o diz em certo passo das *Confissões*.

A inquietação que a sexualidade causa permanentemente tem dois destinos bem precisos na teoria agostiniana: o activar das entidades perturbadoras agitando-se permanentemente na lama do indivíduo, tornando-o diviso e indócil à vontade divina; e a repetição trágica da cena do primeiro pecado a ecoar no corpo do homem. É evidente que esta posição teórica extrema vale, sobretudo, pelo que problematiza do ser humano e da sua condição. Pelo que tal análise propõe de complexo no comportamento sexual do homem e sobretudo pelo que revela da dimensão do erótico como “trabalho” da “carne” na “alma”, tal desenvolvimento é teoricamente poderoso sobretudo pelo que nos deixa perceber do longo percurso que foi o erotismo nas diversas formações discursivas no Ocidente que, mesmo com Freud, nunca abandonou os elementos constituintes da paradoxal condição humana face ao desejo. Como diz Octavio Paz, numa síntese brilhante sobre a questão, “o erotismo desenvolve-se na sociedade e na história; é inseparável delas como todos os outros actos e obras dos homens” (1971:184). Contudo, no modo segundo o qual Agostinho o via há quase quinze séculos, a sua característica não é a de se desenvolver, modificar-se no sentido de um fim. Antes, como num processo de eterno retorno, remete sempre para um momento original que só o mito bíblico pode expressar. Em termos modernos, Octavio Paz problematiza a questão quase do mesmo modo que Agostinho o fez, sem directamente se referir, nem sequer aludir ainda que indirectamente, os textos do grande padre da Igreja:

“Dentro da história (e contra ela, por ela, nela) o erotismo é uma manifestação autónoma e irreductível. Nasce, vive, morre e renasce na história; funde-se mas não se confunde com ela. Em perpétua osmose com a sexualidade animal e o mundo histórico mas também em perpétua contradição com ambos. O erotismo tem a sua história, ou, mais exactamente, *ele é também história*. Por isso a história geral não o explica, como não o explica a sexualidade animal” (1971: 184).

Mesmo quando modera as suas posições, tendo em vista um público de fiéis mas não de eclesiásticos ou religiosos com votos, Agostinho limita-se a pregar contra “um instinto que se inflama indiscriminadamente por todos os objectos permitidos e não permitidos”(in Brown, 1988:268). E propõe que contra essa tensão relativamente à “lei do entendimento” deve “lutar toda a castidade”. Sobretudo ele apela ao casal conjugal para que actue de tal modo que o “instinto da carne se possa utilizar correctamente”. Mas acrescenta ainda, na carta muito tardia que estamos a citar neste parágrafo, em ameno diálogo com Ático, moderado sucessor de João Crisóstomo, que “os homens continentais e as virgens” devem travar a luta de tal modo que, como é melhor “ para a luta por uma maior glória, não se utilize nunca” tal instinto (in Brown, 1988:268). Pode ver-se como, mesmo numa posição apaziguadora, Agostinho nunca abandona a posição que Brown designa por “humanismo tenebroso” que liga a desconfiança dos antigos romanos relativamente ao prazer sexual (temendo as debilitações que este causaria) ao presente cristão que igualmente suspeita desse mesmo prazer. A sua síntese, no juízo de Brown, é uma pesada herança legada às épocas posteriores.

Efectivamente, a sua herança mantém-se como grande modelo ideológico na visão da sexualidade. Não pela análise que faz ou pela ética que propõe, tomadas isoladamente, mas porque, com o desenvolvimento discursivo das duas, retira ao prazer qualquer possibilidade de manifestação: quer na versão mais pacífica, em que o consentimento do casamento deve ter em vista, ao repetir o acto edénico de procriação, “lutar contra o instinto da carne”; quer na mais elaborada, que se mantém atormentada pela sexualidade como eterno retorno da queda em cada acto singular movido pelo desejo e buscando a satisfação. A grande matriz dramática a que os ritos de confissão e purificação ou as grandes obras de representação artística nunca escapam é a que se assume como um único grande princípio, patenteado pelo mito: a queda, a sexualidade e prazer estão ligadas contra a lei. O melhor, para lá de todas as opções, é a não utilização “do instinto da carne”.

Uta Ranke-Heinemann, analisando o desenvolvimento das teses de Agostinho na Igreja, segundo as quais “o prazer transmitiu o pecado original e continua a transmiti-lo de geração em geração”, sublinha que por isso “a associação entre prazer sexual e pecado original só foi abandonada no século passado”(1988:92). Embora não possamos atribuir a Agostinho uma responsabilidade pelo pensamento e as figurações do amor no Ocidente durante mais de mil e quinhentos anos, pensamos que, pelo poder da sua

argumentação, ele se constitui como fonte do discurso matriz a partir do qual outros discursos se desenvolveram. As razões da escolha da sua figura para a nossa argumentação têm algo de arbitrário, embora as procuremos fundamentar nos estudiosos a que temos feito alusão. De qualquer modo, as nossas razões assentam no nosso reconhecimento da importância do grande padre-filósofo do século V, quer dentro do sistema da Igreja, caucionando muitos dos pontos de vista católicos visando a *episteme*, quer, fora dela, nos discursos filosóficos em geral como precursor do saber psicológico sobre os mecanismos da subjectividade.

A sua força argumentativa na afirmação de uma ética civilizacional da Igreja leva-nos não só a tomá-lo como fonte de um discurso dominante sobre a sexualidade mas também a evocá-lo como emblema (e assumindo a força simbólica que o emblema tem como sinédoque de uma ideologia). A importância do pensamento do padre africano é iniludível sobretudo porque a fulgurância da sua exegese soube captar os actos e os juízos antropológicamente importantes que a *Bíblia* e a patrística anterior tinham desenvolvido e representado. Pensar o *Génesis* é pensar a narrativa mítica das origens e, nesse caso, que acto melhor reproduz (como que num ritual biológico imparável) esse momento das origens do que o acto sexual? A paixão da vida (a carne e o corpo) figura-se aí como o desencadear do mundo da morte, a perda da eternidade edénica (a vida da alma). Essa fascinação é, também, a formulação de um problema de fundo que interessará todo o ser humano, quer ele se formule sob forma narrativa, quer elegíaca, quer dramática. Como o nota Ranke-Heinemann, é o próprio poder de fascinação do discurso de Agostinho, a sua encenação do drama cósmico da sexualidade que faz perdurar a sua importância até hoje. Segundo ela, Santo Agostinho,

“pai de um milénio e meio de medo da sexualidade e de um antiedonismo de que ainda hoje podemos avaliar os efeitos, soube dramatizar o medo do prazer sexual, ligar as noções de desejo e condenação de tal maneira, que nos debatemos em pleno pesadelo se tentamos seguir a lógica do seu raciocínio. Fez pesar uma tal hipoteca sobre o casamento que não é de espantar se o homem, anormalmente sobrecarregado, rejeitar em bloco e com violência toda a moral cristã.” (1988:93)

Apesar do muito que devemos à teóloga e historiadora alemã, não podemos deixar de registar o quanto pesa a hipérbole de uma culpa assim formulada, talvez injustamente, sobre Agostinho. Não obstante a sua grandeza, o filósofo cristão não criou *ex nihilo*, ou mesmo, com base na sua própria vida pessoal, da má consciência relativamente ao casamento, uma teoria da sexualidade em que emerge a castidade como virtude

suprema, preferível mesmo à procriação. Há uma forte dose de inevitabilidade nas teses de Santo Agostinho, na sua luta ideológica pela afirmação do valor da fé cristã. Se a narrativa do *Génesis* é verdadeira (e para um padre católico ela não pode ser outra coisa, sobretudo quando, sobre as origens do homem e mesmo da vida, só há construções lendárias - não há saber empírico cientificamente ordenado), o raciocínio de Agostinho é o mais correcto, pois tenta salvaguardar primeiro a instância suprema e transcendente e, seguidamente, a continuidade da sua obra, propondo simultaneamente uma explicação plausível, no universo de valores em que se movia, sobre a origem e o destino da pessoa humana. Vendo bem, até ao século XIX não era pensável melhor doutrina sobre o universo, a não ser em defesa arbitrária do erotismo como valor supremo da afectividade (*le fol amour* de Tristão e Isolda ou *le fin'amor* dos trovadores), de inspiração herética, ou como busca desenfreada no apelo da vertigem da natureza, como o defendem alguns libertinos desde o século XVIII.

Efectivamente, Agostinho, na sua juventude, antes da conversão, foi tocado muito de perto pelo credo de uma seita gnóstica, os maniqueus, segundo a qual o Deus do *Antigo Testamento* não era inteiramente credível, pela bondade que lhe era atribuída. O que se verificava, no espectáculo do mundo, é que a fome, a desgraça e a miséria atingiam a maioria das pessoas e, independentemente das suas qualidades éticas, todas morriam. Segundo eles, trazer para o mundo mais crianças era apenas aumentar a desgraça, dado que a lógica da existência lhes parecia muito mais indicar a existência de maus demónios a regê-la do que um Deus justo ou bom. Mas, mais grave que isso, a prole era, para os fiéis, “uma prisão do homem espiritual à terra”. Como a busca do prazer era inevitável, por parte do corpo demoníaco, este era aceite pelo maniqueus, mas a procriação era condenada. Curiosamente, o primeiro argumento dos maniqueus, sobre um mundo dirigido por demónios, é retomada na íntegra pelos libertinos, sobretudo por Sade, na sua afirmação de uma natureza essencialmente satânica. O segundo argumento, o que respeita à aprovação do prazer, será retomado pelo mesmo Sade, que considera o gozo como o grande fim da existência por ser o que está mais de acordo com os impulsos cegos da natureza desde que os processos que podem levar à procriação sejam evitados. No que respeita à busca do aperfeiçoamento espiritual, a tese gnóstica será integrada pelos trovadores provençais e, de um modo geral, por toda a lírica defensora do amor cortês (cf. Lilar, 1963; e Rougemont, 1939).

Basicamente, os grandes momentos do pensamento cristão, desde a sua origem, estão carregados de reflexões e longas análises do que hoje chamamos a sexualidade, o erotismo e o amor. Não espanta, portanto, que a literatura ocidental, depois da Idade Média e mesmo durante os séculos que se seguiram à emergência da força regularizadora da Igreja no interior das práticas sexuais e afectivas, tenha sempre manifestado, de um modo ou de outro, a actuação das figuras dramáticas que o discurso católico pôs em cena, ou que tenha mesmo incorporado (não só para aprovação ou concordância, obviamente), os fragmentos desse interminável discurso sobre o *Eros* e, com eles, os termos fundamentais (do nível dos tópicos e dos silogismos) que surgiam como os *topoi* e os objectos sobre as quais os textos versavam.

Creemos ser este o quadro mínimo de um problemática a ter em conta na abordagem da figura central da temática a considerar na abordagem dos romances que estão em causa no nosso trabalho. No esforço empenhado de Zola e de Eça pela produção de uma narrativa que perspectivasse o “drama” do padre apaixonado, segundo os princípios de “escola ou de partido”, não nos parece que se tenha colocado apenas o problema do caso menor, do “fait-divers” social, que fosse preciso denunciar para defender a justiça e a verdade. Esses ideais, enunciados numa linha em muito devedora a Zola, na *Conferência do Casino* de Eça, estão presentes nos dois romances, evidentemente, mas o processo que em ambos se desenvolve não questiona apenas uma falta ou um pecadilho. O libelo instaurado por ambos os romances, cada um à sua maneira, procura construir-se contra uma cultura ainda herdeira, em muito, de uma ideologia monumental. A crença numa sexualidade má, a problemática de uma carne prisioneira dos valores demoníacos, eram, até ao naturalismo, com forte corroboração por parte de muitos dos grandes românticos, constituinte fundamental de uma verdade indiscutível.

Por essa razão, quando consideramos que uma nova visão da sexualidade se patenteia muito fortemente em *La Faute* e em *O Crime*, desenvolvendo os termos da proposição de um ideologema de origem darwinista, não nos parece que baste perspectivar o estado de coisas contra o qual eles se erguem como ocorrências relativamente banais. A falta do padre, na tese fundamental do naturalismo, não pertence, nessa época, ao mesmo nível de problemática em que se encontrava, por exemplo, o adultério. O que está desenvolvido, nas histórias narradas, é o processo de uma civilização através da figura dramática - o padre - que simboliza um dos seus valores essenciais: a castidade.

O princípio que norteia toda a casuística relativamente à transgressão em ambos os romances que pretendemos analisar é, evidentemente, condicionado pela persistência do dogma perene que recai sobre os padres. A dramaticidade da sua situação parece ser fundamento suficiente para suscitar o interesse de ambos os romancistas. A manifestação do amor, em tais figuras extremas, parece convir plenamente aos propósitos programáticos que ambos os autores desenvolveram. Já não se trata, para qualquer dos autores em questão, de considerar apenas a relação amorosa dentro do quadro dos consentimentos e previsibilidades que na cultura Ocidental tinha vigorado. Tal quadro, fortemente marcado pela ideologia mais ampla do catolicismo (visão do mundo, misto de dogma teológico e de tradição pragmática) era o que estava claramente em causa para os naturalistas. O questionamento do universo de valores difundido pelo catolicismo é perceptível desde o título e as primeiras linhas de qualquer dos romances.

A nota mais evidente desse questionamento é o mal estar, ou posição de *desajuste* que qualquer deles vive, de modo quase insuportável, relativamente à castidade. O problema da relação com a mulher não se coloca, quer num romance quer no outro, como um desvio relativamente a uma norma inquestionável. Ao contrário, a grande diferença que marca as duas obras em questão, relativamente a outras suas contemporâneas afins, é a afirmação de que a *norma* que rege o universo católico é absurda, formulada como um princípio errado contra as normas do criador que instituiu a procriação. O desenvolvimento de tal argumentação, perceber-se-á melhor pelo desenvolvimento que faremos quer nos próximos pontos deste capítulo quer nos capítulos respeitantes à fábula e à narrativa. No entanto, devemos sublinhar desde já que, ao contrário de outras obras que apresentaram as problemáticas da castidade dos padres em choque com os apelos do desejo (da “carne” no dizer de Agostinho), os romances de Zola e de Eça praticaram uma operação de formulação fundamental: em primeiro lugar desligaram completamente o impulso da sexualidade da dimensão ética - pelo que a prática erótica se extrai, neles, completamente, à esfera do mal; em segundo lugar apresentaram a regulação eclesiástica como causadora de um mal maior - pela prática das suas determinações o princípio da procriação, sagrado pelo criador supremo, é negado.

Na dimensão argumentativa que assim se formula, a importância de um panorama do pensamento em que a razão de ser da figura do padre aparecesse desenvolvida era fundamental. É dentro dessa dimensão assim alargada que perspectivaremos as nossas análises posteriores.

Da outra entidade relativamente à qual a problemática do padre apaixonado ganha todo o seu sentido, a virgem, ocupamo-nos no ponto seguinte do nosso trabalho.

3 - A figura da mulher: entre o objecto do desejo e as imagens da virgem e da mãe

Uma figura muito mais problemática, no discurso eclesiástico, do que a do herói da castidade é a da sua contrapartida feminina. A referência comum desses discursos é, por norma, não ao ente sexuado, mas à “mãe” (como função portadora e protectora - a sexualidade da mulher como ente activo na “concepção” é um facto apenas desde o século passado, pois só em 1832 K. E. von Baer descobre a existência do óvulo) e à Virgem. Para S. Tomás de Aquino, seguindo a sabedoria bio-fisiológica do seu mestre Aristóteles, a força activa está contida na semente masculina e só por acidente desfavorável ao activo não nasce o seu semelhante: o masculino. No fundo, segundo tal raciocínio, as mulheres não passam de homens falhados porque não correspondem ao primeiro objectivo da natureza, mas ao segundo, tal como “a putrefacção, a disformidade e a decrepitude” (in Ranke-Heinemann, 1988:213).

Nascida num universo em que a mulher é socialmente secundarizada, onde a sua posição raramente ultrapassa a condição de concubina e serviçal, quer na sociedade romana quer na judaica, a mulher, nas origens da igreja, é “excluída do domínio eclesiástico e sagrado”, como conclui a mesma teóloga alemã que, citando uma das homilias de João Crisóstomo, nos apresenta a única função da mulher no mundo, segundo a ideologia oficial dos grandes fundadores, como sendo a de mãe, pois a mulher “só se salvará pelos filhos”(in Ranke-Heinemann, 1988:151).

Não é novidade o que dizemos e apenas o relembramos por razões de ordem expositiva. O imaginário católico e, em geral, no ocidente, até ao Renascimento (e durante ele a própria representação pictórica o corrobora), o discurso dominante da Igreja privilegia uma figura de mulher: a da Virgem Maria e, de preferência, na sua função de mãe, com o filho ao colo. Ainda no princípio do nosso século, um poeta como Pessoa, evocando a “mitologia bíblica” que ele sente bem actuante, critica desabridamente essa visão da “mulher-função” através de um sonho que assalta Cairo tendo como tema a fuga de Jesus do “reino dos céus”:

“Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas -
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E outro pai que era uma pomba estúpida
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.

Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.

[...]

A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.”

(1986: 98)

Embora tal imagem nos pareça de uma secura excessiva, ela tem a vantagem de mostrar o mitologema mariânico tal como oficialmente a Igreja o desenha. Caricatural, exalta os traços em que a ritualidade mais estreita o quer conter: serva e mãe-portadora.

Mas o mitologema é muito mais amplo e ambíguo, como é obvio que o seja, para subsistir activo num período histórico quase tão alargado como o de Cristo. E, se este se formula ao longo da sinuosa construção da castidade conquistada (a busca activa da não acção sexual), aquele formula-se por uma passividade ontológica fundamental (é receptáculo, é passiva) de acordo com a qual a mulher actua por instrução ou solicitação do seu senhor. A excepção é a sua ligação materna. Ranke-Heinemann, na sua tese singular e muito recente sobre a mariologia, que ela resume na obra que temos amplamente referido, considera que a mãe de Jesus, pelo seu estatuto singular, teve sempre um papel extraordinário na história da teologia e da piedade cristãs (cf., 1988:387-395). Por ser Mãe do Salvador desde muito cedo começou a fascinar o espírito dos crentes. Para uma teóloga, sensibilizada pelas teses feministas, tal facto constitui um “dado positivo”, por uma mulher ter tido um papel tão eminente no universo espiritual da igreja. Isso “impediu que a instituição religiosa - e o mundo em geral - tivesse tombado ainda mais totalmente nas mãos dos homens” (Ranke-Heinemann, 1988:387).

Para o nosso propósito, o da busca de delimitação e funcionamento das figuras constituintes do ideologema da castidade, não nos parece tão interessante, como propõe a teóloga alemã, que ela tenha sido um refúgio para as mulheres, na sua fuga a um Deus masculino por vezes demasiado violento. Embora tal efeito seja louvável, quando não é

perversamente consolatório, o que nos parece mais importante é o facto de ela ser a figuração mais completa do *outro* que nos propõe o sistema monoteísta, admitindo mesmo esse outro colocado no interior do campo axiológico em que a “Trindade” é santa, por vezes sem estar hierarquicamente subordinado ao *Mesmo* que aí se triparte. Eva perdeu esse lugar porque, como Agostinho lembrava sempre, ela fazia parte do momento da queda, da descoberta da carne, do turbilhão da concupiscência na alma. A mulher demoníaca, a “dama do pé de cabra” e, mais tarde, a “mulher fatal” são filhas de Eva. Mas a dama que passa nas malhas do consentimento da ideologia dominante na cultura ocidental, desde a destinatária das cantigas trovadorescas até à amada pura pré-baudelairiana, passando pela “**madona angelicata**” e pela “menina dos rouxinóis”, está tocada pela graça de Maria. Que “a que sai do mar” pode ser Afrodite/Vénus é pressuposto, neste jogo de máscaras que o outro tem de ter, porque de algum modo o demónio ameaça através dessa figura. A pintura renascentista aponta, por essa associação, para a ameaça latente, com no-lo revela quase abertamente a pintura das Madonnas de Botticelli. Por outro lado, como Ranke-Heinemann não deixa de notar “a mariologia, ou doutrina religiosa relativa a Maria, não foi elaborada por mulheres, mas por homens, celibatários sem qualquer sentido do casamento”.

A doutrina de castidade que a Igreja sustenta ainda hoje pode ser paradoxal e incómoda para uma boa lógica e para todo o bom senso da observação fisiológica, mesmo na Antiguidade. Contudo, ela propõe uma maternidade como maravilha, o que possibilitou a ampliação das hipóteses fascinantes que a representação do amor desenvolveu na literatura ocidental, sobretudo defendendo a eternidade do ser pela eternização do amor - o que não é possível sem arrastar a maternidade, a lógica da procriação, para um campo igualmente maravilhoso. Não é difícil perceber que tornar uma fecundação e um nascimento maravilhosos corresponde a retirar desse processo todos os elementos que são as evidentes representações da vida e da morte, da origem e de um fim, que estão em franca contradição com a imortalidade ou mesmo com a eternidade atribuíveis a um filho de um Deus eterno. Não obstante, compreende-se que apenas em sentidos alegórico e místico-teológico (e isto para nos reportarmos à hábil teoria exegética de Dante, um dos grandes construtores da imagem da mulher, na passagem dessa imagem da esfera teológica para a sua difusão laica) se pode falar de Virgem e isso para a propor como paradigma de grandeza: “impõe-se cada vez mais a convicção que a «virgindade» corresponde a um modelo de imaginação comum na

Antiguidade e utilizado no *Novo Testamento* que representa a imagem do novo começo da História com Cristo” (Ranke-Heinemann,1988:393).

Mas o importante, por ora, é mostrar como a doutrina católica, a imensa formação discursiva que a construiu, deu origem a uma imagem da alteridade aceitável marcada, logo na origem, pelo elemento semântico da castidade. Isso implicava, evidentemente, mantê-la com todas as características da incorruptibilidade, nomeadamente da incorporeidade angelizante. Esse produto idealizado de mulher, provavelmente, fornece a imagem do outro amável, o par possível de um mesmo buscando a eternização. Tal processo, num mundo em que a sacralidade só pode existir onde a “carne” não tem influência, implica que o objecto do desejo daquele que busca a salvação pelo eros, sabendo que o eros é a morte, seja insubstancial.

Quando Denis de Rougemont coloca a origem do problema das figurações de eros no ocidente no limite do “mito do adultério”(1939:15) está a referir-se a uma forma já muito desenvolvida desse processo de denegação em que se busca afirmar a comunhão com a transcendência (e, portanto, participar da imortalidade), mantendo uma ligação com o corpo que, sob a forma do impulso para a vida (o impulso da procriação), se integra, por esse mesmo acto, na morte. O mito do adultério, vivido intensamente em *Tristão e Isolda*, pode bem ser essa acção paradoxal e patética, de buscar fugir à lei do pai sem perder a sua protecção e o seu amor. Onde nos parece que a posição de Rougemont é excessivamente condescendente é na leitura que faz da *Ágape*, cristã, considerando-a um festim da harmonia (1939:59), quando ela não é mais do que a santificação da Ordem, e a Ordem é, nesse caso, a aceitação da *stasis* em vida. Este ponto, obviamente, pode ser discutido de modo quase infinito, pois nele deparamo-nos sempre com um percurso que só pode ser comparado com o anel de Moebius: julgamos estar no seu exterior comentando-o e estamos nas malhas do seu jogo, enredados.

De toda esta questão, por nós levantada de modo que temos a consciência de ser muito incompleto, parece-nos sobretudo de reter como a sexualidade e o erotismo foram representados sempre, desde a origem, pelo discurso eclesiástico (por vezes de modo insuspeitado para quem não se aproxima do problema) de modo exaustivo, minucioso, totalitário e abrangente. Não é para a Igreja católica uma questão de pormenor ou de capricho momentâneo, visando obter resultados profilácticos de bom comportamento sexual para os seus dignatários. A partir de Agostinho (e sempre com as suas palavras presentes, como sombras - ou luzes, depende do ponto de vista - nos discursos

posteriores), pelo menos o discurso da Igreja sobre a sexualidade já não visava uma ética para uma **praxis** regulamentar mas constituía uma verdadeira cosmovisão. Detentora de quase todos os meios de produção e de regulação dos discursos ou das práticas representativas em geral, assumindo a palavra (o *verbo*) como **res** divina de que ela detinha integralmente o direito e o poder, a teologia católica não só dizia o *dizível* sobre o cosmos, dirigia a instrução e capacidade de comunicação escrita, como podia lançar o anátema sobre os discursos que lhe não fossem favoráveis.

A imagem do ente feminino decorre do “duro destino para a mulher de ter de levar uma existência espartilhada pelos dogmas feitos pelos homens” (Ranke-Heinemann, 1988:392). O único consolo seria o de ser a companheira desse ente na busca (a demanda dos cavaleiros puros: Galaad, Percival) do estado da graça que pressupunha a castidade. É claro que, mesmo nesse quadro compensatório, ela se mantém maldição indelével, a tentadora, porque é do seu ser a essência da tentação e é a ela que o varão tem de resistir pela virtude. A vigilância do discurso pela Igreja é tão forte que, depois de Isolda, torna-se, na literatura (na narrativa, na épica, no drama) praticamente o agente passivo da queda e da perdição. É claro que a Igreja aí não faz mais do que continuar uma tradição clássica de que Safo (autora) e Dido (personagem) são exemplo maior de algumas (poucas) excepções. Salvo as de Sade, excepção maldita, desligada pelas instituições de todo o cânone, só o naturalismo, sobretudo com Zola, vai criar personagens femininas cujo empenho sexual é inteiramente activo. No caso de *La Faute*, como veremos num próximo capítulo, ao analisarmos o nível da história, ela assume o papel actancial de sujeito do desejo erótico (o desejo por excelência, é bom não o esquecer), ao ponto de, numa das linhas de acção segundo as quais o romance produz as suas teses, Serge se tornar no actante *objecto*, função que, normalmente, nas categorias da história, é preenchida por uma entidade com marcas semânticas do feminino (independentemente de serem discutíveis os **topoi** que por detrás dessas definições asseguram as caracterizações da feminilidade), dado ser Albine quem assume toda a manifestação volitiva da relação.

Pinturas, representações dramáticas, narrativas, pelo menos até uma fase avançada da produção trovadoresca, altura em que, segundo Kristeva, o romance se começa a constituir, representavam a imagem da mulher segundo os cânones icónicos do dogma cristão: virgem ou mãe. Mais do que uma construção ideológica, obviamente, a castidade como demanda ou como essência tornou-se uma crença profundamente

arreigada, conteúdo sempre subjacente a todas as formas de representação e de expressão do Amor no Ocidente. Raras vezes a sexualidade foi pensada, até ao paradigma emergente do darwinismo, fora da esfera do Mal. A grandeza de Sade, por exemplo, foi ter percebido isso e ter assumido em nome do desejo a defesa do Mal como princípio purificador a partir do qual todo o sentido do Mal oposto ao Bem desapareceria. Mas Sade lida ainda com um saber difundido da sexualidade ligado à transcendência, por ser desta que emanaria a determinação da procriação. A literatura Ocidental, quando tinha de enfrentar o grande tema do Amor, nunca conseguia separá-lo da sua subordinação ao ideograma da castidade, o que lhe fornecia uma matéria paroxística mas profundamente apelativa pelo facto de tematizar o **pathos** da queda nas suas múltiplas transfigurações. Quando os naturalistas, a partir de Flaubert, tratam o adultério como matéria banal, onde se encerra por tédio mortal uma burguesinha provinciana ou perante o qual um jovem com ideias aprende que, afinal, tal acto não passa da repetição do primeiro momento da descoberta da sexualidade, sob formas mais aparatosas, não estão apenas a levantar uma questão social importante da época para a denunciar e, eventualmente, propor panaceias para ela. A tematização obstinada do adultério e de outras proibições, emergentes nos romances e nas notas preparatórias dos naturalistas - Eça nomeadamente ¹ - são uma manifestação de ruptura com a tradição de representação do interdito pelas formas “aceitáveis” face à crença dominante do amor como danação. O mérito de Eça e Zola reside, em nosso entender, em terem determinado com exactidão e rigor a problematização do interdito em torno das figuras fundamentais: o padre e a virgem.

¹ Carlos Reis e M^a do Rosário Milheiro registam, no espólio de Eça, anotações nesse sentido, que vêm reforçar a importância que tais tematizações tiveram para o escritor oitocentista: “Um [...] aspecto relevante para a adequada caracterização destes materiais é o respeitante aos conteúdos temáticos.[...] Dos problemas socialmente candentes como a condição da mulher e o adultério, a temas como a honra ou o suicídio, da ociosidade e incesto ao poder da imaginação a à inocência infantil, abre-se aqui um leque de sentidos temáticos consideravelmente diversificado” (Reis, 1989:130).

4 - O amor e a transgressão erótica no romance

A hipótese que aqui propomos, com base, essencialmente, nas teses de Rougemont (1939), e Kristeva (1970), não passa de uma conceptualização de um modelo genérico presente na literatura ocidental, quando se trata da representação do amor e da relação do par envolto na paixão amorosa, muito especialmente na variante a que, nos estudos literários, se chama romance. É bom que fique esclarecido neste ponto que estamos a tentar conjecturar um modelo de temática organizada como uma forma discreta de conteúdo, presente nos textos mais importantes e representativos desde finais da Idade Média até ao romantismo, mas a nossa hipótese prevê apenas a existência desse modelo como *dominante* e não como facto assente que ocorra inevitavelmente em cada obra singular a que se chame romance.

De certo modo, essa temática constante, por nós proposta, de um ideologema da castidade dominando (ou subjacente como matriz semântica profunda, que permite o enunciar de uma proposição como “amor é transgressão” com valor de verdade), como um *topos* muito geral, as múltiplas e variadas histórias de amor, aproxima-se bastante do percurso do “culto da paixão erótica”, determinando o apelo contraditório da conjugação do *amor* e da *morte*, formulado desde o *Tristão* medieval no “mito do adultério” que, de acordo com Rougemont, se mantém presente nas suas modificações dentro de uma invariância básica. O ousar da nossa proposta deve muito, obviamente, ao modelo elaborado pelo autor suíço ao ponto de, embora com algumas reservas que tornaremos explícitas ao longo da nossa exposição, o tomarmos como orientação para uma visão sintética histórico-literário-cultural. Podemos mesmo, tendo em conta o que no capítulo anterior dissemos sobre a encenação da transgressão e da queda originais, aceitar como quadro para o nosso propósito as seguintes palavras de Denis de Rougemont:

“Se a literatura se pode gabar de ter agido sobre os costumes da Europa, é sem dúvida alguma ao nosso mito que o deve. Duma maneira mais precisa: é à retórica do mito, herança do amor provençal. [...] E, do mesmo modo, quanto mais o homem for apaixonado tanto mais probabilidades há que reinvente as figuras de retórica, que ele redescubra a sua *necessidade*; que se molde espontaneamente à herança do «sublime» que elas souberam tornar inesquecível. É por isso que não será muito difícil marcar a evolução do amor cortês na moral dos povos do Ocidente: pode admitir-se que ela é paralela às metamorfoses *literárias*. (1939:158-159)

Esta ideia de uma “acção sobre os costumes”, tomamo-la nós como uma acção sobre as representações, idealizações e valorizações dos costumes. Não estamos capacitados, por falta de saber sociológico e antropológico mas também por convicção, a pronunciar-nos sobre as práticas efectivas do amor, do erotismo e do sexo, mesmo nos mais restritos grupos humanos com os quais mantemos contacto. Quando aceitamos o termo “costumes”, de Rougemont ou, eventualmente, de qualquer outro estudioso da cultura, tomamo-lo como “representação ou ideação” de práticas - ou seja, de representações ideológicas que discursivizam e formulam as realidades físicas e sociais a que se reportam.

Apresentadas as ressalvas, podemos acompanhar a leitura da transformação do mito feita por Rougemont, em linhas gerais, para nos reportarmos à nossa própria concepção de uma dinâmica que, como um modelo tópico de representação epifânica da *imagem* (ainda que envergonhada, culpabilizada) do amor, traçada pelo cristianismo sobretudo através do discurso agostiniano mas posto a vigorar pelas práticas e representações variadas das artes, da literatura e da retórica ocidentais, se mantém subjacente às figurações e narrativizações agónicas que o mito desenvolveu. A primeira obra que sucede à dominância do modelo de *Tristão e Isolda* e da lírica do *amor cortês* provençal que, segundo Rougemont, fundam o mito do adultério e a retórica do erotismo como emergência da *fúria* (ou *mania*) da paixão, a que outros chamaram *fol amour*, é o *Roman de la Rose*, construção da imagem da mulher ideal (que a retórica provençal tinha produzido, numa deliberada ambiguidade, permitindo que se lessem os semas da feminilidade, e mesmo dos objectos de desejo e/ou amor, em termos como Igreja/Virgem Maria/mulher, que se tornavam intercambiáveis), objecto de culto que, embora já desligado da ambiguidade alegórica, se apresentava com as qualidades da mulher inacessível. O curioso de registar são os semas do interdito que se opõem aos avanços do amoroso, claro sujeito da enunciação integrado no enunciado, que tem de se defrontar com o Perigo, a Maledicência e a Vergonha. Parecem-nos evidentes os ecos da mácula que ensombra todo o percurso exigido pelo desejo, segundo as formulações da patrística. O percurso a fazer, neste caso, desdobra-se entre uma ética cristã e o requinte espiritual que a mulher exige como “suserana”. A versão de Meung, embora se apresente muitas vezes como uma continuação da Guillaume de Lorris, sequela essa que pode ser lida como uma variação tendente para o libertino e, por vezes, para a paródia, em nada altera a presença da fórmula do interdito e da importância deste como apelo à

transgressão. A descendência que Rougemont reconhece à versão mais tardia (1280 - a de Lorris foi composta cerca de meio século antes) é a da poesia paródica popular. A Rosa que primeiro é uma versão da mulher quase mística, passa a ser a figuração do feminino natural e, por vezes, brejeiro.

Não muito longe da imagem da mulher de Lorris ou mesmo da dos provençais é a que constroem Dante (1265-1321) e Petrarca (poeta já integralmente do século XIV). Para o discurso lírico de ambos ela é a destinatária inacessível do canto amoroso que lhe é dirigido muito à maneira da prece. Segundo Rougemont, com Petrarca “a linguagem do Amor tornou-se finalmente retórica do coração humano”(1939:164). De um modo geral ele é o modelo de toda a lírica renascentista, sendo a sua seqüela de inspiração amorosa designada por “petrarquismo”, o qual marca ainda profundamente, por exemplo, as líricas camonianas. O oximoro do fogo e do gelo inspirados pela paixão a tocar o místico é uma fórmula que, segundo o autor suíço, anuncia o romantismo. Nele estaria também presente o “vago das paixões” pré-romântico, segundo este autor. A lírica, triunfante nesses tempos, entre o século XIII com Dante, anunciando o Renascimento, e finais do século XVI, quando escreve Camões, encena o drama amoroso de modo normalmente apelativo-argumentativo, visando o sujeito da enunciação, assumido como “o Poeta”, persuadir a destinatária ao convívio passional (em princípio das almas) marcado por um profundo sofrimento que é motivo de prazer.

Mesmo quando toda a cavalaria está “às avessas” e todo o acto de batalha é posto a ridículo, em *D. Quixote*, o mito do amor/transgressão mantém-se, aí, intocado: Dulcineia, a autêntica, é a donzela nunca atingida, ideal que permanece sagrado como na lírica da época o era a amada destinatária ou interlocutora - embora pudesse ser posta a ridículo se fosse inteiramente revelada (como Aldonza). Aliás, na concepção de Rougemont (com a qual estamos inteiramente de acordo neste ponto), tudo quanto constitui a solução brejeira dos *fabliaux* que, pela mesma época, “desespiritualizam” as visões do amor, inclinando-se antes para a licença, a fantasia, o desdém por todas as complicações naturais e sociais do amor, a visão de um gozo infinito da carne, tudo isso não passa dum sonho similar (ainda que às avessas) ao dos trovadores provençais. Estranho para nós mas sintomático da perspectiva que orienta o estudioso que aqui acompanhamos, é que Zola seja evocado nesse paradigma (cf. Rougemont, 1939:170), onde não figuram os nomes de Boccaccio nem de Rabelais. Se o último pode ser considerado uma excepção, sendo, nele, o amor substituído por uma sexualidade e uma

escatologia felizes, já não se percebe porque razão Rougemont exclui do paradigma o autor italiano. De facto, muitas das suas novelas são exemplares narrativas de erotismo brejeiro acirrado pelas regras do interdito.

A linhagem dessa visão do amor perante o interdito é retomada em quase toda a sua plenitude em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, “única tragédia cortês e a mais bela ressurreição do mito antes de *Tristão* de Wagner” (cf. Rougemont, 1939:171), embora a temática da mulher interdita, do adultério, seja substituída pela da noiva impossível, criada pela “vendetta” entre as famílias. Inclui o autor que vimos acompanhando, nessa transição dos momentos finais do classicismo para os primórdios do barroco, as obras *L’Allegro* e *Il Penseroso*, de Milton, como variações do tema/mito, em que a tese fundamental é que “o extremo da luxúria toca por vezes o extremo da castidade exaltada”(1939:171); e *L’Astrée*, de d’Urfé, onde o “obstáculo já não é a vontade da morte”, o grande interdito que conduz à queda reformulado, mas “a questão da honra, mania social” (1939: 176). O que era tragédia metafísica, gerando a impossibilidade absoluta remetendo para o plano cósmico, transforma-se aqui em mobilidade social e interiorização dramática assumida pela alma. A psicologia (e já não a psicomquia das forças cósmicas agitando-se na alma numa imensa alegoria de entidades indestrutíveis) absorve os antagonismos profundos, tornando-os contradições que levam ao amadurecimento. É essa operação que, pela introdução do “ideologema do psicologismo” (Kristeva, 1970:225), gera uma das modalidades fundamentais da narrativa, o romance, emergente não só na obra de d’Urfé, como na de La Sale (*Jehan de Saintré*, de meados século XV, estudado como texto fundador do romance por Kristeva), mas presente também na de Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, narrativa onde seria possível, talvez, ver uma das origens seiscentistas do “romance de aprendizagem”.

O termo da série literária onde o amor se revela como retorno da problemática da transgressão a ser sublimada ou pela morte ou pela superação interior que leva à transformação da “alma” da personagem, coloca-o Rougemont na peça de Racine *Phèdre*. A razão dessa periodização é, segundo ele, o facto de ser “a partir desse século XVII «racional» que os nossos costumes se separam das crenças religiosas e, sem que ninguém se alerte, se arregimentam nas leis da razão do século, renegando o absoluto cristão”. O que se segue é afirmação da libertinagem em Sade, e o Romantismo, anunciado por Rousseau. Cremos que, sobre uma tão ampla matéria e as suas variadas

realizações, as palavras que em seguida transcrevemos, de Susanne Lilar, podem servir de provisório resumo:

“Assim como as formas naturais se deformam quando mudam de habitat, dando origem a novas formas, o eros no mundo cristão tem os traços de uma *adaptação ao meio*. Todos os seus avatares têm, de uma maneira ou de outra, reagido contra o desconhecimento da sua aptidão divinizante. Todos têm a marca de terem sido minimizados e de, pelo seu demonismo, *terem encontrado a sua passagem interdita*.” (Lilar, 1963:155)

A questão com que toda a manifestação de eros sempre se defronta é a do sagrado. O impulso amoroso, banido da cristandade como pulsão demoníaca, marca infame da nossa carnalidade, aparece na literatura como o que constitui problema, expressão da nossa própria condição imperfeita. O que não deixa de ser, durante vários séculos, um tematização importante, uma espécie de narrativa da luta titânica (prometeica) contra uma ordem que não o consegue incluir (por eros ser carne) mas que, sem ele, se manifestará sempre incompleta (por não poder incluir o *impulso cego* que origina o novo ser).

Em Kristeva a unidade do romance na literatura ocidental é encarada, quanto a esta temática, como o grande fenómeno quase trans-histórico em torno do qual ela parece querer organizar as manifestações da literatura. Debruçando-se sobre o texto já referido do século XV, mais exactamente de 1458, *Jehan de Saintré*, que ela considera a narrativa fundadora do romance como género, Kristeva assume-o como herdeiro directo da poesia cortês porque a mulher começa por ser tratada, nessa obra, como a dama servida pelo “pagem” que se vai tornando cavaleiro sob a sua protecção (cf. 1970:220). Contudo, o que essa obra apresenta de mais importante para uma compreensão do diacrónico num único documento (que podemos tomar como quadro sincrónico do desenvolvimento das figurações no plano histórico-cultural) é que “num só e mesmo texto cumpre-se essa evolução do papel estrutural que assume a mulher no discurso ocidental da Idade Média: a passagem da divinização ao destronamento” (1970:221). Nele está presente, segundo Kristeva, o fundamento da “necessidade estrutural da psicologia”, dado que o discurso psicológico é o que “oscila entre o Uno e o Pseudo-Outro”. A dimensão histórica de um tal paradigma temático vai, segundo ela,

“de *Gargantua, Pantagruel e La Princese de Clèves* até *Madame Bovary, Le Rouge et le Noir, Le Père Goriot, Ana Karenina, Os Irmãos Karamazov, Ulysses* ou *The Waves* [dado que] existe um mesmo ideograma platónico que recusa assumir a disjunção do Mesmo e

do Outro, quer dizer, o sexo e a morte, mas EXPLICA a sua «fusão» através da ambiguidade do psicologismo.” (1970:226)

Esta amplitude cronológica, embora apresente o risco de tornar hiperbólico ou caricatural qualquer traço semântico de persistente uniformidade nas suas sucessivas e variadas emergências, justifica-se, em nosso entender, dentro de um certo relativismo, dado que a unidade temática que está em questão é ela própria muito vasta ao constituir-se como ideograma. No fundo, é no interior desse grande tópico da sexualidade/morte, tal como ele se foi constituindo como matéria primordial da literatura, que nos parece funcionar a ruptura que pretendemos afirmar ser a que efectua o romance naturalista¹. Uma vez estabelecidos os elementos temáticos fundamentais, quer os que foram conjecturados por nós, quer os que, em abordagens paralelas à nossa quanto a este ponto, já foram tratados por estudiosos cujas obras constituíram marcos nas investigações sobre a questão do amor/transgressão/castidade, é tempo de nos dedicarmos a um **corpus** mais restrito em número e historicamente mais próximo dos romances que temos em vista, de Eça e de Zola.

Dado que são modelos muito mais próximos da época que nos interessa, por nos parecer que é neles que os romances naturalistas encontram os intertextos que mais intensamente movem a sua própria escrita (como já acentuámos na segunda parte do nosso trabalho), convém que nos detenhamos um pouco mais na visão que Rougemont tem dos românticos (e, eventualmente, dos pré-românticos - contemporâneos de Sade, o qual também nos merece alguns reparos especiais), quanto ao aspecto temático que aqui consideramos fundamental: as formulações da ligação passional, sexual e erótica constituindo-as como elementos de uma autêntica *matéria literária* - que pode ser tratada por uma teoria dos géneros como sub-género definido segundo a sua temática.

¹ Não por razões como a da descrença racionalista se ter instalado, como propõe Rougemont (relativamente ao século XVII, evidentemente), mas porque a teleologia da sexualidade do darwinismo propõe uma sacralidade imanente ao erotismo (que, quanto a nós, introduz uma ruptura, a partir do naturalismo, nesta “matéria” romanesca), integrando-o mesmo no processo da existência, vida/procriação/morte, pensamos que algumas obras da lista de Kristeva (as três últimas, mais exactamente - de Dostoiévski, de Joyce e de Virginia Wolf), já não se inscrevem dentro do paradigma em que a sexualidade, o desejo e o prazer se encontram inscritas no círculo infernal do Mal. A loucura das personagens do escritor russo, a sensualidade feliz das do irlandês e a sentimentalidade fantasista das inglesa não reconhecem nenhuma esfera ética, em termos tradicionais, pelo menos, por onde sejam aferidas - se não estão para além do Bem e do Mal, no mínimo não os têm em conta. Não sendo nossa intenção mantermo-nos muito longamente num debate literário-cultural de tão vasta amplitude, quer histórica quer geográfica, deixamos aqui expresso, em nota, o recorte que pretendemos fazer na unidade extremamente esquiva (da qual, por isso, falamos através de elementos exemplares ou “críticos”) que é a

A nossa escolha dos textos tem como fundamento principal as remissões que, nas obras de Eça e de Zola, sobretudo nos dois romances que consideramos, se fazem mais directamente. É evidente que, para lá das pertinências que encontramos, o que fazemos é, como diz Bremond, “a eleição de um aspecto do texto, arbitrariamente designado como essencial”, procedendo, com o mesmo arbítrio, “à eliminação de outros, tratados como contingentes”. Sob esse aspecto, aceitamos com Bremond que é preciso tomar partido e que, conseqüentemente:

“o inventário dos temas não pode pretender nem à exaustividade nem a critérios de selecção que não sejam os circunstanciais. A partir do seu ponto de partida obrigatório - o texto -, não só a tematização se irradia numa infinidade de direcções possíveis, sem pontos terminais evidentes mas, mais ainda, à medida que se afasta do seu centro passa do evidente ao plausível, do plausível ao arbitrário, do arbitrário ao delirante, sem que possamos determinar a passagem de uma categoria para outra (porque as transições são insensíveis), nem, principalmente, o ponto onde seria razoável parar.” (1988:59)

É por estas razões, que retomam os pressupostos e cautelas já por nós expostos anteriormente, que não nos limitaremos a tratar as relações temáticas entre o **corpus** central da nossa análise e o que historicamente lhe é adjacente, tal como o inventariámos na abordagem histórico-literária que antecede a do material genético de ambos os romances. Destacaremos, desse **corpus** adjacente, a narrativa de Herculano e o romance de d’Aurevilly, tal como já propusemos no início deste capítulo, por nos parecer que é dessa comparação que podemos extrair maior número de elementos pertinentes. Quanto à abordagem de outras obras relativamente às quais também nos parece muito produtiva a abordagem comparativa, tentaremos sempre acompanhar inventários comentados já anteriormente formulados, debates e aprofundamento de temas já tratados por outros - dado que assim, pela busca do consenso, estaremos mais perto da sensatez empírica.

O autor que principalmente nos importa para a formulação da temática que aqui estamos a abordar (do amor, da transgressão e das suas figuras exemplares fundamentais - o padre católico e a virgem), dos evocados por Rougemont, na obra a que nos temos reportado, é Sade. Relativamente ao autor de *Justine*, diz Rougemont que ele manifesta profunda admiração por Petrarca, sobretudo pelo facto de a “Dama” destinatária dos seus sonetos (a que se postula ter sido o “referente” deles) ter casado

literatura ocidental, cuja imagem sobressai de uma unidade ainda mais problemática que é a cultura

com o seu antepassado Hugues de Sade. Tomando o descendente de “Laura” como modelo do libertino do século XVIII, o estudioso do “amor no Ocidente” comenta a crítica que Sade faz a Petrarca, por ele ignorar o desejo, os corpos e o “objecto erótico”. Desse ponto de vista, Rougemont interpreta a filosofia do Marquês acerca da sexualidade como uma resposta ao que este acharia que era descurado por Petrarca, a saber “o obstáculo físico de que é preciso desferrar-se”, do seguinte modo:

“Esse objecto, infelizmente, existe, é ele que detém o prazer e o prazer é uma fatalidade. Como libertarmo-nos dele, a não ser pelo excesso, pois que todo o excesso vem do espírito? Nada mais glacialmente racionalista do que as invenções «voluptuosas» multiplicadas pela raiva do Marquês. Onde estiver o prazer estará o sofrimento e o sofrimento é o sinal de um resgate. Purificação pelo mal: pequemos até destruir os últimos encantos do pecado [...] Só o crime pode restabelecer a liberdade, mas o crime exercido contra aquilo que amamos, porque é isso o que nos acorrenta. Só se mata bem o que se ama, o nosso amor, porque só ele é *soberano*: o crime de amor impuro salvará a pureza. [...] Essa glorificação do sexo é uma constante e racional profanação da moral profanada do século XVIII. É a «via negativa» dum ateu que desespera de escapar aos seus laços e que desafia o amor espiritual a manifestar-se matando o criminoso” (1939:192-193).

Neste ponto não podemos evitar inteiramente um conflito de interpretações, muito embora não possamos, igualmente, ignorar esta visão apaziguante, “cristã”, por assim dizer, que Rougemont tem de Sade. Se é certo que não podemos ignorar a relação do Marquês libertino com a doutrina da Igreja dado ela estar abundantemente presente na sua obra, não devemos minimizar que essa instituição surge nos seus romances filosóficos como obstáculo e como objecto de destruição, além de aí aparecer, também, como a máscara hipócrita das mais obscenas crueldades. O paradoxo latente nas obras de Sade no que se refere à religião e à Igreja é explicitamente evocado por Zola a propósito, exactamente, de *Un Prêtre Marié*, de d’Aurevilly. Na crítica que lhe faz em “De la Moralité en Littérature”, publicada no Mensageiro da Europa em Outubro de 1880 (cf. Mitterand, 1990:87), Zola compara Barbey d’Aurevilly a Sade pela obsessão que ambos manifestam, a tocar o fascínio e o horror, relativamente às “abominações carnis” bem como à possessão satânica, e pela visão que ambos têm do Mal - idealizado, sobrenatural.

É muito difícil fazer o ponto da situação, comentando os excessos hermenêuticos, relativamente a um autor como Sade. A sua obra, de alguns milhares de páginas (referimo-nos apenas à romanesca que é, simultaneamente, filosófica), sendo talvez um desses milhares de páginas “versões” (reformulações ampliadas, ou reduções para mais

européia entre o Renascimento e a Idade Moderna (mais precisamente o romantismo).

ampla difusão) realizadas pelo próprio autor, presta-se a quase todas as leituras que tenham como objecto (ou *objectos*) os tópicos que temos estado a tratar. Contudo, há uma hipótese que nos parece ser, hoje, a mais produtiva, quando conseguimos uma visão relativamente distanciada da “religiosidade” e o do “ateísmo militante”: a de que Sade defendeu, efectivamente, uma pulsionalidade (“impulsion”) erótica que vincularia o homem às leis da natureza e que essa mesma natureza era o princípio supremo a respeitar. Como corolário desse teorema ou desse axioma, decorria o princípio de que não teria sentido nenhum falar de um primeiro motor, de uma força original ou mesmo de um deus regulador a que se pudesse afixar a etiqueta de “bom”. Como o diz um simpático ibérico “boémio” (“cigano”, talvez, numa terminologia portuguesa) com quem se cruza Léonor, em *Aline et Valcour*:

“Nous croyons qu’il y a un être dans la nature qui dirige tout; mais cet être quelconque que nous admettons pour souverain moteur, comme nous lui voyons faire plus de mal que de bien, nous ne pouvons le regarder que comme un être cruel et méchant. Or, vous avez donné le nom de diable à l’être que vous considerez ainsi; nous en faisons autant par nous accommoder à vos principes. Dans le fond, cet être, moteur admis par nous, est le même que le vôtre. Considéré sous d’autres rapports, vous le croyez bon, nous le croyons méchant; vous avez la faiblesse de croire que tout est ouvrage d’un Dieu intelligent, plein de grandeur et de vertus. Plus sages que vous sous cet article, mais contraints comme vous à reconnaître un être actif pour créateur de ce qui existe, comme tout ce que nous voyons n’est que vice et qu’imperfection, nous ne pouvons l’attribuer qu’à un être faux, traître et féroce qu’il faut calmer par des prières, et auquel il ne faut jamais rendre aucun acte de grâce, parce que le bien qui nous arrive est notre ouvrage et qu’il n’y a que le mal qui soit le sien [...] un monde imparfait ne pouvait être ouvrage que d’un être imparfait” (Sade, 1795:147-148;II)

É partindo deste conceito básico de natureza, que ele evoca pela boca de centenas de personagens, quer marginais quer libertinos (tenham ou não a “máscara” de homens da Igreja - um dos seus mais ferozes libertinos, personagem de *Juliette*, é um papa que, nas orgias secretas, declara o princípio da natureza em eterno movimento, provocando o nascimento do que em seguida leva à morte e destruição), que Sade desenvolve uma teoria muito própria da sexualidade e do impulso erótico - mas que é, simultaneamente, muito representativa de um culminar das hipóteses filosóficas e científicas do século XVIII. Partindo do princípio de que há um impulso na natureza que arrasta os seres humanos para a sexualidade, ele vê nesse princípio, porque é causador de um novo ser, não um princípio de vida mas a origem de um processo que arrasta esse mesmo ser para a morte, pois é esse o destino de quantos nascem. No fundo, trata-se de problematizar a existência do ser enquanto existente, como dependente, eticamente, apenas da lógica de

auto-conservação sem olhar a uma teleologia - que ele encara como meramente “consolatória” - de que na procriação está a continuidade da espécie. Em última análise (e isso é o que Sade tem de mais fascinante) a operação de salvação para o Marquês está em separar o impulso do desejo como *bom* (o que Agostinho chamava a carne) do da procriação como *má* - embora o “bom” se inscrevesse na esfera do prazer satânico e a “má procriação” se subordinasse aos mandamentos do Deus tirânico, funcionando os princípios, portanto, ao contrário do que convencionava a ética cristã. É evidente que o seu objectivo é o de enaltecer o desejo. Ao contrário do ensinamento de Agostinho, que via na procriação o objectivo que *podia* minimizar a falta originada pelo prazer, Sade pensa e, sobretudo, ostenta que o erro está exactamente na procriação e a grande via de integração na natureza está na busca da morte, sobretudo infligindo-a aos que são objecto ou fruto da satisfação do desejo.

Neste último ponto, convenhamo-lo, ele está muito perto de alguns cristãos - os gnósticos, anteriores a Agostinho e que foram, até certo ponto, mestres do grande Padre, como já vimos. Por alturas em que Antão se retirava para o deserto para escapar à lógica infernal da vida adulta aldeã que obrigava ao casamento, à procriação e à morte, sem outro horizonte de esperanças, os discípulos de Simão propagavam a ideia de que o acto sexual, desde que não implicasse a procriação e não obscurecesse o espírito, desde que não impedisse a *gnosis*, o conhecimento, era indiferente e mesmo moral (cf. Lilar, 1963:114). Nada mais próximo do próprio pensamento de Sade. Só que, a opção do escritor francês implicava, em nome do espírito iluminado, a busca do prazer como bem supremo e, apelando para a mesma lógica da natureza que gerava a necessidade deste, erigia em princípio ético fundamental a busca egoísta da satisfação, sem olhar aos meios usados nem aos “objectos” mortos ou destruídos. No fundo, sem qualquer sentido ético, era isso que a natureza fazia desde sempre, eternamente, sem piedade, sem culpa. Se a busca do prazer o afasta completamente do catolicismo, a negação da procriação aproxima-o pontualmente deste. Sobretudo para o olhar naturalista, que “sacraliza” o acto procriador, a recusa de procriação em Sade aproxima-se muito da tese de Barbey d’Aurevilly segundo a qual a filha do padre deveria morrer para apagar (e pagar) a falta do pai, quando a concebeu. Mas não nos parece que acabe aí a assimilação que Zola faz entre Sade e o catolicismo. No limite da sua argumentação, o naturalismo tenderia a ver Sade próximo do próprio Agostinho: se para o primeiro a procriação deve ser negada, para o segundo ela é ancilar, justifica-se apenas para diminuir a dimensão negativa do

acto realizado pelo impulso erótico. O que é contrário à ética que decorre do darwinismo, segundo a qual o desejo é o impulso fundamental da procriação e da evolução das espécies.

Fica claro que o alvo fundamental do ataque de Sade é a ética cristã cujo princípio do “Bem” (num axioma cujos fundamentos estão “inacessíveis” na indiscutibilidade das teses agostinianas) assenta na assunção da culpa perante a sexualidade. A observação de um frade capuchinho, escutada por Léonor quando se encontrava escondida observando-o, junto com outros confrades, a enterrar uma rapariga que acabavam de assassinar, depois de a terem “usado” e, conseqüentemente, engravidado é, de certo modo, ilustrativa dessa filosofia de Sade relativa à sexualidade e às conseqüências que a ética cristã tem sobre ela:

“Ce sont nos maudites institutions qui sont la cause de cela; nous sommes des hommes comme les autres et tout comme eux nous avons besoin de femmes; qu’on nous en laisse à volonté et pour déguiser notre faute nous ne serons pas contraints à tuer les objets de nos jouissances, de peur qu’ils ne nous trahissent. Voilà l’inconvénient affreux que n’ont pas su prévoir les lois. Une jeune fille, tendre et crédule, devient infanticide pour cacher sa faute; un libertin sujet à des caprices, pour les cacher, en détruit l’objet; le moine incontinent devient un meurtrier. Qu’on ferme les yeux sur les torts qui ne sont qu’imaginaires, sur des faiblesses qui n’offensent en rien la société, et l’homme ne deviendra doublement criminel pour empêcher qu’on imagine qu’il put se le rendre une fois.” (1895:271;II)

Podemos dizer que Zola não só leu muito bem o seu “clássico”, contemporâneo da Revolução, como percebeu em profundidade o que unia Barbey d’Aurevilly a Sade, se exceptuarmos o que se refere ao último ponto de vista que apresentámos do autor libertino. Essencialmente, como regista atentamente Mitterand (1990:84) Zola “viu em *Un Prêtre Marié*, «um libelo a favor do celibato dos padres»”. Como resposta, com uma originalidade que só Eça igualou, contra ele levou até aos limites o desenrolar de uma fábula em que o interdito fosse transgredido exactamente pela figura que, no universo dos valores católicos, fosse a representação emblemática e exemplar da castidade - o padre. Embora achando que a fórmula crítica, quase jurídica, fosse redutora do livro de d’Aurevilly, Mitterand, no mesmo texto, reconhece que tanto o livro como a redução deste a um “libelo” (“plaidoyer”) são um “assunto¹ que lhe interessa e do qual ele

¹ Seria quase justificado, neste caso, por uma questão de método, traduzir “sujet” por *tema* ou mesmo por *tese*.

tirá, anos mais tarde ¹, um romance em todos os pontos antitético: *La Faute de l'Abbé Mouret*.”(1990:84)

Atendendo a que, seja mesmo por antítese, a intertextualidade entre a fábula do padre apaixonado e mantendo relações com uma mulher, que conheceu virgem, da qual tem um filho, tratada quer por Zola quer por Eça, é mais evidente em relação à obra de Barbey d'Aurevilly do que à de Herculano, que também escolhemos como representação de uma imagem paradigmática do padre, parece-nos mais razoável começar por observar o que liga *Un Prêtre Marié* a *O Crime do Padre Amaro* e a *La Faute de l'Abbé Mouret* no processo literário-cultural de amplo e intenso *dialogismo*. É evidente que minimizamos a prioridade cronológica (*Lendas e narrativas*, - onde está incluído “O pároco da aldeia” - foi publicado em 1851¹), pelo que a figura do “padre da aldeia”, o padre exemplar da tradição apologética do catolicismo, será tomada em conta, na relação intertextual com o as histórias de Zola e de Eça, posteriormente à abordagem do livro do romântico francês.

Com já vimos anteriormente, na opinião de Henri Mitterand o romance de Barbey d'Aurevilly pode constar, sem muita margem de dúvida, entre os textos a que podemos chamar “material genético” de *La Faute*. Mas, tal como vimos sugerindo, seguindo as opiniões expertas do estudioso francês, não é apenas o romance como provável leitura que Zola poderia ter feito, por eventualmente poder constar entre os volumes manuseados da sua biblioteca, ou mesmo entre os anotados como documento para a história do “padre Mouret”, que faz dele uma peça importante ou até mesmo fundamental na génese de *La Faute*. É, mais do que esses certezas ou eventualidades, o facto de o romance ter sido criticado por Zola, dando origem a uma longa polémica e um inaplacável antagonismo entre os dois autores, que o torna digno de uma nota muito especial. Nomeadamente, no primeiro texto crítico de Zola que desencadeia a polémica e que, quando foi incluído em *Mes Haines*, levou o título agressivo de “Un Catholique Hystérique”, produz-se material temático pelo facto de, nele, o autor naturalista, para apontar os defeitos do romântico, ter resumido a intriga.

Já se vê que, segundo esse processo, passando pelo resumo à generalização se estão a obter elementos favoráveis à criação de um tema. Tal como Mitterand afirma sem hesitação, esse modelo de concentração das acções, produzindo um enunciado de

¹ O romance de Barbey é de 1865 e a crítica de Zola - coligida por ele em *Mes Haines* - é do mesmo ano.

redução a uma tese, coloca-se na origem de uma protofábula, ou seja (para usarmos aqui um conceito de Jean-Marie Schaeffer que nos parece útil neste passo), produz “uma proposição actancial [e] hermenêutica de alcance geral capaz de seleccionar segmentos textuais” que se pode encarar como um tema, passível de se manifestar em “exemplificações” (1988:159). Esquemáticamente, na crítica de Zola sobressaem considerações formulares não só das teses do autor criticado, como das teses do crítico. Por exemplo, se o casamento do padre parece “um grande sacrilégio” a d’Aurevilly, Zola explicita, como opinião própria, a tese antagónica de achar tal casamento “um facto natural”. Tal fenómeno será ainda mais notável pelo confronto dos dois romances.

É evidente que o romance de Eça, embora não convoque directamente para o seu horizonte o de Barbey d’Aurevilly (nem podemos dizer, com suporte documental, que Eça conheceu essa obra do romântico francês), pode ser entendido como o desenvolvimento (ou uma exemplificação, para mantermos o conceito de Schaeffer que nos orienta conceptualmente neste passo) de uma antítese similar à de Zola reportando-se à intriga de *Un Prêtre Marié*. Quanto ao autor português, o máximo que podemos arriscar, neste ponto, é que se pode presumir que ele conhecesse pelo menos o texto crítico de Zola, dado que é um facto que Eça acompanhava a carreira do naturalista francês e, desde a sua juventude, era bastante atento aos fenómenos culturais que se desenrolavam em Paris.

No resumo que faz da intriga do livro de d’Aurevilly, Zola sublinha aspectos que se revelarão fundamentais para a sua própria narrativa acerca do padre Mouret. Na sumarização que nós próprios aqui apresentamos guiamo-nos pela nossa leitura de d’Aurevilly e de comentários posteriores que se lhe referem: pelo que Mitterand faz dele e de Zola e pelo que o então jovem crítico naturalista faz do romântico ultra-católico a tocar as raias de um jansenismo fanático.

Barbey d’Aurevilly começa por apresentar a figura central de um padre que, pela paixão do saber mundano, se deixa prender pela ciência, abandonando a sua prática e a sua fé. O ex-padre, que assim se deixa levar por uma espécie de tentação faustiana, torna-se um “apóstata” e mergulha “sa personne consacrée par le sacerdoce dans la bourberie des bras d’une femme”(d’Aurevilly, 1865: 42), consumando o casamento. Tal desgraça causa mesmo a morte do pai do padre, pobre camponês normando mas

¹ É esta a data que assumimos como a da edição da narrativa, embora o mesmo texto tenha sido publicado, anteriormente, em 1844, na revista *O Panorama*.

profundamente crente. A sua filha, apresentada como um verdadeiro anjo, marcada pelo estigma da expiação com uma cruz sempre a sangrar na testa (sinal que ela cobre com um lenço), será o “cordeiro” expiatório do orgulhoso alquimista, que é comparado pelo autor a Satã e a Prometeu. A intriga do livro assenta fortemente na expiação, sobretudo pela relações da jovem filha, Calixte, com seu pai, com a fidelidade à ordem em que se integrara secretamente (das Carmelitas) e com o jovem fidalgo que se apaixona por ela. O verdadeiro pecado de Sombreval é um pecado de espírito, pois ele perde a fé antes de casar. Sobre a questão do crime do espírito d’Aurevilly é claro num texto posterior, *Les Diaboliques*:

“L’Inquisition savait bien que les crimes spirituels étaient les plus grands et elle les châtiât comme tels. Il y a donc, pour le romancier, tout un genre de tragique inconnu à tirer de ces crimes, plus intellectuels que physiques, qui semblent moins des crimes à la superficialité des vieilles sociétés matérialistes, parce que le crime n’y coule pas et que le massacre ne s’y fait que dans l’ordre des sentiments et des moeurs” (cit. in Mitterand, 1990: 84)

Ora, na ordem da intriga de *Un Prêtre Marié*, o padre Sombreval é perseguido pela justa cólera de Deus; a criança, pela influência de um “bom” padre, é votada a Deus e expia, na morte, as faltas de seu pai. O apóstata torna-se, assim, três vezes criminoso por ter cometido o pecado fundamental de abandonar os votos: mata, por desgosto, por desconsolo e por expiação - o seu pai, a sua mulher (angustiada, durante o parto, pois é nesse momento que o “bom” padre lhe dá a conhecer a apostasia do marido) e a sua filha. Podem reconhecer-se, aqui, os sub-tópicos (ou temas subordinados) da paixão como estado de alma absoluto, vago, nocturno e irreparável que Rougemont inventaria no pré-romantismo e no romantismo: o amor infeliz, impossível, e a maldição em plena “adoração da Noite e da Morte”, de carácter titânico. No fundo é “a exaltação da morte voluntária, amorosa e divinizante, [...] única realização possível duma paixão de amor supremo a que o corpo se recusava” (1939:193-205). De facto, de Rousseau e Goethe a Stendhal essa exaltação do amor como revelação do fascínio da morte, sentimento cuja exaltação leva ao desafio dos limites e à busca individual do absoluto na embriagues do fim, está bem presente em d’Aurevilly. Embora ele escreva já passados os meados do século XIX, sabe bem rebuscar essa irracionalidade da paixão sentimental procurando o objecto supremo da autodestruição em imagens que, embora com alguma marca de kitsch (mais espectaculares do que funcionais), são, ainda, romanescamente fascinantes

- como se pode ver sobretudo nas “provas de loucura” que o adolescente Néel comete para manifestar a sua paixão por Calixte.

Não espanta, portanto, que o jovem Zola, eivado de positivismo, apelando para os princípios da ciência e do racionalismo, se tenha exaltado em nome da sua própria “paixão intelectual”. O reparo geral de Zola procura estabelecer as próprias condições de credibilidade do desenvolvimento da tese do escritor romântico, denunciando mesmo o universo de crenças que estabelecem um *status causae*, dentro do qual a posição de Sombreval teria inevitavelmente de falhar. Em nome do bom senso o crítico rebate a demonstração do autor católico, dado que o universo que avalia o “apóstata” é o de um campesinato supersticioso: “Se acaso sois católico e pretendeis defender as vossas crenças, tomai o mundo moderno em corpo a corpo, lutando com ele no seu próprio terreno, em pleno Paris; mas não é justo que coloqueis um sábio em oposição a centenas de Normandos supersticiosos” (cit. in Mitterand, 1990: 85). O desenvolvimento da crítica de Zola é um hábil processo de virar às avessas a tese de d’Aurevilly: no fundo a personagem do ex-padre Sombreval, à força de inteligência, de paixão pela realidade e de amor paternal, conquista a simpatia dos leitores que fazem dele o herói infeliz e trágico dum combate pelo direito de todos os homens “ao amor e à família”; de tal modo que “o libelo” se torna apologia, transformando-se num “panfleto terrível contra o celibato dos padres”, agravado pelo facto de que as personagens dos padres que se mantêm fiéis aos votos aparecem como criminosos actuando premeditadamente como denunciantes e verdadeiros causadores da morte, quer da mulher de Sombreval, quer da sua filha. O primeiro desses religiosos, figura pouco destacada de religioso parisiense, é quem denuncia, em pleno parto, a condição de padre de Sombreval à jovem mãe - o que lhe gera um estado de desgosto tal que ela não resiste ao esforço de dar à luz a filha. O segundo padre é para nós mais interessante, pois de algum modo ele é bastante semelhante (pela simplicidade, pela bondade e pelo modo ameno como se dá com os camponeses da região normanda onde se desenrola a história) aos padres que a apologética romântica ainda construía e de que o de “O pároco de aldeia” é um exemplo acabado. Contudo, é ele que zela de tal modo pelos princípios inabaláveis da Igreja que directamente exorta a jovem Calixte a optar pela morte perante a “incurável” apostasia de seu pai. “Tudo, nesta obra”, conclui Zola, “parece-me virar-se contra ela própria” (cf. Mitterand, 1990:85).

Um aspecto a ter em conta, quando se considera que Zola formula nesta crítica os temas do seu romance *La Faute de l'Abbé Mouret*, é o de que, talvez por ousadia, talvez por extrema honestidade na prática do desafio que se impõe, ele acaba por não situar a acção do seu romance em Paris (como seria de esperar dado que na crítica ele diz que era aí que uma tal intriga deveria ser situada), mas sim num pequeno povoado de algumas centenas de almas, algures, na Provença: Les Artauds. É nessa região que ele coloca o oásis edénico “le Paradou”, onde Mouret (aliás, Serge, durante essa sequência) e Albine viverão os seus amores numa total inocência, na liberdade feliz do estado natural. É relativamente a essa situação que Zola demonstra a actuação repressiva da Igreja, através do fanatismo intransigente do “Frère Archangias”, que força Mouret a regressar ao culto, causando a decisão de Albine de se suicidar. Não há apelo a uma intervenção divina mas tão só o actuar terrível do autoritarismo de uma instituição, dirigida por homens segundo leis que, como diziam os frades de Sade, não têm em atenção a “incontinência” dos ministros da Igreja.

Se Eça conheceu esta crítica de Zola que desencadeou uma polémica que, com algumas pausas mais ou menos longas, se prolongou por mais de uma década, é bem provável que tenha encontrado nela as proposições temáticas que o teriam conduzido a construir o núcleo da sua fábula. Contudo, no respeitante àquilo a que Machado de Assis chama “as circunstâncias”, ou seja ao desenvolvimento da fábula e no adensamento da *narrativa* (a discursivização da *história*), Eça não se abalança pela *stasis* edénica e pela sua localização em retiro paradisíaco. Embora não escolha Lisboa, opta pelo enquadramento social de uma pequena cidade de província. É nesta opção, parece-nos, que se pode revelar o aspecto mais forte de uma relação textual entre *O Crime do Padre Amaro* e *La Conquête de Plassans*, obra do mestre francês que, como já anteriormente sugeríramos, pode ser considerada uma hipótese de ante-texto ou material genético do romance de Eça¹. De facto, não é descabido presumir uma eventual intertextualidade entre *O Crime* e o romance francês que situa a sua intriga numa pequena cidade provençal, onde se desenvolve uma história que, até certo ponto, tem uma atmosfera social parecida com a que o romancista português constrói na “sua” Leiria.

¹ Carlos Reis, na sua introdução à edição crítica de *O Crime*, apresenta mesmo alguns exemplos de frases e imagens onde a semelhança do texto de Eça com o de *La Conquête* deixa supor que o romancista português teria presente, nem que fosse de memória, representações e mesmo enunciados do texto do autor francês (Reis, 1996:48-49).

No entanto, é bom que notemos desde já, junto com os pontos de contacto, as diferenças, para evitar qualquer confusão entre as relações literárias que nos parecem evidentes e de realçar, e as apressadas conclusões a que por vezes se chega por reducionismo, que poderiam estabelecer, aqui, *mais* uma hipótese de *mais* uma fascinante imitação a raiar o plágio. Na intriga que se localiza em Plassans, Zola evidencia um aspecto importante que desenvolveremos um pouco mais longamente adiante, quando tratarmos do modelo tradicional exemplificado pelo “pároco de aldeia”, e que se refere ao domínio social que os padres obtêm através do domínio dos subgrupos sociais femininos. Embora o ambiente do grupo das “senhoras”, “legitimistas” e “Luís-bonapartistas”, de Plassans, não se identifique inteiramente com o das “beatas” de *O Crime*, aquele é, em muitos aspectos, uma prefiguração deste, sobretudo pelas representações de mulheres em relação com o catolicismo, quer nos espaços litúrgicos quer nos privados.

As componentes do “gineceu conservador” de Plassans são menos fanáticas e caricaturais na expressão das suas crenças, mas são tão fiéis aos princípios da Igreja e submissas à presença e à aura de poder dos padres como as mulheres de Leiria. Representantes quase simbólicas do feminino social, elas respeitam, em ambas as obras, a expressão mediática dos ministros do culto. Confundindo permanentemente a figura tutelar de transcendência que por detrás deles os engrandece, tomando-a, muitas vezes, não por um Deus da doutrina, espiritual, celeste e acima dos valores mesquinhos dos interesses sociais imediatos mas por um poder menos espiritualizado e mais próximo, elas aceitam o seus ministros mesmo como mandatários dos poderes políticos. Em última análise, seguem-nos e às suas palavras porque eles são os emissários de uma Ordem, os agentes de regulação de uma estabilidade permanente em que estão interessadas - seja qual for a sua origem.

Contudo, mesmo quando uma personagem feminina como Marthe (a mãe de Serge, que será o herói da narrativa posterior, *La Faute*) se apaixona por um padre, Faujas, essa paixão não se desenvolve, em *La conquête*, no plano físico. Digna de registo é a séria e grave distância de Faujas que, embora leve à exacerbação e à loucura (esta última eventualmente atávica, como mandam os bons códigos naturalistas que, aqui, funcionam em pleno) a paixão de Marthe, se mantém inabalável até ao final do romance. A cena que em seguida transcrevemos é bem exemplar da posição global assumida por este ministro da Igreja perante a sexualidade e do equacionamento que ele faz entre esta e o

exercício do poder (fórmula de relação que, aliás, é muito caro a Zola e que o fascina num certo momento da sua obra - *Son Excellence Eugène Rougon* assume essa relação como um dos tópicos importantes da história), o que nos pode apontar para um componente importante da figura central do ideograma da sexualidade/castidade que é alvo do naturalismo: o padre. A cena que apresentamos enquadra-se no desenrolar das relações entre Faujas e a família Mouret, em casa de quem ele habita, acabando por impor a presença da sua mãe, da sua irmã e do seu cunhado nesse mesmo lar. Notando a paixão de Marthe pelo filho, a mãe do padre Faujas impede-a de entrar nos aposentos deste, por medo de que as “aparências” pudessem ser desfavoráveis ao filho se a ocorrência fosse divulgada. Quando a dona da casa se retira o padre tem o seguinte diálogo com a mãe:

«Comment, mère, c’est vous qui avez pu supposer?...

- Eh! je n’ai rien supposé, répondit-elle avec une insouciance sublime. Tu es maître de faire ce qu’il te plaît, et tout ce que tu fais est bien fait, vois-tu; tu es mon enfant...J’irais voler pour toi, c’est clair.»

Mais lui, n’écoutait plus. Il avait lâché les mains de sa mère, il la regardait, comme perdu dans les réflexions qui rendaient sa face plus austère et plus dure.

« Non, jamais, jamais, dit-il avec un orgueil âpre. Vous vous trompez mère...Les hommes chastes sont les seuls forts». (1875:246-247)

A componente que o torna surdamente inquietante é o domínio do desejo, já não em nome de uma ética transcendente mas sim no de uma compreensão profunda de que no quadro da sociedade o desejo é a fraqueza do masculino face ao exercício da contenção feminina. A prática da castidade, o domínio do desejo, é a chave da sua aliança com as mulheres, a origem da sua integração profunda nos gineceus de todos os meios sociais. Dessa perspectiva o padre é duplamente odioso: assume-se castrado e usa saias (efemina-se mascarando-se e emasculando-se); e está libidinosamente perto das mulheres.

Até *La Faute*, Zola mantém-se, no tratamento das relações de amor, no debate retomado do que aqui definimos como ideograma da castidade: o sexo mantém-se uma transgressão (nomeadamente a concepção geral inicial de *Les Rougon-Macquart* vê na procriação a continuidade da hereditariedade dos males atávicos) quer como fundamento das más alianças, quer como manifestação das mais profundas traições (adultério e “incesto” - entre madrasta e enteado - acumulam-se em *La Curée*). Poderíamos dizer que, ao contrário dos outros naturalistas, Zola não se limita a tomar

como assunto central dos seus romances a tematização das transgressões, perspectivando-as como um mal da **praxis** humana, a revelar na inteireza da sua patologia, quer fisiológica quer social. Ele expõe mesmo o mecanismo do desejo masculino como origem da perda, não teológica, mas política e social.

Em *Eça*, a compreensão desse mecanismo é muito mais tardia, e nunca atingirá uma tematização independente, central, nos seus romances. A perda pelo desejo é parodiada em *A Relíquia*, por exemplo, mas constitui-se como reflexão complementar e acaba por ser aceite como o funcionamento da ordem natural das coisas. De modo semelhante em *Os Maias*, embora não perspectivado com o mesmo tom paródico, o desejo é integrado como tema de um cumprimento da ordem cósmica natural: dada a hipótese do encontro dos irmãos que não se reconhecem como tal pelo equívoco de que a separação dos pais foi a causa, o imperativo natural exerceu-se e deu-se o incesto.

Para Zola, em 1875, quando publica *La Faute*, o tratamento da relação entre o desejo, a castidade e o poder já estava presente em tematizações de romances anteriores. Faltava apenas o equacionar da ordem transcendente que é causa e finalidade do desejo. Só quando o mecanismo “experimental” do romance ensaia o desenvolvimento de uma história tendo como protagonistas as duas figuras emblemáticas da castidade - o padre e a virgem - sem que outros mecanismos sociais se tornem dominantes na relação, é que é possível fazer emergir plenamente o novo valor que se formula por contraste com o que dominara até aí. A procriação já não é “o mecanismo” repetitivo de uma determinação divina que ordena o “crescimento” e “multiplicação” - ela torna-se o “motor” original, a razão necessária e suficiente da origem e continuidade das espécie, actuando pelo estratagema da sua força, o desejo. Quanto a esta questão, estamos perante o mesmo tipo de operação que Serres destacou relativamente a outros aspectos da obra de Zola:

“A cadeia das máquinas, ou seja, a cadeia de produção, figura o que resta da idade clássica. Não são, nem de perto nem de longe, invenções modernas. O que passa a primeiro plano, desde então, é o produtor de movimento, o produtor de forças, o *motor*.” (1975:209-210)

É quanto à relação entre a sexualidade e o poder que se revela muito interessante observar o modelo do “padre de aldeia”, de que a narrativa de Herculano já aludida pode ser considerada a expressão mais acabada. A figura de padre aí construída deve ter influenciado bastante *Eça* de Queirós, muito embora tal herança textual não esteja evidenciada de modo directo nas duas primeiras versões de *O Crime*. Contudo, pensamos que a figura do abade Ferrão, da terceira versão, deve ter a sua origem formal

no *exemplum* do “padre prior” de Herculano (mesmo que tenha passado pelo crivo fabulatório do “Reitor” de Júlio Dinis). Evocado como figura simples e bondosa, entre as memórias gratificantes de um narrador em paz com as recordações aldeãs do seu passado, entre névoas, sombras e mistérios da natureza envolvente, ele surge assim da pena do nosso romântico:

“Sobraçada a bengala, em pé, com as mãos postas, segurando ao mesmo tempo entre elas o seu chapéu de três ventos, com a cabeça um pouco inclinada para o chão, o padre prior murmurava em voz baixa aquela tão poética oração do despedir do dia. Os trabalhadores, que voltando das fadigas do campo acontecia passarem por aí, nessa ocasião, descobriam-se também, e, encostando-se ao ancinho ou à enxada, punham as mãos e rezavam, até que o reverendo, acabando os latinórios que eles iam repetindo em vulgar, lhes dizia: - «Boas noites, rapazes, vá a cobrir.» - E os ganhapães cobriam-se, respondendo: «Guarde-o Deus, padre prior.» - E partiam: e ele assentava-se outra vez a olhar para o poente, onde o sol, que se afundara no mar, deixava entre si e a noite, que se precipitava após ele das alturas do céu, uma barra de vermelhidão e ouro, estirando-se para um e outro lado do horizonte, como se tentasse embargar o caminho às trevas. E ali estava cismando, até que a tia Jerónima alçava meia adufa de uma janela baixa, que dava claridade à cozinha, e o chamava para a ceia, ao que prontamente obedecia; porque cumpre advertir que o padre prior não só respeitava à carga cerrada de todas as tradições do catolicismo romano, mas também a sabedoria tradicional do povo, que, neste capítulo da ceia, reza que deve ser comida sem sol, sem luz e sem moscas, momento fugitivo do expiar do dia, que não consta deixasse jamais passar por alto a boa tia Jerónima.” (1851: 127)

Esta imagem, se fornece alguns dados para figura do bom abade que Eça construirá na versão de 1880, não deixa de ser importante mesmo nas versões anteriores, nomeadamente na segunda que é, neste momento, a que temos como objecto de análise. Como paródia ela aparece no capítulo VII (e no VI da primeira) das duas últimas versões de *O Crime*, quando Natário, depois de se embriagar no almoço em casa do abade de C. (Cortegaça, na última versão), insulta e quase espanca um pastor com o qual esbarrara e que humildemente lhe pede desculpa, tirando o chapéu. Contudo, na narrativa de Herculano a bonomia e a tranquila relação do padre com o universo social, representado pelas figuras aldeãs, o respeito e submissão dos homens que perante ele se descobrem, dão-lhe uma dimensão de poder que mesmo na paz da situação se revela tanto mais inabalável quanto parece fazer parte da ordem inalterável das coisas. Nele se conjugam e harmonizam, num lugar de manifestação do ser supremo, diante do qual os homens se descobrem e aguardam a ordem para voltarem a pôr os chapéus, a lei da instituição e os ditames da tradição.

Parece-nos evidente que é relativamente a esta figura de presença firme e palavra inquestionável que a ironia de Eça tece a incredulidade pela distância paródica

instaurada no discurso do narrador no texto de 1876 (aspecto que praticamente se mantém inalterado na versão posterior - e que já estava fortemente sugerido na anterior), fazendo com que a expressão do poder dos enunciados dos padres não corresponda a vida irregular e desregrada que eles levam. Poder-se-ia dizer que o *ethos* de quase todas as personagens-padres de Eça perde o decoro relativamente ao discurso que usam, e que a motivação das suas paixões, não é, como em “O Pároco de Aldeia”, a bonomia, numa relação quase filial com a sua ama, mas a fúria desenfreada dos desejos, da gula e dos benefícios materiais do poder. Tudo se passa como se, na sua fabulação, o romancista português tivesse virado às avessas todos os valores e comportamentos das personagens eclesiásticas, fazendo-as pronunciar os seus discursos a partir de uma base em tudo contrária à que, de facto, os devia suportar. Tal desadequação retórica tem a sua origem “séria” na imagem do padre como Herculano a defende.

No entanto, não é só como fonte de uma imagem social do padre tal como ele deve ser, em relação à qual a observação da realidade da existência de muitos padres permite a construção de uma crítica social, que o texto de Herculano se revela importante. Poderíamos mesmo dizer que o registo de Eça, nesse aspecto, não é o mais importante, dado que, para um consenso popular tal como para uma consciência liberal, não vem muito mal ao mundo das irregularidades dos párocos. De acordo com essa condescendência, para lá do culto da imagem exemplar do padre mantida como “conveniência” ritualizadora, todos aceitam que, como diz Camilo Castelo Branco, em Portugal “os padres criam os filhos paternalmente” (cit. in L. M. Nunes, 1972:144).

A importância maior da relação textual de Eça com Herculano (bem como a de Zola com o “curé de village” balzaquiano, eventualmente) está, de facto, muito mais fortemente presente na própria conjugação do verosímil - decorrente da apologética romântica que Herculano encarna - com a sua negação pelos factos observados e que os próprios românticos não negam - antes a denegam numa típica proposição de “*bem sabemos que os padres não se portam segundo a ética que apregoam mas, no entanto, gostamos de os imaginar simples e castos*”. É claro que tal apologética manipula uma operação de verosímil que não é forçosamente a adequação ao real socialmente reconhecido mas a um ideal construído através da operação da memória dado que, como Carlos Reis nota, “o período literário” de Herculano definiu-se como “muitas vezes empenhado em rodear o seu discurso de artificios defluentes do domínio da verosimilhança” (1982:104). Ora, é esse “real possível” defluente de uma garantia de

“aceitabilidade” por decorrer de uma evocação saudosa que é posto em causa ao ser conjugado, ostensivamente, com as práticas negativas que os românticos seus apologetas como Camilo reconhecem. No entanto, procuram sempre escamotear essas práticas da representação literária quando, exactamente em nome da factualidade citada (de que os curas criam os filhos sem os esconderem), atacam Eça, afirmando que o afogar do filho (da primeira e segunda versão de *O Crime*, muito provavelmente) “é uma perversidade estúpida e inverosímil” (cit. in L.M. Nunes, 1974:144). É evidente que o romance dos padres criando os seus filhos, em perfeita harmonia com as suas concubinas (dado que esposas não seria verosímil), foi tentativa do verosímil que os românticos nunca praticaram - o que revela a má fé da arguta argumentação de Camilo.

Para além do que já apresentámos, pensamos que a relação de transtextualidade, evidente em intertextos de imagens ou representações reconhecidas como *às avessas*, é ainda mais profunda na operação que julgamos poder considerar de leitura crítica que o naturalismo faz (em Eça e Zola, pelo menos) - pela perspectivização do agonismo paroxístico existente entre a ideologia progressista que defendiam e os valores tradicionais que os padres encarnavam, aliando-se, para esse fim, às mulheres. Perspectivavam desse modo os valores que combatiam como uma conjugação da moral eclesiástica com as fantasmáticas *ginocracias*. Como nota Manuel Delgado - no texto já citado (1993) que, tendo em vista sobretudo a tradição ibérica, é atento à mentalidade do universo católico europeu no período que medeia entre a Revolução francesa e a Guerra Civil espanhola - as mais importantes manifestações de anticlericalismo e de crítica à Igreja durante o crescimento e consolidação do capitalismo assentam no confronto entre o “virilismo da família puritana e patriarcal” e o “espírito materno, feminizante e antimasculino”. Vale a pena, tendo em vista o confronto entre a intriga do casamento de “O Pároco de Aldeia” e uma parte da intriga que, em Eça, nos parece desenvolver às avessas a construção fabulatória do escritor romântico, seguir um pouco mais demoradamente a argumentação de Delgado que nos pode ser útil como guia nessa comparação:

“A modernidade, como perspectiva teleológica que se apresentava na sequência da vitória redentora e purificadora da Revolução e como fonte de sentido, erguia-se então como aquela grande esperança de libertação para todos os que viam no rigor ritual uma fonte de agravo e opressão. Mas o caminho para o progresso não era apenas sinónimo de desritualização e secularização, isto é, de desactivação do dispositivo religioso da cultura, mas funcionava também, na cabeça dos anticlericais, como um processo de individualização frente à sociocracia dominante, e como um processo de masculinização, face ao que se

pensava ser uma hegemonia matriarcal na família. O social e o maternal e, por extensão, o feminino, confundindo-se, passavam a ser percebidos como idênticos ao religioso e, logo que estabeleciam as suas resistências, a desaparecer por efeito da autoridade do sagrado, esse âmbito atrás do qual pareciam ter ocultado sempre o seu poder. Por sua vez, esse poder parecia interessar-se especialmente por ordenar a vida colectiva e familiar, mediante uma exasperante estratégia de sacralização-exaltação-domesticação da sexualidade masculina, que passava por promover o que se proibia ou, se se preferir, proibir o que se promovia [...]. O hipercontrolo que exercia a comunidade sobre as emoções e sensações - muitas vezes, simultânea e indiscernivelmente sentimentais e sexuais - em que se cimentava a vida amorosa e familiar, tornava compreensível, finalmente, que os anticlericais tivessem, entre outros, um imenso interesse em denunciar a singular forma que tinham os cristãos tradicionais de conceber o espírito familiar, organizado em torno de uma sentimentalidade enfermeira e de uma permanente, embora governada, estimulação dos instintos. Tudo isto deixa perceber porque é que uma das grandes reivindicações da modernidade, frente às modalidades mais atávicas da moral religiosa e familiar, tenha sido a de fazer, afinal, da vida privada algo de realmente privado, e do matrimónio um assunto de dois. [...] A anulação do celibato sacerdotal constitui-se, por outro lado, como a supressão de um dos mais tradicionais rivais dos maridos [...].” (Delgado, 1993:166-169).

Parece-nos que esta visão ideológico-cultural do mundo católico europeu - que aponta, no sentimento anticlerical aqui descrito, um laivo de esperança posto no mundo protestante... e, quanto a isso, a anglofilia de Eça é um sintoma claro da sua “modernidade” - demarca com clareza a fronteira entre os elementos típicos da tradição aldeã em convivência com as práticas dos sacerdotes católicos, e as aspirações que o discurso naturalista ostenta, à falta de suficientes exemplos positivos de uma nova “humanidade”, sobretudo por denúncias, críticas, libelos e ironias. Rompe-se, momentaneamente, a relação intensa entre a ordem discursiva religiosa e a literária. Esta, por uma inspiração que muito deve à acção tutelar de Zola inicia um intercâmbio muito mais intenso com o discurso científico do que com o religioso ou até mesmo com o literário tradicional - mesmo quando incorpora as unidades temático-simbólicas desta fá-lo sob o crivo de um novo discurso filosófico eivado da concepção científica de vanguarda. O sentimento - e a convicção, mais pressentida do que explicitada - de que qualquer coisa estava mal mas também de que a linha fronteira entre o mal-estar e a nova realidade por que se aspirava não era muito fácil de traçar, é visível no modo como quer Zola quer Eça representam a complexa relação da tradição com a Igreja e a da imagem apologética sustentada pelos românticos pelo menos desde *Le Génie du Christianisme* (fortemente assumido pelo “discurso” apologético do narrador de Herculano, por exemplo) com a expressão das aspirações de uma nova concepção do homem e da sua integração no Cosmos.

A visão apologética que Herculano nos dá do “padre católico” tão necessária às populações simples, que perante ele se descobrem mas cujas tradições ele respeita, desenvolve-se, narrativamente, num exemplo. Depois do longo discurso argumentativo apologético do narrador, que ocupa quase metade do texto de “O Pároco de Aldeia”, a história exemplar que corrobora a necessidade e bondade indiscutíveis do religioso é a seguinte: um jovem (herdeiro de uma fortuna aldeã típica dos arredores de Lisboa - moinho e terras adjacentes) prende-se de amores por uma bela rapariga filha de uma lavadeira pobre. A lavadeira, por azar, tinha perdido uns sacos de farinha do pai do rapaz, o que criou na avareza deste uma animosidade a raiar o ódio. Como os amores foram “longe demais” e se anuncia uma gravidez na moça, o padre é impelido a actuar. Primeiro interroga o jovem saloio. Como este se mostra pronto a “resgatar” a sua falta, o padre dota a rapariga com as suas próprias poupanças de cômguas, responsórios e outros proventos e obtém a anuência do rancoroso e avaro moleiro-pai.

Ora esta era, sem dúvida, a imagem funcional da apologética oficiosa da tradição romântica. Claro que há, nos textos de alguns românticos, o reconhecimento de pecadilhos de alcova de eclesiásticos, piedosamente eufemizados ou por sorrisos ou por evocações de actos compensatórios dos curas faltosos. O que nunca houve, até ao naturalismo, nomeadamente até aos romances de Zola e de Eça, foi uma explicitação em moldes de romance de tese (com a argumentação de exemplo probatório), das consequências verosímeis de uma norma castradora e que reduzia a procriação a um plano secundário, em nome de uma ostentação de virtude que tinha de se traduzir por uma imagem de castidade. Profundamente codificada em discursos argumentativos e narrativos de requintada retórica, a apologia da Igreja como instituição e como **doxa** não seria facilmente desmontável pelo simples libelo acusatório. A operação de Eça, em *O Crime*, é - além da fabulação da ligação entre o padre e a virgem que projecta (ao colocar essa relação no plano das eventualidades *verosímeis* cuja dimensão metafísica se defronta, em pé de igualdade, com o dogma da castidade) a dúvida acerca da legitimidade de tal dogma -, no plano imediato, uma inversão em termos retóricos da narrativa exemplar de Herculano, uma vez que, por ter manifestado ciúmes do padre Amaro e ter procurado vingar-se através do artigo publicado no jornal da cidade em que denunciava os padres, sugerindo os seus pecadilhos amorosos, João Eduardo é banido primeiro por Amélia, com quem estava para casar e, seguidamente, pelas beatas - sendo depois perseguido pelo padre. Ou seja, por causa do padre concorrente e do mundo por

ele dominado, o pretendente à mão de Amélia, que faria dela sua legítima mulher, é impedido de casar.

Não só os padres não apoiam o casamento como o impedem e, em vez de dotarem o casal com dinheiro - como acontecera na narrativa de Herculano - fazem tudo para que o pretendente perca o emprego, tornando-lhe a vida impossível em Leiria. Mas, se se reparar bem, não é só na inversão das acções, no casamenteirismo às avessas, que o universo católico é apontado como passível de censura: é também pela intransigência e pela implacabilidade. Neste caso, admitindo que se tratava de preservar uma aparência de castidade, a retaliação torna-se gritante pela desmesura. Mesmo admitindo que João Eduardo mentira, a atitude por parte dos padres mantém-se o inverso da bonomia do “pároco de aldeia” - a luta pela ostentação e preservação da castidade impede a legítima ligação, interfere na união possível do casal.

É no comportamento zeloso do padre de província que *Un Prêtre Marié* apresenta que a tese fundamental do catolicismo coerente com a doutrina se enuncia. Embora numa linearidade que os críticos já na época consideravam de um “excesso” jansenista, o seu excesso de rigor permite evidenciar o traço claro da regra em que os princípios que estão em causa sobressaem:

“Le saint curé aimait Calixte pour le ciel, et il préférait la voir monter au rang des Anges sur l'échelle sanglante des sacrifices à la voir rester sur la terre, mariée à Néel et heureuse du bonheur le plus légitime et le plus pur.” (d'Aurevilly, 1865:290)

Zola, aliás, na sua fábula dedicada às intrigas do padres, que está patente em *La Conquête de Plassans*, não deixa de acentuar que o que está em causa não são os bons costumes dos padres. O casto Faujas, só porque actua entre os poderes terrenos, porque transporta para eles os princípios inabaláveis da “lei”, instala-se no interior de uma família, causa a paixão enlouquecida da esposa e mãe (Marthe) e, pela sedução da sua boa conduta e do melífluo da sua doutrina, conquista igualmente as boas graças da criada, reduzindo o dono da casa a um fantoche que só recupera o poder num acesso de loucura, lançando fogo à casa. Na ira de justo mata todos quantos lá estavam, incluindo o padre, mas ele fica também nas chamas que lavaram a honra do seu poder abalado.

Quer impere a castidade frontalmente assumida, quer os padres se portem como hipócritas, o que os naturalistas sabem ver, não em discursos explanativos ou em máximas, mas através do desenvolvimento das intrigas com que criam uma imagem crítica, pelas hipóteses tensas instauradas, pelo processo verosímil que é levar

determinadas acções até às suas últimas consequências¹, é que o padre representa um universo de valores em que, ao ser banida a ostentação dos desejos e as acções desencadeadas pelos seus impulsos, a *carne* reprimida reaparece de modo ou perverso ou patético.

Reportando-se ao texto-panfleto de Michelet, mestre, presumimos, tanto de Zola como de Eça, no que a esta matéria se refere, escreve Manuel Delgado:

“O tema, tão recorrente em todo o pensamento anticatólico, do padre como “o grande rival” do esposo e protagonista de uma espécie de triângulo quase institucionalizado, aparece [como] uma variante de uma determinada sensibilidade amplamente divulgada na Europa em que a Igreja de Roma de facto gozava de influência estratégica sobre uma vida civil que ainda não fora suficientemente segregada do encantamento religioso [...] A literatura realista recolhe com frequência este tipo de problemas de competência.[...] [Em Michelet], encontramos o cura convertido pelo imaginário anti-romano numa espécie de impostor intrometido, alguém que seria adequado representar como invasor infiltrado na própria intimidade familiar, para romper o equilíbrio, semear a discórdia e quebrar a harmonia, fazendo dos familiares do homem seus inimigos ideológicos, condenando-o à incompreensão e à solidão.” (1993:37-38).

É através da consciência do romântico João Eduardo, o pretendente aniquilado pelos padres, que o narrados formula, narrativizadamente, no romance de Eça, a complexidade dessa situação, onde o elemento passional revela como, no imaginário “liberal”, a figura do padre concentrava todos os paradoxos do amor (e da sexualidade, obviamente) entendido como uma transgressão.

“ João Eduardo, logo desde os primeiros tempos, percebera a simpatia de Amélia pelo pároco e começara a detestar Amaro. Não desconfiava de Amélia, sabia que ela seria honesta, que cumpriria a sua palavra; conhecia a sua educação devota e tinha a convicção

¹ Entendemos, por este procedimento de colocar determinadas acções numa espécie de programa conjectural, que está muito próximo dos *programas narrativos* de Greimas e de Bremond, a prática efectiva do “romance experimental” tal como Zola o defendia e Eça parece aceitar na época em que escreve *O Crime*. Parecem-nos integralmente justas as observações de Mitterand quando clarifica o conceito de “romance experimental” que (ainda hoje) os adversários da “escola” não se cansam de evidenciar como aporético: “Quanto ao romance experimental, este repousa, sabemos-lo bem, sobre a colocação em série da observação, da hipótese, das conclusões, seguidas eventualmente por uma nova hipótese - e assim sucessivamente. O procedimento científico assim concebido não é mais do que um pequeno drama, com uma peripécia central, um nó que transforma os dados iniciais e do qual é possível extrair uma lição. Nada impede, portanto, que se utilize a sua linguagem, de modo figurativo, para descrever o programa narrativo otimizado, aquele que, partindo de uma situação inicial [*por exemplo, a aproximação passional do padre e da virgem*], tira dela os dados de uma crise ou de um conflito, normalmente violento, cuja resolução conduzirá a um equilíbrio terminal muito diferente do ponto de partida. Toda a narrativa contém um *exemplum*, explícito ou mais ou menos profundamente oculto [...] O *romance experimental* poderia ser, assim, considerado como a transposição, no código da linguagem científica, de uma intuição completamente nova da lógica da narrativa canónica.” (1986:32). Tal concepção viria ao encontro, obviamente, do que já expusemos sobre a hipótese de o romance naturalista se constituir como *mythos* de uma *tese*, seu *exemplum* (ou *paradeigma*).

de que ela era toda cheia de atenções quase humildes com Amaro, por ele ser o padre, o confessor, o que absolve, o que dá o paraíso. Receava, porém, aquele valimento beato: era inimigo dos padres, detestava a confissão, temia a sua influência meiga e tirânica nas mulheres; e com fragmentos de leituras e com os seus instintos honrados, formara para si mesmo uma vaga religião platónica. [...] Ultimamente[...] Amélia não falara quase com ele! Vira-a a sorrir-se toda enlevada para o pároco! Chegava-se tanto para ele que os seus ombros roçavam-se! Começava a ter desconfianças dolorosas. Se ela gostasse do padre!...” (E. de Queirós, 1876:155-156)

Este é o paradigma que, do ponto de vista do naturalismo, assumindo-se em toda a dimensão ideológica, corresponde ao confronto dos novos valores com os de uma época passada. A sexualidade, para os naturalistas, já não está enformada por um princípio de falta, antes se revela como origem da grandeza - por pequena que seja, comparada com a imensidão do Cosmos e de Deus, em que alguns, como Eça, (pelo que dele se conhece de revelação “pessoal” sobre o assunto - em artigos de jornal, por exemplo, pela sua preocupação com a hagiografia¹), acreditam de um modo quase convencional.

Em Eça, de facto, muito mais do que em Zola, a animosidade mítica entre o homem que assume a sexualidade e o padre é evidente. Ela aparece revelada pela própria formulação do mecanismo de complexificação da acção na narrativa exactamente porque é pelo olhar enciumado do apaixonado laico que os primeiros sinais da relação “proibida” vão sendo percebidos.

Para colocarmos de modo mais evidente a diferença entre ambos, podemos situá-la, na ordem da fábula, do seguinte modo: enquanto no romance de Zola o grande oponente à relação entre Serge e Albine é um religioso, o “Frère Archangias”, na história de Eça o único oponente, o que assume os “princípios da ordem religiosa” é o rival amoroso. Tal diferença de fabulação reflecte, já se vê, dois modos distintos de construir a tese contra o celibato dos padres: numa perspectiva, a de Eça de Queirós, o

¹ Parece-nos razoável admitir, com base nos seus textos em que a matéria religiosa e nomeadamente de fé é tratada de modo “positivo”, que Eça manteve sempre, do princípio ao fim da sua carreira literária, uma posição que é sensato encarar como sendo a de um crente. O modo como Jesus é herói nas várias narrativa que lhe dedicou, desde “A morte de Jesus” (publicada na revista *Revolução de Setembro* em 1870), incluída por Batalha Reis em *Prosas Bárbaras* (1903), até às narrativas posteriores, uma das quais (“O Suave Milagre”) inserida nos seus *Contos* (1902, org. de Luís de Magalhães), além da imagem dos heróis cristãos que surgem nas “lendas de santos” integradas por Luís de Magalhães em *Últimas Páginas* (1912), são elementos textuais que nos permitem sustentar uma tal hipótese. Comparativamente, o anticlericalismo de Zola tende muito mais para o ateísmo ou mesmo o agnosticismo. Não obstante o padre e a questão religiosa serem elementos fortemente representados na sua obra e a preocupação com a questão da fé ser uma constante ao longo de toda a sua carreira, a posição que ele assume vai-se tornando cada vez mais a do “filósofo” positivista para quem a questão da religião é uma solução falsa para o mais angustiante dos problemas do homem: a morte. A tese que se desenvolve no romance *Lourdes* (1894) que abre a série *Les Trois Villes* é ilustrativa dessa sua posição. Sobre esse assunto é muito significativo o panorama que nos fornece Pierre Ouyard em *Zola et le Prêtre* (1986).

que pesa sobretudo como motivo é a falta de vocação (admitindo-se, como o abade Ferrão vem confirmar na versão final, que há vocações autênticas de castidade), o que a torna essencialmente anticlericalista; na outra perspectiva, a de Zola, é o próprio fundamento da castidade que é questionado até ao limite absoluto, sendo esta encarada como uma aberração total relativamente às leis da natureza, o que torna a sua tese anticatólica (na medida em que vai contra os próprios textos fundadores) e, em embrião, agnóstica ou mesmo ateia (na medida em que questiona a existência de qualquer poder transcendente, exceptuando a natureza, que regule as acções humanas). Contudo, é bom que se note desde já, a opção de castidade, em *Eça*, nunca é defendida como uma lei a instaurar: no seu relativismo sistemático, tal como o tentaremos demonstrar na continuação da nossa análise, *Eça* defende o princípio natural da procriação *admitindo*, no entanto, a castidade como um modo pessoal de alguns indivíduos se encontrarem de harmonia com a ordem cósmica.

A viragem importante que se dá nestas duas obras não é, no entanto, essencialmente da ordem da discursividade argumentativa. O que nelas se argumenta fundamentalmente decorre da ordem do, narrativo pelo modo como o exemplo expresso na intriga coloca os dados do problema e aponta para a dimensão antropológica pelo problema que *encena* textualmente. A *ruptura* - para nos reportarmos a uma noção fundamental quando se trata de captar uma mudança de dominante nos elementos de uma ordem discursiva (ou de influências entre várias ordens) - que se dá nos dois romances contemporâneos é a de transportarem para o centro da fábula de um amor transgressivo o representante de uma ordem social que, por norma, ostentava sempre a submissão à proibição, absolutizando o problema da transgressão e, simultaneamente, ostentando a proibição como falso problema. Ao colocar o padre e a virgem no protagonismo da aventura amorosa, o naturalismo punha fim à dominância da relação adúltera como grande modelo que dominava a representação da transgressão no romanesco desde *Tristão* e da *lirica cortês*, apresentando a sua problemática como uma casuística cujos fundamentos desmonta numa perspectiva inteiramente nova.

5 - A representação da sexualidade no Naturalismo ou a sacralização de *eros* pela procriação

É muito curioso que a motivação para o adultério, grande tema já privilegiado pelos mestres de Zola¹, seja, em princípio, no naturalismo, a leitura romanesca dos romances, sobretudo as sequelas folhetinescas das grandes narrativas românticas. Dizemos leitura romanesca porque quer em Flaubert quer em Eça (dois nomes fundamentais para delimitar o “objecto” da questão) a origem da inquietação, do mal estar que gera o estado propício à “queda” no adultério, é encenada nos próprios romances. Emma Bovary, por exemplo, na analepse que a descreve no capítulo VI do romance de que é heroína, é apresentada como uma devoradora de romances de aventuras, com amantes (eles e elas), mulheres perseguidas, agitações afectivas, paixões contrariadas, cavalheiros que se jorravam aos pés das damas a um simples olhar destas. A leitura mais selecta que alimentou Emma foi a dos romances de Walter Scott, sendo suas preferidas as histórias em que as castelãs desocupadas estavam sempre à espera do cavaleiro libertador que haveria de sair da floresta vizinha - histórias onde uma relação forte viria corrigir e redimir a banalidade de um lar em que ou a donzela é esquecida como objecto sexual, ou um dos amantes vive uma relação equivocada e aspira a corrigi-la pelo começo de um verdadeiro amor. Eça, em *O Primo Basílio*, retoma Flaubert e completa-o, quando se trata de caracterizar Luísa, logo nas primeiras páginas. A mulher, segundo a óptica dos críticos desse ultra-romantismo popularizado, é vocacionada para o devaneio amoroso por uma cultura literária que a faz sonhar com a aventura.

Sintomaticamente, da longa tradição literária clássica, as grandes obras que trataram o adultério como fascínio dos heróis e heroínas (*Tristan et Isolde*, *Phèdre*, *La Princesse*

¹ Entendemos nós que o núcleo central daquilo a que se pode chamar naturalismo é Zola, os autores que com ele conviveram culturalmente, quer no “grupo de Médan” - Huysmans, Maupassant, Alexis, Céard, Hennique - que se constitui como o dos discípulos quer, paralelamente a esse grupo, de modo mais ou menos intenso - ainda em vida de Flaubert, que para todos foi figura tutelar - os Goncourt, Daudet, o russo Tourgueniev e Mirbeau e a doutrinação de *Le Roman Expérimental*. Como bandeira pode-se pensar numa criação narrativa que, segundo as palavras de Zola, pretendia “substituir o homem metafísico pelo homem fisiológico, não o separando do meio que o determina”. Contudo, pela proximidade, pelo modo como marcaram quer Zola quer Eça, alargamos aqui, com alguma liberdade, o critério para atribuímos a designação de “naturalistas” a todos os escritores que conviveram com Zola e mantiveram afinidades com ele. A rigor, é muito discutível se o naturalismo não começa e acaba com Zola e, quando muito, podendo ser estendido apenas a algumas obras “inspiradas” e “aprovadas” por ele. No nosso critério, mais alargado, o ponto de partida, como é óbvio pelo nosso próprio discurso, é Flaubert, até pelo modo como rompe os limites da geração de Champfleury que, na tradição do romance francês, é aquela a que se pode chamar, com justeza, *realista*. Para um panorama da questão, complexa tentativa de tratar uma “fronteira” histórico literária, parece -- nos bastante esclarecedor o texto de Colette Becker *Lire le Réalisme et le Naturalisme* (1992:53, 55-66) bem como a obra *Le Naturalisme*, de Yves Chevrel, (1982: 29 - 44)

de *Clèves*, ou mesmo o mais recente e grande sucesso editorial, *La Nouvelle Héloïse*), mesmo quando o faziam por alusão, não são citadas nestes inventários. Faça-se exceção de *La Dame aux Camélias* (romance cuja intriga foi transposta para drama pelo próprio Dumas Filho, seu autor, em 1852 - tendo sido a peça a origem do sucesso imenso que a intriga alcançou, além da matriz de uma das óperas de maior êxito da época - *A Traviata*), citado por Eça. Mas, é claro, trata-se de uma obra que antes de mais não se inscreve no cânone da grande literatura. Em segundo lugar desenvolve-se nela uma intriga modelarmente epigonal dentro do romantismo, onde o adultério é “menor”, a infidelidade não o é a uma relação legítima, a heroína é uma comediante - e, no fundo, é célebre apenas por se ter tornado um “clássico do vaudeville”. Valeria a pena lembrar aqui como na sua obra já marcada pela intenção naturalista Zola usa a referência a um texto clássico não para ilustrar o modo segundo o qual a literatura motiva ou causa o adultério, mas para dar a ler ao par “culpado” a realidade da sua falta. Em *La Curée* (1872), segundo romance da série de *Les Rougon-Macquart*, Maxime e René compreendem melhor a sua relação de madrasta enteado depois de assistirem a uma representação da versão para ópera da *Phèdre*, de Racine.

É claro que, tanto em Flaubert como em Eça (mas sobretudo neste último, pela explicitação inequívoca), completam essa motivação cultural, o vazio existencial e uma vida conjugal sem qualquer encanto. A situação inicial de *O Primo Basílio*, com a nítida evocação das motivações de Luísa, é bem sublinhada por Carlos Reis, que revela um mecanismo de enunciação que produz a “impressividade” por “uma perspectiva onisciente que lhe permite seleccionar justamente os elementos mais representativos do [...] passado e do seu presente”, construindo “a problemática do adultério [...] sujeita a uma metodologia de análise a que preside o casuísmo determinista[...]” de inspiração naturalista (1982:119;128). No fundo, tudo se passa como se os naturalistas, num processo de ostentação através da ficção, se tivessem a si próprios designado como os campeões da revelação dos males sociais, apresentando a imagem do que ninguém queria ver, dando como exemplares literários motivadores desses mesmos males ou os temas de uma literatura quase anónima, desqualificada, ou os exemplares “canónicos” mais equívocos, os do romance histórico, por apresentarem as intrigas num quadro do passado - de evasão, portanto. A própria narrativa de Eça, como acontece em *Os Maias* (1888), por exemplo, romance de maturidade, produz heroínas que são, elas próprias, modelo negativo para as gerações imediatamente posteriores. Maria de Conforte, que

em tudo cumpre o destino da “romântica” em acção, origina o equívoco que leva ao incesto por ter partido atrás do seu príncipe encantado. As suas motivações, além da determinação cultural da literatura de evasão e do teatro de que ela é assídua frequentadora, são também a insatisfação num meio que simultaneamente a asfixia (perspectiva social representada sobretudo pela soberba do seu sogro) e a enaltece como uma deusa de devaneio e de sedução (óptica dos amigos de seu marido, que a amam como uma diva similar às que aparecem no teatro). A evasão feminina é entendida, no universo que os naturalistas apresentam como *real* (aquele em que algumas personagens lêem romances de evasão que acabam em felicidade ou em “deleitosa tragédia”), como origem dos maiores males sociais. Para não nos limitarmos ao exemplo de Eça de Queirós, lembremos apenas *Une Page d'Amour* (1878) de Zola, onde a heroína, só porque se deixa arrastar por um pequeno deslize romântico, inspirado pela leitura de Ivanhoe, que lhe dá prazer embora saiba que é apenas “un beau mensonge” (1878:85), é “castigada” com a morte da sua filha.

Mas esta atitude, em nosso entender, não se deve a nenhuma intenção mistificatória. Trata-se, antes, de acentuar uma questão obscurecida pela literatura de evasão (romance e teatro, sobretudo) a qual, por um moralismo conservador que pretende atingir as grandes massas não conflitualmente e usando o mecanismo da catarse de modo consolatório, eufemiza a questão da transgressão pela encenação de interditos/transgressões menores, onde o que está em questão é uma impossibilidade casuisticamente falaciosa. É essa mistificação que, em momentos mais reflectidos da sua produção, se lhes torna patente, quando percebem que o que constitui problema não é o adultério mas sim a sexualidade, numa cultura em que a invenção do amor assenta na estigmatização dessa mesma sexualidade, tornando toda a ligação carnal relação transgressiva e onde o paradigma dessa transgressão é, desde o romance medieval, o adultério. E de tal modo a fuga ao censurável é constante que o que é designação metafórica para efeitos eufemísticos passa a ser objecto de “corte” quando assume o estado de catacrese, ou seja, quando, pelo uso, o “véu” da figura de retórica desaparece.

Ora, a metáfora do adultério torna-se, no fundo, a própria representação do amor, na medida em que designa o elemento omitido - o que é preciso esquecer - a saber: a proibição/transgressão em que, na tradição cultural do Ocidente, se tornou a sexualidade. Mesmo os escritores românticos, eivados de liberalismo, podendo quase caracterizar-se pela obsessão temática do amor, raras vezes o objectualizam como

sexualidade. Eventualmente são, por vezes, escandalosos na sugestão da cena erótica (Merimé, Gobineau) pontual. Mas o amor, mesmo entre os fundadores tutelares do realismo, como por exemplo Stendhal e Balzac, é, em princípio, isento de claras representações da “carne”. Flaubert, como leitor dos românticos, é sensível a isso. Referindo-se a *Graziella*, de Lamartine, afirma ele numa carta a Louise Colet, depois de ter descrito a intriga em que os protagonistas se encontram idilicamente a sós:

“Et d’abord, pour parler clair, la baise-t-il, ou ne la baise-t-il pas? Ce ne sont pas des êtres humains mais des mannequins - Que c’est beau ces histoires d’amour, ou la chose principale est tellement entourée de mystère que l’on ne sait à quoi s’en tenir! l’union sexuelle étant reléguée systématiquement dans l’ombre comme boire, manger, pisser, etc.!” (Carta de Abril de 1852, cit. in Becker, 1992: 146:147)

Ao apresentarem insistentemente o adultério como relação e sobretudo como relação em que o erótico (inclusive na sua menção física) se procura realizar, por não encontrar objecto para o envolvimento passional e carnal no interior do casamento, os naturalistas estão a retomar o percurso a partir da figuração eufemística (o amor como impossível - dos epígonos banalizantes do romantismo) para o centro da questão (o amor como realização erótica, com clara componente física, carnal, compensatória do que na relação matrimonial é ausência de eros, de corporeidade, de sexualidade) a partir da perspectivação do transgressivo: o adultério, antes de mais, mas também o incesto, a prostituição e, até (já presente em *Nana*, por exemplo), a homossexualidade.

Esta questão permite-nos divisar pouco um melhor como os romances que estamos a tratar manifestam, na componente temática que os singulariza, uma profunda inovação, pela discursivização de um ideograma que, na sua emergência, retira a posição milenarmente dominante ao anterior ideograma da castidade. Com efeito, só pela emergência de uma nova estética das formas do conteúdo, assente na representação da sexualidade como objecto não interdito, não rasurável, é que o naturalismo se funda como a escola da representação do que era “inominável” até então e que os seus adversários designavam pela “doença dos órgãos inferiores do escritor” (cf. Becker: 1992:62).

Aproximamo-nos, quanto a esta questão, do que Mitterand diz, de um modo muito equilibrado, cauteloso, sugerindo a transformação “revolucionária” sem pretender apresentar uma “verdade oculta” que de repente se revela só e de uma só vez em Zola:

“Ele não inova de facto. A via estava aberta pelos progressos da medicina, da cirurgia, da história natural, as pesquisas de Cuvier, Darwin, Claude Bernard, os trabalhos sobre a hereditariedade e sobre a loucura e, no plano filosófico e literário, pelas obras de Taine, de Flaubert, dos Goncourt. [...] A sexualidade fez a sua entrada na temática romanesca antes de Zola pintar as frustrações e os desejos de Thérèse Raquin com uma franqueza e um vigor estilístico inéditos. Contudo, as coisas não são bem assim se evitarmos a ambiguidade. Por um lado, essas ousadias mantêm-se prudentes, e há um certo cuidado em não ultrapassar o interdito que continua a pesar sobre a representação da sexualidade em acto. Por outro lado, essa atenção, parcialmente libertada, aos prazeres do corpo, essa intuição pré-freudiana do sexo todo-poderoso, não se manifesta sem uma espécie de puritanismo, que não recorre às franquezas da análise senão para fustigar melhor a imoralidade essencial do prazer.” (1986:39)

Interrompemos a citação do estudioso francês, quebrando a continuidade da sua argumentação, por nos parecer fundamental inserir aqui já um reparo indispensável para o desenvolvimento da nossa hipótese. Este “puritanismo”, que Mitterand acentua muito oportunamente, que atinge ainda, de um modo geral (mas muito suavemente, como veremos melhor pela continuação da argumentação deste leitor arguto e erudito do naturalismo), todo o romance pós-balzaquiano, mesmo o que pretende romper tabus, como o de Zola, é fundamental. No mecanismo dentro do qual aqui pretendemos descrevê-lo, esse procedimento é decisivo para a elaboração de um teorema culminando numa aceitabilidade ética enunciada como ideograma, pela valorização teleológica da procriação, recortando-se contra (e só essa demarcação como “contrário” lhe dá estatuto formal de ideograma) o teorema contrário, dominado pelo ideograma da castidade, que tornava o prazer uma “imoralidade essencial”. Neste conjunto, a evocação de Sade, tal como acima o perspectivámos, pode ser útil, na medida em que nos permite tornar claro o problema ético. De facto, se para o cristianismo e para a tradição literária europeia o sexo é um mal, isso deve-se, como Agostinho o diz claramente, ao prazer, que é uma perda de contacto com a transcendência. Para Sade, uma vez que o prazer resultava de um impulso da natureza, era positivo, desde que se evitasse a fecundação - a transcendência é um mito do poder que visa apenas a submissão. A moral pela qual Sade se rege é a mesma do Cristianismo e, por isso, ele faz apelo ao Mal e a Satã, em nome do prazer. Contrariamente, a ética dos naturalistas, ostentada pela casuística mais ampla presente quer em *La Faute*, de Zola, quer em *O Crime*, de Eça, retira, no terreno da sexualidade, toda a pertinência a uma ética enunciada, em nome do Bem, contra o prazer, uma vez que este era o mecanismo teleológico imanente da sagrada concepção de todos os entes vivos. Zola, na sua série romanesca final *Les Quatre Évangiles*, no

romance *Fécondité* (que é, aliás, uma verdadeira “bíblia” sobre toda esta questão) faz uma personagem (médico: a autoridade sobre a matéria!) afirmar:

“Vous en restez à la satisfaction du désir, qui est seulement l'appât générateur, sans consentir à la fécondation, qui est le but, l'acte nécessaire et indispensable [...] et vous ne voulez pas que, dans cet organisme dupé, bousculé, détourné de son usage, se déclarent de terribles desordres, les séchéances, les perversions!...” (1899:411)

Como tal, o desejo e o prazer são um “Bem”, no mesmo âmbito de valores colectivos em que o são a caridade, a piedade, a honestidade. A prole, bem supremo dos que nada mais têm - os proletários -, assume, no universo sócio-cultural dos naturalistas (sociedade e cultura que eles civicamente se empenham em melhorar) uma dimensão ética irrefutável que se insere de modo positivo, com euforia, no paradigma de muitos valores que a longa tradição da ideologia dominante em larga escala conseguiu assegurar solidamente. A prole é, para o capitalismo, desde o mercantilismo setecentista, a garantia do futuro. Para o operário, que vende a força de trabalho, é a única propriedade, pelo menos desde o desenvolvimento da tecnologia dos teares na industriosa Inglaterra. A operação importante que os escritores como Zola efectuam é a de demonstrar, na “experiência” dos seus romances, como o desejo, o apelo da “carne”, constituem um inevitável corolário lógico (e, biologicamente, antecedente, impulso irreprimível) da procriação.

É nesse quadro que ganha um sentido mais profundo mas, ao mesmo tempo, mais nítido, a inovação que Mitterrand reconhece em Zola:

“No entanto, é um facto que Zola, aceitando a influência fisiologista, que efectivamente ampliou o território do romancista e, entrando nele a partir de 1867, acentua essa libertação, esse desvelamento, essa desopressão do corpo e, mais exactamente, do ventre, lugar orgânico de todos os apetites vitais, seja o da alimentação seja o do sexo, receptáculo de todas as absorções e origem de todas as descargas, primeira fonte da vida e primeiro desastre da morte [...] É essa realidade central, o Desejo, que fascinou Zola, e que ele pôs a nu, um pouco mais intensamente e, sobretudo, de modo mais atento e atormentado do que os seus antecessores. Esse “um pouco mais” foi suficiente para que a crítica bem pensante o acusasse de se comprazer na porcaria e na obscenidade.” (1986:39-40)

Ora, essa questão, que o autor visado terá desenvolvido inovadoramente, através do “pouco mais” que ousou, deve ser devidamente enfatizada no ponto da encruzilhada em que, na literatura europeia, a sexualidade como tema absoluto se dissolve e, com ela, por um longo lapso de tempo, a própria prioridade dessa “temática” na literatura. É preciso reconhecer que, ao retirarem à castidade o seu funcionamento central no juízo ético

sobre a sexualidade, os naturalistas abriram um vazio que eles próprios souberam tematizar excelentemente - embora as vanguardas criativas e críticas o tenham “esquecido” com alguma leviandade. No fundo, ao abolirem o confronto cósmico como questão central na relação amorosa (o sexo, a “carne” era o grande interdito desde o *Genesis*) e ao tornarem a procriação, os filhos, o fundamento da banalidade doméstica, apresentando essa mediania como o universo “real” do amor, os naturalistas puseram em prática a liquidação da temática que, desde Flaubert, eles anunciavam através da exigência programática de “um livro sobre nada”.

É claro que Flaubert e Zola não pensavam essa questão da mesma maneira. Como Zola e Eça jovens não a praticavam do mesmo modo. Para iluminarmos rapidamente uma questão fundamental do naturalismo que, contudo, para o nosso propósito não é central, parece-nos útil atentar nas palavras dos grandes criadores sobre essa matéria. Sobre o assunto, escreve Flaubert:

“O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, era um livro sobre nada, um livro sem ligações exteriores, que se aguentasse a si próprio pela força interna do seu estilo, [...] um livro que quase não tivesse assunto ou pelo menos onde o assunto fosse quase invisível, se é que isso pode ser assim. As obras mais belas são aquelas em que há menos matéria.” (cit. in Becker, 1992:117)

Quanto a Zola, a questão põe-se de modo igualmente pertinente; contudo, o “nada” de Zola não é uma ausência de “matéria”, como chega a propor Flaubert - razão pela qual este se tornou, desde logo, muito mais simpático para os modernistas e para os críticos formalistas e/ou estruturalistas. Reconheçamos antecipadamente que, sem chegar a pôr a hipótese de elidir a “matéria” (que nós tomamos como o “acerca de”, que a retórica define como o campo privilegiado da *inventio*), Zola propõe, também ele, procedimentos que têm muito a ver com o que os formalistas russos chamaram depois, na perspectiva de Chklovski, o “estranhamento”, entendido esse estranhamento como o processo segundo o qual o modo de apresentar as suas representações, tornando-as uma “novidade” para os sentidos, caracteriza a criação literária. A hipótese defendida por Zola tende muito para valorizar o “acontecimento banal” que por contrariar a retórica do romanesco como sucessão de acontecimentos surpreendentes, se faz sentir como excepcional e, por isso, é capaz de produzir efeito de singularização. A posição de Flaubert, em contrapartida, tende a desenvolver uma perspectiva em que a obra seria bela, por o verbo ser essencialmente ostentatório, “estranhamente” desligado (ou quase)

de referências ou mesmo de significados comuns. A não abdicação do trabalho sobre a matéria leva Zola a perspectivar as inovações formais no interior da própria invenção, emergindo na sua reflexão a concepção de que “o romance tende a tornar-se uma simples monografia, uma página da existência, a narrativa de um facto único”, qualquer coisa como uma descrição de acções, sem desenlace nem golpes de teatro. (cf. Becker, 1992:118). Concepção que ele desenvolve num artigo sobre *L’education Sentimentale* (1869), mantendo, firmemente, a concepção de um trabalho literário que se apoia sobretudo na ordem da **inventio**:

“ De facto, não nego a composição na obra; [...] mas, por um milagre de arte, essa composição desaparece, não há nada visível senão a corrente fatal e necessária das coisas, como se fosse um processo verbal escrito sob o ditado dos factos [...]. Eis um modelo do romance naturalista, coisa de que não tenho a mínima dúvida. Não se pode ir mais longe na verdade verdadeira, e eu falo da verdade terra a terra, exacta, que parece mesmo ser a arte do romancista.” (cit. in Becker, 1992:119)

Já se vê que, para Zola, a questão do “nada” romanesco tem a ver com a simplicidade do objecto representado do “real”. Ora, um dos conceitos da milenar tradição cristã que ele, desde muito cedo, viu como fantasma sedutor de “enredamento” de intrigas mistificantes foi exactamente a “castidade”:

1

“Foi necessária a ideia cristã da indignidade do corpo para tornar o sexo vergonhoso e colocar a perfeição moral na castidade [...]. Espanto-me e deploro, simplesmente, como escritor, que o estudo do sexo, entendendo-o nas suas verdades fisiológicas, nos seja interdito como um porcaria infame [...] Para mim, a questão do talento corta a direito em tudo, quando se trata de literatura.” (cit. in Mitterand, 1986:41)

Não encontramos em Eça, com a mesma evidência, no discurso crítico-teórico, a mesma busca de um ideal artístico da matéria. É claro que nos ecos remanescentes da sua “conferência do Casino” está patente a generalidade de uma tal posição perante a literatura. Mesmo no seu texto “Positivismo e Idealismo”, não obstante o seu tom céptico cada vez mais “fim-de-século”, a simpatia por tais postulados ainda acena por detrás do “regresso” das crenças e religiosidades¹. Porém, no próprio *O Crime*, a figura do Dr. Gouveia, bem como algumas das considerações de auto-análise de Amaro

¹ Na sua dissertação de doutoramento, *O Segredo de Eça* (1996), Frank de Sousa desmistifica muitas das leituras de um Eça regressando às “boas crenças tradicionais”, sobretudo por analisar a ironia e a paródia do romance que foi quase sempre o “bastião” atrás do qual muitos críticos do romancista português se quiseram entrincheirar para defender a tese relativa “arrendimento” do autor de *Os Maias*.

apontam para o absurdo ou, pelo menos, o paradoxal que a concepção de castidade envolvia. A figura do médico, na sua máxima dimensão positivista, apenas se desenvolve inteiramente na versão de 1880 - o que nos dá bastante que pensar quanto à tão defendida hipótese de um Eça reescrevendo *O Crime*, numa espécie de fuga apressada do naturalismo, na redacção final do romance. Efectivamente, é só no acréscimo feito ao capítulo XIII da segunda versão (que se desdobra em dois, XII e XIII, na terceira versão) que o discurso positivista do dr. Gouveia se evidencia, na sua dimensão naturalista, com tons que, do nosso ponto de vista, se podem considerar de profunda inspiração darwinista:

“ Hás-de ter ouvido falar de Sócrates, dum outro sujeito chamado Platão, de Catão, etc... Foram sujeitos famosos pelas suas virtudes. Pois um certo Bossuet, que é o grande chavão da doutrina, disse que das virtudes desses homens estava cheio o inferno...Isso prova que a moral católica é diferente da moral natural ou da moral social...Mas são coisas que tu compreendes mal...Queres tu um exemplo? Eu sou, segundo a doutrina católica, um dos grandes desavergonhados que passeiam as ruas da cidade; e o meu vizinho Peixoto, que matou a mulher com pancadas e que vai dando cabo pelo mesmo processo de uma filhita de dez anos, é entre o clero um homem excelente, porque cumpre os seus deveres de devoto e toca fígale nas missas cantadas.[...] Ele [o padre Amaro] tem para as mulheres, como homem, paixões e órgãos; como confessor, a importância de um Deus. É evidente que há-de utilizar essa importância para satisfazer essas paixões; e que há-de cobrir essa satisfação natural com as aparências e com os pretextos do serviço divino...É natural.” (1880: II; 31-33)

Tudo se passa, de facto, como se Eça tivesse formulado, pela boca da personagem em embrião na versão anterior (na primeira versão ela é praticamente inexistente), o desenvolvimento de teses que tinha deixado implícitas ou, quando evidenciadas, ressaltando da acção da personagem ou da sua auto-apresentação através do discurso indirecto livre que reporta o monólogo interior da personagem, como por exemplo, quando Amaro descobre a ligação entre o cónego e a S. Joaneira:

“E era um velho, sem os ímpetos do sangue novo, já na paz que lhe deviam ter dado a idade, as dignidades eclesiásticas! Que faria ele então, novo, forte, sentindo um sangue abundante impacientar-se no fundo das suas veias, reclamar, urgir?...E o seu desejo, o amor por Amélia, aparecia-lhe menos excepcional, quase natural. Como em todos os mais padres, actuavam nele as forças iniludíveis da natureza! Por que não seria como outros, que sobem em dignidade, entram nos cabidos, regem os seminários, dirigem as consciências, envoltos em Deus como numa absolvição permanente - e têm no entanto, numa rua afastada, uma mulher pacata e gorda, em casa de quem vão repousar das suas atitudes devotas e da austeridade do ofício, fumando cigarros de estanco, e beijando uma face rechonchuda? Por que não?” (1876:106)

A concepção básica que nos parece estar por detrás de uma visão apaziguada (mesmo quando ela é a de um padre) da sexualidade, remetendo para um eros caseiro,

bonacheirão - ao qual, aqui, apenas falta a presença do filho, tal como é evocado, por exemplo, em “José Matias”, no qual o herói receava “apavoradamente a materialidade do casamento, as chinelas, a pele pouco fresca ao acordar, um ventre enorme durante seis meses, os meninos berrando no berço molhado” (Eça, 1897:138) -, é a de um erotismo despojado de passionalidade, submisso aos fins prosaicos da natureza. Decorrente dos três excertos de Eça que acabamos de apresentar, parece-nos ser de postular a presença de uma concepção difundida e vulgarizada do darwinismo. Repare-se que não estamos a convocar a teoria central, o texto de Darwin, directamente, mas sobretudo a sua vulgata generalizada, as grandes linhas que, como visão do mundo, vieram alterar profundamente o quadro geral da ideologia europeia desde princípios do século XIX (que, aliás, começam a ser formuladas por antecessores, como Lamarck, Spencer, Cuvier) antes mesmo da publicação da sua obra capital *The Origin of Species*¹. Começaremos por caracterizar, em traços gerais, o conjunto de noções e convicções básicas que, a partir de Darwin, se tornaram comuns no saber médio (é evidente que há opositores, por exemplo entre os vastos sectores populares, sobretudo camponeses, para quem as coisas não eram assim - mas, mesmo para amplos sectores de cristãos, incluindo ministros das Igrejas, as teses fundamentais do evolucionismo tornaram-se praticamente irrefutáveis, embora tenham sido “assimiladas” de modos muito variados) que é possível caracterizar sumariamente reportando-nos ao modo como aparecem mencionadas em dicionários. Seria razoável dizer que elas se referem a um tipo de conhecimentos que se considera vulgarmente pertencentes à enciclopédia generalizada, aceite como a *Magnum Opus*, de que falam os lógicos, ou seja, “as frases verdadeiras sobre” o universo que empiricamente achamos reconhecer, racionalmente aceitamos, saber geral esse em que os factos se ligam segundo lógicas de não contradição gerando a “impossibilidade de coexistência” entre fenómenos explicáveis por proposições contraditórias (cf. p. e. Pavel, 1986:70). Tal saber constitui o elemento mais sólido (mas não o único) do que anteriormente (cf. nosso capítulo 3.1) definimos como a ideologia em sentido amplo, ou seja, o espírito da época.

¹ No entanto, é curioso observar como o discurso do dr. Gouveia acima transcrito revela um “leitor atento” de Darwin em primeira mão, pelo que se pode ver confrontando-o com um passo do cientista britânico: “Tratando-se de animais com sexos separados haverá, na maioria dos casos, luta entre os machos pela posse das fêmeas. Os machos mais vigorosos, ou aqueles que foram mais bem sucedidos na luta com as suas condições de vida, geralmente terão maior progénie. Mas o sucesso depende, muitas vezes, de os machos possuírem armas especiais, ou meios de defesa, ou encantos; uma pequena vantagem conduz à vitória.” (Darwin, 1859:433)

Efectivamente, quer a natureza actuando sobre o par amoroso (sobretudo pela acção “exegeticamente” hábil de Albine) no romance de Zola quer o padre Amaro reconhecendo-se cioso da “sua mulher”, desenvolvendo mesmo, em relação a ela, um verdadeiro ciúme de posse, apontam-nos para enunciados de verdade que entram, irreconciliavelmente, em choque com o sistema de verdade da Igreja. Se na versão de 1876 o dr. Gouveia aparece apenas a constatar a gravidez de Amélia como facto natural, respondendo biologicamente aos apelos do corpo, já na versão de 1880 “completa” o seu discurso pela análise do comportamento de Amaro, verificando nele uma das evidências da teoria darwiniana mais divulgadas e defendidas sobretudo pela ideologia “masculinizante” que, como vimos acima, marcava profundamente os defensores da modernidade.

Segundo essa teoria a natureza actua sobre aspectos exteriores mas também sobre órgãos internos, sobre a constituição dos seres e sobre a estrutura da sua organização total. Em última análise, a luta pela existência é, antes de mais, uma luta pela reprodução. “É na sua capacidade de se multiplicar em dadas condições de existência, é no seu poder de engendrar descendência capaz de ocupar certos territórios, que os indivíduos são constante e automaticamente postos à prova”, afirma François Jacob (1971:240), resumindo parte da teoria central de Darwin. Segundo essa mesma perspectiva, a selecção realiza-se mesmo ao nível da sexualidade. A luta entre os machos pela posse fêmea tem como resultado conferir o direito dessa posse ao mais astuto. O que é bom para a lógica da espécie que predetermina o indivíduo, pois esse triunfo permite que o mais forte assegure, com maior garantia, uma prole numerosa e saudável.

Este valor da proletarização não escapa à visão dos revolucionários, como Marx, por exemplo, que não se baseia apenas na observação dos proletários londrinos para conceber o operariado como a “classe do futuro”. Michel Serres desenvolve essa hipótese, relativamente a Zola e à relação deste com a galáxia de saberes em que se inscreve, quer estes sejam da “física ou da biologia” quer sejam do plano “político ou individual”: “A verdadeira questão é produzir. Fazer uma obra e saber porquê” (1975:331-332). O desenvolvimento desta tese, presente na fábula desde a primeira versão do romance de Eça, através da luta dos dois pretendentes a Amélia, atinge a sua explanação total apenas na última versão, quando o dr. Gouveia demonstra desencantadamente a José Eduardo como era natural que Amaro usasse o poder

carismático de sacerdote para “obter a posse” da fêmea. Percebe-se perfeitamente quanto de amarga ironia se esconde por detrás do facto de que, neste caso, a força e o encanto do macho residam no poder transcendente que não o deixa procriar.

É claro que, quanto a este desenvolvimento, o romance de Zola é praticamente nulo. O apelo maior que é feito aos imperativos da procriação como acto natural está, não nos procedimentos sociais da “besta humana” (noção que Zola só virá a formular posteriormente), mas na sua submissão aos códigos mais elementares do instinto de “fornicação”. Não é logo, nem facilmente, que Albine tem acesso à “árvore da vida” onde, instintivamente, sabe que tem de se dirigir com Serge. Textualmente, as saídas do jovem par, desde o estado de melhoras de Serge, até à relação sexual, são narradas e descritas ao longo de nove capítulos: desde o princípio do VI até ao final do XV. Várias vezes Albine desafia Serge conduzindo-o pela mão, e várias vezes falha. A relação mantém-se, durante esse tempo, casta, embora os jovens tenham acesso aos aposentos um do outro, na casa do velho senhor liberal (e, eventualmente, libertino) que era o avô de Albine. Mesmo as gravuras dos querubins, do século XVIII, que ornamentavam as paredes, sugerindo liciosidades pela sua nudez e as suas poses, não suscitam ideias eróticas aos dois jovens. Apenas a Natureza acabará por se revelar a grande senhora do impulso amoroso.

Já se vê que o ideologema da procriação - o grande **topos** cultural que nos parece impossível iludir (e elidir) na leitura de Eça de Zola - que em ambos os romances se manifesta, mesmo nos enunciados de dimensão macroestrutural, nas proposições decorrentes do ideologema (ou concorrentes para ele) da procriação que são o objecto, o “acerca de” verbalizado como tema complexo, não se concretiza textualmente do mesmo modo nos dois romances. Podemos ver que eles dizem o mesmo no que respeita a uma questão central na cultura e na discursivização romanesca, em intertextualidade com a formação discursiva das ciências, mas dizem-no cada um a seu modo.

Vale a pena atentar em resumos de formulação enciclopédica, e mesmo na de um filósofo como Schopenhauer, para se perceber como este “conteúdo” da sexualidade, formalizado de um certo modo, era recorrente (e, até certo ponto, é uma verdade hoje assente, sobre a qual já não se faz muita questão), não só no interior de uma **endoxa** de cientistas ou especialistas, mas também em meios muito mais alargados, chegando mesmo a constituir-se como uma **doxa**. Tal generalização de máximas, axiomas e formulações básicas - “hereditariedade”, “instinto sexual”, “luta pela sobrevivência”,

“luta pela posse sexual” - é não só a garantia da divulgação alargada de um saber mas também o mecanismo fundamental de constituição da circulação interdiscursiva de uma *episteme*, no sentido que Foucault lhe dá (cf. p. e. 1966:498).

Segundo o *Dictionary of Beliefs and Religions* (R. Goring:1995), publicado numa colecção de ampla divulgação moderna e visando uma larga divulgação (*Wordsworth Reference*) o darwinismo é

“a perspectiva, inicialmente proposta por Charles Darwin, segundo a qual o mundo e as suas espécies evoluíram durante milhões de anos - ou, por outras palavras, nenhum deles é uma criação estática de Deus mas estão ambos em constante mudança. Darwin delineou a «teoria da selecção natural», segundo a qual as espécies que estão melhor adaptadas a um determinado ambiente sobrevivem nele, melhor que as menos adaptadas, e continuarão a adaptar-se às mudanças das circunstâncias. Com *The Origin of Species* (1859) delineou as evidências que comprovavam as suas teorias da evolução. Estas foram vistas, por muita gente, como directas e heréticas contradições da história da criação segundo o saber bíblico tal como foi revelado nos textos do Judaísmo, do Cristianismo e do Islão.” (p. 132. entrada *Darwinism*)

Especificando alguns conceitos e relacionando a teoria com as que lhe são afins, a entrada *Darwinisme* do *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie* de Lalande dá-nos as seguintes definições:

“Sistema biológico e filosófico de Darwin. Além deste sentido geral, a palavra emprega-se em dois sentidos particulares: 1º por oposição ao *evolucionismo* em geral, ela designa a doutrina *transformista*, segundo a qual as espécies saem umas das outras, e segundo a qual, em particular, a espécie humana descende de espécies animais, - mas não propõe hipóteses sobre a origem da vida ou o sentido geral do seu desenvolvimento. 2º Por oposição à teoria de Lamarck e de Spencer sobre a *adaptação pelo exercício* e a *hereditariedade*, designa a teoria segundo a qual a transformação das espécies se deve à *selecção natural*”. (Lalande: 1923: 202)

Enfatizemos, nestas sumariações (a primeira de objectivos de grande divulgação, a segunda mais especializada), a inserção do darwinismo no universo ideológico de crenças, convicções e saberes da época, ainda operatória nos nossos dias, no que respeita aos universos de conhecimentos e às concepções de “mundos possíveis”. É no confronto com a verdade sagrada, origem dos discursos de mais ampla difusão e intensa penetração por terem como objectivo a satisfação de questões antropológicas básicas (“de onde vimos, porque existimos, porque morremos”?) que o darwinismo apresenta uma faceta mais polémica e é nesse plano que o sistema das suas respostas se revela revolucionário. É nesse plano, também, que a tónica darwinista se revela mais importante como intertexto da prática literária, dado que o romance, por exemplo, mesmo quando desenvolve uma tese, fá-lo pela criação de uma acção de interesse

humano, com questões que envolvem passionalmente os seres humanos (postulados ou representados: autor, leitor, actores), independentemente dos níveis de conhecimentos propriamente científicos que estão em jogo (que podem ou não ser representados e/ou convocados) na **endoxa** científica.

É claro que, quanto ao confronto com o saber bíblico e dos textos sagrados, o corpo de proposições da primeira definição citada permite-nos ver quanto é importante para a construção dos supersistemas ideológicos a entrada em jogo de um sistema epistémico em que a criação das espécies e a sua continuidade se evidencia autónoma, independente de qualquer interferência directa de um ente supremo, criador divino e exterior às leis da Natureza. Estritamente, porém, como o texto de Lalande nos mostra, do discurso darwinista não aparecem propostas explícitas quanto aos “princípios” ou quanto aos “fins”. O confronto com o texto bíblico não está no texto de Darwin, mas decorre dele. É pela ambição e desmesura do texto sagrado que o texto científico cria a ruptura - e isso é inevitável. Ora, é essa inevitabilidade de ruptura que o positivismo como discurso sobre as ciências e o saber assume e explicita, abrindo metodologicamente, pela primeira vez na história das ideias, uma fractura para sempre irreparável entre o saber e a crença. Não actua como o enciclopedismo do século XVIII, confrontando ciência com teologia; delimita o terreno da ciência e esquia-se (pela construção de uma história do saber que Comte formula como uma “lei de três estados”: o teológico, o metafísico e o científico) a qualquer confronto: uma coisa é o saber decorrente do conhecimento, outra o que vem da crença - e entre ambos não há contacto senão de modo muito mediato.

É dentro deste estado de ruptura epistémica que actua a ruptura romanesca relativamente à história de amor, na eleição como matéria de uma perspectiva sobre eros e transgressão. Contudo, devemos reconhecer que os naturalistas, para a construção da casuística das suas narrativas, assumem uma posição darwinista mais sofisticada do que a simples perspectivação imanentista do mecanismo da hereditariedade. Se, por exemplo, este é determinante para a concepção da série de *Les Rougon-Macquart*, já não nos parece inteiramente válido para compreender uma personagem como o padre Mouret, que cumpre um destino de procriação sem que a sua vontade ou convicção actuem mas sem que, também, aí esteja limitado a cumprir um destino hereditário. O que parece mover profundamente Serge Mouret, no seu confronto cósmico com a culpa, é a determinação da luta pela vida que se debate, no seu interior, com os impulsos de morte (que acabarão por triunfar, com a morte de Albine com um filho no ventre - facto

de que decorre o enterro da jovem que será oficiado por Serge Mouret na qualidade de padre). A morte não vem, como acontece na intriga romanesca dominada pela castidade, como busca através do amor - ela vem da negação cega e passional do amor. É com a formulação evolucionista/transformista de Darwin, em oposição ao anterior evolucionismo por adaptação de Lamarck, que se passa de uma ideia fundamental da procriação como desilusão, para uma concepção enaltecida da procriação como triunfo das forças da vida. O que leva a transformações fundamentais para que o esforço agónico produza o ser melhorado. Da concepção de uma cadeia de seres em monótona transformação por programa da espécie (onde o determinismo metafísico ainda pesa), passa-se a uma concepção da transformação como triunfo do melhor. O que faz decorrer do darwinismo inteiramente formulado uma visão do mundo de uma intensa dramaticidade, onde a sexualidade permite a exaltação triunfal da força da vida mas, também, o enaltecimento da mais implacável violência - como, por exemplo, está patente na figura de Desirée, irmã de Serge, autêntica deusa da vida mas também da morte, ou como ressalta no romance de Eça na luta pela mulher que ele mesmo acaba por interpretar darwinisticamente pela boca do dr. Gouveia.

Decorrente do evolucionismo anterior, que na nossa concepção incluímos no ideologema do darwinismo (no fundo é com e contra Lamarck, Spencer, Cuvier, que Darwin constrói a sua doutrina com toda a acuidade e rigor), o amor e a paixão erótica tinham passado de uma exaltação afectiva em desafio ao sagrado para a descoberta do amor como banalidade, hipótese que, em nosso entender concorre com a do darwinismo transformista e da luta pela sobrevivência. No interior da série literária, do realismo para naturalismo poderíamos tornar funcional a oposição entre um evolucionismo pré-darwinista, na origem do desencanto que no realismo mais desenvolvido, como o de Flaubert, leva à concepção de um erotismo sem ilusões, assente apenas na realidade da sexualidade como mecanismo da continuidade e *adaptação*; e um evolucionismo transformista, apontando para a criação do novo, dando à sexualidade uma dimensão erótica capaz de uma finalidade positiva, pelo triunfo do *melhor*. Cremos que uma máxima subjacente a *Madame Bovary*, obra que poderíamos entender como expressão do eros desencantado, encontraria a sua explanação discursiva na perspectiva que Schopenhauer desenvolve no seu ensaio “Metafísica do Amor”:

“Por muito desinteressada e ideal que possa parecer a admiração por uma pessoa amada, o objectivo final é, na realidade, a criação de um novo ser, determinado na sua natureza: a

prova disso é que o amor não se contenta com um sentimento recíproco, mas exige a posse, o essencial, isto é, o gozo físico. A certeza de ser amado não poderia consolar-nos da privação daquela que se ama; e, em semelhante caso, mais de um amante tem dado um tiro nos miolos. Pelo contrário, sucede que há pessoas muito apaixonadas que, não conseguindo ser correspondidas, se contentam com a posse, isto é, com o gozo físico.

É o que acontece em todos os casamentos obrigados, nos amores venais ou nos que se obtêm pela violência. Que uma criança seja gerada, é esse o objectivo único, verdadeiro, de todo o romance de amor, embora os namorados não dêem por isso: a intriga que conduz ao desenlace é coisa acessória.

As almas nobres, sentimentais, ternamente apaixonadas, poderão protestar aqui contra o áspero realismo da minha doutrina; os seus protestos não têm razão de ser. Não será a constituição e o carácter preciso e determinado da geração futura um objectivo infinitamente mais elevado, infinitamente mais nobre que os sentimentos impossíveis e as suas quimeras ideais? Pois quê? entre todos os fins que a vida humana se propõe poderá haver outro mais considerável? Só esse explica a profunda veemência do amor, a gravidade do papel que desempenha, a importância que comunica aos mais ligeiros incidentes. Não se deve perder de vista esse fim real, se quisermos explicar tantas manobras, tantos rodeios, tantos esforços, e esses tormentos infinitos para se alcançar o ser amado, quando, à primeira vista, parecem tão desproporcionados. É a geração vindoura, na sua determinação absolutamente individual, que caminha para a existência através dessas dores e desses esforços." (1844:29)

Perante a constatação do objectivo do "amor", que o filósofo alemão toma no seu sentido total, da sexualidade ao sentimento (separação que ele próprio estabelece), abrem-se duas vias. Uma a do desencanto erótico, que leva a forjar os (ou "as") desencantados do amor, nos universos romanescos, quer se revelem suicidas (Emma Bovary) quer se revelem conformistas (Jacinto, Ramires - heróis do romance "pastoril e deserotizado" da produção final de Eça - cf. Coleman, 1980:54-55); a outra é a da afirmação valorativa das forças da vida na sua luta contra a morte e, eventualmente, obtendo o melhoramento - darwinista em sentido forte, enfim. Podemos dizer que, se *O Crime do Padre Amaro* e *La Faute de l'Abbé Mouret* são romances de tese, são-no desta última perspectiva completamente desenvolvida e levada às últimas consequências de um darwinismo militante.

As vias que cada um dos romancistas seguiu, após essas obras dos anos fundamentais do naturalismo, é que não foram nem idênticas nem lineares. Zola, com algumas variantes de perspectiva, enfatizando mais a vida como plenitude fecundante em luta contra as forças da esterilidade, levará o princípio do transformismo até à utopia, como é patente não só em *Docteur Pascal*, último livro da série de *Les Rougon-Macquart*, mas também na sua última série (*Quatre Évangiles*), sobretudo no romance *Fécondité*. Eça, parece afastar-se cada vez mais desse darwinismo militante. De qualquer modo, a duplicação de perspectiva perante essa questão de fundo instala-se, de um modo geral, nas gerações pós-românticas, para as quais o fim da intriga do eros absoluto ora abre

sobre o triunfalismo positivista e cientista ora desemboca no desencanto amoroso (ou no seu revivalismo ritual). O conjunto de “várias vozes” e “registos” que produz um discurso “ideológico-artístico de propensão anticlerical e laicizante, mais ou menos visível”, como sintetiza Carlos Reis (1996, no prelo:61), tem entre os seus momentos mais significativos *A Velhice do Padre Eterno* (1885), de Guerra Junqueiro. Pode servir-nos de expressão exemplar da dupla perspectiva sobre o amor que se abre no naturalismo, que não nos é possível explorar nos limites do trabalho que nos impusemos, o soneto “Eurico”, um dos poemas que compõe o livro de Junqueiro a que acima fizemos referência. Acrescentemos que o poema nos parece em sintonia com alguns aspectos da problemática amorosa na obra de Eça de Queirós (a quem o poeta, aliás, dedica o livro que, embora publicado na década de 80, estava pronto desde o princípio da década anterior - cf. Reis, 1996:61), tal como se constitui não apenas em *O Crime* mas ao longo de toda a sua produção.

EURICO

Cód. Civil, artº 1057 e 1031

*Eurico, Eurico, ó pálida figura
Lastimoso, romântico levita,
Que nos cerros do Calpe, em noite escura
Ergues as mãos à abóbada infinita;*

*Rasga a página santa da Escritura;
O espírito da luz que nos habita
Já não consente essa ideal loucura
Que faz do amor uma paixão maldita.*

*Deixa a solidão dos montes escavados;
Não soltes mais os trenos inflamados
Nem tenhas medo às garras do demónio.*

*Beija a Hermengarda, a tímida donzela.
E vão de braço dado tu e ela
Contraírem civilmente o matrimónio.*

Creemos que, de forma muito sintética, concentrando expressão e sentido como ao discurso lírico de pequena dimensão textual importa de sobremaneira, encontramos os aspectos fundamentais, os tópicos em torno dos quais temos procurado mostrar o que na produção realista de vanguarda, na sua fase suprema de luta estético-ideológica, se

manifesta como ideograma da procriação, recortando-se contra o que, anteriormente, se ordenava nas complexas redes semânticas dos **topoi** da castidade.

Está presente, logo na epígrafe e no verso que encerra o poema, uma vertente do problema que ainda não foi por nós aludida: a questão político-jurídica. Visto que é tão claramente evocada por Guerra Junqueiro, somos impelidos a uma palavra sobre a questão. De facto, não é só o universo de crenças científicas que participa como intertexto na alteração do quadro das representações do amor na literatura. O naturalismo, nessa vertente, revela-se um herdeiro directo dos valores que da Revolução Francesa ficaram gravados nos instrumentos directos dos aparelhos ideológicos de estado que são os “códigos civis”. Dado que Herculano propõe, na redacção do primeiro Código Civil Português, a introdução do casamento civil que, na altura -1865-, gerou uma das polémicas em que participou o autor de *Eurico*, o soneto pode entender-se como uma dupla paródia que tem como alvo o mesmo autor: paródia ao romancista e paródia ao “redactor” político.

No caso do romance de Eça, essa dimensão tem alguma importância, pois ao padre apaixonado opõe-se o pretendente que deseja “contrair civilmente o matrimónio”. No entanto, cremos ser evidente que essa evocação do legalismo, no soneto de Junqueiro, procura sobretudo figurar o desencanto que, face a novos sistemas de valores, envolve a relação amorosa. É curioso que o faça a partir do romance de Herculano que, como vimos atrás, é muito mais um emblema do problema do que propriamente um intertexto directo em relação ao trabalho de captação/transformação transtextual de que Eça, por exemplo, tenha feito uso. Parece ser a dimensão mais vasta do problema do **eros** passional que Junqueiro quer aqui atingir. Mas pelo facto de o desenvolver com apelo a imagens culturais de alta representatividade na nossa literatura acaba por convocar de modo forte as duas vias acima referidas (a do desencanto, e a da permissividade prosaicamente feliz) o que dá ao seu poema a curiosa dimensão emblemática que nos leva a citá-lo integralmente aqui.

Acrescentemos que, pela mesma altura, os continuadores da tradição forte da escola não desenvolvem as hipóteses de um novo *eros* apenas sob a máscara do desencanto ou na euforia de uma “sagrada fecundação”. Leopoldo Alas (“Clarín”, de seu nome literário), em Espanha, publica *La Regenta*, obra que, sem qualquer hesitação se reclama, pela sua intriga, de Eça naturalista e de Zola (menos directamente, mas não com menor força). A história como que agrega a intriga do adultério (na sequência de

figuras como Emma e como Luísa) com a da ligação eventual com o padre (na sequência de uma figura como Amélia - mas não Albine, note-se). Do complicado imbróglio que é a história da bela “Regenta” casada com um velho magistrado, e que suscita as paixões de um poderoso padre (**magistral**) da cidade de Vetusta e do “D. Juan” local, resulta um desenlace no plano erótico que é muito interessante pois expressa um tipo de encerramento de intriga onde é evidente a exaltação desculpabilizante da relação carnal, ou seja, erótica. Fica bem evidenciada tal posição quando a heroína, depois de ter passado por uma crise mística que quase a matou, descobre no amante laico (que compete com o padre pelo lugar no coração e na “alcova” da bela “Regenta”) a plenitude dos sentimentos e dos sentidos :

“No tenía valor, ni aun deseo de mandar a don Alvaro que se callase, que se reportase, que mirase quién era ella. «Bastante lo miraba, bastante se contenía para lo mucho que aseguraba sentir e sentia de fijo.»

«No, no, que no se calle, que hable toda la vida», decia el alma entera. Y Ana, encendida la mejilla, cerca de la qual hablaba el presidente del Casino, no pensaba en tal instante ni en que ella era casada, ni que había sido *mística*, ni siquiera en que habia maridos y magistrales en el mundo. Se sentía caer en un abismo de flores. Aquello era caer, sí, pero *caer al cielo*. [...]

«Sí, Alvaro; si tu me dejaras me volvería loca, de fijo; tengo miedo a mi cerebro cuando estoy sin ti, quando no pienso en ti. Contigo no pienso más que en quererte».

Esto solía decir ella en brazos de su amante, gozando sin hipocrisía, sin timidez, que fue al principio real, grande, molesta para Mesía, pero que al desaparecer no dejó en su lugar fingimientos. Ana se entregaba al amor para sentir com toda la vehemencia de su temperamento, y con una especie de furor que groseramente llamaba masía, para sí, hambre atrasada.” (1884:617-636)

Não se trata de um fim feliz, pois a heroína perde o marido, o amante, e regressa à igreja, sob um impulso automático, para se confessar. Mas a sua reintegração já não é possível e o sentimento final é o do desgosto profundo pelo estado de perda amorosa.

É possível encontrar, em muitos romances das primeiras gerações do nosso século, histórias onde a consolidação de um **eros** desculpabilizado vem reforçar a importância da mudança que no romanescos teve a transformação ético-estética desenvolvida de modo crítico pelos naturalistas na sua fase de combate, mudança essa que teve nos dois romances que comentamos dois dos seus paradigmas maiores. Quando entre a “carne” e o “sagrado” se dá o confronto inevitável, nas histórias dos padres que “optam pela morte” de seres inocentes (crime que nem Agostinho encontraria meios de desculpabilizar), e a razão da carne sai triunfante, ou seja, justificada, não mais a história de amor pode culpabilizar a carne ou inseri-la no campo do Mal. O exemplo da

obra maior que se poderia citar como história de amor pós-naturalista seria, em nosso entender, *Lady Chatterley's Lover*, de D. H. Lawrence, autor que desenvolve espetacularmente nesta obra (e de modo mais ou menos ostensivo noutras) a tese de que, segundo as palavras de um crítico, “o sexo é uma preocupação séria, normal e central na espécie humana” (Mudrick, 1971:15).

Não se trata de um saber apenas, de uma fórmula científica transposta para o plano literário, o desenvolvimento de um teorema que as ciências teriam formulado e que a literatura se limitou a importar. A existência, subjacente, de uma formulação temática como ideograma não é admissão de uma matéria fabricada, aqui e agora, que o discurso literário assume e “desdobra” para exibir como tese (de escândalo ou de conformismo). Ela é a formulação historicamente determinável de uma problemática na qual estão presentes os **topoi** dominantes numa constelação de máximas, referências, sub-tópicos e proposições de verdade científica apresentando uma organização estrutural que se demarca de outra com uma estrutura semelhante mas com uma regência diferente de dominante. A castidade, como princípio base de verdade, dominava toda a relação amorosa e, decorrentemente, toda a história de amor até ao naturalismo. Com o naturalismo esse quadro altera-se, não porque entrem ou saiam elementos da constelação, mas porque o que dominava a estrutura, o seu centro paradigmático, se alterou. Os efeitos sobre os elementos do sistema são vários. Não significa que as histórias de amor acabaram, mas sim que o centro da sua dramaticidade (e o grau e a forma desta) se altera. O que faz com que a literatura assuma os novos princípios e/ou os novos valores por uma espécie de trabalho de assimilação e de agonismo que lembra, ele próprio, a “luta pela sobrevivência”.

Eça, por exemplo, transforma os enunciados que apontam para a integração dos tópicos darwinistas mais explícitos, desde a primeira versão até à última. Uma das unidades mais alteradas na terceira versão, desde o capítulo XI até ao XIV, em que deixa de haver correspondência com os capítulos com o mesmo número da versão de 1876, reporta-se exactamente à luta pela posse da mulher, parte fundamental da acção de *O Crime do Padre Amaro*, e às conclusões ou interpretações que sobre a matéria poderiam ser feitas. Como já vimos, elas são apenas sugeridas pela acção na versão de 1876 (o enunciado darwinista do dr. Gouveia, nesta edição, refere-se apenas à função maternal na mulher - que já citámos acima), enquanto na de 1880 elas são evidenciadas

pela explicitação heurística do discurso do dr. Gouveia procurando “consolar” João Eduardo.

Em Zola, sobretudo, porque preocupado com uma poética da matéria, a operação de intertextualidade através do ideograma da procriação, que dá sentido ao confronto entre a Natureza e a Igreja, é de uma alta elaboração simbólica. O enunciado científico não entra como máxima biológica no discurso literário mas sim por uma longa evocação das mitologias pagãs que sempre se confrontaram, de modo mais ou menos evidente, com o cristianismo. O mito e a sua linguagem serve, aqui, de protocolo de leitura/produção. Pelos seus códigos narrativos a estrutura mítica tem já dramatizada e narrativizada a problemática antropológica a que a ciência responde. Os segmentos do mito, os mitemas antecipam, como respostas narrativas, as questões gerais que as proposições científicas procuram problematizar e a que, de modo relativo, respondem. Desse modo, assimilando, no discurso do mito, os enunciados gerais das ciências, Zola elabora o protocolo, o conjunto discreto de elementos textuais através dos quais as “verdades” científicas, na sua aridez teórica, se tornam poética e retoricamente interessantes por reactualizarem os dados da fábula com os quais se misturam de modo ficcionalmente verosímil. Tecendo a novidade da ciência com os dados que já fazem parte do horizonte cultural, o romance lê a ciência, tradu-la para um conjunto muito mais amplo do que o dos homens de ciência - o público leitor. A importância da instância mitológica na prática intertextual da literatura relativamente à ciência é bem patente na abordagem do ponto de vista do epistemólogo que faz Michel Serres quando se refere a Zola:

“Somos positivistas, diz ele, evolucionistas. O que é o positivismo? Uma circulação com catástrofes: do Eterno Retorno da sua cosmogonia, ao ciclo total da história que vai do fetichismo ao fetichismo, por cortes de revolução. O que é o evolucionismo? uma circulação de catástrofes onde a torrente da vida se perpetua sempre por mutações, Weissmann, e selecções, Darwin, os acasos do jogo e a luta de morte. São os motores imortais queimando e consumindo morte.

O primeiro projecto era a Génese, em três fases, como em Comte e por toda a parte. Na nossa cultura todas as peças de teatro têm três actos. A execução é uma genealogia, substituto, retomada, imagem modelo da Génese. Nem tudo, apenas a arca. Noé, Zola. Fim, então, do Grande Fetice.” (1975:379)

Esta visão do conjunto da “história natural e social de uma família durante o segundo império”, de que *La Faute* é um dos romances componentes, bem pode incidir sobre a parte central em que o processo se desencadeia, segunda parte do drama social que no *Paradou* recebe a sua revelação cósmica. O percurso do jovem padre que fica sem

consciência e convalesce sob o nome de Serge, “perdendo” momentaneamente a ligação à história familiar que faz dele o padre Mouret, conduzido pela virgem “selvagem” senhora do retiro florestal inserido na propriedade do seu avô, livre pensador, é bem a busca de um sentido inicial, original, genético, onde a fecundação se realiza à sombra da grande Árvore. A busca de Albine, pulsional e intuitiva, de uma árvore que sabia que existia mas não sabia onde estava, a força do mundo animal que a ela e ao seu escolhido empurra para o acto da fecundação, são uma leitura darwinista mas, como se pode ver pelos símbolos convocados, uma reescrita da *Bíblia* que termina não pela vergonha da descoberta do sexo, mas pela paz em que culmina a demanda, e profunda sensação de integração na grande ordem cósmica. A vergonha vem depois, para Serge, mas apenas pelo arrependimento exigido pela voz implacável do “irmão Archangias”, verdadeiro enviado dos poderes da castração, com a espada inflamada da sua voz hortatória. Emerge aqui, claramente, aquilo que é a formulação variante do ideograma que, pelo modo como se oferece para desenvolvimento, Serres refere como “primeira apresentação de um teorema novo segundo o qual” diz o epistemólogo,

“a vida , rara, toda ela boa, e única coisa boa, sobe irreprimivelmente a encosta da entropia, o fatal esmagamento desordenado da matéria. Quando tudo se precipita na derrocada, um ramo de árvore nasce. [...] Que o teorema tenha sido enunciado por uma narrativa pôs obstáculos à sua leitura. No entanto, era o lugar onde se descobria, antes que filósofos e sábios, na sua própria linguagem, dissessem uma só palavra. E não era porque se tivesse o olhar defeituoso que a coisa falhava. Ora, o novo saber punha em fuga a razão, pelos conceitos odiados dos dogmáticos: a ordem era apenas uma excepção num real desordenado, todo o progresso apenas uma raridade na tendência geral para as ruínas.[...] A ciência de Darwin, de Mandel, de Boltzmann. Não recopiada por resultados locais, mas restabelecida no seu mundo” (1975:183)

Esta construção que, segundo Serres, é intuída da descoberta de Maxwell, a termodinâmica, no decorrer da inclusão “no seu mundo” da descoberta da luta caos-ordem, revela-se na complexa figura de apropriação da ordem natural pelo mitologema da deusa Cibele. Prefigurada pela jovem Désirée, irmã de Serge, demasiado infantil para a idade (encarada como “atrasada” pelos outros), que gere as relações da vida e da morte de um modo surpreendente, a deusa é senhora do mundo bestial, toma conta dos galinheiros, pocilgas e estrebarias, o lugar onde a natureza animal assume plenamente o seu ciclo. Controla a presença dos seres, dá-lhes alimentos, mantém a ordem e a limpeza, ajuda a nascer, verifica a saúde dos recém-nascidos - mas também dá a morte, escolhe a criação para abate, executa ela própria os seres que conhece individualmente, para a alimentação doméstica.

Estrategicamente, pela sua própria posição num mundo onde é uma criança útil mas não inserida na ordem social vigente, ela é uma força que executa as ordens do universo, sem juízos, sem receios, sem ódios e sem remorsos. É natural que, na narrativa onde é integrada, seja identificada com as deusas pagãs que o imaginário popular, durante milénios, conservou como suas, em convívio com os mitos cristãos, por vezes misturando-se com eles em perturbastes mitemas de que restam apenas imagens apaziguadas - a bruxa, a dama do pé-de-cabra, a mulher fatal, a virgem inacessível. Désirée, tal como nota Hélène Rufat, “com as «suas galinhas e os seus coelhos» encontrando-se claramente afastada do meio religioso pela frase irónica pronunciada pela Teuse” (1994:81), define um dos mundos que rodeia e influencia fortemente o padre Mouret. Ela é a emergência, junto à Igreja, da Terra-Mãe à qual se acolhe Albine quando se apercebe de que Serge não voltará para ela, arrastando consigo “a criança que transporta no ventre”, esperando “renascer depois do Inverno como as flores que colheu” (Rufat, 1994:90).

Considerando que “a aventura de Serge e de Albine no Paradou é, de facto, a de Adão e Eva no jardim do Éden”(1994:63), não só repetição mas **illud tempus**, convocação impressiva ou apelo mágico da memória na representação, Pierre Brunel vê nessa retomada do mito bíblico uma evocação da natureza, que se assinalaria através da figura de Albine como Eva. Contudo, no discorrer acerca da presença dessa evocação, ele faz apelo a outra figura que confirma essa convocação pelo modo forte com que presentifica as forças da Terra:

“Há, contudo, em *La Faute de l'Abbé Mouret*, uma figura que representa aparentemente a natureza inocente e feliz. É Désirée[...] cujo corpo se desenvolve de modo soberbo. Tal como para Albine, Zola optou por representar Désirée mitologicamente: como uma Cibele, a que aparece representada no frontão do mercado da aldeia de Aratu. É a Terra, dizia Zola sobre esta bela rapariga idiota no plano do romance. E, no próprio romance, ele apresenta-a como uma rapariga alimentada da terra, com uma largura de ombros e a testa estreita de jovem deusa.

Deusa, Désirée é-o pela sua semelhança com uma estátua antiga. É-o também como representação de uma fecundidade feliz: não a do seu próprio corpo (tragicamente interrompida para Albine), mas a que ela favorece à sua volta. Feliz por ver o seu pequeno mundo a multiplicar-se, escreve Zola, sentindo um crescimento do seu próprio corpo, fecundado, identificado a tal ponto com todas essas mães que se torna como que a mãe comum, a mãe natural, deixando cair dos seus dedos, sem um estremecimento, o suor do engendramento. [...]

[Pelos seus cuidados] o nascimento do vitelo compensa a morte do porco Mathieu, mas também, porque não, o desaparecimento de Albine e o do filho de Rosalie.”(1994:65;67)

Esta evocação dos mitos, que Brunel considera convocados como repetição, instaura um regime de “eterno retorno” que não deixa de sugerir os processos de temporalidade

da própria natureza. E isso, sobretudo, se nos lembrarmos de que, sob os traços do “mesmo” que regressa, está o “outro” que o ameaça, exactamente porque o invade pela substituição. O evolucionismo/transformismo enuncia, no plano ideológico, exactamente o pavor dessa figura, na qual o novo emerge sob os traços do mesmo mas sendo outro - o animal que está na origem da espécie. Quer o pesadelo seja o da “besta” de onde vimos quer seja o da geração vindoura que anuncia a própria morte. Na serenidade dos teoremas da mudança, agitam-se os fantasmas da efemeridade e da “besta humana”.

É igualmente por essa via do retorno dos mitos, revelando a recorrência de um mito do retorno, o da deusa Cibele, que M^a Angeles Caamaño vê a introdução da figura mítica das origens e do devir, no romance, “porque o homem tem necessidade de ascender às origens, de explicar, através do mito, de onde vem, qual é o seu passado, o seu presente e o seu destino”(1994:69). Contudo, conclui ela dessa integração que, dado o facto de pela convocação da deusa Cibele o princípio natural da sexualidade ser integralmente assumido vindo mostrar que a vida é igual à morte, a morte de Albine pouco importa “dado que a vaca de Lisa «a fait un veau»”(1994:77). Ora, quanto a nós tal hermenêutica, se é válida num plano muito geral, parece-nos falsear o sentido do romance. E não só porque, ao citarem-se as últimas palavras do romance, se constrói, sob a aparência de uma ausência de tese, uma tese perversa, que faria de toda a fábula um sem sentido. Se a última frase é afirmação da vida e um conjunto importante das isotopias anteriores, agregando-se em dois campos que a autora reconhece e enuncia, evidenciam a luta entre os dois princípios, não podemos aceitar um nivelamento em que *qualquer morte é igual a qualquer vida*.

A questão hermenêutica coloca-se, de facto, como vê M^a.A. Caamaño, fornecendo os dois princípios protocolares distintos: “Aí onde o mito bíblico lê a falta e a queda, o Eterno Retorno lê a primeira lei de uma natureza fundada sobre uma vida e uma morte niveladas” (p.77). Contudo, o que não nos parece evidente é que Zola dê tanto valor a um como ao outro. Se ele põe em cena personagens digladiando-se no mundo por se regerem por um ou por outro ou por hesitarem entre um e outro, parece-nos que a posição autoral não fica igualmente distribuída pelos dois. Zola, em nosso entender, opta ao encenar os valores que rodeiam a vida e a morte. Albine morre jovem, Albine morre grávida, Albine morre em consequência do mito que nega a sexualidade. Cremos que sobretudo a morte de um feto dificilmente seria aceite mesmo por uma ética de

predadores - ela só tem sentido em nome do princípio do prazer: mas essa é outra questão. É claro que, a esta questão, Zola (apesar de não ser, talvez, o mais puritano dos naturalistas) dá uma resposta simples: o desejo é saudável e uma questão humana muito banal mas, se se afasta permanentemente da procriação, torna-se degenerescente. Quanto às mortes prematuras, os naturalistas com Zola à cabeça bem sabem a quem atribuir as culpas: à ferocidade dos deuses e dos homens que dizem obedecer-lhes.

Do ponto de vista que defendemos, a apreciação feita por Danielle Chauvin acerca da relação entre a afirmação de Zola - "Serge é o catolicismo e Albine o naturalismo" - e o romance que de facto escreveu, aproxima-se mais de uma interpretação cautelosa no que respeita ao conjunto de questões que o universo simbólico de Zola suscita:

"A oposição religião/natureza de que Zola quer fazer a pedra angular do seu romance não me parece nem essencialmente ética (primeira suposição), nem essencialmente psicológica (segunda suposição), mas sobretudo mítica."(1994:93-94)

Esta questão, da religião/natureza, no romance de Eça, está presente mas por vias totalmente distintas. Podemos dizer que Serge é a religião e Albine é a natureza - embora tal seja discutível, não está fora de questão. Já não podemos dizer que Amaro é a religião e Amélia a natureza - isso está fora de questão. E a hipótese contrária, de ser Amélia a religião e Amaro a natureza, também. Ambos são uma mistura disso tudo como veremos melhor nos próximos capítulos do nosso trabalho. A natureza, com os seus signos explícitos de fauna, flora, copulações, vivência animal, vitalidade não culturalizada, praticamente não existem em Eça. O próprio esboço de inocente idílio campestre no princípio do romance que, na primeira versão, parecia apontar para uma oposição campo/cidade, foi completamente retirado e não aparece sombra dele na versão final. A única saída em que os protagonistas se encontram no campo apenas cria a circunstância de Amaro fazer o primeiro avanço (presente quase da mesma forma nas versões finais, ocupando, em ambas, quase toda a parte final do capítulo VII - mas muito pouco desenvolvido na primeira) mas depois de ele estar completamente obcecado por Amélia. A cena, aliás, não surge de um encaminhamento ou solicitação da natureza enquanto agente vital - surge antes de um obstáculo de terreno que cria a típica situação social de um cavalheiro ter de amparar a dama - contacto físico a que Amaro não resiste. O obstáculo, aliás, tem um nome bem curioso: o *salto da cabra*. Além do obstáculo/pretexto, o mundo vegetal e animal que os rodeia nada tem de eufórico: "folhas secas", "hortênsias definhadas, amareladas", "abóboras em telhados negros".

Tudo é hostil e desagradável, a lama ameaça sujá-los e os espinheiros rasgar-lhes a roupa. Só a imagem de Amélia se valoriza. Onde se revela a natureza, mas domada pelo ritual, é no interior do espaço cultural, social, litúrgico, formalizado (o universo das beatas, a casa da S. Joaneira) ou sacralizado. A relação física, o impulso erótico de ambos realiza-se dentro de um espaço próximo ou a confinar com o que os crentes consideram o sagrado: a casa do sineiro, junto à igreja onde Amaro diz missa.

A ideia que temos quanto a estes dois espaços fundamentais, o do Paradou em Zola e o da casa do sineiro em Eça, lugares onde se praticam os actos que levam às fecundações comparáveis entre si e “inventados” no mesmo ano (o lugar de encontro de Amaro com Amélia já estava determinado na primeira versão), pode ajudar-nos a acrescentar mais uma hipótese às muitas que têm sido dadas para resolver o que Alexander Coleman designa por “enigma e mistério por detrás dos empréstimos (“borrowings”) feitos por Eça a outras literaturas” (1980:116). Dado que, neste caso, o “empréstimo” feito por Eça não pode vir de nenhum texto afim dentro da literatura, não será ele um “empréstimo” feito ao mesmo corpo cultural a que Zola fez o dele, o lugar sem tempo, arredado do mundo, que comanda o próprio mundo ritual por ser o lugar da origem? - **topos** de uma situação que é, à maneira de Eça, uma paródia do **locus** romântico de um pórtico de onde o abraço erótico, sagrado e maldito, conduz ao *além*.

De facto, à sua maneira humilde (e tosca, no traço de Eça), o sineiro é um Cronos do espaço ritual que se prolonga pelo próprio universo social. Ora, se há um deus do tempo, alguém que o regula, o lugar de onde o regula é “sem tempo” - porque é de lá que tem origem o martelar de Cronos, origem da marcha das coisas. Simbolicamente, esta inversão complexa de Eça, parodia de modo ironicamente muito forte, a que Zola constrói com o seu Paradou - o Éden refeito, o lugar de onde tem origem a criação. Não podemos dizer que é assim - mas a ser uma imitação não pode ser de um texto de Zola e tudo indica ser do **topos** romântico generalizado do lugar ideal. Por outro lado, tudo indica que o Paradou de Zola o tocou, porque foi aparecer, feito Paraíso, em *O Primo Basílio*. É facto que Eça menciona (para, pelo exagero, mostrar como o podiam acusar de ir tirar todas as suas ideias e expressões a *La Faute*, fazendo funcionar a lógica do absurdo), como já vimos na primeira parte do nosso trabalho. Resta acrescentar que, ainda que a brincar, ele revela que, se não foi buscar a ideia ao autor francês, pelo menos reparou que tinha designado por um nome semelhante um lugar de encontro amoroso. Mas, o mais interessante neste caso de semelhanças e diferenças entre os

lugares do encontro amoroso e da sua designação, é que se há paródia ela é feita, simultaneamente, como um aceno deslocado e cifrado (porque não se manifesta como paródia, mas pode sugerir que o é) ao texto parodiado. Só podemos dizer que o texto ou o lugar representado são uma citação porque são, de certo modo, legíveis como paródias do de Zola. O que nos leva a tecer, sobre o assunto, uma observação em consonância com Coleman: Eça apropria-se de tudo o que seja imagem e figura cultural que lhe seja necessária para as intrigas que engendra. E fá-lo sem receio profundo de ser acusado de plágio por uma razão fundamental: o seu processo de distância, de ironização, acaba sempre por transformar o objecto usado por empréstimo em objecto de paródia. Até certo ponto ele manipula o objecto “cultural” e/ou “textual” de modo a metê-lo entre aspas, como se procedesse a uma operação que, no nosso século, se chamou *kitsch*¹.

É talvez por esse motivo que não é apenas o estigma do plágio que acompanha Eça desde a crítica de Machado de Assis: também se nota sempre, nele, sobretudo na época naturalista, a sua falta de verosimilhança e a artificialidade das suas personagens e das suas intrigas, (Machado de Assis, 1878; Machado da Rosa s/d:262-263; Coleman, 1980:130-131). O que nos levaria a considerar que talvez a dimensão em que Eça tomava a operação da mimese possa desagradar a muita gente - por não se referir a um mundo suficientemente “real”, ou “autêntico”; por não imitar a sério, como operação sagrada, os grandes mestres; por ter sido naturalista; e por não ter sido sempre naturalista. O que nenhum dos seus críticos pode dizer, porém, é que Eça não levava a mimese a sério: ele estava sempre preocupado com a questão de como “imitar”, como “representar”. E isso é demonstrado não só pelos seus textos ensaísticos, pelas intervenções das suas personagens quando discutem teatro, romance, poesia, mas também pela sua prática de constante remanejamento, elaborando mais de uma versão para cada romance. Para usarmos um paradigma clássico: tudo se passava como se demónio socrático da ironia o tocasse, para tudo questionar com a sua “inautenticidade. Mas esse demónio, que leva à febril reescrita, tem uma ampla função em Eça - ele usou-o também, profusamente, em relação a si próprio².

¹ No texto “*Kitsch et objet*” (1969:106), Abraham Moles e E. Wahl definem o “objecto *Kitsch*” do seguinte modo: “uma alteração na funcionalidade: há uma gratuitidade relativamente elevada[...] [os *objectos*] possuem certamente uma «funcionalidade indicada», servem para «trabalhar», mas exercem [quando submetidos à operação *Kitsch*] também uma função de decoração e de ornamento”

² Referimo-nos, obviamente, ao facto de Eça ter reescrito quase todos os seus romances, implicando essas reescritas, normalmente, um profundo sentido de distância crítica. Mas isso remete-nos, de imediato, para o facto de essa distância crítica ser nele profundamente irónica. A encenação da “escrita” em *A Ilustre*

É neste ponto - que poderia ser perigosamente prolongado até um infinito que se tornaria “indefinido” -, que nos parece frutuoso e interessante comparar o romance de Zola com o de Eça quanto à questão geral da temática. Façamos sumariamente o balanço de alguns dados: 1º - Zola e Eça escreveram a “fábula” em questão no mesmo ano; 2º - o ambiente cultural em que ambos estavam mergulhados é coincidente em muitos aspectos - sendo ainda de admitir como provável que o universo dos escritos de Zola fosse razoavelmente conhecido por Eça, que afirma sempre ter uma profunda admiração pelo autor francês; 3º - o título de ambas as obras aponta para um núcleo fabulatório muito semelhante e já vimos quanto a construção de enunciados macroestruturais os aproxima; 4º - Machado de Assis, evocando mestres românticos, critica o romance de Eça (a versão de 1876, como aceitámos presumir na segunda parte do nosso trabalho - que é a que temos usado sempre como referência, dado a problemática do plágio ser a que nos interessa como ponto de partida) por ser uma imitação do de Zola acrescentando que Eça é um discípulo da “escola naturalista”; 5º - as figuras dramáticas principais, os protagonistas - o padre e a virgem - são emblemas sociais de um valor simbólico muito intenso com que a obra pode operar mas que não inclui e domina inteiramente. É difícil que o padre e a virgem, por mais carregados de singularidade e individualidade que cada um deles tenha, não transbordem como modelos para a generalidade da cultura. É sempre possível fazê-los coincidir com figuras genéricas do texto da cultura em geral, de outras ordens discursivas, ou de personagens de outros romances.

Tais figuras correm sempre o risco de, em leituras apressadas ou intencionalmente “forçadas”, serem esquecidas quanto ao que as marca como sua singularidade, e serem tomadas apenas nos seus traços genéricos - sendo sempre possível considerá-las meras reproduções umas das outras.

Deste quadro, parece-nos possível ir tirando algumas conclusões provisórias no que respeita às questões temáticas que temos estado a tratar até aqui. O que nos parece evidente é que tem toda a pertinência falar de semelhança acerca das duas obras em questão quando nos referimos ao seu tema ou, para não escaparmos a nós próprios e à nossa argumentação, aos **topoi** mais gerais que constituem os ideogramas que neles se confrontam. Aceitamos que esses tópicos ou temas são os “*a propósito de*” que,

Casa de Ramires (romance, também ele, com mais de uma versão - edição na *Revista Moderna*, Paris, de 1897 a 1899 e em livro em 1900) é demonstração cabal do modo como Eça era capaz de fazer paródia

segundo Pavel e Bremond (cf. Bremond, 1988a:5a7,) constituem “um ponto de ancoragem transcendental”. Devemos entender, porém, que esse “a propósito de”, ou “acerca de” que une as duas obras, sendo o que lhes pode ser apontado como “exterior”, leva marcas de identificação textuais: o título não é o mesmo mas um poderia ser uma tradução cultural do outro (o que em França é falta, entre nós é crime, p.e.); os protagonistas são sobreponíveis, em grande parte dos semas que podemos ligar à designação que ambos os romances incorporam para lá dos limites das semantizações específicas que cada um deles faz: contra o particular de Mouret, de Amaro, de Albine e de Amélia contrapõe-se o genérico, simbólico e universal de “o padre” e “a virgem”.

Acrescente-se a esse facto o do fenómeno cultural que, dominando na **praxis** social os discursos específicos de cada autor, faz funcionar os valores, os códigos e os protocolos dos grupos culturais, científicos e literários. Os intercâmbios ideológicos, de máximas, de princípio, de premissas, são reguladores semânticos que estreitam os campos de sentido em que os autores produzem. Há limites para essa exigência de escola, de comunhão de princípios, mas dificilmente os há quando se convocam figuras emblemáticas como “o padre”, ou quando se fala, em relação a esse padre, de uma transgressão (seja qual for o grau dela). A demarcação evidente, explícita, do naturalismo, é em relação ao romantismo - facto que não foi tão evidente para as gerações anteriores, dos precursores, como Balzac, passando pelos primeiros realistas, como Champfleury, até aos epigonais, como Júlio Dinis. Contudo, a demarcação de fundo é mais vasta e exigente: em grande parte contra o catolicismo que muitos dos românticos, desde Chateaubriand, erguem como bastião contra o materialismo e a revolução. Des Esseintes, esse infatigável comentador da cultura literária do seu tempo, e do naturalismo em particular, não se engana ao considerar que com d’Aureville “prenait fin la série des écrivains religieux”. No mesmo plano de apreciação que se processa no interior da ficção, o narrador-protagonista declara que prefere *La faute de l’Abbé Mouret* a todos os outros livros de Zola (cf. Huysmans, 1884:256 e 279).

Seleccionar o mais esquecido e tardio dos grandes românticos franceses e o romance de Zola que evoca o mito edénico é enfatizar o que os une, os enunciados contrários em que os seus textos são semelhantes por se encontrarem no mesmo campo de problemáticas. E, como o seu herói, Huysmans defende a tese de que, na época em que escrevia, um escritor ou está com os naturalistas ou é católico: por isso ele próprio se

com a oficina da sua própria escrita.

converteu. Huysmans não tem a chave da história do seu tempo, evidentemente, e a sua verdade omite muitas parcelas importantes da cultura literária da época. Não obstante, é de considerar com algum peso a sua opinião acerca do modo como se polarizavam algumas das mais importantes correntes culturais do seu tempo.

Seria difícil que, na mesma data, com títulos tão semelhantes, emergindo numa fractura cultural tão evidente e generalizada, em universos onde o catolicismo ainda imperava, os dois romances não fossem olhados como semelhantes. Mas, cremos, há ainda outro aspecto a considerar, e que já foi por nós sugerido mais de uma vez: não basta que eles tenham esses factores todos em comum para que se evidencie a sua semelhança. Machado de Assis, na sua crítica já citada, fala também de semelhanças entre *O Primo Basílio* e *Eugénie Grandet*. Coimbra Martins, nos seus *Ensaio Queirosianos*, não parece ter outro assunto a não ser os temas que de modo mais ou menos evidente Eça retomou de todas as literaturas. Em relação a *Os Maias*, ele aponta mesmo o facto de não ser nada chocante - como muito leitores acham - ou mesmo obsessivo o tema do incesto, dado que na grande literatura alguns dos seus gigantes o trataram também. Coleman enfatiza os empréstimos de Eça de modo bastante persistente sobretudo no que se refere à semelhança entre *O Primo Basílio* e *Madame Bovary* (cf., p.e.1980:118-119). Não nos esqueçamos que, se ele tem razão e Machado de Assis (que ele considera ter feito uma crítica justa a Eça quanto ao “plágio” de *O Primo Basílio*) também, então, muito provavelmente, numa lógica proposicional elementar, sendo o romance de Eça idêntico ao de Balzac e ao de Flaubert, o de Flaubert e o de Balzac são idênticos entre si. Contudo, embora fale do enigma e do mistério dos “empréstimos” de Eça, não sugere pelo menos a curiosidade dos de Flaubert. Em toda esta questão já de si perturbante, o mais notável é que a “semelhança” que maior atenção tem merecido seja a que existe entre *O Crime e La Faute*. Semelhança que, deve-se notar desde já, somos os primeiros a subscrever. Não para falarmos de plágio (a ele voltaremos na parte final do nosso trabalho) mas do que torna estas obras tão próximas uma da outra: a sua singularidade e ousadia no facto de abordarem, de falarem acerca de o que, afinal, era a grande questão do amor, a questão do interdito.

Pela semelhança do seu *acerca de*, ou seja, das teses que se formulam pela evidenciação de um ideograma triunfante, opondo-se ao que dominara até então, elas ficaram como únicos exemplares coerentes, sistemáticos, totais e sem réplica, de um **exemplum** como núcleo de uma refutação. Essa solidariedade na fórmula, destacando-

se no conjunto dos romances da sua época justifica, em grande parte, a facilidade com que são associadas e vistas como semelhantes. No fundo são os mais semelhantes entre si, quanto a um aspecto temático fundamental, num **corpus** de textos que também têm presente esse aspecto, mas de modo mais fraco, menos problemático.

É a convicção dessa base de semelhança que nos leva indagar, a partir dela, se além desse mínimo que as torna comparáveis entre si preferencialmente existem mais semelhanças. A nossa convicção experiencial, empírica, de leitores diz-nos que todas as outras semelhanças ou são forçadas e, de um modo geral, polemicamente engendradas para denegrir o naturalismo de Eça, ou são as que se encontram em estruturas esquemáticas de representação (cenas, descrições de espaços) ou em alguns elementos simbólicos (as figuras religiosas, os paramentos) que inevitavelmente têm de existir como constituintes pertinentes das isotopias de sentido em universos semanticamente semelhantes. Por isso mesmo, acreditamos que existem muitos pontos de comparabilidade que nos parecem obedecer ao mesmo mecanismo de estruturação do sentido no discurso ou no texto a que obedecem os romances no seu todo. Ou seja, em consequência de serem textos que se reportam à mesma temática, ainda que seja de *maneira diferente*, existem muitos elementos, dos vários níveis de estruturação de ambos os romances, que se reportam aos mesmos objectos representados, às mesmas situações romanescas, aos mesmos problemas antropológicos, às mesmas questões culturais. O que nunca podemos minimizar é que o fazem segundo processos distintos.

Poderíamos colocar este problema de um modo que talvez não seja mais exacto nem mais explícito do que os que usámos nos parágrafos anteriores mas que talvez nos permita evidenciar melhor a pertinência da diferença nas bases de semelhança que estabelecem a comparabilidade. Para isso teremos de entender a unidade temática, porém, como um organismo discursivo de relação. Tal organismo é portador de unidades textuais que remetem para ordens discursivas que lhe são exteriores mas que, simultaneamente, pela relação que estabelece, integra os discursos dessas ordens no texto onde emerge. Representar, não o devemos estranhar, é, em grande parte, essa operação transdiscursiva plasmada em texto.

Segundo esse modo de colocar o problema, poderíamos dizer que, em última instância, duas obras, ao defenderem a mesma tese, instituem uma *casuística maior* (tal como a podem entender os teólogos, por exemplo), a qual podemos considerar a base da sua comparabilidade, dado que mobilizam as mesmas figuras gerais (o padre, a virgem,

a interdição, a transgressão, o homicídio involuntário, o infanticídio - e, aqui, as duas posições romanescas já mostram divergência pois Amaro mata o recém nascido enquanto Mouret se limita a ignorar um feto). Contudo, as representações poéticas, as construções dramáticas, as narrativas, criando heróis criam particularizações dessas casuísticas. Na tragédia encontramos o grau máximo de casuística em representação artística: estamos praticamente “colados” ao mito, ao modelo problemático do que está em questão, ao confronto imediato do herói sem remissão com os deuses e/ou o destino. A comédia, ao contrário, institui o grau menor do confronto: a casuística da banalidade, por vezes do **qui pro quo**. Poderíamos dizer, dentro desta ordem de ideias, que a representação (entendida como *mimesis* ou *imitação*, no sentido aristotélico) quase sempre lida com a *casuística menor*, onde o combate das personagens se processa com os obstáculos relativos e ao mesmo nível de potência que têm esses actores, possuídos pelos desejos comuns mas só raramente pela *hubris* dos heróis trágicos. O herói do romance (ou melhor, o actor-personagem da narrativa romanesca) defronta-se com as figuras menores do obstáculo, do destino - não com os próprios deuses, ou com os *fados*. A questão, com *La Faute* e com *O Crime*, é que tendo estes romances ligado aos seus protagonistas uma espécie de predicados ontológicos essenciais, os aproximam, como actantes, de figuras da *impossibilia*. O padre, se têm relações sexuais, perde a sua essencialidade de padre mas, se não as têm, perde a sua essencialidade de homem. Poderíamos dizer quase o mesmo acerca da virgem. No fundo, a figura do padre institui um nível de mito numa história que se desenvolve numa casuística de romance. Daí, por vezes, não conseguirmos deixar de ver a repetição do mito no interior do romance, enfatizando a semelhança - tanto mais notória quanto as regras dos romances em causa são as da narrativa de uma existência normal, mediana.

Se a estruturação da história tivesse sido feita segundo os modelos da tragédia (que o romance de Zola, até certo ponto, é, pelo modo como convoca as potências supremas e o mito fundador do interdito - a “Natureza-Árvore, o *Genesis*), teríamos imediatamente percebido que estávamos perante duas variações do mesmo mito, enfatizando as diferenças na base da comparabilidade, tal como comparamos na sua diferença indiscutível a *Phèdre* de Racine e *Hippolytos* de Eurípides.

Capítulo 4

O sentido das teses na acção

1 - A história e a representação dos temas nas figuras actanciais

Numa espécie de retomada dos formalistas, por razões que ela própria não explicita, Mieke Bal, embora seguindo de perto Genette, define aquilo a que o autor francês chama *história*, sob a designação de *fábula*, do seguinte modo: “uma fábula é uma série de acontecimentos lógicos e cronologicamente relacionados que alguns actores causam ou experimentam” (1987:13). A definição serve-nos para delimitar o campo dos elementos e relações que vamos tratar aqui. Dado que abordaremos três níveis do processo narrativo e que, tanto quanto sabemos, a proposta teórica de narratologia que os considerou de forma explícita como conceitos integrantes, foi a de Bal, que acabamos de citar, seguiremos muitas das suas definições pela simplicidade e clareza por que optou ao propor uma gramática do texto narrativo que como tal aspira a ser completa dando conta, exhaustivamente, de todos os níveis do texto e dos elementos discretos que a cada um desses níveis se revelam funcionalmente pertinentes na narrativa.

Contudo, a terminologia da autora, por se afastar da de Genette põe algumas dificuldades de pormenor ao ser utilizada no nosso trabalho. Na medida do possível, embora usemos muitos dos seus conceitos, tentaremos designá-los segundo as terminologias dos teóricos que a precederam e a que ela própria recorre. Dada a relativa estabilidade da “gramática” narratológica a que ela procura dar uma arrumação de conjunto (de Greimas a Genette, essencialmente), usaremos os termos já consagrados dos vários teóricos que originalmente os desenvolveram, tentando esquivar-nos a uma excessiva preocupação de nomeação e definição conceptuais. Só o faremos em casos de necessidade quando possam surgir ambiguidades ou equívocos. Esta nossa decisão decorre do facto de, fundamentalmente, nos parecer que muitas das reformulações

terminológicas de Bal são apenas divergências terminológicas e não conceptuais. Se, para a unidade argumentativa da sua *teoria*, ela encontra vantagens na renomeação de alguns conceitos para, assim, poder desenvolver *nuances* de pormenor nalgumas definições, para nós, tal limitação revelar-se-ia redutora, sobretudo quando nos reportássemos aos conceitos tal como foram sendo desenvolvidos pelos teóricos da narrativa em que ela se apoia e aos quais nós próprios recorremos profusamente, ainda que dentro das linhas gerais de concepção global do *texto narrativo* da obra de Bal acima referida.

Faremos pesar, na concepção por que optamos aqui, que a *história*, neste caso, não é a *narrativa* (que assim designamos, segundo Genette, dado que Bal lhe chama “história”), que trataremos no ponto seguinte, entendendo nós por este conceito, de acordo com a prática narratológica herdeira do formalismo e do estruturalismo, um certo modo de apresentar a *história*. Há, como se vê, no conceito de história (ou fábula), uma ideia muito próxima da que caracteriza o tema: o ser uma matéria, um *acerca de*, representado no texto mas que, conceptualmente, é assumido como pré-texto, ou, em última análise, referente ou, melhor, objecto referido (dado que o texto o constitui pela *referência*).

Reportando-nos aos romances de Zola e de Eça aqui em questão, poderíamos dizer que a história, contada de uma certa maneira (narrativa) por um discurso de saber linguístico e enciclopédico (a narração) de maior ou menor dimensão, é a série de acontecimentos que levam as entidades antropomórficas, culturalmente definidas (actores), numa lógica de valores e de impulsos, numa sequência cronológica que os encadeia (um acto leva a outro, uma motivação a uma acção, uma localização a uma condicionante de decisão), de uma situação determinada no princípio (o *incipit* narrativo, *complicação*) a uma situação final (o *explicit* narrativo, o *desenlace*) que encerra a fábula na sua dimensão de *acção* antropológica - mas que, de modo algum, se pode dizer que é o *explicit* discursivo, por exemplo, pois este pode ser uma *peroração moral*, com todos os traços do discurso ético-avaliativo. Seguindo ainda Bal (que se apoia nos modelos de Greimas, Bremond e Barthes) nesse ponto, podemos dizer que “um acontecimento na história é a transição de um estado para outro”(1987:13), no plano mais geral e mais amplo (ou profundo, como propõe a concepção mais estritamente greimasiana) que o texto consinta. No caso dos romances a que nos referimos, é acontecimento a este nível o facto de Amaro e Amélia (ou Serge e Albine,

no romance francês) se terem ligado amorosamente, porque isso põe em causa a condição estável de ambos, de castos, de virgens - não o facto de se terem conhecido, de viverem sob o mesmo tecto durante algum tempo, por exemplo, que são apenas ocorrências de um *estado inicial* (**incipit** discursivo-romanesco, antecedendo o desencadear da narrativa propriamente dita) , sem complicação, que se pode manter indefinidamente.

Actuar e acontecer, ou seja, uma alteração de estados, é o que marca semioticamente, a este nível, as entidades personificadas, os actores que, de acordo com o seu fazer essencial, podem ser considerados *actantes*. O *acontecimento*, no nível da história, é fulcral porque, de certo modo, é ele o material que, na sua sequencialidade, se considera como elemento a trabalhar de acordo com um tipo de organização a que se chama narrativa e segundo um tipo de discurso a que se chama narração. Sem a sucessão de acções de pelo menos um actante sujeito, não há história que se forme como narrativa.

A implicação de interesse humano é fundamental. Não é indiferente que um romance tenha um título com um nome próprio, uma caracterização de valor cultural e civilizacional importante, e um indício de um acto a desenvolver. “O crime do padre X” ou “A falta do padre Y” envolvem logo uma proposta de interesse humana com implicações problemáticas fundamentais. Ser padre implica determinados estatutos ontológicos decisivos. Indicada essa condição num título, a questão do sujeito da acção logo se põe. A este nível, como já sugerimos um pouco acima, as entidades antropomórficas, na medida em que se caracterizam pelo seu *fazer* ou pelo seu *ser para fazer*, designam-se, segundo a proposta clássica de Greimas, *actantes*. A função fundamental de um actante sujeito é a sua predicabilidade essencial, segundo a qual o seu fazer ecoa redundantemente no seu ser. Em princípio, uma vida exemplar de padre aproxima-se da hagiografia na sua formulação clássica: um comportamento de actos virtuosos que de acordo com a axiologia da Igreja constitui o ser dos seus ministros. O interesse narrativo, contudo, para que possa existir como história, tem de partir da sugestão inicial de uma ruptura de um estado de coisas que pode ser (não o é na hagiografia, por exemplo, mas é-o no romance) o estado de essencialidade complementar.

Nas narrativas como as que aqui nos interessam o nível dominante é a história. É o caso, de um modo geral, do romance clássico realista e naturalista. Essa característica liga-se profundamente à intenção moralizadora e educativa dos romancistas que

assumiram, de modo mais ou menos consciente e deliberado, a posição realista ou naturalista. Tal facto não nos impede de reconhecer que, em muitas narrativas, a dominante pode ser outro dos níveis já por nós definidos. Os casos de mais ampla tradição, sobretudo no romance, são aqueles em que avulta a narração, ou seja, a espectacularidade do acto de contar. Isso não acontece apenas nas tentativas mais evidentemente modernistas - *Jacques le Fataliste*, *Tristram Shandy* são antepassados ilustres desse modelo.

O caso canónico da criação de interesse ao nível da fábula é a complicação causada por um acontecimento que retire ao sujeito o predicado ontológico que o caracteriza. Um sujeito hagiográfico, por exemplo, buscará o aperfeiçoamento do seu ser, que pela revelação divina ele sabe que na vida terrena será sempre incompleto - nunca corre o risco de perder a sua qualificação essencial. O interesse humano da hagiografia é limitado, pois o sujeito apenas age como ilustração de uma verdade - actua segundo a determinação, num percurso inteiramente previsível. Se a complicação se coloca, na história de um santo, isso acontece a um nível totalmente transcendente. A acção do santo é apenas a corroboração de uma verdade divina que o antecede e determina totalmente. O sujeito romanesco, na modalidade temática que aqui tratamos, situa-se quase numa dimensão preliminar de tragédia (embora o desenvolvimento romanesco não se desenvolva, posteriormente, segundo as normas trágicas), pois o que lhe acontece é a perda total daquilo que o constitui como padre. Por essa ocorrência ele deixa de estar em contacto com a transcendência que o determinaria no seu percurso para a *Graça*. É quando perde a qualidade fundamental de castidade que o padre passa a sujeito consciente de um objecto em falta. E é a partir desse momento que a sua actuação se afasta do modelo canónico do esquema de acção hagiográfico e se integra no da narrativa que está na base do romanesco.

Estamos, obviamente, a simplificar uma das linhas axiológicas que funciona, no romance, como sistema de valores que rege uma acção, tal como já vimos (no final do segundo capítulo desta segunda parte do nosso trabalho), ao perspectivarmos quer *La Faute* quer *O Crime* como romances de tese. A comparação com a hagiografia, a que recorreremos, permite-nos perceber melhor como, na base de ambos os romances, se formula uma estrutura de exemplo, ou seja, de encadeamento de acções que ilustram um sistema geral de valores. Segundo a proposta de Suleiman, esses sistemas de valores integram-se em sobredeterminações do tipo ético, filosófico-teológico-científico,

sociológico e psicológico, constituindo o que ela chama, simplificada e genericamente, sistema, ou supersistema ideológico. No que respeita ao sujeito, a sobredeterminação fundamental é ontológica e tem como elemento de valor nuclear a verdade entendida como a ligação profunda do sujeito à sua essencialidade.

É claro que quer Serge quer Amaro são actores actancialmente complexos. Como padres, o *objecto* dos seus *desejos* é a *castidade* (este oximoro é bem característico da questão de fundo de ambos os romances). Contudo, como homens, o *objecto* dos seus *desejos* é a *mulher*. Perdendo a castidade, o padre constitui-se como sujeito em crise, fica *disjunto* do seu *objecto* essencial. O programa narrativo fundamental no romance assenta sobretudo no desenvolvimento da modalidade da relação desses dois elementos que os semioticistas, na sequência das propostas greimasianas, chamam actantes *sujeito* e *objecto*. Já se vê que, no caso dos protagonistas dos romances de Zola e Eça, segundo um sistema de valores representado pela Igreja, eles buscam um *objecto* espiritual, qualquer coisa como a perfeição ou pureza dos santos e ascetas, ou o Graal da cavalaria sagrada. Mas, como homens, a sua busca é a da mulher. A acumulação destes dois papéis actanciais num mesmo sujeito actorial é fundamental para o dinamismo, para a tensão presente em cada acto, e para a dimensão macrocósmica da dramaticidade das situações que se aproxima da tragédia.

A questão ontológica que se levanta nesta sobreposição é a da possibilidade do ser enquanto tal. Realiza-se, deste modo, a encenação da crise desenvolvida no ser relativamente à verdade que assume como essencial e à autenticidade (implicando a coerência) do seu fazer, quando dois sistemas de valores entram em choque e já não é possível suster sem fractura ou sem angústia o ser como unidade. Em última análise o que está em causa é o ser como ser. E o problema, quer com Serge Mouret quer com Amaro, passa fundamentalmente pelo sentido que ganham, na estrutura elementar de significação, as negações que cada uma das suas autenticidades causa na outra. Nem sempre, como neste caso, a relação do *ser* e do *parecer* se apresenta com tal evidência dicotómica num agonismo que só tem saída por uma amputação integral do estatuto essencial de uma delas pela imposição da outra. É claro que uma coincidência integral do ser e do parecer anula toda a possibilidade de história - a *perfeição* ontológica não tem dramaticidade, não se discursiviza como problema ou crise: quando muito pode ser ostentação da transparência. A narrativa só emerge quando entre o ser e o parecer se dá

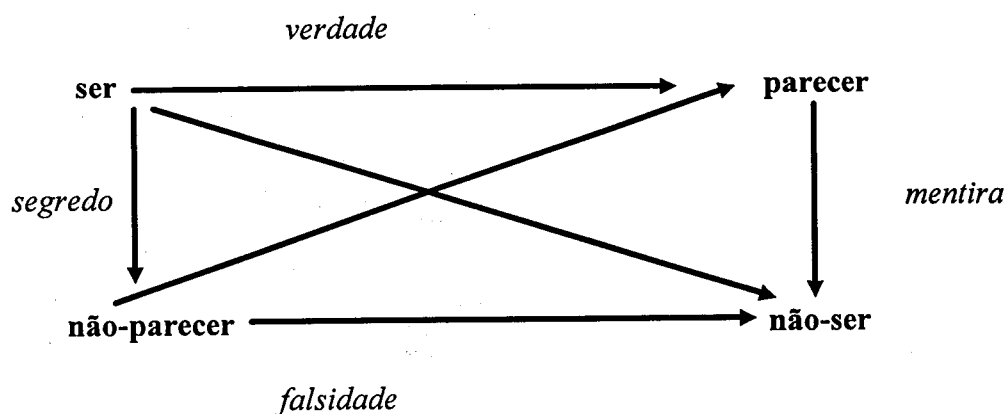
fractura e o parecer se ostenta como a máscara do ente que perdeu a capacidade de encontrar o ser.

Se consideramos, por razões práticas, o momento da perda da castidade como a complicação que altera o estado original e que leva o sujeito a uma acção de transformação que reponha o valor inicial, temos de considerar que essa perda, na dimensão mais profunda da história, instaura o estado de não-castidade como o da desgraça, ou seja, o da deixis negativa, e fundamenta toda a acção para regressar ao estado de graça como um processo de transformação positiva, desenrolando-se segundo uma deixis positiva. Tal actuação, no desenvolvimento do programa narrativo assumindo essa deixis como positiva, assenta numa relação ontologicamente fundamental: a coincidência entre o *ser* e o *parecer*. Pela recuperação da castidade, o padre, que nunca deixou de o parecer, assume o seu ser. E tudo se nos afiguraria normal e os romances deixariam de ter “interesse narrativo” se eles, na formulação da sua problemática, não colocassem de forma obsessiva, angustiante e insolúvel a relação ontológica segundo uma deixis que anula a primeira. Se o padre não assume o desejo pela mulher, veste como as mulheres (a batina) e se torna cúmplice delas (as beatas, em *Eça*, mas também as domésticas de Mouret, em *Zola*), o padre não parece um homem. Mas se, sob essa aparência, ele a deseja de facto, não o parece mas é.

Embora a semiótica de inspiração greimasiana não distinga entre o desejo e o querer, considerando-os termos equivalentes para designar a modalidade do eixo que une o sujeito ao objecto, talvez fosse bom considerá-los distintos, neste caso, por conveniência da nossa argumentação. E, quanto a nós, ao nível da história, *La Faute* e *O Crime*, parecem assumir essa distinção: quer Serge (explicitamente) quer Amaro (ambiguamente) *desejam* a mulher e *querem* a castidade. Como temos duas deixis opostas, cada uma delas instituindo um programa narrativo diferente, em antagonismo total com o outro, percebemos como ambos problematizam a grande questão a que Santo Agostinho deu figura pela interpretação que fez do *Genesis*: o prazer é condenável e demoníaco porque nos tira a capacidade de volição. Também se percebe quanto, após o naturalismo, o positivismo e Freud (que Serres, aliás, em *Feux e Signaux de Brume*, *Zola*, considera um positivista), a dicotomia deixa de existir, ao ponto de ser quase indiferente dizer desejo ou vontade para os semioticistas, por exemplo.

Um modo de dispor a estrutura elementar de significação relativamente a esta relação ontológica entre o ser e o parecer é o do quadrado semiótico que nos permite

desenvolver o dinamismo, quer efectivo quer virtual, da oposição relativamente aos actantes sujeito/objecto, tal como se manifestam nas problemáticas dos actores ou personagens mais destacados de ambos os romances:



A verdade só existe, para Mouret como para Amaro, quando conseguirem juntar o seu ser ao seu parecer. O que se verifica em ambos, como padres, é que pela imposição da regra eclesiástica se instaura um estado de secretismo, por serem homens e não parecerem. Já vimos anteriormente como quer em Mouret quer em Amaro, na relação de cada um deles com a imagem da Virgem, esse ser secreto se revela. O desejo, oriundo de uma lei não culturalizada, desenvolvida por representações variadas no mundo ocidental de modo a ocultarem o ser natural (ou animal, como Zola formulará mais tarde, contrapondo a “besta humana” como deixis problemáticamente positiva, a um consenso de puritanismo hipócrita que a vê sempre como a imagem do outro a negar, ou denegar), assalta-os no interior do próprio universo imaginário que cada um tem com a infra-estrutura cultural: o da Igreja. Tanto num como noutro, a primeira imagem de mulher que se objectiva como desejo é a da Virgem. Irrupção interior, mental, psicológica, subjectiva - secreta, enfim - de uma verdade que se impõe de modo selvático, irreprimível e, de algum modo, “irrepresentável”.

Tal *irrepresentabilidade é representada*, de modo espantoso, quanto a nós, em Eça, na terceira versão de *O Crime*, onde ele introduz a imagem da filha paralítica do sineiro, quase tão deficiente na sua linguagem sobre o amor como na musculatura que não lhe permite mover-se. Quando interrogada pelo cónego Dias sobre o que via acontecer entre Amélia e Amaro, apenas sabia dizer que “se roçavam um pelo outro” e que “vêm

ambos, sobem para o quarto, fecham-se por dentro, são como cães!” (1880: 210-211; II). A codificação do impulso sexual em *La Faute* é elaborada de outro modo. O peso do código da natureza, em Zola, é muito grande e emerge sobretudo pela descrição do lugar, o Paradou, onde a exuberância por vezes asfíxiante da natureza como crescimento, reprodução e invasão é a educação básica de Albine e, através dela, de Serge. Em cerca de um quarto do livro (100 páginas em 400), dez dos dezassete capítulos da segunda parte (do VI até ao XV), é a descrição do Paradou infinitamente fecundo e luxuriante que domina a narrativa, sendo as duas personagens, Serge e Albine, apenas os olhares através dos quais ele se apresenta, carregado de manifestações da lei natural: crescer e multiplicar-se.

Note-se que, no romance de Eça, tal aprendizagem se faz, desde a primeira versão, quase sem alterações, pelo exemplo dos próprios padres e beatas (na aparência virgens, ou pelo menos sexualmente inactivas, quando já tinham sido mulheres casadas, como a mãe de Amélia, por exemplo). É quando vê o seu ex-professor de moral do seminário, o cônego Dias, no quarto com a S. Joaneira que Amaro se sente “autorizado” pelo ensinamento do “mestre” a perder os escrúpulos quanto ao que sentia por Amélia. É esse “ensinamento” que ele interioriza pelas reflexões que faz depois de ter tido a revelação do sexo numa cena a que poderíamos chamar uma paródia “*avant la lettre*” da cena primitiva freudiana (recorde-se, no entanto, que na 3ª versão a conclusão sobre tal cena é forçosamente mais complexa pois Amaro já tivera relações uma vez, ainda que apressadamente, com uma “vaqueira”, numa paróquia em que estivera antes de ir para Leiria):

“A S. Joaneira, ela, toda pachorrenta, com as gordas roscas do seu pescoço!... E o cônego, que fora seu mestre de moral! E era um cônego respeitado pelo cabido! E era um velho sem os ímpetos do sangue novo, já na paz que lhe deveriam ter dado a idade, as dignidades eclesiásticas! Que faria então ele, novo, forte, sentindo um sangue abundante impacientarse no fundo das suas veias, reclamar, urgir!...E o seu desejo, o amor por Amélia, aparecia-lhe menos excepcional, quase natural. Como em todos os mais padres, actuavam nele as forças iniludíveis da natureza! Porque não seria como outros, que sobem em dignidades, entram nos cabidos, regem os seminários, dirigem as consciências, envoltos em Deus como numa absolvição permanente - e têm, no entanto, numa rua afastada, uma mulher pacata e gorda, em casa de quem vão repousar das suas atitudes devotas e da austeridade do ofício, fumando cigarros de estanco e beijando uma face rechonchuda? Por que não?

Compreendia agora tudo, e vinham-lhe então outras inesperadas reflexões: que gente era aquela, a S. Joaneira e a filha, que viviam assim sustentadas pela sensualidade pachorrenta de um velho cônego? A S. Joaneira fora decerto bonita, bem feita, desejável - outrora! Por quantos braços teria passado até chegar, pelos declives da idade, àqueles amores senis e mal pagos? Como teria sido educada Amélia?...Aquelas duas mulheres decerto não eram honestas. Recebiam hóspedes, viviam da concubinação. Amélia ia sozinha à igreja, às compras. O seu temperamento parecia exaltado. Talvez já tivesse tido um amante! Resumia

então, filiava certas recordações: um dia em que ela lhe estivera mostrando na janela da cozinha um vaso de rainúnculos, achavam-se a sós, e ela, toda corada, pusera-lhe a mão sobre o braço e os seus olhos reluziam e pediam; outra ocasião ela roçara-lhe com o pé... Vinham-lhe então certas esperanças e caminhava depressa, sob o impulso da agitação interior. Os seus pés chapinhavam as poças lamacentas; a noite caíra quase, com uma chuva fina e melancólica. Amaro não a sentia; estava cheio de uma só ideia, deliciosa, que o fazia tremer: ser o amante de Amélia, como o cônego era o amante da mãe! parecia-lhe fácil: imaginava já a boa vida satisfeita que passaria; ela desceria, de noite, ao seu quarto, pé ante pé, apanhando as suas saias brancas, com um xale sobre os ombros nus... Com quantas devoções, humilhações ele amaria aquela fresca rapariga!” (1876: 106-107)

Tais reflexões contêm um código muito curioso dos imperativos da natureza, profundamente diferente do que Zola constrói no seu romance. Não é no mundo natural, mas também não é nos salões mundanos, que Amaro “aprende” a verdade de Eros: é com um padre e com uma beata. Ora, a sexualidade, para a personagem, passa a ser possível a partir de dois saberes fundamentais: o segredo - ser homem e não o parecer; a mentira - parecer padre e não o ser. Contudo, face à sua descoberta, face à realidade que conhece no interior do grupo dos padres e das beatas, Amaro constrói uma ética em que contam também o desvelamento e o desencanto, como uma nova aprendizagem: a falsidade. E isso porque Amaro, da equação resultante da doutrina segundo a qual “Deus os envolve numa absolvição permanente” com as práticas reais que vão da gula à luxúria, tira uma regra: o clero não é nem parece constituído por padres cumpridores das regras e dos votos - no fundo esses ministros do culto são homens disfarçados de santidade mas sedentos do prazer e da luxúria. E é como tal que se assume a partir desse momento.

É importante ver como estes elementos nucleares da história divergem entre o romance de Eça e o de Zola, a partir deste ponto. Na deixis da ética da igreja, os padres de Eça são actancialmente falsos destinadores (enunciadores de códigos e regras de acção) para o destinatário Amaro. O saber que transmitem nas suas palavras públicas não corresponde nem aos seus exemplos nem às suas palavras em privado (exceptue-se o abade Ferrão, que aparece na terceira versão). No romance de Zola, frei Archangias é um destinador autêntico da deixis eclesiástica, ou seja, assume autenticamente o que diz e faz assentar a sua verdade nos textos sagrados ou no que provém da palavra de Deus: é um religioso que não ministra o culto mas zela, como um pai ou como uma autoridade da Igreja, pelo comportamento de Mouret. O destinatário da sua palavra é sobretudo Serge, portanto. Na Igreja este reproduz, com autenticidade, a palavra que prega. Amaro, na Igreja, prega sempre com duplicidade: ou apressa a missa, ou pensa noutra

coisa, como veremos melhor no final desta parte do nosso trabalho, quando tratarmos o nível da narração ao compararmos a missa de Amaro com a de Mouret.

De facto, os destinatários dessa mesma palavra, seus mestres do seminário, ou já estão esquecidos e distantes no tempo ou então acabam por aparecer sinodoicamente parodiados na figura do cônego Dias, ex-mestre de moral de Amaro que ele descobre na torpeza dos gozos carnavais. A natureza, a que Amaro faz referência no excerto acima apresentado, que aparece como o princípio da deixis que se opõe à deixis da Igreja, está representada e codificada, para Amaro, nas práticas secretas de homens e mulheres que, publicamente, assumem o parecer de padres, de virgens ou de abstinentes, pela via da mentira.

Embora haja diferenças entre os dois romances nos elementos acima indicados, é relativamente ao desenvolvimento do actante sujeito que os romances nos parecem divergir mais profundamente, logo ao nível da história. De facto, no romance de Zola, se é evidente que o sujeito da deixis da Igreja é Mouret, pela sua obediência ao voto da castidade, já não é tão evidente que ele seja o sujeito na deixis da natureza. A operação romanesca de nomear, na segunda parte do romance, o “padre Mouret” por Serge não é basicamente para fazer dele um sujeito distinto, ou seja um actante sujeito numa outra deixis: o resultado da operação é que a mesma personagem/actor muda de estatuto actancial, passando a ser objecto do desejo/querer de Albine, verdadeira destinatária das forças da natureza que lhe impõem os princípios da procriação como busca mística do acto que do impulso e do prazer se prolonga na fecundação. Serge, quando está fora do domínio volitivo de Albine - e isso acontece por intervenção de Archangias, que passa a ser o sujeito da acção de recondução de Serge à entidade “padre Mouret” e, por isso actante *oponente* na deixis regida pela natureza - e se assume como sujeito, apenas sabe mudar-se da esfera de influência do culto mariânico para um maior apego ao mitologema de Cristo, mostrando-se incapaz de ter relações com Albine.

Ora, nada disso se passa com Amaro, que é sempre Amaro, sendo quase sempre esquecido o seu apelido (Vieira - e conhecendo a imparável ironia de Eça, tal apelido é, no mínimo, suspeito, quando atribuído a um padre que pode ser designado por A. Vieira...). Serge Mouret é sujeito do querer ser padre e objecto do desejo de Albine. Amaro é sujeito do desejo pela mulher e do querer ser padre. A entidade unitária de um tal actor, assumindo conscientemente os dois papéis actanciais, só pode levar a dois processos: o da tragédia desenvolvida numa espécie de esquizofrenia, ou o da paródia

que, em Eça, é assumida com a satirização integral de uma das deixis, ao ponto de, mesmo na terceira versão, não obstante a intervenção do abade Ferrão, se apresentar como digna do descrédito do riso e mesmo da desconfiança.

É em Eça, sobretudo, que se explicita com nitidez o conjunto de máximas e noções anticlericais modernas a que nos referimos na temática, segundo as quais o padre é o “outro homem”, o “intruso”, o “macho lúbrico disfarçado de saias para parecer mulher” que foram muitas vezes os emblemas ideológicos dos intelectuais progressistas nos países de tradição católica, desde meados do século passado até à Guerra Civil espanhola, segundo o demonstra amplamente o estudo de Manuel Delgado (1993) já amplamente referido por nós em capítulo anterior. O jogo actancial é muito interessante, neste caso, porque mantendo-se sempre Amaro o sujeito de ambas as deixis ele acaba por envolver todos os valores simbólicos da Igreja bem como todos os papéis actanciais (o sujeito, o destinador, o adjuvante) da deixis de aparência eclesiástica numa trama de luxúria, sexualidade, mistificações, violências e, no final, num crime como resolução da crise gerada pelas determinações da natureza no sistema das regras eclesiásticas do interdito. Isso é evidente no modo como ele começa por mitificar a imagem de Amélia, chegando ao ponto de, como já vimos anteriormente, a paramentar com as vestes da Virgem. Quanto ao actante objecto da deixis dominada pela natureza e por **Eros**, componente base da personagem de Amélia, tal como a perspectivamos a este nível, é também participante activa da construção da sua própria objectualidade. Por um lado ama a religião de um modo oscilante entre a sensualidade e o místico (junção que parece ser comum nas exacerbações passionais que não tendem a exprimir-se por uma prática activa, respeitadora escrupulosa dos ritos regulares), inserindo-se cada vez mais no universo objectual dos cultos para os quais a sua vitalidade era atraída:

“Começou a amar na religião e na igreja o aparato, a solenidade, a festa; as belas missas cantadas ao órgão, as capas recamadas de ouro reluzindo entre os tocheiros doirados, o altar-mor na glória das flores cheirosas, o roçar das correntes dos incensadores de prata, os uníssonos que rompem briosamente no coro na alegria das aleluias. Era esse o seu luxo, a sua voluptuosidade, a sua ópera. Além disso a Sé aparecia-lhe pela convivência e intimidade de tantos padres como casa sua. Sentia-se bem ali. Nos domingos de missa gostava de se vestir, de se enfeitar, de se perfumar com água de colónia e de se ir aninhar sobre o tapete do altar-mor, sorrindo ao padre Brito ou ao cónego Saldanha. Mas não lhe agradavam menos as melancolias do culto: a triste devoção da quaresma, os lutos da paixão, o desolado e saudoso toque de finados excitavam-lhe a sensibilidade nervosa, davam-lhe uma romanesca tristeza; em certos dias enevoados punha-se pela casa a cantar a velha melodia do Santíssimo ou o toque da Agonia. E sentia-se feliz em estar triste, ter uma indefinida saudade, em que havia qualquer coisa de amoroso. Mas o que mais a revolvia

era o culto triunfante, sonoro, cantado, reluzente de bordados, todo palpitante de luzes.”
(1876:87-88)

Não é difícil ver nesta descrição, fundamental por aparecer na analepse que nos apresenta a protagonista, o cenário espectacular de fascinação, o universo construído quer para o aninhamento e expansão do corpo quer para a “decoreção” das paisagens interiores, de intimidade, ligadas ao imaginário melancólico, de que, aliás, a literatura romântica e a sua banalização fizeram bastante uso. Em ambos os casos, o que se verifica é como o sujeito da percepção ou do devaneio se coloca sempre narcisicamente - ou em lugar visível, calculadamente construída para objecto do olhar masculino poderoso (ser vista do altar-mor pelos padres oficiantes) medianeiro entre os crentes e Deus, ou no estar amorosamente a sós consigo. A personagem Amélia expande-se exactamente pela construção da sua objectualidade.

Não admira que actancialmente Amélia se ajuste perfeitamente, na deixis dominada pela natureza, como objecto inteiramente adaptado ao desejo do sujeito-Amaro. Vale a pena compará-la com a figura de Albine, tal como aparece nas primeiras descrições de Zola. Tais apresentações instituem a personagem do romance de Zola como protagonista femininamente marcada, mas senhora de um querer harmonizado com o impulso do desejo maternal. Essas qualidades, harmonizando-se com as referências à sua vida solitária no jardim em estado semi-selvagem, tornam-na quase uma deusa voluntariosa e indomável. A primeira aparição de Albine dá-se quando Serge, acompanhado por seu tio, o médico e cientista Pascal, que dará nome à última obra do ciclo de *Les Rougon-Macquart*, se despedia do zelador da propriedade do Paradou, Jeanbernat, filósofo à maneira do século XVIII. Velho original, intendente duma terra da qual o senhor legítimo parece ter-se esquecido, o filósofo vive quase como ermita, acompanhado apenas por sua sobrinha Albine. Durante o encontro esta não estava presente e é já quando os dois visitantes (que ali tinham ido para o assistir por causa dum ataque cardíaco, que afinal não fora tão grave como se pensara primeiro) estão para partir que ela aparece:

“ Une porte venait de s’ouvrir brusquement, au fond du vestibule; une trouée éclatante s’était faite, dans le noir de la muraille. Ce fut comme une vision de forêt vierge, un enfoncement de futaie immense, sous une pluie de soleil. Dans cet éclair, le prêtre saisit nettement, au loin, des détails précis: une grande fleur jaune au centre d’une pelouse, une nappe d’eau qui tombait d’une haute pierre, une arbre colossale emplie d’un vol d’oiseaux; le tout noyé, perdu, flambant, au milieu d’un tel gâchis de verdure, d’une débauche telle de

végétation, que l'horizon entier n'était plus qu'un épanouissement. La porte claqua, tout disparut.

«Ah! la gueuse! cria Jeanbernat, elle était encore dans le Paradou!»

Albine riait sur le seuil du vestibule. Elle avait une jupe orange, avec un grand fichu rouge attaché derrière la taille, ce que lui donnait un air de bohémienne endimanchée. Et elle continuait à rire, la tête renversée, la gorge gonflée de gaieté, heureuse de ses fleurs, des fleurs sauvages tressés dans ses cheveux blonds, nouées à son cou, à son corsage, à ses bras, nus, dorés. Elle était comme un grand bouquet d'une odeur forte." (1875:77)

Parece-nos, de facto, ter muita pertinência aqui o funcionamento metonímico que Kelly Basilio (1993:91)¹ sublinha em Zola, em particular no que se refere ao relacionamento da personagem com o seu meio que não só a determina mas instala nela o seu valor simbólico que, neste caso, se desenvolve numa espécie de amplificação pela enumeração de todos os elementos do mundo vegetal (e mesmo animal) com o qual Albine se confunde. Seria aceitável ver nesta emergência da figura da mulher do meio da paisagem edénica, transportando como paramentos a própria floração exuberante a confundir-se com a garridice demoníaca ou pagã das suas roupas, o funcionamento da metonímia que, “mesmo quando não se actualiza [...] sob a forma do tropo propriamente dito” emerge, dado que “são os mecanismos que estão sua origem que comandam as estratégias discursivas e narratológicas adoptadas” (Basilio, 1993:332). Vendo bem, o efeito visual obtido não é o da mera entrada no campo de visão das outras personagens da figura de Albine: antecede-na, então, o quadro do lugar paradisíaco - misto de *locus amoenus* e de representação da força imponente da natureza - e o anunciar quase teatral do tio. Só então, num vestíbulo transfigurado em pórtico solene, emerge a jovem numa expressão plena da sua vitalidade. A equivalência simbólica entre Albine e a natureza não é apenas metafórica, não emerge sequer apenas por os seus adereços serem as flores, mas sobretudo porque se vem sobrepor, na sequência do discurso que procura dar a sequência das percepções, ao quadro natural que a antecede e à frase do tio que a anuncia.

Neste ponto da nossa análise poderíamos fazer, com proveito, uma comparação provisória entre o romance de Zola e o de Eça no que respeita aos elementos da história já caracterizados na especificidade de cada um dos romances em questão. Enquanto os actores de Zola tendem à simplicidade actancial - a cada actor um actante, a cada actante

¹ Considerando-a o “tropo de eleição da escrita naturalista”, afirma a autora que, sendo o “tropo da contiguidade”, a metonímia, “por excelência, parece susceptível de actuar como «nódoa de óleo» e de «conquistar», etapa por etapa, numa estratégia crescente de expansão e de anexação progressivas.” (1993:66).

um actor -, sendo evidente a consequência de o romancista construir as suas personagens de modo algo monossémico quanto à função que assumem na deixis narrativa, sugerindo uma dominância da história sobre a narrativa - os de Eça são quase sempre complexos, actancialmente polissémicos: ora um actante é representado por um número considerável de actores, ora um actor se multiplica em mais de um actante, por vezes de modo bastante patético, como é o caso de Amaro; do que resulta uma clara dominância da narrativa como intriga sobre a história contada. Tal quadro parece-nos justificar no fundamental a afirmação auto-apologética de Eça, quando acusado de plágio por Machado de Assis, ao dizer que o romance de Zola “é uma bela alegoria idílica, a que está misturado o patético drama duma alma mística” enquanto o seu “é apenas, no fundo, uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra de uma velha Sé de província portuguesa,”(1980:XXXII).

Na nossa perspectiva, como já o deixámos explícito anteriormente, pela observação de outros mecanismos, os dois romances diferenciam-se pelo modo como num domina, de modo ostensivo, o nível ou instância da história - que já nos fez mesmo formular a importância decisiva de uma poética da **inventio** em Zola; e no outro a história, ainda que fundamental, está fortemente marcada pela sintaxe complexa da composição, o que nos sugere uma poética da **dispositio** em Eça. De um modo geral podemos dizer que tais tendências nos surgem como características distintivas entre ambos os autores a partir dos mecanismos textuais profundos.

A orientação semântica do segredo (ou sub-deixis do segredo), que une o ser ao não-parecer, quase não existe no romance de Zola. Depois de doente, Serge vai convalescer para casa de Albine, é-lhe dado o quarto dela e inicia-se o processo do seu esquecimento de “ser-padre”. Quando melhora, Albine inicia as obsessivas peregrinações pelo jardim selvagem (a sua imagem varia permanentemente entre a amenidade e a ameaça), arrasta Serge consigo, tratando-o de modo quase maternal. É sob a influência do seu afecto que Serge acaba por se ligar eroticamente a ela, sem que interfira a memória do seu estatuto de padre.

Quando o muro do jardim se abate, o universo fechado do Paradou fica exposto a outros poderes. É por ele que Archangias interfere na convivência do par, chamando Mouret à “razão” da sua vocação, ou seja, lembrando-lhe os seus votos. Quando o portador da palavra da *ordem* eclesiástica se pronuncia, lembrando a missão dada por Deus aos seus ministros, o “homem” é negado pois Serge Mouret não pode nem quer

viver segundo a deixis secundária da mentira. Archangias actua como actualizador da palavra do grande destinador e, nessa ordem, ele é um auxiliar de Serge Mouret na tarefa de ser um padre verdadeiro, potenciando-lhe a opção da castidade - ser padre e parecer padre. Pela eficácia com que o frade actua, inicia-se o esquecimento de ter sido homem e reafirma-se (desta vez, ao que parece, definitiva e voluntariamente) a vontade de ser padre. O desejo de Mouret, manifestado uma vez apenas à sombra da árvore da vida, do saber natural e do mistério da criação, não regressa mais. E é essa impotência de Serge que conduz Albine à morte. Não se pode ler neste impasse fatal o mesmo processo egoísta e criminoso perante todas as axiologias que Amaro efectua. Serge amou Albine e fecundou-a, mas isso aconteceu por ter sucumbido ao poder da deusa do amor e ao apelo da natureza em estado de permanente fecundação e renovação (e renovação é vida que nasce da morte e morte que possibilita a nova vida), não porque quisesse defender um *status* de cómoda existência, buscando o prazer do erotismo, sem ter que carregar as responsabilidades da paternidade. Serge Mouret acredita profundamente na sua reconversão à castidade e o seu crime tem como base apenas a indiferença.

Não é o homem que é imperfeito, como sugere Eça (e reconfirma-o, propondo uma imagem do padre, na versão final, através do abade Ferrão, que lembra os “santos”, característicos, sobretudo, da fase final da sua obra) mas a doutrina que está errada, parece propor Zola. Serge Mouret, não obstante a sua deriva na esfera do erótico, integra-se como sujeito, pela via da verdade, na deixis da castidade eclesiástica. Amaro Vieira, após a vivência secreta de homem sob a aparência de padre, e enveredando pela mentira de parecer homem sem o ser de facto, por não assumir o filho, chegando mesmo a matá-lo, envereda pela sub-deixis da falsidade, pois tem de se desmascarar perante si próprio e apenas sobrevive sob a capa cínica e hipócrita que, aliás, permite produzir a emblemática frase final: “Já não as confesso senão casadas”. O que Eça desmonta não é um segredo, como muitos detractores católicos (incluindo Camilo) e apologetas anticlericais pretenderam fazer crer com simplismo. Não é o facto de em segredo os padres fazerem filhos às mulheres que é escandaloso, na sua tese, mas sim o ostentar do facto *de toda gente saber que toda a gente sabe* - o que nos remete para a falsidade sistemática: a hipocrisia. A revelação feita é que se impõe uma norma em nome do sagrado para, em seguida, a desrespeitar sob a cobertura desse mesmo sagrado: o que abre o terreno da falsidade em que se desenvolve a hipocrisia. Sobretudo esquecendo - e

aí ele e Zola encontram-se profundamente nas suas teses - que um valor talvez mais sagrado, o da vida, é desse modo posto em causa.

Dada a amplitude tópica dos valores em última instância convocados para julgar as deixis segundo um supersistema, a *vida* (com os seus correlatos: natureza, a procriação, o desejo erótico como impulso fecundante) e a *morte* (com os seus correlatos: a castidade, a neurose mística, a indiferença perante a vida pelo culto da vida extraterrena), poderíamos tentar ver como, nas funções actanciais, se desenvolvem as relações entre esses dois pólos, espacializando-os num quadrado semiótico. Parece-nos tanto mais interessante esse procedimento quanto, na parte final da sua *Sémantique Structurale* (1966), Greimas procura fazer uma “aplicação” dos vários modelos semióticos que propôs ao longo da obra e entre eles, nomeadamente, o do quadrado semiótico, numa leitura da estrutura elementar de significação do universo romanesco de Bernanos em que avulta, como de sabe, *Le Journal d'un Curé de Campagne*(1936). Neste romance, bem representativo da “ideologia” católica do autor e da problemática do padre perante a própria morte, o sentido da sua existência e a vida que o rodeia, o problema da morte e da vida coloca-se no interior dum universo suficientemente próximo do que relativamente a Zola e Eça procuramos descrever (embora a tentação sexual não avulte no romance de Bernanos, evidentemente) para que possamos utilizar os termos do modelo de base para a análise do nível da história de *La Faute* e de *O Crime*.

Procuraremos ler, com ele, os processos das duas deixis em presença, a da castidade e a da procriação, partindo da espacialização a que Greimas chega numa fase avançada da análise, tendo em conta que os conteúdos aqui investidos já foram por nós suficientemente sublinhados ao longo da nossa própria análise.

Os percursos esquematizados por Greimas para o universo de Bernanos são os seguintes:

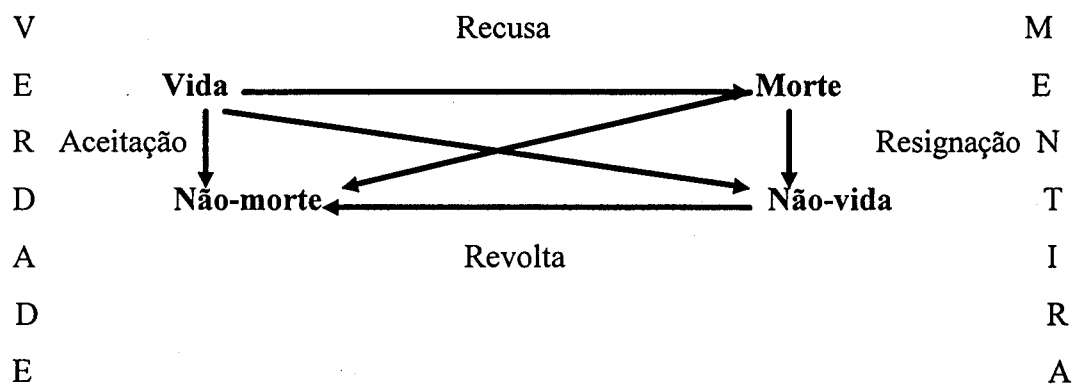
Um primeiro que parte do dado existencial por excelência:

VIDA > recusa (denegação) > NÃO-VIDA > resignação (asserção) MORTE

O percurso contrário desenvolve-se exactamente a partir do termo em relação de contrariedade, quando, por exemplo, o herói de Bernanos se descobre atingido por uma doença incurável:

MORTE > revolta (denegação) > NÃO-MORTE > aceitação (asserção) >VIDA

Postos em quadrado, estabelecemos com estes termos os limites das axiologias que delineiam ou condicionam como sistemas em relações de hierarquização as movimentações actanciais das histórias que analisamos:



Podemos ler, segundo estes termos de orientação, as duas deixis presentes em ambos os romances, tendo em atenção as modalidades que os vários papéis actanciais introduzem em cada uma das operações. É claro que a generalidade deste modelo (que é tão só um modelo de categorias semânticas muito gerais ao ponto de serem válidas trans-historicamente - ou em muito longa duração - dentro de determinadas culturas) produz vectorialização de leituras que devem ser particularizadas por predicções específicas em cada história ou universo aural. No entanto, a validade desta estrutura formal para apresentação dos elementos semânticos mais profundos, parece-nos pertinente na leitura do nível da história. Este nível, pelo que já expusemos em consonância com a narratologia estruturalista e a síntese que dela faz M. Bal, pode entender-se como o que nas histórias singulares se articula com os esquemas antropológicos que se formulam, nas culturas, como invariantes míticos. É evidente que não são eternamente imutáveis mas, de certo modo, mantêm-se em figuras, símbolos, máximas ou esquemas imaginários com “durações” que os historiadores designam, por definição, como “muito longas”.

O percurso idêntico dos dois padres, o de Zola e o de Eça, dá-se, exactamente, a partir de uma perturbação num estado que aparentemente “omite” os antecedentes (ou seja, os acontecimentos que instalam um estado de coisas) que levaram à situação inicial dos protagonistas. O conteúdo inicial é, do ponto de vista das valorizações axiológicas, o verdadeiro conteúdo invertido que instalou o estado de morte. A negação desse estado

de morte, pela revolta da “carne”, processa-se por contradição, ou, dito de outro modo, pela busca do prazer, pela paixão, pela vivência amorosa. No caso de Amaro ela é, evidentemente, o assumir pleno, ainda que em secretismo, da busca da mulher e da satisfação dos sentidos. Em Serge Mouret a questão é mais complicada, pois a descoberta do amor, que implicou o esquecimento do ser-padre, nunca se integra na volição do sujeito actancial. Apenas sob o domínio fascinante de Albine (assumindo quase a dimensão de deusa, ou de feiticeira) a busca da vida se afirma euforicamente em Serge. As consequências são, para ele, profundamente perturbantes, dado que o actante Serge (objecto da sexualidade) não pode coexistir com o actante Mouret (sujeito da castidade) - contradição que Zola resolve, deste modo, dividindo o actor em dois actantes designados cada um com o seu nome. Tal formalização permite que em vez de existir uma personagem complexa com duas vertentes actanciais, se criem dois actantes distintos que a fábula constrói como sendo cada um deles o “esquecimento” do outro.

Tal processo é, aliás, evidente não só por Serge ser um “esquecimento” do “ser”-Mouret como Mouret é, reassumindo, depois da crise de doença, a posição de padre (na cerimónia do enterro de Albine a que ele assiste, com uma indiferença que já sublinhámos) o esquecimento do “ser”-Serge. É do “lado de fora” de Mouret que a vida continua, no mundo animal, pelo nascimento de um vitelo. Esta indiferença perante a vida e perante a morte física aponta-nos para um universo de valores que é no fundo o da denegação católica da vida: ou seja, parecendo exaltá-la, na busca da vida eterna, os católicos, pela purificação e abandono dos valores do corpo, assumem a existência terrena como uma não-vida, um estar que exclui, tanto quanto possível, as manifestações de vitalidade. É essa a opção volitiva de Mouret e, nesse procedimento, ele realiza a operação de apagamento de Serge.

Mouret continua a existir não-vivo, mas Albine, representação das divindades naturais, prolonga-se numa eternidade que é a não-existência física: temos de perspectivar essa morte como a do sujeito da deixis da procriação, manifestando-se insatisfeita no estado de disjunção do objecto de amor, que a coloca numa existência de inércia, de não-vida que se entrega à morte asfixiando-se no seu quarto que encheu de flores. Pela morte física ela afirma, do modo que lhe é possível, a continuação da vida e o seu valor, integrando-se no ciclo de renovação. Em última análise, a infecundidade, no sistema de valores naturalistas e muito explicitamente em Zola, é um modo de estar morta em vida, de viver insuportavelmente, em crise. O que Albine não deixa de atirar à

cara de Serge quando este, no último encontro sob a árvore, se revela impotente, pelo acto verbal de o expulsar do Paradou (1875: 289-391).

Com os protagonistas de Eça estes percursos não têm a dimensão cósmica que lhes dá Zola. Amélia também morre, é verdade, mas pelo desespero de dar à luz sem ser casada, na vergonha. Socialmente, tal desonra é um modo de não estar viva, ou de viver estigmatizada, amputada de uma dimensão moral (hipócrita ou não, não é importante neste caso) que só existe por reconhecimento dos outros. Contudo, a dor da perda do homem amado é, nela, tão significativa como em Albine. Embora mantendo-se objecto na relação amorosa, deixando-se manipular até ao fim pela vontade de Amaro, Amélia assume a sua impossibilidade de disjunção tal como a heroína de Zola. Inversamente, Amaro e Mouret descobrem o seu modo de plenitude de conjunção. O primeiro, por assumir a hipocrisia como modelo de falsidade, vive em estado de plenitude conjuntiva na busca de satisfação na carreira e nos prazeres da carne. O segundo, assumindo a sua relação com o divino de modo não-conflitual: objecto de Deus, como ele próprio argumenta a Albine no penúltimo encontro, quando ela o procura na igreja (cap. VIII - livro 3º), sujeito da crença que o “salva” do ciclo infernal da existência como ele lhe diz claramente na igreja: “Tu avais raison, c’est la mort qui est ici, c’est la mort que je veux, la mort qui délivre, qui sauve de toutes les pourritures...” (1875: p.348) . Qualquer dos dois, porém, perante os supersistemas em que são julgados, envereda pela ilusão: a decomposição da lubricidade e da luxúria, em Amaro, a desvitalização pela conjunção mística, em Mouret.

Perspectivando a história como um agrupamento sequencial de séries de acontecimentos, podemos, como ponto de partida, seguir os grandes marcos semânticos propostos aqui como estrutura elementar, considerando as duas deixis em confronto: a da natureza e da vida, valorizada pela evidência positiva da procriação, determinando um percurso segundo o ciclo vida/morte; a da Igreja e da morte, valorizada pela evidência negativa da castidade. Na primeira, o valor anunciado é a vida, orientação original perdida para os padres e para as virgens, uns pelos votos, as outras pela ignorância. O estado de disjunção é a morte em vida (a vida infecunda, que não se propaga) da qual o desejo arranca os sujeitos, em estado de revolta na busca da não-morte. Nesse ponto abre-se-lhes a perspectiva da vida. Mas é aí que a segunda deixis emerge, triunfando na diegese. Incapazes de assumirem a vida, com o seu peso existencial, os padres anulam a vida pela recusa do mundo (em Amaro, no entanto,

mantém-se o prazer da mundanidade), assumem a não vida e, no seu acto de resignação (não lutar, não querer sofrer, não querer lutar por uma nova profissão), causam a morte.

Na deixis da natureza, Mouret tem como adjuvantes indirectos ou distanciados, apenas o tio Pascal, e a sua irmã - que são mais modelos de vida do que propriamente auxiliares de uma acção. Albine, sujeito evidente dessa deixis, procura fazer emergir o desejo de Mouret, mas falha. A grande destinadora é a natureza que inspira em Albine a busca da fecundação. Amaro tem como adjuvantes várias personagens: a criada Dionísia, o sineiro e, de modo geral, todos os padres. Nenhum deles, evidentemente é um adjuvante assumido como tal. A criada ajuda à cobertura do segredo. O sineiro possibilita os encontros mas julgando que está a apoiar uma acção de devoção religiosa. E os padres são os modelos de luxúria e de hipocrisia. A complexidade da história em Eça, muito influenciada pelo peso que tem a composição da narrativa, com a multiplicação das situações de crise, acção, resolução, leva-o a criar um oponente a Amaro na deixis da natureza: João Eduardo, o outro apaixonado de Amélia. O destinador, o mestre da sabedoria sexual, erótica e amorosa tem vários actantes, constituídos mais como entes abstractos do que como seres antropomórficos: o impulso romântico, a sensualidade do breviário de divulgação, e o comportamento do cónego Dias.

Para Mouret, o grande orientador da deixis da castidade é o frei Archangias. Implacável, ele é não só o anjo da guarda da castidade de Mouret como o porta voz da sabedoria elementar do dogma. No entanto, como fonte do saber, destinador abstracto, o padre tem a própria doutrina da qual é competente detentor. Além destes dois elementos, a criada Teuse funciona como adjuvante menor, sendo porta-voz do senso comum relativamente ao zelo pela doutrina. No romance de Eça, embora a exigência da castidade (aparente) triunfe, não há, até à terceira versão, nenhuma emergência do discurso doutrinal que sustente os valores da deixis da Igreja. Há a doutrina do Seminário, efectivamente mas, perante o comportamento posterior do cónego Dias, que ali fora professor de moral, todo o discurso eclesiástico fica gravemente posto em causa, a palavra atribuível a Deus parece completamente ignorada. Os comportamentos e palavras dos outros padres produzem o mesmo efeito. Resumindo, os padres são falsos adjuvantes de Amaro na busca de uma linha actancial assente na axiologia eclesiástica. Todos são comilões, brutais, interesseiros. Alguns têm uma vida sexual de que toda a gente sabe o “segredo”. As beatas pedem uma acção assente no ritual mais superficial da

Igreja sendo, ao mesmo tempo, falsas adjuvantes pois sob a coberta de devoção o que elas cultivam é exactamente o apego aos prazeres da carne quando apapricam os padres.

No entanto, o prazer apenas, como tal, é sempre associado à sub-deixis eclesiástica, ou seja, a da mentira, onde o parecer encobre o não-ser. Mesmo no romance de Zola a gula é “pecadilho” do frei Archangias. Quando representam uma função na sub-deixis eclesiástica, as personagens apegadas ao prazer assumem um papel actancial que poderíamos considerar de opositor aos valores da natureza, muito embora essa oposição (bem como a ostensiva e falsa obsessão dos rituais e dos dogmas) se insira na sub-deixis do segredo: ser homem (ou mulher) e não o parecer.

Contudo, essencialmente, a definição da deixis positiva não pode emergir no agonismo da vida e da morte sem o recurso à estrutura fundamental do enunciado de estado que acima já formulámos. Basicamente, podemos dizer que a qualificação positiva ou eufórica de um actante, ou de um acontecimento na deixis que qualquer desses elementos ajuda a configurar como supersistema, emerge da qualidade essencial de ser e parecer o que se é. Enquanto na deixis da natureza, nestes dois romances, as coisas são o que parecem, ou tendem, pelo menos, para isso (o próprio facto de os padres serem e parecerem, no fundo, homens é positivo - o padre é que é um homem disfarçado, normalmente), na deixis da Igreja não há ajuste entre o ser o parecer; quando não há mentira, segredo, ou falsidade, há pelo menos angústia e mal estar: o padre é uma falsidade enquanto homem, as beatas são-no enquanto mulheres - o zelo pela aparência asfixia a verdade do ser. O próprio Serge Mouret é disso um exemplo: ele só é próprio, pelo nome (Serge, singular, e não Mouret, herdeiro dos atavismos da família, distinguindo-se dos outros Mouret pela designação que o torna um membro da ordem eclesiástica - padre), quando é integrado na deixis da natureza e participa no acto de procriação, de prazer e de amor. Ora, se enquanto sob o imperativo da natureza os actores estão profundamente implicados na sua actancialidade, são tanto mais da natureza quanto se despojam dos paramentos, disfarces e mesmo roupas, sob os imperativos da Igreja eles tendem a amputar-se, a ocultar o que são, a negar a sua animalidade (pela castidade) e mesmo a sua humanidade (pelo crime, pelo abandono das mulheres e dos filhos).

Contudo, também nesse aspecto os dois romances são profundamente diferentes. No de Zola, o reduto de verdade nunca é inteiramente abandonado por nenhum dos

zeladores da doutrina: nem Archangias nem a Teuse são verdadeiramente falsos. Exceptuando a gula no implacável frade e o excesso de zelo ritual de Teuse, que a leva a ser impiedosa para com as criaturas de Deus, o resto dos seus comportamentos, a sua aparência, corresponde ao que são. É pela rigidez, ritualização e menosprezo pela vida que eles surgem como figuras da deixis negativa num confronto que se revela insolúvel quanto à parte que vencerá. Os valores da vida, em Zola, definem a positividade da deixis da natureza porque representam a alegria de viver e de santificar a vida, sem pretender abolir a morte que faz parte do ciclo vital; opõem-se desse modo aos da Igreja que, valorizando a ilusão da vida eterna nega os valores da vida, tornando esta uma não-vida - e, pela resignação, uma sujeição aos princípios da morte. Em Eça, há como que uma anulação dos valores da vida sob a aparência da sua exaltação. O erotismo de Amaro não é uma culturalização do sexo e nunca é valorizado pelo amor: ao contrário, a sua paixão quanto mais se aprofunda e realiza mais animalesca se torna (deserotizando-se, perdendo o culto do objecto de Amor) e mais brutais e egoístas vão sendo os seus sentimentos. Por outro lado, os seus adjuvantes, por uma espécie de intensificação do comportamento hipócrita, por um uso cada vez mais desenfreado da falsidade, acabam por ser verdadeiros protectores do crime, da violência e da morte: impedem o casamento “honesto” de Amélia com João Eduardo, ocultam as relações sacrílegas entre Amaro e Amélia, apoiando a mentira sobre os motivos do encontro de ambos em casa do sineiro e ajudam Amaro a desfazer-se da relação, sendo cúmplices na morte de Amélia e da criança.

1.1 - A estrutura da acção: o agonismo no tempo e no espaço

O agonismo entre as duas deixis pode ser formulado, com vantagem, segundo o modelo da lógica da acção proposto por Bremond, exactamente por ela prever dois processos que envolvem, conforme a teleologia que determina cada um deles, acontecimentos e actantes segundo dois processos que se podem conjugar na mesma história, articulando-se um com o outro: a *melhoria* e a *degradação* (1973:282). O agonismo que os próprio termos sugerem parece-nos de grande utilidade para abordarmos o confronto segundo o qual se tecem as histórias em ambos os romances. Por outro lado, pelo modo como ele permite esquematizar o desenrolar da (ou das)



acção (ou acções), revela-se igualmente útil para a análise da funcionalidade de dois outros elementos: o tempo e o espaço.

Temos em conta a opinião de Bal que, apoiando-se em Hendricks (cf. Bal, 1987:24) considera válido o critério segundo o qual “a estrutura da fábula se determina por confrontação”, ou seja, que os segmentos da história se evidenciam quando “dois actores ou grupos de actores se vêm confrontados entre si” (1987:24). Curiosamente, a autora citada não evidencia a funcionalidade que a proposta de Bremond pode ter para uma análise desse tipo, sobretudo se aos processos acima referidos juntarmos os de *agente e paciente* bem como os de *melhorador (e protector)* e *degradador (e frustrador)* (cf. Bremond, 1973:137 e 282). Não esqueçamos, no entanto que, segundo as palavras deste, no mesmo texto “a estruturação da intriga em termos de papéis repousa sobre a noção de *função*; mas a função define-se como a significação obtida por um acontecimento na sua relação com uma *finalidade* (que serve ou prejudica)” (p.328-329). Tendo isso em conta, evitaremos esquecer a *unidade* da acção tão cautelosamente sublinhada por Aristóteles na sua *Poética*. Ora, como essa orientação ou telefonia já foi por nós tratada anteriormente no início desta terceira parte, ao abordarmos a orientação semântica, nos pontos em que desenvolvemos os pressupostos metodológicos e a perspectivização de ambos romances como narrativas de tese, vamos apenas atentar no entrelaçar das acções, tendo em conta que as duas deixis acima propostas desenvolvem o confronto entre os ideogramas que actualizam as grandes áreas semânticas da vida e da morte. Por isso mesmo, vamos apenas ver como sistematicamente se pode esquematizar esse confronto desenrolando-se no tempo e no lugar (ou unidade espacial delimitada pela acção).

Embora aceitemos tacitamente que a rede de acções forma uma trama de sequências e que no seu todo se constitui a história, sendo esta o conjunto de acções que visam repor uma ordem perturbada, não podemos deixar de formular as acções que antecedem o início da história propriamente dita: a que se inicia com a perturbação do estado de castidade. Quer Zola quer Eça fornecem-nos alguns dados relativamente aos acontecimentos preliminares - cada um à sua maneira, evidentemente. Assim, embora aceitemos o início da fábula como o momento em que, relativamente quer a Mouret quer a Amaro, podemos definir uma estabilidade não problemática que os torna pacientes da sedução da mulher, surgindo esta como agente do desequilíbrio desse estado, temos de admitir que anteriormente outra ruptura de estabilidade se pode

reconhecer. Trata-se da influência que as condições sociais imprimem quer em Serge Mouret quer em Amaro Vieira. O protagonista de *La Faute* é filho da devota Marthe e de François Mouret, republicano vacilante e frágil pai de família. Por acção da mãe é levado ao seminário. A sua posição de paciente de uma vontade directamente ditada pela mãe é também conduzida pelo agente mais difuso que é o do poder clerical da pequena cidade provençal de Plassans.

A tradição, o clericalismo, o poder de uma ideologia altamente organizada actua através de diversos agentes, alterando uma condição humana masculina, conduzindo-a à situação de submissão ao voto de castidade. A informação sobre esses antecedentes depende, em parte do romance anterior da série, *La Conquête de Plassans*, e de uma pequena evocação feita, no momento da primeira crise de doença que atinge a personagem. Sobretudo por este processo “auto-confessional” - que trataremos melhor no ponto seguinte, na ordenação das sequências: aquilo a que Genette chama *ordem* no seu *Figures III* (1972) -, ficamos informados sobre o sentimento de amputação, de estado degradado da masculinização, causado pelos agentes já indicados. O processo de crescimento e virilização natural, integrado na teleologia natural de nascer, crescer e reproduzir-se é, assim, degradado em favor de um processo de melhoria segundo a ética católica, tendente à purificação ou sacralização, que tem como etapa inevitável a castidade assumida e inabalável. Com Amaro o processo é muito idêntico. Apenas a informação sobre ele é mais pormenorizada, ocupando toda a rememoração o III capítulo da obra (ao qual voltaremos na análise da *analepse*, no próximo capítulo).

Deste modo, as histórias começam por uma espécie de evocação irónica do Paraíso segundo a concepção agostiniana vigente na tradição católica e na do puritanismo cristão, em geral. Essa dimensão é sobretudo fundamental no romance de Zola, pois não só o nome do jardim, Paradou, convida à identificação do espaço onde o amor se realiza com o do Paraíso bíblico, como o lugar onde a relação entre Serge e Albine se verifica é o que está delimitado pela sombra de uma árvore. A identificação desta com a árvore da *Bíblia* que a tradição agostiniana tem lido como a do interdito sexual é quase redundante, pois os jovens são para ela atraídos sem saberem porquê. A evocação assim feita propõe uma consonância com a narrativa do *Genesis* tanto mais inevitável quanto o percurso dos dois jovens parte de um impulso nascido na ignorância (ambos eram virgens e inocentes) para uma descoberta que os maravilha mas, simultaneamente, os assusta.

Por outro lado, uma leitura das sequências do processo de atracção entre os protagonistas, nos dois romances, em relação textual com a imagem da queda no *Genesis* revela-se também pertinente pois em ambos os casos as virgens surgem como a mulher demoníaca, agente, na sua própria essência *objectual*, da tentação. Uma vez desencadeado o estado de inquietação provocada pela agente da perda, o processo de degradação do estado de graça inicia-se. No romance de Zola o tempo dessa queda é muito breve e a mulher mantém-se a agente de degradação do estado de castidade, seduzindo pela tentação da carne. Após o primeiro encontro no Paradou, é Albine quem procura o padre, como que a desafiá-lo com a sua própria figura, no espaço da Igreja e da habitação paroquial. Em resultado desse encontro Serge adocece gravemente, assaltado pelas imagens do desejo. Vai convalescer para o Paradou, por indicação do seu tio, que pode ser considerado o primeiro agente de melhoria do estado natural de Serge. O segundo agente é Albine. Passado algum tempo, algumas semanas, no máximo (é difícil precisar a cronologia, guiamo-nos apenas pela indicação do crescer do cabelo e da barba e da alusão ao número de dias que passam entre dois acontecimentos, por vezes mencionado), Serge está livre dos perigos da doença física. Albine é, a partir desse momento, a principal agente da melhoria do estado natural de Serge, que se vai dar já não apenas no plano estritamente físico, mas sobretudo nas dimensões psicológica e moral. É importante que essa recuperação se dê a partir de uma doença, pois mais significado ganha a isotopia da melhoria. Serge, primeiro fragilizado pela doença e, em seguida, reposto num universo que lhe era praticamente desconhecido, por dele se ter afastado desde a adolescência, reintegra-se no mundo natural do Paradou, espaço de um parque exuberante, separado do mundo por um grande muro. É sugestivo pensar que o alongamento da temporalidade experiencial dos jovens, no parque, desenvolve simbolicamente a imprecisão cronológica que nesse espaço se tem relativamente às coordenadas do “mundo” exterior ao muro. É como se, por criar uma espécie de atemporalidade no seu fechamento cósmico, ele se “alheasse” do universo regido cronologicamente.

Os passeios de recuperação (a melhoria em relação à doença) tornam-se, pouco a pouco, passeios de iniciação nos ritos da natureza. Albine condu-lo, obstinadamente, em busca da árvore da vida que, de certo modo, pode ser entendida como a réplica da do Paraíso.

Como já anteriormente referimos, esses passeios ocupam uma parte significativa da segunda parte. Em poucos dias Albine obtém, no encaminhamento de Serge para o estado natural, o mesmo resultado (embora em sentido oposto) que a educação materna, na infância e primeira adolescência, e o Seminário depois, conseguiram, no encaminhamento para o estado de castidade (que pode ser lido como o processo degradador do estado natural) do padre Mouret: completar o processo de transformação do padre em homem - invertendo o sentido das educações anteriores que transformaram o homem em padre. Contudo, a sua acção pode ser entendida como um processo de degradação opondo-se ao processo contrário, ou seja, o da santidade que zela pela conservação do estado de castidade. Dentro do muro Albine é agente toda poderosa, é ela quem define a finalidade do processo, é ela quem encaminha Serge até à fecundação.

Porém, uma parte do muro desaba. Na entrada dessa fenda que protegia o Paradou do mundo exterior, encontrava-se o irmão Archangias. Vendo-os seminus, Archangias inicia um discurso de imprecações contra a carne, a sexualidade e a mulher. Assume a posição de frustrador do processo de naturalização e, simultaneamente, retoma a sua função de protector do processo de encaminhamento do padre para a graça através da castidade. Serge sai do Paradou e, colocado perante as duas opções, decide-se a retomar a função de padre e a reassumir os votos. Como protector do processo de naturalização, o tio de Albine procura Archangias e envolve-se com ele numa luta corpo a corpo. Não obstante vencido na luta, a força "moral" de Archangias revela-se grande - conscientemente, o padre Mouret mantém-se afastado do Paradou e continua a exercer a sua função de padre. Albine tenta mais uma vez, fora do seu meio, apenas pelo discurso verbal, chamar Serge à vida natural de homem, evocando, sobretudo, o amor como bem fundamental de completude humana. Serge é sensível a esse apelo, regressa ao Paradou mas, durante o encontro, não consegue assumir-se como agente da tarefa da procriação - revela-se mesmo impotente perante a solicitação de Albine. Em resultado do abandono, incapaz de ser agente do processo natural que implica a procriação e, portanto, o casal, Albine morre asfixiada em flores com as quais ela própria encheu o seu quarto - acto que completa o seu processo de entrega à natureza pela via alternativa que esta consente: a decomposição física e reintegração no ciclo pela morte. O tio de Serge, quando a observa, verifica que estava grávida. A sua acção final é informar Serge desse facto: acto que apenas visa atingir a consciência, criar dúvidas quanto à justeza do processo assumido, tornando-o vítima de uma dúvida. Contudo, Serge revela-se já

maduro no seu desenvolvimento como padre - limita-se a actuar como oficiante do ritual de enterro - dá os sacramentos a Albine para que ela seja entregue à terra.

Seja qual for a interpretação deste final, ou mesmo do sentido geral configurante, da “moral”, que é, efectivamente, um dos elementos fundamentais para a criação de uma unidade, o que se notará nesta história é sua simplicidade elementar. Basicamente, o seu tom é o da reinvenção do mito, colocando frente a frente dois processos de actuação envolvendo o mesmo sujeito: o que assenta na axiologia da religião, criando uma deixis da morte, assente na sobrevalorização do ideologema da castidade, em oposição à axiologia da natureza, desenvolvendo-se numa deixis da vida, propondo uma valorização do ideologema da procriação. O universo diegético, talvez por isso, revela uma grande singeleza e um simbolismo elementar evidente. Uma imensa economia na formulação dos lugares, colocando o Paradou oposto à Igreja e esta inserida num espaço social primitivo em que não se integra, e uma unidade de tempo que, pela sua funcionalidade na encenação do mito, lembra quase a parcimónia cronológica da tragédia. Apenas o tempo de uma convalescença, a fecundação e um início de gestação (apenas o médico detecta a gravidez). Um número muito reduzido de personagens, praticamente uma para cada papel actancial, um representante apenas para cada acção de desenvolvimento da lógica da história.

Em Eça não encontramos tal simplicidade. Exceptuando Amélia e Amaro, que têm papéis actanciais similares aos de Albine e Serge, no primeiro encontro, tudo o resto diverge relativamente ao romance de Zola. De facto, Amélia pode considerar-se uma agente de sedução e Amaro o seduzido, no momento em que se conhecem. Porém, é Amaro quem inicia a processo de degradação do estado de castidade. Até certo ponto, essa acção, verdadeiro rito de conquista da fêmea, sedução complexa, que vai dos actos às palavras, passando pelas intenções e os subentendidos, não é logo inteiramente consciente para Amaro. São os sonhos e os devaneios, as inquietações no seu quarto, quando ouve Amélia mover-se, que lhe dão um conteúdo inteiramente sexualizado. Porém, a deixis da natureza manifesta-se, aqui, no plano do segredo. As acções de Amaro que conduzem à degradação do estado de castidade não são pensadas inteiramente numa linha de melhoramento do processo de naturalização, uma busca assente na axiologia da deixis vital. Amaro é movido por um impulso vital mas não assenta em nenhuma axiologia. Nem mesmo apenas simbolicamente presente, ou metonimicamente apelando, como no caso de Albine. Poderíamos dizer que estamos

perante um impulso sexualmente poderoso, mas sem qualquer outra dimensão em que se prolongue, valide ou repercuta.

Curiosamente, a simbologia erótica é toda ela da sub-deixis eclesiástica. Em Serge existe sobreposição do imaginário sexual ao religioso, mas para grande perturbação da personagem, que desenvolve em crise interior a invasão do sagrado pelas sugestões eróticas. No caso de Amaro (e de Amélia, que acaba por se revelar, também ela, agente do mesmo processo de degradação), a simbologia erótica é toda paramentada de discursos místicos, de vestes rituais. Amélia, quando aceita o jogo da sedução, pede mesmo à Virgem Maria que ela actue como propiciadora ou auxiliar da sua acção, fazendo o “milagre” de Amaro estar enamorado dela. O único oponente, ou melhor, o degradador do processo secreto de naturalização do padre e da virgem é João Eduardo, que actua como auxiliar do processo de protecção da castidade, denunciando, anonimamente, o assédio de Amaro.

Mas os seus motivos são os de parte interessada. Ele é obstrutor de Amaro porque é seu rival, quer emergir, em pleno direito, como agente do processo de naturalização, ou seja, como noivo de Amélia. O clero (representado pelo cónego Dias, o padre Natário, o padre Brito, o Padre Silvério e o Chantre) é solidário com Amaro (embora só o cónego esteja consciente de que protege uma relação interdita, a partir de um certo momento), na sua acção de frustração do processo de vivência na castidade e actua como neutralizador da obstrução de João Eduardo. No processo virtual do casamento de João Eduardo, os representantes do clero são frustradores das acções que poderiam levar a esse fim. Podemos acrescentar a estas personagens, nas mesmas funções, o grupo das beatas. Cegas pela devoção, elas solidarizam-se com os padres em todos os papéis actanciais que aqueles assumem.

O único coadjutor de melhoria do processo de naturalização é o dr. Gouveia, que tem uma actuação muito reduzida na versão de 1876. Desse processo apenas temos como agentes as motivações ou impulsos de Amaro Vieira e de Amélia. E mesmo este, a partir do momento em que estabelece solidamente as relações com Amélia, nunca mais devaneia sobre a continuidade da relação. Sedento de sexualidade, ele encobre-a sempre de argumentos e aparências religiosas e, a partir de um certo momento, arrasta Amélia para cúmplice da sua decisão. Esta, embora seja vítima da situação de gravidez, que acaba por se revelar, aceita o limiar sexual, o erotismo perverso, expandindo-se com

prazer na própria ocultação, e concorda em propor casamento a João Eduardo quando sabe que está grávida.

O falso processo de melhoria da naturalização é, assim, frustrado, pela decisão da separação. Só que João Eduardo é uma vítima virtual de um processo de mentira que não se actualiza porque, desgostoso com a anterior recusa, tinha saído da cidade e diziam que tinha embarcado para o Brasil. A degradação do processo de naturalização continua pela acção secreta do parto com a ajuda do cônego Dias, que leva Amélia para casa da irmã. Tal actuação, em cumplicidade, é protectora de outra actuação desenvolvido na sub-deixis da mentira: a protecção do processo de falsa “vida casta” de Amaro. Este, no final, actua como agente de degradação total dos processos quer de naturalização quer de obtenção do estado de graça. Para encobrir, sob aparências, o seu estado de castidade, mata o filho, afogando-o no rio. Amélia, no mesmo momento, morre por efeito do parto e por desgosto de se ver abandonada e socialmente condenada.

A todas estas diferenças relativamente ao romance de Zola pode acrescentar-se a da definição do lugar da acção. Ao contrário do romance francês, o de Eça tem apenas a Sé e a sua “sombra”, como muito bem diz o autor no prefácio de 1880. A natureza está ausente. Do espaço citadino não eclesiástico há, apenas, algumas menções: o café, a botica, a casa do advogado, o consultório do médico, a redacção do jornal. É a igreja e a sua extensão tentacular através das devotas que se faz sentir como “cenário” onde se desenvolve, no segredo, na mentira e na falsidade, todo o processo desencadeado pelo impulso imparável do desejo sexual. O tempo da acção que sumariamente descrevemos, dura pouco mais de um ano. Amaro chega num Verão e, no Outono (ou Inverno) do ano seguinte, (é referido que Amélia se encontrava na Cortegaça desde Setembro), Amélia morre de parto.

Estas diferenças do desenvolvimento do material temático parece resultarem em divergências de ponto de vista sobre a mesma matéria, nas complexidades actanciais dos agentes da fábula, e na caracterização do objecto de crítica das teses em acção: o clero, em Eça, é atingido por uma crítica muito mais forte na medida em que o universo presente de padres e devotas está *todo* “em falta” relativamente a uma doutrina e a uma ética da Igreja. Contudo, pelo que se depreende serem faltas de um colectivo, não parece colocar muito fortemente uma doutrina e os seus fundamentos epistemológicos em causa - excepto na representação da violência com que o impulso sexual é reprimido, que instaura uma censura à desumanidade da doutrina. Pelo aparecimento do Abade

Ferrão, nos capítulos finais da terceira versão, parece Eça parece confirmar a inclinação para a hipótese de um ascetismo, implicando a castidade, de valor positivo. O mal estaria, então, na existência de padres sem vocação.

O mesmo não se passa no romance de Zola. Tanto Mouret como Archangias (o total do universo de ministros da Igreja no romance) acreditam profundamente no valor da castidade e praticam-na. O mal não está nas pessoas que, à sua maneira, com maior ou menor sofrimento, assumem as obrigações perante os princípios e o dogma. A posição de Zola não parece ser tanto a do anticlerical - embora a intransigência de Archangias seja bastante mal tratada. O mal fundamental, contudo, parece residir na própria doutrina que retira ao homem a sua dimensão humana e o desvia do acto sagrado de procriação.

Pela esquematização que fizemos da história, pode perceber-se que o espaço ideológico de encontro de ambos os autores não está condicionado por uma formulação doutrinária estrita ou redutora. Ambos os romances podem ser lidos como “fábulas” anticlericais, evidentemente, mas nenhum dos autores pode ser entendido apenas dentro desse reduto doutrinal. Nem Eça pode ser compreendido como um anticlerical primário, o que implicaria uma posição de religiosidade fundamental sendo objecto da sua crítica apenas os agentes da Igreja, nem Zola deixa de ser um anticlerical por atingir mais claramente, pela sua argumentação, os contornos antivitalistas da doutrina católica. Até certo ponto, o que sobressai nas histórias esquematizadas é uma identidade muito grande entre ambas quando perspectivamos apenas os elementos centrais do conflito, as figuras elementares do “mito” (a fábula ou história, no seu sentido mais forte), e o discurso decorrente (sob forma de narrativa, de composição simbólica, de argumentação ideológica) de um olhar atento sobre o fenómeno do interdito e as suas consequências humanas. É também comum a ambos os autores a valorização da vida humana como bem supremo - o “indiscutível” que se sobrepõe a todas as outras axiologias.

Contudo, mesmo nas grandes linhas da história contada ambas as obras divergem profundamente (seja qual for a versão do romance de Eça que se considere), como tivemos a oportunidade de acentuar ao longo da nossa análise. Desde o desenvolvimento dos papéis actanciais fundamentais (sujeito/objecto), até ao modo como o tempo e o lugar são tratados em ambos os romances, tudo neles diverge como, aliás, seria de esperar de duas obras marcadas por uma vontade de originalidade fundadora.

Capítulo 5

A narrativa: tempo, espaço, perspectivas e personagens

Embora continuemos a acompanhar as concepções gerais de M. Bal quanto a uma teoria do texto narrativo tal com ela as expõe na obra que temos referido, diferentes opções de terminologia que encontramos, a este nível, entre Bal (1987) e Genette (1972), nas obras que mais de perto seguimos, põem-nos perante a necessidade de um esclarecimento sobre as designações que tomámos para definir os conceitos operatórios com que pretendemos trabalhar.

Essa decisão é bastante mais complexa e carregada de consequências do que a que tivemos de assumir no capítulo anterior, relativo à história. Enquanto a divergência anterior era só, por assim dizer, terminológica, a que separa o conceito de *história* de Bal do que Genette tem da “quase” equivalente *narrativa (récit)* resulta de uma concepção profundamente diferente da amplitude e de elementos a incluir no objecto que o conceito designa. Dado que não vamos forjar uma nova terminologia, com novos recortes conceptuais, que só viria mais dificuldades do que aquelas que já encontramos, vemo-nos forçados a optar por um compromisso que consideramos operatório para o fim que nos propomos alcançar.

Sem abandonarmos o princípio de rigor, para o qual tanto Genette como Bal são uma excelente inspiração, pretendemos também aproveitar o que neles há de convergência teórica, de modo simples e razoável. Assim, em primeiro lugar aceitamos, a este nível, os conceitos de *ordem*, *duração* e *frequência* de Genette, com muita facilidade pois neste ponto - salvo a designações “ordenação por sequências”(Bal) em vez de “ordem”(Genette) e “ritmo” (Bal) em vez de “duração” (Genette) - são equivalentes aos que Bal emprega com nomes muito semelhantes. É óbvio que através deles se expressam as relações entre a lógica da história, essencialmente cronológica, e a lógica da narrativa, que não é uma lógica das coisas, nem da acção, mas sim da intervenção artificial (poética, retórica) do narrador (desde o autoral até ao autodiegético).

Seguindo Bal, mas não os seus termos, que podemos entender como traduções dos conceitos já existentes na retórica, podemos dizer que se trata, aqui, da *dispositio*, essencialmente, enquanto anteriormente tratámos os esquemas dos *exempla*, entendidos como parte integrante da *inventio*.

Se traduzirmos, como Bal faz, *dispositio* por *ordenação*, estamos próximos, pela similaridade significativa, daquilo a que Genette chama *ordem*, operação primeira, mais evidente e central do processo que resulta do acto de narrar. O problema é que, quando Genette divide, na sua abordagem para perspectivar o texto narrativo, a globalidade textual em níveis, concentra toda a sua atenção neste nível, considerando-o o único “que se oferece directamente a uma análise textual, a qual é o único instrumento de estudo a que temos acesso no campo da narrativa literária, e especialmente da narrativa de ficção” (1972:73). Por esta operação de arrumação teórica ele inclui no nível da narrativa, juntamente com os conceitos já citados, os de *modo* e de *voz*, que nos conduzem (o primeiro mais mediatamente, o segundo de imediato) à instância da narração. No entanto, tornando esta inteiramente textual, literária, fictiva, uma vez que a *narração* propriamente dita, o terceiro nível de que ele fala, é uma instância do território do saber histórico, de certo modo domínio do “*Autor*”, ele consegue, deste modo, evacuar o incómodo problema do sujeito discursivo primeiro do campo de preocupações do estudioso da literatura: o “poeticista” apenas se preocupa com o texto e com as suas instâncias. Esta operação, que se revelou fundamental nos estudos literários, não nos parece, hoje em dia, tão pertinente - ou pelo menos tão pacífica.

Sem nos perdermos muito numa discussão fundamental e urgente mas que está fora dos nossos propósitos (e à qual aludimos apenas para encaminhar o percurso da nossa decisão), digamos que, com um alguma dificuldade, mas optando pelo princípio de disciplina teórica, sobretudo nas partes do nosso trabalho em que é fundamental confrontar os textos (e portanto recorrendo aos modelos teóricos que deles tratam prioritariamente), acabámos por aceitar, com Bal, o conceito de *modo*, a este nível, ou seja, o que inclui a *perspectiva*, mas abandonámos o de *voz*, considerando-o integrável no nível a que Bal chama *texto*, e que nós preferimos designar por *narração* (segundo Genette na nomenclatura embora não lhe aceitemos o campo restrito), considerando-o o campo da enunciação literária, aquilo que na retórica se chamava a *elocutio*. Aprofundaremos esse problema, um pouco mais, no próximo capítulo, dado que não é este o local próprio para deslindar as questões que ele envolve. Também devemos

esclarecer desde já que, embora seja a este nível que trataremos dos processos textuais da perspectiva, não é possível deixar de a ter em conta, pontualmente, ao nível da narração: a posição e o estatuto do sujeito de percepção institui esquemas de representação do discurso no texto que não podem ser ignorados quando se desenvolvem análises da enunciação.

Acompanhando Bal, na esquematização dos níveis e na identificação e explicitação dos elementos que os constituem, integraremos também, nesta parte da nossa abordagem, as *personagens* e o *espaço*. Como se pode ver, a separação feita deste modo relaciona o nível da narrativa, como patamar intermédio, com o da história, pelas correlações: ordem/duração/frequência \cong tempo; personagens \cong actantes (actores); espaço \cong lugar. As questões da perspectiva ou focalização, por outro lado, ligam este nível ao mais superficial, o da manifestação discursiva, podendo assim estabelecer-se a correlação: modo \cong voz. Esta última equivalência é apenas aproximativa e não pretendemos retomar o equívoco para o qual Genette chama a atenção considerando-o uma “confusão irritante” (1872:203).

Mais complicada ainda do que esta série de opções, ligadas aos pressupostos teóricos, é a que temos de fazer quanto às demonstrações práticas. Considerando todos os conceitos evocados a ser utilizados como instrumentos de análise, como fazer a abordagem do texto, para avaliação de comparabilidades, semelhanças e diferenças, sem cair numa fastidiosa enumeração capaz de aterrorizar os próprios naturalistas? É evidente que só nos resta como guia a nossa própria experiência de leitores, procurando apresentar as partes de ambos os romances que consideramos simultaneamente como aquelas em que a equivalência é mais evidente, e como as que se apresentam mais favoráveis à nossa argumentação. Parece-nos ser esta a solução sensata. A escolha de alguns exemplos para cada parte das obras comparadas segundo um critério orientado pelos conceitos em questão parece-nos a mais justa atitude a tomar. Completaremos essas demonstrações mais pormenorizadas com referências ou breves sumariações de outras que consideramos assimiláveis e, juntamente com elas, tentaremos estabelecer a regra ou a dominância deste ou daquele procedimento em cada um dos autores, chamando a atenção para o que eventualmente os torna comparáveis por semelhança e para o que basicamente os distingue.

Para nosso ponto de partida podemos ter em conta a proposta de Genette, que consideramos fundadora, segundo a qual, na narrativa se estudariam as “relações entre o

tempo da história e o (pseudo)-tempo da narrativa” (1972:78), ponto que Bal assume, francamente inspirada em Genette, do seguinte modo: “a história [*narrativa, segundo a nossa opção terminológica*] não se elabora a partir de um material diferente do da fábula; o que se passa é que esse material se contempla de um ângulo específico” (1987:57). As determinações que, segundo Genette são fundamentais, para estabelecer a relação entre o tempo e o (pseudo)-tempo, são apresentadas por ele de modo muito simples:

“As relações entre a *ordem* temporal de sucessão de acontecimentos na diegese [*conceito que ele emprega como equivalente a história (cf. 1972:72, em nota) e que usaremos, ao longo deste trabalho, segundo a sua proposta*] e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa[...]; as relações entre a *duração* variável desses acontecimentos, ou segmentos diegéticos, e a pseudo-duração (de facto, comprimento do texto) do seu relacionamento na narrativa: ou seja, relações de velocidade [...]; finalmente, relações de frequência, ou seja, para nos exprimirmos por uma fórmula aproximativa, relações entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa [...].” (1972:78).

Já não é tão fácil estabelecer os limites ou determinações que nos permitem postular uma relação clara, inteligível e sem aporias entre o modo (que envolve a distância, a perspectiva - e, dentro desta, a focalização) e a voz, que justifique tratá-los a níveis separados, sobretudo sabendo nós que as relações de distância ou de perspectiva, por exemplo, não podem ser construídas sem um procedimento narrativo que assente na narração. Contudo, sobretudo em relação à narrativa realista, podemos aceitar como fortemente presumível que há uma relação forte entre o discurso que diz e a história que é contada, em que esta é o elemento mais importante: a história ou o objecto diegético são o que mais pesa, admitindo-se que a percepção (auditiva, visual) define a relação de quem vê, lê ou escuta o “universo narrado”. É a esta determinação de relação que podemos chamar modo e que responde à questão “quem é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva?”(Genette, 1972:203). É evidente que esse ponto de vista implica saberes, interesses e estratégias sobre a história ou diegese.

A voz, segundo Genette, responde a uma questão mais simples: “quem é o narrador?” (1972:303). Com ela emerge o problema da enunciação propriamente dito, que nos propomos tratar como aspecto central da questão da *narração*, no nível que assim designamos e que corresponde ao que Bal chama *texto*. No fundo, a relação que assim se estabelece, não é entre a narrativa ou o narrador e o mundo da história, mas entre o narrador e a narrativa.

O mecanismo que a narratologia analisou muito bem, sobretudo a partir de Genette, na obra que estamos a usar aqui como base da nossa análise, foi o que estabelece uma relação de complementaridade entre os eventos da história na fase de elaboração a que se chama narrativa e a voz que assume relatar esses eventos já ordenados. Evidenciam-se com clareza nessas análises, por isso, três funções básicas de sujeito na construção do texto que relata as ocorrências (que, por postulação, seriam do nível da história contada) como discurso contante: o sujeito de percepção/cognição, o sujeito agente da encenação, e o sujeito da voz. Sempre que falamos de narrador ou de autor, convocamos essas três funções em simultâneo, sem que se possa determinar, nunca, em definitivo, qual é a específica de uma ou outra dessas entidades. O importante é considerar sempre, por detrás da manifestação da voz, que num texto narrativo verbal é o que mais directamente se dá a perceber, a existência das outras funções e, no interior da função voz perceber quando ela é discurso de um só enunciador ou discurso plural, que procura evidencia o no interior de um discurso outros discursos, ou variações de ponto de vista sem evidente abandono de sujeito de enunciação.

Se admitirmos que é possível estabelecer um esquema canónico da história, tendo em conta os elementos que tratámos no ponto anterior, passamos a admitir que a globalidade do texto, na totalidade verbal que o constitui, é passível de ser dividido em partes, de acordo com as sequências que, obtidas como macroproposições mais amplas, definem a sua superestrutura ou, de acordo com a história, a estrutura sequencial com hierarquização de níveis. Qualquer das deixis pode servir de base para essa sequencialização. No caso dos romances que estamos a analisar, podemos admitir que a ocorrência que altera o estado inicial de estabilidade, na castidade do padre e da virgem, é o momento em que ambos se conhecem, sentindo-se atraídos um pelo outro. Textualmente ele pode ser determinado como o ponto em que se dá a *complicação*. A história, como assunto de interesse humano, propondo acções ou reacções a determinadas perturbações de estabilidade, prevê, após a ruptura imposta pela complicação, uma reposição do equilíbrio, ou pela recuperação do estado inicial (raramente isso é o mais interessante), ou pela obtenção de um novo estado. Para tal é necessária uma *acção*. Propomos então que, no momento em que se conhecem, a estabilidade dos protagonistas se altera: ambos se apaixonam, ou seja, apercebem-se da sua disjunção. A acção para a obtenção de um novo equilíbrio é aproximarem-se com vista à conjunção. Estabeleçamos, pelas implicações que isso traz à dupla estrutura

narrativa (a perda da castidade abre uma outra complicação, que origina outro percurso de obtenção de conjugação, como já vimos) como segundo limite do texto o momento em que quer Mouret quer Amaro têm relações pela primeira vez (para Mouret é a única) com Albine e Amélia, respectivamente. Temos, assim, uma parte do texto global que se oferece com suficientes semelhanças em ambos os romances para ser equivalente ao nível de ambas as histórias. O nosso propósito será ver como, de acordo com as determinações de relação acima apresentadas, a narrativa desenvolve as actuações das personagens.

Assumimos, obviamente, que a *acção*, singular no esquema estrutural canónico da história, é, em princípio e de facto, um conjunto de acções (a que poderemos chamar acções e acontecimentos) que, recorrentemente, pode repetir, teoricamente de modo infinito, o esquema: resultado não obtido, nova acção, nova falha, etc. . É esse alargamento da narrativa em subsequências de acção, de acontecimentos, de percursos, de obstáculos, de obtenções de resultados intermédios, de conhecimentos e/ou meios, que resumidamente o esquema canónico explicita sob a designação de acção. Se o conjunto de actos é linear, previsível e cabe dentro do que se pode chamar um “script”, podemos dizer que a sequência de actos e o seu resultado se encontra sob a dominância linear da história. Se essa acção se complexifica em acções secundárias, novas complicações, acontecimentos inesperados, pode dizer-se que a intriga se adensa, ganha peso a dimensão da narrativa. A armadura mítica, que, no dizer de Greimas, postula a simplicidade da passagem do *conteúdo invertido* (universo ou estado de coisas perturbado) para o *conteúdo posto* (uma ordem estabelecida), deixa de dominar o horizonte de expectativas: à questão “como é que isto vai acabar?” começa a sobrepor-se a do interesse narrativo: “o que é que vai acontecer a seguir?”. No primeiro caso temos o empolamento do *mythos*, no outro aproximamo-nos do *folhetim*.

O procedimento por nós utilizado para dar conta desses processos é o do resumo, acompanhado de comentários quanto aos aspectos do processo narrativo dominante no autor. Procuramos intercalar um comentário a cada subsequência que conseguimos estabelecer no desenvolvimento da narrativa. Norteia-nos, sobretudo, a delimitação de acções que são funcionalmente pertinentes para encaminhar o estado de paixão ao primeiro contacto sexual entre as personagens. Em Zola, dado que não há, propriamente, peripécias, ou seja, acções esquematizáveis segundo o modelo (*tentativa, obtenção [ou falha], oposição, anulação da oposição*) de uma lógica de acções, guiamo-nos

sobretudo pela divisão em capítulos. Em *Êça*, pelas características do seu próprio romance, o modelo da lógica de acções é o que se nos afigura mais recomendável sem deixar, de os situar por referência aos capítulos, evidentemente. Tendo em conta estes dados, comecemos por abordar o romance de Zola, no troço da história assim determinado.

Mouret conhece Albine do modo que já analisámos anteriormente, emergindo do fundo natural enquadrado por uma porta que se abre sobre o Paradou, associada à visão da própria “forêt vierge” e a jovem de imediato lhe pareceu “la fille mysterieuse et troublante de cette forêt” (1875: 76 e 78). Quando se retirava com o seu tio, de “cabriolet”, pela estrada que corria ao longo do muro do Paradou, sentiu passos que lhe sugeriram o correr de um animal, do outro lado da vedação. Era Albine que vinha dizer-lhes adeus, mais uma vez, enviando as saudações em nome da “árvore”. Mouret prefere continuar o caminho a pé, quando já se encontram numa estrada perto do povoado em que ficava a sua igreja, e respira fundo quando se sente na poeira do caminho entre “ces champs pierreux [qui] le rendaient à son rêve de rudesse, de vie intérieure vécue au désert” (p.82). Atravessa essa região semidesértica que é descrita em toda a sua secura mediterrânica, e ocorrem-lhe pensamentos de distância relativamente ao mundo do Paradou. Absorve-o mais a inquietação de que a criada-governanta, a Teuse, o iria receber com reprimendas por causa do seu atraso. Efectivamente é com muito maus modos, com verdadeira zanga maternal, revelada sobretudo pela expressão de um olhar fixo, que ela o conduz para o almoço. Por fim acaba por lhe ralhar e o padre tem de lhe descrever todos os passos que causaram o atraso. Ele omite, por causa de uma “honte vague”(p.86), a sua visita ao Paradou. Em seguida, como o padre tivesse perguntado pela irmã dele, a “Teuse” vai mostrar-lhe a jovem de vinte e dois anos fisicamente desenvolvida mas intelectualmente “atrasada”, que dormia porque, segundo a Teuse, tinha passado a manhã a limpar os animais domésticos, nas capoeiras, pocilgas e estrebarias. Vendo-a assim, natural e despreocupada, a Teuse compara-a a uma grande dama de pedra esculpida no mercado da cidade de Plassans - sobre a qual emerge um esclarecimento, de uma instância que pode ser a consciência de Mouret, embora isso não seja explícito, que nos informa que se trata de uma “Cybèle” - e a cena acaba aí, ficando o padre Mouret sentado algures no jardim da sua residência, com o breviário na mão.

Segue-se, na abertura do novo capítulo (XI-1ª parte), a irrupção de Désirée, a irmã, chamando pelo irmão. Entre a cena anterior e esta, poucas horas depois, há uma elipse (possivelmente o padre esteve sempre em meditação enquanto Désirée dormia e a Teuse fazia os trabalhos domésticos). Esta aparição de Désirée afirma-a redundantemente infantil e ligada aos animais. Vem chamá-lo para lhe mostrar o seu bestiário. A veemência com que faz o pedido, enumerando as variedades da bicharada doméstica, acaba por convencer Mouret acompanhá-la. O momento da deslocação, sobre a qual se faz uma elipse, serve para introduzir, em analepse, Désirée. Educação por uma ama, pobreza mental que “justifica” o seu amor pelos animais e sua vivência, quase em exclusivo, com eles. Uma filha da natureza, sem qualquer complicação no crescimento físico, dado que a sua simplicidade intelectual se preenchia “avec la chaleur de la vie”(p.89). Na capoeira, na coelheira, move-se como uma senhora no seu domínio, e descreve os objectos e as “leis” do mundo animal tal como as conhece - mundo esse, aliás, um pouco antropomorfizado. A cena prolonga-se sob a forma de uma visita guiada, com longos monólogos de Désirée exibindo o seu universo ao irmão. Não são só as amenidades e graças dos animais que surgem nas descrições: também a crueldade desse universo surge no discurso, quase sempre directo, da cicerone. Mouret faz então uma confidência à irmã, para lhe explicar o seu mal estar: “Ça m’inquiète, quand je touche des bêtes vivantes” (p.95). Passam, na visita, aos mamíferos maiores: a cabra, o porco. A visita acaba com a jovem a desejar ter uma vaca que desse à luz um vitelo, e Mouret muito incomodado com tudo o que vira, ouvira e percebera.

O capítulo XII (1ª parte) inicia-se com uma breve apresentação do “Frère” Archangias, pela qual sabemos que era comensal regular às quintas-feiras e que era o “informador” de Mouret acerca das coisas do vale. Pronunciando-se sobre um casamento a realizar-se, o recém-chegado dá a conhecer a sua má opinião sobre a união sexual e principalmente sobre as mulheres que, segundo ele, só mereciam “coups de bâton” (p.100). Enquanto Archangias debita o catecismo, Mouret contempla o pequeno povoado à distância, olhando as mulheres em grupo, as crianças em bando, sentindo o odor proveniente dos humanos como se fosse o das capoeiras. Encarava o caso da gravidez que estava na origem do casamento a realizar-se como “saletés de l’existence, poussées da la chaire, reproduction fatale de l’espèce semant les hommes comme des grains de blé” (p. 100). A “Teuse” chama para o jantar. Archangias come com gula enquanto Mouret mal toca na sopa. Albine aparece para entregar, como presente, um

ninho de melros a Désirée que entretanto já se levantara da mesa. Albine não entra, Mouret mal a vê ao longe, reconhecendo-a pelas vestes garridas. Archangias pronuncia-se contra ela e contra o seu tio, livre pensador, enquanto come cheio de apetite. Discutem sobre os habitantes do Paradou e a Teuse estranha que o padre não lhe tenha falado na visita que lhes fizera e censura-o por visitar gente sem religião. Archangias corrobora-a, falando mal da educação de Albine, que deixara de ir à catequese por ordem do tio. De novo lança imprecações contra as mulheres por terem o diabo no corpo. Há mesmo um choque entre ele e a própria Désirée. Em seguida dirigem-se para a Igreja onde iria ser feita a cerimónia de enfeitamento com plantas, pelas raparigas da aldeia, em honra à Virgem. A cerimónia, que decorria no mês de Maio, levanta também suspeitas a Archangias.

O capítulo XIII (1ª parte) é uma longa cena, durante a qual as jovens que enfeitam a igreja conversam sobre o assunto e manifestam o seu regozijo pela cerimónia. O capítulo XIV (1ª parte) é dedicado à narrativa da crise de Mouret na igreja, contemplando a imagem da Virgem e rememorando, numa breve analepse, o seu passado de devoção à mãe de Cristo que ele, naquele momento, imaginava na sua carnalidade sobreposta à dimensão sagrada e, até certo ponto, perturbantemente mística. Desse passado, no lar maternal (a mãe de Serge é, lembramo-lo, a principal figura feminina de *La Conquête de Plassans*, que se apaixona pelo padre Faujas) e no seminário, não é tanto o desenrolar da sua existência como a sua exacerbação da imagem da Virgem que avulta. A analepse desenvolve-se muito mais no adensamento do imaginário pela descrição das imagens e dos objectos e ritos de culto dedicados à Virgem do que numa narrativa do passado. É como se a existência de Serge se tivesse resumido a uma intensa fuga do mundo para se inclinar inteiramente sobre o objecto maternal, místico e confusamente erótico.

O capítulo XV(1ª parte), apresenta Mouret a entrar no seu quarto, para se deitar, e retoma o tema da relação com a Virgem, a qual o jovem evoca amorosamente, sobreposta aos pequenos contratemplos do Seminário em que o desenvolvimento do seu intelecto era combatido pelos professores. O capítulo termina com a evocação do juramento de obediência. O seguinte, XVI (1ª parte), apresenta o padre ligeiramente febril, na cama. Como não consegue dormir preso ao devaneio que se apodera dele como um pesadelo, vai à janela. Olhando para a aldeia, a sua imaginação junta à Virgem a estátua de Cybèle, as jovens noivas do povoado, o mundo animal da sua irmã e,

insidiosamente, uma imagem que sugere Albine. A primeira fase da crise termina com um pedido de piedade à Virgem. O capítulo XVII, o último da primeira parte, apresenta-nos Mouret perante a pequena imagem da “Imaculada Conceição”, à qual ele dirige de novo o pedido de protecção. A crise agrava-se, numa segunda fase, pelo adensar das imagens de mulher sobrepostas à da Virgem, e acaba com o padre a desmaiar, num acesso de febre.

A segunda parte começa com os primeiros contactos de Serge, em convalescência, com Albine, dentro da residência do Paradou. A amizade entre ambos torna-se muito forte. O grande apelo é o jardim mas, nos primeiros dias depois de despertar, Serge mal se consegue mover. No entanto, com grande esforço consegue sentar-se à janela. O motivo do olhar e das conversas é sempre o jardim, a verdura, as árvores, o mundo natural, enfim. No V capítulo (2ª parte) o aspecto iterativo ganha alguma importância, pela primeira vez, na narrativa. Com ele descreve-se mesmo a fase final da imobilidade de Serge. O capítulo começa assim: “Chaque jour elle le fit ainsi asseoir devant la fenêtre, aux heures fraîches” (p.172). Segue-se a descrição breve do espanto do convalescente perante a vegetação e logo: “Alors, pendant une semaine, ce furent des soins délicats. Elle patientait, attendait qu’il grandit” (p. 173). Nessa altura Albine manifesta a sua fascinação pela beleza de Serge. Fá-lo descer, durante alguns dias, até ao terraço.

No VI capítulo (2ª parte) retoma-se o singulativo. É o primeiro dia de saída para jardim. Atingem, primeiro, o roseiral. Aí, o cansaço vence Serge, que acaba por adormecer nos braços de Albine. Serge exprime, pela primeira vez, o seu espanto pela beleza de Albine. Abraçam-se e confessam os seus sentimentos um ao outro. Acariciam-se mas sem que neles se manifeste qualquer impulso erótico. O passeio continua no capítulo VII (2ª parte). A exuberância da natureza tem, aqui, uma contrapartida textual: a exuberância das descrições, profundamente marcadas pelo esquema da enumeração. A monotonia desse universo, ao mesmo tempo fascinante, milenário e sempre idêntico a si mesmo, parece apelar a uma descrição que formalmente o represente por uma homologia de “impressão” - monótona, também ela. Apresentamos em seguida um pequeno exemplo das múltiplas descrições que se acumulam ao longo do capítulo, aparecendo apenas, como variante, a representação de uma mulher em pedra - que lembra uma deusa da natureza, obviamente. Pensamos que o processo enumerativo desta descrição visa não só mostrar-nos o Paradou como um cosmos integral, mas

também evidenciar a força do princípio vital que nele está presente. É Albine quem apresenta o espaço visualizado:

“Là-bas sont les grands fleurs, dans les champs ou je disparaissais toute entière, comme une perdrix dans un champ de blé”

Ils y allèrent. Ils descendirent un large escalier dont les urnes renversées flambaient encore des hautes flammes violettes des iris. Les long des marches coulait un rouissement de giroflées pareil à une nappe d’or liquide. Des chardons, aux deux bordes, plantaient des candélabres de bronze vert, grêles, hérissés, recourbés em becs d’oiseaux fantastiques, d’un art étrange, d’une élégance de brûle-parfum chinois. Des sédums, entre les balustres brisés, laissaient pendre des tresses blondes, des chevelures verdâtres de fleuve toutes tachées de moissures. Puis, au bas, un second parterre s’étendait, coupé de buis puissants comme des chênes, d’anciens buis corrects, autrefois taillés em boules, en pyramides, en tours octogonales, aujourd’hui débraillés magnifiquement, avec de grands haillons de verdure sombre, dont les trous montraient des bouts de ciel bleu.” (p.197)

Registemos apenas, num reparo que poderá ser importante para se compreender o processo do discurso filosófico argumentativo de Zola, que se desenvolve sobretudo por imagens simbólicas extraídas da natureza para construir os seus objectos sexuais e eróticos, que este jardim, descendente do típico parque setecentista francês, emerge como uma reconquista da natureza do seu próprio espaço a que o geometrismo racionalista do seu antigo senhor pretendeu impor uma ordem. Duplicação paisagística do espírito libertino que Zola condena em nome do princípio da natureza, opondo esta à razão com que os grandes senhores “philosophes” pretenderam vergar os impulsos e as energias primordiais da vida.

No capítulo VIII (2ª parte) a narrativa recomeça com o dia seguinte durante o qual Albine, como zelosa protectora, impede Serge de sair, por ele se encontrar muito fatigado. Passam o dia em casa e, pela primeira vez, os jovens confrontam-se com as representações culturais que a ornamentavam. As imagens que sobretudo os fascinam são os Cupidos ou Amores, esculpidos e pintados no quarto de Serge. Percorrem-nos com o olhar, tentando compreender as cenas em que eles participavam. Albine consegue ainda interpretar algumas mas, de um modo geral, estavam consumidas pelo tempo:

“Ils firent le tour des panneaux, sans que rien d’impur leur vînt de ces jolies indécences de boudoir. Les peintures, qui s’émiettaient comme un visage fardé du XVIIIème siècle, étaient assez mortes pour ne laisser que les genoux et les coudes des corps pâmés dans une luxure aimable.”(1875:202)

Albine conta-lhe, então, a história da casa e do quarto em que Serge dormia que, segundo a lenda, tinha sido habitada por uma bela dama “sequestrada” pelo antigo

senhor do Paradou. É nessa altura que Albine revela a existência de uma árvore, algures escondida do jardim, à sombra da qual o casal lendário tinha encontrado a felicidade amorosa. Repare-se que, se emerge nesta descrição uma crítica ao *racionalismo libertino*, a lenda vem mostrar como a *liberdade erótica* é vista positivamente por Zola. O ensinamento sobre a “árvore” deve-se aos senhores sensuais do antigo regime e não, directamente, ao texto bíblico - “texto” que, como herdeiro das “luzes”, Zola quer “corrigir”, pelo menos tal como existe na interpretação agostiniana. Depois dessa cena doméstica, os jovens acabam por sair para o jardim, a brincar aos namorados, fingindo que procuravam a árvore.

O capítulo seguinte abre com a maior elipse desta segunda parte: “Huit jours plus tard, il y eut de nouveau un grande voyage dans le parc” (p.218). Estão presentes novas descrições da natureza. É no seio desta que Serge e Albine reafirmam os sentimentos mútuos. Procurando agora viver, e não apenas observar, a natureza os jovens aventuram-se até à zona dos ribeiros onde pretendiam pescar, vivendo ao ar livre e dos alimentos por eles colhidos: “C’était l’amour avant le sexe...”(p.224). No capítulo seguinte (XI-2ª parte), nova elipse, para apresentar o desânimo de Albine, alguns dias depois. É Serge quem incita Albine a planearem nova saída para o dia seguinte. Os dias decorridos em casa, são, obviamente, omitidos da narrativa, produzindo-se um efeito de quotidiano durante o qual “nada acontece”. A nova saída, porém, merece a continuação da narrativa pois o objectivo é irem ao fundo do parque, que Serge ainda não conhece. É a região das grandes árvores e, quando lá chegam, manifesta-se um profundo mal estar nos jovens. A fadiga e o desespero assaltam-nos, mas Albine continua empenhada na descoberta da sua “árvore”. Descrição do arvoredo, da espessura do bosque e o sentimento de Albine manifesta-se na convicção de que a árvore tinha de se encontrar por ali. Ao despedirem-se, essa noite, os jovens não se beijam, sentindo-se desconfortáveis.

O mal-estar instala-se entre os protagonistas, que não saem durante mais alguns dias. O relato dessa elipse é breve, feito no imperfeito. Ambos decidem sair de novo e, na zona das árvores beijam-se nos lábios, pela primeira vez, à sombra de uma das maiores. A isso se resume quase todo o XII capítulo (2ª parte) que, como os anteriores, é abundante na descrição dos bosques que os jovens atravessam e das árvores que vão desfilando sob os seus olhos. O capítulo XIII (2ª parte) relata, iterativamente, o estado de integração dos jovens no parque - o Paradou torna-se uma espécie de “estado” marcado pela constância da natureza:

“Ils possédaient la forêt, depuis les chênes énormes que dix hommes n’auraient pu embrasser, jusqu’aux bouleaux minces qu’un enfant aurait cassés d’un effort; la forêt avec tous ses arbres, toute son ombre, ses avenues, ses clarières, ses trous de verdure, inconnus aux oiseaux eux-mêmes; la forêt dont ils disposaient à leur guise, comme d’une tente géante, pour y abriter, à l’heure du midi, leur tendresse née du matin.” (p.246)

No capítulo seguinte (XIV-2ª parte) a crise atinge o ponto máximo. Serge fecha-se no seu quarto. É uma das pinturas libertinas existentes na casa, semi-apagadas, que descodifica o estranho apelo que a natureza, entrando como cheiro pelas janelas da casa, produzia sobre os dois jovens, dando ocasião a que o estado de espírito de ambos ganhe contornos precisos. Para Serge é como se tivesse tido uma revelação do próprio acto sexual. O que estava apagado pelo tempo nos frisos das paredes evolui num processo contrário ao que se costuma dar com as pinturas grotescas: torna-se perceptível, avivam-se-lhes os contornos pelo contacto com a atmosfera do jardim. E isso acontece de tal modo que Serge e Albine chegam a admitir que é a presença viva da antiga habitante, a companheira do antigo senhor, que influencia os seus sentidos. A partir desse momento, uma espécie de medo do quarto apodera-se dos dois apaixonados, que não conseguem perceber o seu estado. O lapso de uma semana mais é apresentado como um tempo passado resumido pelo iterativo da narrativa. Até que um dia a jovem entra no quarto de Serge anunciando-lhe que a tinha encontrado - a árvore, como desde logo se percebe, pela redundância da expressão no contexto.

O XV (2ª parte) capítulo é a repetição parcial de muitas das descrições anteriores, numa condensação que anuncia o cume narrativo da explosão amorosa, da crise que termina a busca do objecto amoroso na deixis da natureza vital. É neste ponto que se inicia a crise que é originada pela ruptura da castidade, acontecimento que podemos considerar abertura do segundo ciclo narrativo, ou seja, o percurso da segunda deixis em que Serge se assume como sujeito, buscando a completude da sua imagem de padre - o padre Mouret. Perceber-se-á, pela descrição do momento de entrega, como de todos os **topoi** do parque se conjugam, pela repetição, para a figura final da fecundação inaugural que repete como tema obsessivo a cena do Éden:

“Albine se livra. Serge la posséda.

Et le jardin entier s’abîma avec le couple, dans un dernier cri de passion, les troncs se ployèrent comme sous un grand vent; les herbes laissèrent échapper un sanglot d’ivresse; les fleurs, évanouies, les lèvres ouvertes, exhalèrent leur âme; le ciel lui-même, tout embrasé

d'un cocher d'astre, eut des nuages immobiles, des nuages pâmes, d'où tombait un ravissement surhumain. Et c'était une victoire pour les bêtes, les plantes, les choses, qui avaient voulu l'entrée de ces deux enfants dans l'éternité de la vie. Le parc applaudissait formidablement." (p. 269)

Deixamos para mais tarde os comentários que este parágrafo merece como confirmação da deixis da natureza vital. Quanto a esse aspecto ele fica como elemento documental a que nos reportaremos posteriormente. O que importa, para já, é ver o que podemos dizer, quanto à construção da narrativa, tendo em atenção as determinações que a relacionam com os segmentos da história que já tornáramos evidentes, nesta sequência que estabelecemos entre o momento da complicação e o que podemos considerar o culminar, discretamente destacável, da acção. Ou seja, como a narrativa tratou o tempo na duração, explicitação e sequencialização dos actos, acontecimentos e acções entre dois momentos consecutivos da história.

Tendo em conta os reparos fundamentais que fomos fazendo ao longo da nossa sumarização (que, a este nível, não poderia ser excessivamente esquemática, tendo de deixar transparecer as peripécias e os aspectos mais evidentes dos vários momentos do desenrolar da história em narrativa), podemos começar por observar que distorções da ordem a narrativa provocou na história narrada no romance de Zola. Temos de tomar em consideração, para analisar todos os aspectos de distorção causados pelas determinações da narrativa, que a lógica de qualquer história é cronológica (os factos apresentam-se pela ordem em que ocorreram no tempo: sugerindo mesmo o equívoco lógico de uma causalidade de origem cronológica - "O que vem antes é causa do que vem depois"¹), isocrónica (os momentos têm todos o mesmo valor cronológico) e discretamente sucessiva (um coisa que acontece, uma acção que se pratica é singular, única, e existe no seu lugar próprio na cadeia do tempo - se, por abstracção, considerássemos a existência de um narrador que se limitasse a ser um relator, ele seria levado a dizer, na lógica de uma história em que os protagonistas tivessem saído n vezes para o parque, que saíram no 1º, no 2º e no n º... dia, para o parque e não que "saíam", porque o imperfeito é uma marca de opção do narrador, criando uma identificação das ocorrências com o iterativo, perante os factos que relata).

¹ Evocamos aqui, evidentemente, a proposta de Barthes que nos parece, ainda hoje, válida, por explicitar uma das mais fortes razões pelas quais a narrativa tem um amplo e intenso apelo antropológico: "Tudo leva a pensar, com efeito, que a o impulso da actividade narrativa é a própria confusão entre a consecutividade e a consequência, sendo o que vem *depois* lido, na narrativa, como *causado por*" (1966a:10). Pode dizer-se que é essa confusão que dá "configuração" aos segmentos narrativos, fazendo com que cada um deles aponte para a formação de um "horizonte" ou de um "destino".

Quanto à ordem, que na história é dominada pelo princípio da cronologia, podemos fazer o reparo que, comparativamente a outros romances da época, inclusivamente o de Eça, a ordem da narrativa de *La Faute* assume de modo pouco comum a cronologia que é imposta pela história, dado que a representa quase integralmente. O que acontece primeiro determina, com uma causalidade que o próprio sentimento despertado em Mouret sublinha, os acontecimentos posteriores. Efectivamente, é a primeira visão “real” de Albine que provoca em Mouret todo o seu estado de espírito que o leva a ter-se a si próprio como objecto de análise, fazendo emergir as imagens do passado em que já tinha sido pertinentemente inquietante a sobreposição do incómodo “erotismo” à evocação e à comunhão mística com a imagem da Virgem, no próprio Seminário.

Tal como oportunamente sublinhámos, há três analepses na narrativa. A primeira, brevíssima, evoca-nos a educação de Albine. Dura apenas alguns parágrafos de um capítulo. A segunda, mais longa, refere-se a Mouret. Devemos notar, no entanto, que essa analepse só pode ser considerada como tal de modo muito relativo. Apenas dois ou três acontecimentos do passado, de vivência e experiência objectiva e intersubjectiva, são evocados. A maior parte do texto que consideramos a segunda analepse é a evocação da construção subjectiva, interior e, por assim dizer, atemporal, da figura da Virgem na consciência de Mouret. A terceira analepse reporta-se à história “semi-lendária” do senhor de Paradou e à sua relação com a mulher amada que encerrara no pavilhão do jardim. Referida inteiramente ao passado, a lenda só parcialmente se pode considerar uma inversão cronológica pois, sendo uma construção mitificante, participa da acronia fundamental que caracteriza o mito, modelo perene de explicação das grandes questões ou realidades antropológicas envoltas em enigma. É evidente que esta narrativa se propõe, tal como aqui aparece, ser uma “fábula” sobre o erotismo e o amor.

Não é de estranhar este procedimento de dominância de uma “lógica cronológica” em que os acontecimentos não se efabulam ao ritmo do discurso, mas antes se patenteiam numa linearidade banalizante. Num artigo inicialmente publicado no periódico russo *O Mensageiro da Europa* (em 1875, note-se) afirma Zola que no romance naturalista

“toda a intriga romanesca está ausente, por mais simples que ela seja. O romance avança, contando as coisas dia a dia, não produzindo nenhuma surpresa, oferecendo antes a matéria de um “fait divers”: e, quando está acabado, é como se saíssemos da rua para regressarmos a casa.” (cit. in Becker, 1992:151).

É evidente que este avanço “dia a dia” é um modo de recusar a intriga muito elaborada, que mesmo o mestre Balzac não hesitava em usar, fazendo de determinadas elipses um processo de apresentar consumada uma ocorrência, como surpreendente, mas que, na lógica da sucessividade da história, apareceria banal, uma vez que o fenómeno ou acontecimento resultava de um acumular de pequenos acontecimentos que a ele conduziam. Sendo a história o contado, ela está, nos níveis do texto, muito mais perto da “lógica das coisas”, segundo a concepção estética do romance naturalista, tal como Zola o pensa: “a lógica de um certo facto arrasta a lógica da ordem segundo a qual o devemos apresentar; a lógica de uma certa ideia, numa personagem, determina a lógica das palavras que a devem exprimir” (cit. in Kaempfer, 1989:115).

No entanto, o domínio desta gramática da narrativa, “colada” à lógica das sucessividades da história, não nos deve iludir quanto a um pseudo-simplismo de Zola. A simplicidade “pedagógica” a que aspirava a ideologia naturalista (aqueles aspectos em que o naturalismo se funda em convicções profundamente ligadas a um acesso à ciência e ao esclarecimento - sendo essa ligação uma amálgama em que é difícil dizer, entre o saber/razão e a convicção/paixão, qual é determinante e qual é determinado), se impunha programas facilmente “legíveis”, não era um modelo de facilidades em Zola. É desse modo que entendemos as observações de Mitterand:

“As relações que unem as personagens do romance umas às outras não estão fixadas de uma vez por todas. Elas transformam-se de um momento para o outro, de um episódio para outro, na sucessividade dos actos efectuados por cada uma. É destas mesmas transformações que nasce o romance, passando de um equilíbrio inicial, frágil, a uma série de perturbações e de alterações mais ou menos violentas, mais ou menos patéticas, até a uma estabilização final em geral muito diferente da que foi dada originalmente: e é muitas vezes a morte que esgota as possibilidades de combinação entre a actuação das personagens e as situações instituídas no início do romance. Zola tem uma intuição muito segura e flexível desta sintaxe da narrativa que é a terceira alavanca [*sendo a primeira a composição e a segunda o “sistema de personagens” - do ponto de vista de Mitterand*] do seu génio romanesco” (1986:63)

É este aspecto que nos leva a conjecturar, em Zola, a dominância de uma “poética da **inventio**”, que se torna particularmente evidente na parte a narrativa que apresentámos.

Ainda relativamente às determinações da relação temporal, parece-nos digno de nota que também no que respeita à duração a posição ancilar (passe a figura, para nos facilitar a exposição) seja a da narrativa relativamente à história. O decorrer dos dias é quase escrupulosamente respeitado pelo discurso narrativo, sendo a monotonia do seu curso, a banalidade quotidiana (cuja representação no romance Zola, aliás, elogia, como

vimos acima) transmitida pelas descrições, por vezes repetitivas, longas, tendentes à monotonia que imprime à existência o “estar” pesado das coisas - mesmo quando elas aspiram a um papel simbólico importante, como veremos quando tratarmos do elemento espaço. As elipses são raras e correspondem, normalmente, à representação do “não-existir” sobretudo de Serge (que, como teremos oportunidade de ver, é a personagem focalizadora por excelência), quando ele está deitado em convalescença ou a dormir.

Tanto quanto possível, todo o segmento que apresentámos assenta na *cena*, tal como Genette a propõe - se não o vivido igual ao narrado, pelo menos sugerindo tal igualdade. Quer os diálogos entre Serge e Albine quer as deslocações, de que resultam percursos do olhar como descrições, são, por assim dizer, a matéria principal da dezena e meia de capítulos (praticamente metade da dimensão textual do romance) que acima apresentámos. A descrição, que em quase todos os romances realistas (sobretudo - sendo o caso do de Proust, que Genette comenta, um dos marcos da viragem mais evidente no funcionamento da descrição) é uma manifestação de pausa, momento de paragem da acção, no modelo nuclear do naturalismo (núcleo em que Zola ocupa o centro) é cénica. Neste caso ela é a própria “aprendizagem da natureza” feita por Serge Mouret. É evidente, neste romance, que a descrição não se limita a ser uma paragem no processo de aprendizagem - ela é a vivência pela qual a natureza invade e educa os focalizadores que no observar o jardim introjectam a sua lógica procriativa. Se, inclusivamente em Proust (que Genette utiliza para ilustrar como a descrição pode ser tomada, por equívoco, como pausa) o processo de observação do espaço pode ser entendida como uma paragem da acção (e, mesmo aí, como regista o estudioso francês, o “olhar” de Marcel é o “instrumento” da aprendizagem - portanto de crescimento e *transformação* - que o leva de observador diletante a escritor), neste romance de Zola tal compreensão revelar-se-ia não apenas empobrecedora da leitura, mas um obstáculo absoluto à realização desta.

Pelo que julgamos ter dado a perceber, decorrente da nossa apresentação da sequência do romance e da argumentação que se lhe segue, também a frequência é, aqui, altamente marcada pela dominância da história sobre a narrativa. Para continuarmos na nomenclatura de Genette, é o singulativo que domina. Muito raramente acontece que o que ocorre uma vez não seja narrado uma vez. Sublinhámos os momentos em que, com toda a evidência, não era assim e funcionava a elipse. Pode ter-nos escapado uma ou outra ocorrência do iterativo - contudo, estamos certos de que o iterativo é raro em

comparação com o singulativo, com o qual, normalmente, alterna na narrativa literária “canónica”, como o reconhece Genette. Podemos também registar que nunca ocorre o repetitivo, ou seja, o processo técnico segundo o qual uma ocorrência é contada mais do que uma vez - procedimento demasiado anómalo (e, portanto, sensível), envolvendo uma variação sofisticada de pontos de vista que se torna um tecnicismo demasiado evidente para passar despercebido. Relativamente à frequência, o que é evidentemente pouco comum, embora não se repare muitas vezes nisso, é a hipérbole do singulativo. Genette regista-a sem designação especial (considera-a uma variante do singulativo - cf.1972:146) mas devemos reconhecer que constitui um desvio relativamente à “norma” da narrativa. De facto, contar aquilo que é percebido como a “mesma coisa”, ocorrendo várias vezes, não é, por norma, apresentada exactamente o número de vezes que acontece. A regra da narrativa, quer literária quer não, é narrar os acontecimentos idênticos uma vez, assinalando por uma marca plural (verbal ou adverbial) a sua ocorrência plural. É nesse ponto que a narrativa de Zola se torna *marcadamente* atenta aos procedimentos que fazem da representação literária realista uma prática poética inspirada pelo primado do “mundo referido”. É dando por minúcia as ocorrências desse mundo (que o próprio *decorum* do “bom uso gramatical” discursivo recomenda que se resumam num plural ou segundo o uso verbal iterativo, de modo discreto) que a narrativa que acima apresentámos torna excepcional, única e digna de nota a vivência existencialmente perturbante de Mouret com Albine no Paradou. É como se o decorrer lento, monótono, dos dias passando idênticos (o “passar os dias a passar os dias” de Pessoa), mas cada um único e com o seu peso específico, estivesse na base da espantosa mudança que se dá nos jovens: a descoberta do amor.

Embora a personagem agente (o actante sujeito ao nível da história, como já vimos) deliberado e consciente seja Albine (Serge está doente, perturbado, frágil) e Serge seja quase sempre a personagem passiva e influenciável, a verdade é que as determinações do modo, ou seja, as que relacionam o narrado (a história) com a narração, realizam-se sobretudo pela focalização através de Serge. É onde ele está, quando está, e quando percebe, que a narrativa se desenvolve. Podemos dizer que o seu olhar é o da *perspectiva* assumida na narração. A descrição do parque, que constitui a maior massa textual do segmento que apresentámos, realiza-se quase totalmente através do seu olhar. Ou, pelo menos, o narrador extra-heterodiegético, embora não evidenciado, explicita uma ampla enciclopédia botânica e zoológica (esta menos, curiosamente) em atenção à

representação discursiva do mundo que se “desdobra” perante o olhar de Serge, o “homem (**vir/anthropos**) que nasce”.

É o “ex-plicare” desse mundo, aliás, que constitui o aspecto central (anunciado pelo próprio gigantismo da sua presença na diegese) de quase todo o segmento. A descrição é determinante para o desenvolvimento da narrativa, na medida mesmo em que ela se apresenta como *hypotyposis* ou *enargeia*,¹ ou seja, na medida em que ela é o modo de dar a ver um espaço (o da natureza) que determina toda a transformação da concepção do mundo de Serge. É a *evidência* dos quadros naturais (e não uma razão cientificamente ordenada) que se apresenta com a força do que está diante dos olhos capaz de abalar, pela *intuição* das coisas, a *intuição* da fé. Triunfo da *empeiria* sobre as evidências das idealidades transcendentais, sobre os imperativos teológicos, a construção do quadro natural do jardim não se limita a ser aqui a evidência das coisas que ficam como testemunhos, mas elabora-se mesmo como explicitação - e, pelos resultados, argumentação - da irreprimível força das coisas. Cremos que na construção do espaço do “romance rústico” Helena Buescu detecta um tipo semelhante de funcionalidade do descritivo que põe em relação o homem e a natureza:

“Se é possível detectar neste texto [*A Morgadinha dos Canaviais*] uma ressurgência do *Bildungsroman*, é justamente porque se trata de apresentar e descrever a aprendizagem de Henrique, e porque esta evolução é emblematicamente representada pela forma como ele olha para a natureza e a vive.” (1995:55)

Como a autora demonstra sobejamente noutra lugar (Buescu 1990:233 a 235 em especial), esta funcionalização da descrição, que dá toda uma nova dimensão à *hypotyposis*, não é uma invenção de Zola, pois já nos românticos ele atingia, muitas vezes, esse valor de *cena* - que acima considerámos ser um dos processos fundamentais no autor naturalista. Contudo, devemos notar que o uso exaustivo do procedimento é assumido de modo muito mais deliberada e exclusivamente funcional em Zola que,

¹ No parágrafo 369 da obra de Lausberg, ambos os termos surgem como designações de um procedimento descritivo que visa a “acumulação pormenorizante e concretizante”, tendo ele usado no título do parágrafo como termo genérico mais abrangente a palavra latina *evidentia*. Optámos por uma transcrição aproximada dos termos gregos que ele aí apresenta dado que a “tradução” ou “versão” portuguesa pela qual optou Rosado Fernandes para o termo *enargeia*, possivelmente por *gralha*, aparece aí segundo duas formas: “*enargia*” (no índice, p. 281) e “*enarguia*” no parágrafo que citamos. Uma vez que é a lição de tradução ou de versão dos termos da retórica efectuada por Rosado Fernandes que nos tem servido de guia ao longo do nosso trabalho, pareceu-nos que, perante a dúvida de qual seria o melhor termo em português, a transcrição aproximada dos vocábulos gregos (*εναργεια* e *υποτυποσις*) seria a mais cautelosa. Dado que já o fizemos para outros termos, quando quisemos evocar com intensidade o seu

tendo ganho a percepção do processo e das suas possibilidades nos mestres românticos ou romântico-realistas (Hugo, Balzac, Stendhal) o torna uma das bases dos seus edifícios romanescos¹.

Dado que terá interesse ver como funcionam as determinações de relação história/narrativa/narração em ambas as obras, vendo mesmo, comparativamente, como elas se manifestam em dois autores inseridos na mesma “escola” poética, não adiantaremos mais, de momento, sobre o segmento do romance de Zola que acima apresentámos. Será inevitável voltarmos a ele quando comentarmos, para observarmos bases de comparabilidade e diferenças, o segmento do romance de Eça que estabelecemos de acordo com os mesmos critérios de pertinência e discrição que usámos para o de Zola.

O aparecimento de Amélia diante de Amaro dá-se como primeira imagem da jovem em cena, quase no final do II capítulo. A semelhança desta situação com a equivalente do romance de Zola é tanto mais digna de registo quanto ela é quase igual nas três versões do romance de Eça, o que demonstra a sua importância, desde sempre, como dado inicial da narrativa. O facto de ela estar já formada na versão de 1875 apenas vem corroborar como muitas das situações “dramáticas” fundamentais de Eça estavam já construídas - originalmente, portanto, sem influência do romance francês - antes de ele ter podido confrontar a sua obra com a de Zola. O serem tão semelhantes, sem que nenhuma delas possa ser decalque da outra, só nos vem mostrar como é quase inevitável que dois grandes criadores, ao abordarem problemáticas e situações fabulatórias muito idênticas (e semelhantes porque, na época, na cultura em que ambos estão inseridos, tais imagens circulam como **topoi** recorrentes) constroem, em simultâneo, cenas sobreponíveis num cotejo, sugerindo bases de identidade ou aproximação que convidam à análise ou à especulação comparativa. A diferença é que Amaro (ao contrário de Serge) não está para partir mas acaba de chegar a casa da S. Joaneira onde ficará hospedado:

sentido etimológico conceptualmente mais desenvolvido, não nos pareceu descabida a decisão que aqui tomámos.

¹ Kaempfer nota, quanto a este ponto, como o “Zola escritor escuta o Zola crítico” (1989:12), exactamente pelo aproveitamento que o primeiro faz numa cena de *L’Oeuvre*, do contexto “meteorológico” (uma tempestade que, segundo Zola, Stendhal não tinha aproveitado como “premonição” do encontro passionnal entre Julien e Madame de Rênal), nos termos exactamente em que o Zola-crítico tinha “encontrado em falta” numa cena de *Le rouge et le noir*. “Nada mais natural então se, juntando-se a uma intriga cósmica, a sua literatura se naturaliza: desse modo os textos esforçam-se, assim, por se parecerem com a vida.” (Kaempfer, 1989:13). Voltaremos a esta questão, numa perspectiva diferente, no final do nosso trabalho.

“A porta bateu, rijamente impelida, e sentiram-se vozes finas, pequenos risos.

- És tu, Amélia?

Uma voz disse *adeuzinho, adeuzinho!* e apareceu, subindo quase a correr, com os vestidos um pouco apanhados adiante, uma rapariga forte e alta, com o peito bem feito, uma manta branca pela cabeça e na mão um ramo de alecrim.

- Sobe, filha. Aqui está o sr. pároco. Chegou agora à noitinha, sobe!

Amélia tinha parado um pouco embaraçada e olhava para os degraus de cima, onde o pároco tinha ficado encostado ao corrimão. Respirava fortemente de ter corrido, toda corada; os seus olhos vivos e negros luziam, e vinha dela como uma sensação de frescura, de agilidade e de prados atravessados entre o aroma de feno.

O pároco desceu, cingido ao corrimão, para a deixar passar, dizendo *boas noites!* com a voz baixa, o olhar caído. O cónego, que vinha atrás descendo pesadamente, tomou o meio da escada, diante de Amélia:

- Então isso é que são horas, sua brejeira!

Ela teve um risinho.

- Ora vá-se encomendar a Deus, vá! E bateu-lhe no rosto docemente com a mão grossa e polpuda.

Ela subiu a correr, e o cónego embrulhou-se na capa e saiu, dizendo à criada que erguia o candeeiro sobre a escada:

- Está bem, eu vejo, não apanhes frio, rapariga. Então às oito, Amaro, esteja a pé. Vai-te, rapariga, adeus.

O pároco tinha fechado a porta do seu quarto; a roupa da cama estava entreaberta, fresca, fria, alva, com um bom cheiro de linho lavado. Por cima da cabeceira estava dependurada a gravura antiga de um Cristo crucificado, ao pé do leito havia um tapete desbotado. Amaro abriu o seu breviário, ajoelhou aos pés da cama e persignou-se; mas estava fatigado, espreguiçou-se, vinham-lhe grandes bocejos; e por cima, sobre o tecto, através das orações rituais que maquinalmente ia lendo, sentia o *tic-tic* das botinas de Amélia e o ruído de saias engomadas que se sacudiam ao despir.” (1876:I;22-23 - cf. primeira versão, in 1880: 49-50)

A imagem de Amélia, embora não seja a de uma semideusa da natureza e surja já no interior de um universo inteiramente doméstico, matriarcal, apresenta marcas da natureza que atravessou e cujos sinais se mantêm ligados a si. Contudo, é de notar que logo no encontro se verifica uma reciprocidade de olhar que não se encontrava no texto de Zola. É evidente que a personagem foco principal é Amaro. No entanto o cónego, embora menos marcadamente (já a conhece, não fica surpreendido), exprime o efeito de agrado que a presença de Amélia provoca. Por outro lado Amélia também manifesta a sua reacção ao encontro. Se comparamos com a cena equivalente de Zola, notamos que a perturbação causada pela imagem da mulher não é tão intensa e prolongada em Amaro como é em Serge. Amaro é sensível à presença de Amélia, mas esta emerge por pequenos sinais que são insinuatamente sensuais e que só podem ser atribuídos à sua personagem como foco de percepção, pelo modo como regista a pessoa desconhecida (“uma rapariga”) destacando nela os aspectos que são apelo ao olhar masculino (“um peito bem feito”). Além disso, Amaro não revela qualquer espécie de perturbação espiritual prolongada - lê “maquinalmente as orações rituais”, enquanto manifesta todos os sinais de um sono que o assalta e para o qual se prepara, imperturbável. É de

confrontar esta imagem “plana”, quase sem vivência interior, com a perturbada descida aos infernos da alma convulsionada que manifesta Serge logo após o seu contacto brevíssimo com Albine - da qual não o assaltam, como é o caso de Amaro, os “ruídos das saias ao despir”.

O III capítulo é, quase todo ele, a analepse por excelência. Motivada a pausa pelo sono, tocado apenas pela sensação da presença de Amélia, é o momento de apresentar a personagem que, segundo parece, passa a ser um dos focalizadores (ou foco de perspectiva - ou simplesmente foco, como passaremos a designá-la) e, podemos dizê-lo, o principal. A história de Amaro é contada desde o seu nascimento, frisando-se a sua dependência de um meio conservador e tradicionalista, o universo católico em que se move e que o condiciona, levando-o ao seminário. Grande parte das determinações da personalidade de Amaro são narradas com brevidade, iterativamente, com evidente domínio do imperfeito (a sua origem humilde, de filho da criada de uma marquesa, a sua educação efeminadora nos gineceus de beatas, a decisão da aristocrata de o mandar para o Seminário). Contudo, desde a infância até à maioridade, já como padre, todos os momentos da sua existência são anotados. Embora se registre que não tinha vocação (“Não tinha nenhuns impulsos religiosos[...] Mas quando pensava que seria padre lembravam-lhe aqueles que vira em casa da sr^a marquesa; eram pessoas brancas e bem tratadas...”- p.29), a sua vida do seminário é reveladora de uma especial devoção à Virgem. Tal facto parece-nos digno de registo, pois é outro aspecto fundamental que nos parece emergir em paralelo nos dois romancistas.

Com efeito, tanto Mouret como Amaro são “vítimas” de uma espécie de misticismo mariânico, que os leva a sobrepor as imagens da mulher, de modo confuso e algo fantasmático, aos rituais, aos objectos e mesmo às contemplanções devotas, tal como já vimos em alguns exemplos quer de um romance quer de outro. Parece-nos de relembrar como se formula por essa fixação, em ambos os autores (mas sobretudo em Eça, dado que em Zola o agonismo toma outras proporções), a conflitualidade latente entre o poder simbólico masculino e o imaginário mágico feminino sendo este, por identificação aberrante, o princípio que leva os padres a uma sexualidade não assumida como paternidade. É ainda de registar como nesta longa analepse, de quase trinta páginas, Amaro, na única *cena* (no sentido narratológico estrito do termo, ou seja, onde se manifestam os discursos directos das personagens em diálogo) que nela se encontra, consegue a sua mudança para Leiria através da “influência” dos seus protectores

aristocratas - o que manifesta a sua ligação à carreira como motivada por interesses muito pouco espirituais e, por generalização que a cena põe em evidência, como ele sabe intuitivamente tirar proveito da aliança entre a Igreja e as classes dominantes.

O capítulo IV revela a grande capacidade de Eça para criar os seus universos sociais, recorrendo a processos narrativos habilmente motivados. Sob o domínio do iterativo, a narrativa desenvolve-se numa apresentação da sociedade de “beatas” através do pretexto de irem ver o quarto do “pároco”. Uma sensualidade mal ocultada, uma gula pelos aspectos materiais da figura do padre (a roupa, a idade, o aspecto) manifestam um mundo em que a busca do prazer se oculta sob a máscara de lugares comuns da devoção. Desfilam, assim, as personagens que complementam o universo eclesiástico. As senhoras Gansoso e D. Maria da Assunção cumprimentam a mesma a S. Joaneira porque, hospedando o padre, “adquirira uma autoridade inesperada, quase eclesiástica” (p. 56). Após a visita destas senhoras é a vez do Libaninho, que é descrito com todos os traços do efeminamento, sugerindo-se até a sua homossexualidade. Amaro, depois da visita ao chantre e do jantar em casa do cônego Dias, regressa à residência da S. Joaneira.

A cena do serão é por assim dizer a apresentação da sociedade católica num quadro de convívio e cumplicidade. Além das personagens já esboçadas que são, nesta altura, descritas com mais pormenor, aparecem ainda D. Josefa Dias, irmã do Cônego, João Eduardo, personagem deslocada do mundo devoto (que as senhoras repreendem com gracejos), e que ali comparece por ser pretendente a Amélia, o tocador de modinhas, Artur Couceiro, através do qual é evocado o espírito romântico, que fica assim associado a este universo de beatice, lamechice passadista e sentimentalidade teatral. As conversas são, aliás, integralmente viradas para a manifestação desse quadro ideológico a que, no mínimo, poderíamos chamar conservador. A visão objectiva, que pode passar pela focalização de Amaro, torna-se crítica exactamente pelo modo como banaliza o discurso devoto, a evocação permanente dos lugares comuns da religiosidade cega, presa às evidências mais vulgares do dogma e da representação do poder através das figuras, comportamentos e ditos dos padres. O mundanismo das conversas cobre-se de manifestações de piedade fútil, de usos de expressões banalizantes da palavra litúrgica: um triunfo no jogo da quina leva um “Deus os abençoe” do cônego e o comentário “parece milagre” de D. Maria da Assunção, por exemplo. Além desta cena, mais importante do ponto de vista indicial por apresentar quase toda a sociedade “devota”

(excepto a maior parte dos padres, que aparecerão mais tarde) do que pelo que nela se desenvolve de história (e que, por isso, poderia caber dentro dos processos a que Genette chama *pausas*), há a da percepção de Amélia pelo olhar de Amaro e a cena final em que ele a encontra na sala de jantar, despindo-se para se deitar (descobrendo parte do seu corpo), visão que o deixa muito perturbado.

O capítulo V abre com a perturbação de Amélia por ter sido vista por Amaro, sem estar completamente vestida. Junto a este mal estar, o choro de uma criança vizinha evoca-lhe a infância. Emerge, deste modo, mais directamente motivada do que a anterior, a segunda grande analepse do romance, que ocupa todo este capítulo. Nela se narra o crescer de Amélia sem pai, a sua infância, adolescência e juventude sempre entregue à educação das beatas e dos padres, e a sua tendência sensual. Uma cena importante é a que evoca um dia especial em que o *Tio Cegonha* (seu professor de piano, escolhido pelo chantre, a pedido das beatas amigas, antigo organista da Sé de Évora) lhe conta a história de amor comovente de um amigo seu, a propósito de uma música que ela achara muito bonita. Segundo a história, a música fora composta por esse seu amigo que, por se ter apaixonado por uma freira que morre do fogo dessa mesma paixão impossível, acaba por se fazer frade. Amélia identifica-se de tal modo com a personagem que fica, ela também, doente. Chamam o médico (possivelmente o dr. Gouveia, mas que aparece, nesta cena, da segunda versão, com o nome de Gregório) que atribui a perturbação à puberdade e que nela se manifesta assim por ter “o sangue vivo”, prevendo-lhe “paixões fortes”(p.79). Pouco tempo depois vai para a praia e aí conhece um estudante de direito cuja corte lhe agrada, mas tudo não passa de um vago namoro que tem a oposição da S. Joaneira por o rapaz não ser recomendável. A partir desse fracasso, Amélia vira-se toda para a devoção e sobretudo para os seus aspectos mais exteriores, espectaculares, nomeadamente a sumptuosidade dos rituais e as festas. A sua faceta saudável, por outro lado, tornava-a muito atraente e, num certo momento, o escrevente João Eduardo começa a fazer-lhe uma corte muito respeitosa. A analepse termina quando acaba o devaneio que antecede o sono. O final do capítulo apresenta-nos Amélia a contemplar, sonhadoramente, Amaro a sair de casa, na manhã seguinte que se apresentava cheia de sol.

O capítulo VI é aquele onde ocorre uma das cenas mais comentadas no que respeita à “imitação excessiva” que Eça teria feito do romance de Zola. Dado que tateamos desta parte mais em pormenor no próximo capítulo do nosso trabalho, em que

pretendemos observar com minúcia alguns aspectos de pormenor das manifestações textuais, não nos alongaremos muito na descrição do capítulo agora. Nele domina, de modo mais evidente do que no anterior, o registo narrativo iterativo. A perspectiva, fortemente assente em Amaro, apresenta alguns traços do discurso indirecto livre, em embrião, que o autor virá a desenvolver mais na última versão. No entanto, são já visíveis esses traços de contágio do discurso do narrador autoral pelo discurso da personagem, de um modo muito menos equívoco do que em Zola. Neste, embora não se altere quase nunca a função focalizadora de Serge, o discurso mantém-se altamente *mathesico*, ao ponto de nos causar estranheza que uma erudição botânica, por exemplo, esteja ao serviço do discernimento objectual que o olhar do protagonista possui, enquanto percorre o Paradou. Poderíamos mesmo conjecturar que a distância existente entre a ingenuidade, devoção e recusa do mundo natural, de Serge e a profusa enciclopédia que se patenteia como textualização dos “dados” da percepção que os seus sentidos captam, constitui uma das marcas mais características daquilo que se poderia entender como o estilo, em sentido estrito, de *La Faute* - aquilo que, na superfície textual, se deixa perceber de imediato como exercício de escrita atribuível a um escritor. Em Eça, e neste capítulo muito sensivelmente, não é apenas a perspectiva de Amaro que domina (e nem sempre domina - partilha-a sobretudo com Amélia), mas a sua “voz” interfere no discurso autoral, como é o caso do começo da seguinte narração tipicamente iterativa, que procura dar-nos uma imagem do seu quotidiano nos primeiros tempos em Leiria:

“Pelo meio dia ordinariamente Amaro subia à sala do jantar onde a S. Joaneira e Amélia costuravam. Estava aborrecido em baixo, vinha um bocado para o cavaco, dizia ele. [...] A S. Joaneira sabia as coisas interessantes do dia: o major despedira a criada ou havia quem oferecesse dez moedas pelo porco do Carlos do Correio.[...] Um dia encontrara uma carta: riram muito; ele perguntou-lhe pelo *derriço*, ela [Amélia] respondeu picando vivamente o pesponto...”(1875:95-96)

Não se pode dizer que o sistema de discurso indirecto livre esteja a funcionar em pleno. Eça virá a desenvolvê-lo muito mais, posteriormente, mesmo na versão de 1880 deste romance. Contudo, se esquecermos alguns discretos verbos *declarandi*, ou sinais que os substituem (“dizia ele” atirado para o fim da frase; dois pontos; itálico) podemos considerar que entre o discurso do narrador e o da personagem há bastante permeabilidade. Tal tratamento do discurso revela (quer dizer, acompanha, repercute,

duplica), sem dúvida, uma orquestração da perspectiva que Carlos Reis apresenta de um modo que nos parece um bom ponto de partida como orientação para esta complexa questão:

“Se é certo [...] que nas obras da fase naturalista de Eça de Queirós [*C. Reis reporta-se, no capítulo de onde o citamos, a O crime do padre Amaro - mas à terceira versão, evidentemente*], a onisciência do narrador ocupa um lugar de relevo, também é certo que essa onisciência não domina exclusivamente a totalidade das narrativas em questão. Com efeito, em alternância com o pleno e soberano conhecimento de que desfruta o narrador, mas limitando-o a uma situação de inferioridade [...], afirma-se uma outra modalidade de representação narrativa enraizada na subjectividade das personagens integradas na história : a *focalização interna*.” (1980:70)

Parece-nos que esta orientação de observação dos processos dominantes - aliás, de franca fidelidade a Genette - é bastante útil na abordagem que aqui fazemos, pois na sequência do texto do romance que pretendemos apresentar em esboço de análise, inevitavelmente os procedimentos não só alternam como, por vezes, emergem em amálgama e só por conjectura e interpretação podemos propor um discernimento analítico. Se é justo dizer que a perspectiva genérica é, no excerto que apresentámos, a do narrador autoral (ou extra-heterodiegético), já não nos parece que ela domine inteiramente todo o quadro do quotidiano “doméstico” de Amaro em casa da S. Joaneira. O hóspede pronuncia-se, *por dentro* do discurso do narrador, sobre o seu aborrecimento; presume-se que é para ele que “as coisas do dia” são “interessantes” mas, para atingirem a sua perspectiva, passam pela “selecção” e pelo dizer da dona da casa que, assim, funciona como focalizadora também.

Além destes processos, é ainda interessante notar a aspectualização dada pelas formas verbais, de franca dominância iterativa (o predomínio do imperfeito nos discurso do narrador) em simultâneo com a formulação singulativa, construção do que podemos considerar pequenas cenas que, discursivamente, originam incongruências, como que “silepses” da sintaxe narrativa. Estas misturas e sobreposições, revelando permanentemente a presença de um autor em função de “regência de cena” da composição narrativa, não são usadas por Zola - ou pelo menos são raras - em *La Faute*. Neste, a presença autoral é denotada sobretudo pelo suporte enciclopédico que a visão do mundo representado pressupõe e que não é atribuível ao focalizador (praticamente único - Serge) que se movimenta no meio do mundo observado. Por outro lado a “voz” de Serge, o seu “estilo”, marcados pela ingenuidade e pela candura, pela recusa do reconhecimento do mundo natural e pela obsessão mística que o leva a sobrepor o

imaginário religioso a todo o universo com que os seus sentidos contactam, raramente emerge fora das cenas em diálogo.

Imerso neste quotidiano de acolhimento, a imagem de Amélia vai ganhando cada vez mais peso na existência de Amaro. Há um verdadeiro apelo não só da carne como também da “domesticidade”. Simultaneamente os dois jovens vão reagindo, sob disfarce estrito, segundo as regras de um jogo de sedução tipicamente romântico - ele indagando sobre os sentimentos dela, e ela insinuando-se como rapariga disponível. Entre eles estabelecem-se cumplicidades que vão até aos pequenos contactos físicos discretamente ignorados quer pela S. Joaneira quer pelo cônego que às vezes aparecia depois do jantar. Hipocritamente, ambos corroboravam os ditos de “indignação” que os mais velhos pronunciavam contra as poucas vergonhas dos escândalos sociais ou das correspondências amorosas transcritas nos jornais. O próprio discurso religioso começa a servir de “cobertura” expressiva aos sentimentos de Amaro. Para se consolar das “exaltações” que lhe dava a presença de Amélia, punha-se a ler um livro “beato, de propaganda”, *Cânticos a Jesus*, no qual “o amor divino se exprimia na linguagem da paixão humana” (p. 102). É o discurso litúrgico que, com a sua linguagem marcada pela paixão a Deus e aos entes sagrados, serve de modelo ao discurso amoroso que não se pode libertar como formação discursiva erótica na enunciação do padre e mesmo da jovem. É evidente que Eça, neste ponto, manifesta ter consciência plena de quanto a formação discursiva que a Igreja produz regularmente incorpora, contextualizando em direcção ao sagrado, enunciados que têm origem na comunhão erótica e sexual. O que fica patente como crítica é que o discurso de relação com a divindade deveria estar marcado pelos semas do incorpóreo e do espiritual e não pelos da paixão e do apego amoroso, que facilmente se confundem com a carne. Como veremos melhor no próximo capítulo, Eça revela, de modo bastante pessoal (e que, pelo que conhecemos do autor, nos parece quase uma marca de estilo do escritor), uma capacidade muito grande de transformar, por recontextualização, todos os enunciados que trabalha discursivamente na produção dos seus textos: quer esses enunciados sejam os seus quer sejam de outros.

O supremo artifício por ele obtido, em nosso entender, é quando consegue perturbar o discurso litúrgico, altamente monossémico pelo controlo exercido pelos rituais, por uma mudança de registo obtido pela variação de enunciação. No caso presente, são os textos vocacionados a partir do instrumento “breviário de propaganda” a ser utilizado pelos crentes, devotos e ministros de culto, com um sentido teológico-místico

monoliticamente previsível, que adquirem um sentido diferente ao que lhes está destinado pela formação discursiva e pelo contexto discursivo, deixando de ter como destinatário Jesus e passando a dirigir-se ao ente terreno amado carnalmente. A ideia prevalecente no modo como Eça apresenta a questão é que o erótico será sempre carnal - o que parece ser, nele, uma leitura da questão de fortes fundamentos agostinianos.

Durante os serões em casa da S. Joaneira, os maus momentos de Amaro eram as visitas de João Eduardo. Não eram só os sentimentos de amor que se revelavam, mas também os mais irracionais e incontroláveis do ciúme. Sobretudo os projectos de construção de um lar, que apareciam frequentemente nas conversas entre Amélia e João Eduardo, deixavam o padre não só enciumado mas também profundamente triste por se sentir “um estranho” (p.104).

Um cena, única, que freudianamente poderíamos quase encarar como uma paródia premonitória do que a psicanálise conceptualizou como “cena primitiva”, marca este capítulo em que se processa a “educação erótica” de Amaro, como já vimos no capítulo anterior. De facto, o espectáculo que se lhe oferece, inesperadamente, quando entra mais cedo em casa, é encontrar o cônego Dias e a S. Joaneira numa situação de intimidade e semi-despidos, no quarto desta. É a partir desse momento que, de modo quase evidente, a sedução de Amélia lhe parece não só possível como até justa.

O capítulo seguinte (VII) deve ser comparado com o anterior. De um ponto de vista das situações e das representações do universo diegético, ele é equivalente ao que o antecede, o mesmo esquema situacional com outras personagens: nele são apresentados os padres (a outra metade do universo social católico que só parcialmente aparece no espaço dominado pelas beatas - as suas casas). Por outro lado, quanto às “realidades” representadas, aos valores expressos, é complementar do capítulo VI na medida em que o grupo dos padres não pratica o mesmo tipo de devoção e crença que as beatas assumem. Sendo a “narração” de uma festa em que só estão presente membros do clero, é a altura em que eles desvelam, de certo modo, o seu discurso “íntimo”, de confrades. Embora nas descrições de apresentação as imagens que deles surgem dêem logo uma dimensão da sua inequívoca “impiedade”, o narrador só parcialmente, ou em contaminação pelas “vozes dos outros”, os dá a conhecer:

“O padre Natário era um homem magrito, seco, escuro, chupado, com os olhos luzidios, inquietos, cheios de irritabilidade. Chamavam-lhe o *Furão*. Era extremamente esperto e

questionador, passava por um intrigante astuto; diziam dele geralmente: *É uma língua de víbora.*” (p.111)

Depois das apresentações das personagens, a cena dá-se desde logo a perceber na sua dimensão singulativa, com a entrada do Libaninho. Após falar da missa a que acabara de assistir - “papei-a logo, venho mesmo consoladinho” - o tom das conversas inclina-se, de imediato, para as brejeirices e para a enfatização dos prazeres do corpo. O jantar decorre lauto, com poucas palavras, e a sala é descrita pelo percurso de um olhar que regista, como companhia tutelar, um panteão de figuras sagradas. As conversas que se retomam depois da refeição são, contudo, ou de brejeirices ou de impiedades. Quando um pobre vem bater à porta a pedir esmola, emerge com clareza a duplicidade através da fala do abade anfitrião: “Muita pobreza por aqui, muita pobreza! dizia o bom abade. Ó Dias, mais um bocadinho de vitela.” (p.114) e a conversa prossegue numa casuística em que toda a hipocrisia dos convivas vem ao de cima: “Muita pobreza, mas muita preguiça” (p. 114) é a opinião de Natário; quando o ameno abade volta a manifestar a sua piedade epidérmica, o cónego replica: “Então que querias tu que eles comessem ...Cada um como quem é” (p.115). De um modo geral, o olhar deles para a miséria é de total indiferença ou mesmo de ódio. Começa então a intriga das “escapadelas sexuais” de cada um deles, as suas opiniões reaccionárias, e o modo como utilizavam a confissão para a persuasão dos crentes, nomeadamente para exercerem pressões políticas. Contra o cinismo de Natário, que argumenta em favor das fragilidades do padre como homem (no que respeita às obrigações, obviamente), e a hipocrisia do cónego Dias e do abade Brito que chamavam herético a Natário, entre risadas mandando vir a “garrafinha do Porto” (p. 119), Amaro ainda sustenta algumas ilusões - podemos mesmo admitir que é através da focalização do seu olhar que o narrador apresenta a sala cheia de santos que, de certo modo, são, pelo exemplo da “legenda” que a voz sumaria (p.113), a presença da doutrina como muda censura. O festim termina com um passeio pela estrada campestre em que Natário brutaliza, em parte pelo estado de embriaguez em que se encontrava, um pobre pastor (cena que já citámos em capítulo anterior).

No regresso de Cortegaça, Amaro (talvez por influência do que bebera, ouvira e vira), quando encontra Amélia no caminho, oferece-se para a acompanhar, cavalheirescamente, faz-lhe a corte com brincadeiras brejeiras e, numa oportunidade inesperada, atreve-se mesmo a dar-lhe um beijo “quase ao pé da boca” (p. 126 - cena que já citámos anteriormente). A narrativa dá-nos a perspectiva da perturbação de cada

uma das personagens mas é sobretudo a de Amélia, arrastada para o devaneio amoroso, que predomina na parte final deste capítulo.

O capítulo VIII aprofunda o estado de espírito de Amaro. Confuso com o seu gesto, procura uma saída “moral”. Vai ter com o padre mestre (o cónego Dias) e, sem lhe dar as razões reais, manifesta a sua vontade de sair da casa da S. Joaneira. Quando manifesta a sua decisão a Amélia esta fica desolada. Entrando na sua nova casa, solitário, o padre Amaro sente-se profundamente triste. Tal solidão é narrada (talvez se pudesse mesmo dizer, “descrita”) no capítulo seguinte (IX) que abre de modo abruptamente iterativo, pelo uso de um verbo com valor de estado: “A vida de Amaro tornou-se” então horrivelmente monótona. O serviço das missas, o inverno, a solidão do recolhimento em casa são apresentados como a constante do seu quotidiano. Até que um dia, através de um contacto do cónego, Amaro é convidado a ir aos serões da S. Joaneira. A narrativa assume então o seu desenvolvimento máximo de intriga, pela complexidade da acção, que só abrandará com o primeiro encontro de total entrega erótica.

A obreira da sugestão para o convite foi a Amélia quando enviou, como sinal de afecto, um ramo de flores ao padre - singular modo de inverter, momentaneamente, os papéis da corte amorosa. É perante esse ramo de flores que Amaro conclui: “Gosta de mim!” (p.143). E a primeira noite foi recebido quase em festa. Só Amélia não lhe dirigia palavra. Quando ele estava para sair ela não se conteve e manifestou a sua ternura. Contudo, como o padre não tinha pretexto para ficar, ela recolheu “doente” ao quarto, reflectindo “Estou doida por ele” (p. 145). Ocorrem-lhe receios, por esse amor que poderia ser maldito. As visitas do seu pretendente, João Eduardo, enfastiam-na. Perante o seu estado psicológico e físico, o dr. Gouveia só sabe recomendar que a jovem se deve casar. Alguma razão tinha o médico: após a visita de Amaro, não obstante os mal entendidos, Amélia sentiu-se melhor.

Inicia-se, no capítulo seguinte (X), a apresentação do novo estado de coisas. O decorrer dos dias é apresentado sobretudo de modo iterativo. A única nota negativa na comunhão quotidiana de Amaro e Amélia aos serões (ainda que sem se explicitar reciprocamente a inclinação amorosa entre ambos) é a presença de João Eduardo. Durante essas noites Amélia canta “sempre” uma canção cheia de subentendidos. O Artur Couceiro aparece regularmente com uma canção em que o enredo amoroso é dito pelas palavras do discurso devoto. A canção deste ganha tal nomeada que até o chantre a

quer conhecer, perguntando (e fazendo, como sempre, apelo à sua cultura clássica) quem era o Anacreonte. E, durante o serão, jogava-se, sendo altura de Amaro e Amélia trocarem ligeiros contactos de pés e de joelhos. Depois de três semanas de novos contactos, Amaro está impaciente. Os seus longos pensamentos vão para o reconhecimento da paixão e para a desolação pelo seu estado de castidade obrigatória. Reconhece que a Igreja procede mal: “Que fabuloso orgulho o de uma seita, de um sistema, que pretende pela sua autoridade parar as forças do sol, as forças da seiva, as forças do sangue!” (p.153). A focalização passa, no final “desse exame de consciência” de Amaro, para João Eduardo que, sentindo-se abandonado por Amélia, passeava durante a noite e via, na casa do padre, a luz do quarto deste acesa. É o momento de tomarmos conhecimento dos sentimentos do “legítimo” pretendente que, após essas peregrinações solitárias, ia até ao salão de bilhar.

A acção e a perspectiva de João Eduardo conduzem, como um fio discursivo, a narrativa durante a primeira parte do capítulo XI. Abandonado pela sua amada que o rejeitava em nome dos valores de um círculo a que ele era relativamente alheio (era crente mas não devoto - vagamente romântico pela sua sentimentalidade sincera e primária) e que o hostilizava, o escrevente começou a frequentar o círculo “liberal” que tinha sede no jornal *Voz do Distrito*, e no qual tinha um confidente e amigo - seu familiar afastado. O atractivo principal desses encontros eram as evocações das boémias lisboetas que esse seu amigo completava com fados de lamurientos tons canalhas: “Na vida do negro fado/que me traz assim perdida” (p.158). Mostrando-lhe alguns artigos de bombásticas intrigas anticlericais, o “redactor” do “baluarte liberal” de Leiria desafiou João Eduardo a escrever, ele também, um artigo com “uma desanda aos padres” (p.160).

Na continuidade desses contactos, apresentados de modo frequentativo, o enamorado votado ao desdém aparece, um dia, com um artigo que terminava com “Alerta, mães de família” insidiosamente referido, em alusões facilmente reconhecíveis, aos padres do círculo da S. Joaneira. Assinava *Um liberal*. O conteúdo do artigo é sobretudo conhecido pela “leitura” que dele fazem os destinatários mais ou menos directos. A cena abre com a chegada do padre Amaro a casa de Amélia, encontrando ali todos os colegas atingidos. A leitura é quase integral. O artigo começava com uma exortação ao cristianismo puro traído pelos fariseus, numa empolada retórica de doutrina libertária, e em seguida apontava como fariseus as figuras caricaturadas dos padres visados. Entre essas figuras emerge, obviamente, Amaro, revelando-se a insidiosa intimidade que ele

gozava junto de Amélia: “«Mas o perigo são certos padres, novos e ajanotados, párocos por influência de certos condes da capital, vivendo na intimidade das famílias de bem onde há donzelas inexperientes e aproveitando-se da influência do seu sagrado ministério...»”(p.165).

Os membros do círculo logo movem as suas influências para saber como vingar-se. Para João Eduardo, os dias que se seguiram à publicação do artigo foram de verdadeiro gozo pela vingança. Mais ainda, o director do jornal, o dr. Godinho, advogado, apreciara muito o artigo e promete-lhe um lugar de amanuense no Governo Civil. Amélia, por seu lado, não só reconhecia a realidade objectiva (já pública) do seu amor, como se via desgraçada pela revelação de um afecto que só existia no segredo da sua alma. A estratégia de João Eduardo parece resultar, nesse momento, pois ela não via senão a solução de casar com ele. A própria mãe, perante a calúnia, não via outra saída. Amélia, assim coagida, aceita o pedido de casamento que João Eduardo lhe dirige. Amaro fica dilacerado com a notícia quando a mãe da noiva lhe vai pedir para tratar dos papéis para o casamento de Amélia com o seu rival. No seu sofrimento, procura resignar-se.

A viragem de tal situação dá-se, porém, logo de seguida, graças às diligências do mais intriguista dos padres: Natário. O capítulo XII abre exactamente com a cena em que ele revela a Amaro a sua descoberta. É da mente vingativa do pequeno padre que todos conhecem como *o furão* que sai a ideia de impedir o casamento de João Eduardo com Amélia como primeira medida de vingança. Na estratégia por ele desenhada, será Amaro a dar a notícia da perfidia do “escrevente” a Amélia. Mas para Natário isso não bastava: era preciso também “cortar-lhe os víveres”(p.179). À consciência de Amaro, embora repugnem os projectos de Natário, vem a razão fundamental para os aceitar, argumento que mascara de boa consciência a sua motivação inconfessável: anular a influência nefasta que teria uma doutrina perniciososa na educação cristã de Amélia. A expressão de tal duplicidade permite que, pela primeira vez, se torne clara uma das formulações mais fortes da visão darwinista que subjaz à tese do romance, visão essa que manifesta o poder eclesiástico como um processo de fortalecer os ministros de culto como machos, como veremos melhor no próximo capítulo: “Tinha uma alegria beata. O interesse da sua paixão coincidia com o dever do seu sacerdócio” (p.181). No entanto, num sonho que tem nessa mesma noite, anunciam-se as desgraças que sobre ele cairiam, vindas do Céu, caso se ligasse a Amélia. Chamado a casa da S. Joaneira para ministrar a extrema unção à familiar que ali agonizava há muito, Amaro aproveita para revelar à

rapariga, com quem fica de vigília à moribunda, que ela não podia casar com João Eduardo. Acabaria no inferno se o fizesse, pois ele era um ateu. Em contrapartida, Amaro promete estar sempre ao pé dela. A emoção secreta de ambos (que, quase inconscientemente, ambos sabiam partilhar) é interrompida pelo chamamento da criada que anuncia a morte da doente. O padre tem de se afastar de Amélia para ir encomendar a alma da defunta.

Como Amélia não se pronunciara claramente, hesitando na ruptura com João Eduardo, Amaro inicia, em nome da fé (mas, no íntimo, sabendo que o fazia pela sua paixão), uma cruzada, no capítulo XIII, para a convencer a não se casar com o noivo de quem aceitara o pedido. A entidade que usa a seu favor é a sr^a D. Josefa, irmã do cónego Dias. Os motivos são a longa ladainha devota contra o marido demoníaco. Ao que a virtuosa senhora não deixa de acrescentar que devia ser Amaro o seu confessor e orientador espiritual. E logo vai aconselhar a jovem a que não casasse, porque iria “meter a alma no inferno” (p.198). Tendo-a convencido, intrigando contra os homens, apelando-lhe à devoção, obtendo a confissão de Amélia que não estava apaixonada pelo noivo, a irmã do cónego levou-a, no outro dia, à Sé, para se confessar. Enquanto a jovem rezava, a devota foi ter com o padre, dizendo-lhe que lha vinha entregar. Amaro aproveita a confissão para obter da jovem as informações que lhe interessavam pessoalmente, como apaixonado: o confessorário transforma-se no lugar de uma quase declaração de amor mundano. Apenas a “roupagem verbal” do discurso religioso vem encobrir vagamente a declaração de Amaro: “Estou louco por si! adoro-a! Não, não se assuste. É um amor puro, é uma adoração, nem eu sei! É como se fosse uma santa! Tenho às vezes vontade de lhe rezar!”. Tal confissão obtém uma semelhante da rapariga e beijam-se apaixonadamente. Antes de sair, o sineiro vem pedir um favor a Amaro. Embora impaciente e indiferente, o padre resolve dizer que sim. Ao chegar a casa vem oferecer-se para substituir a criada, que estava doente, a sua irmã, Dionísia, que tinha fama de alcoviteira. O padre aceita, pensando que, apesar de ter má fama, lhe poderia vir a ser útil.

É em Amélia, mais uma vez, que o erotismo ganha uma expressão interior humanizada. Os seus pensamentos são um verdadeiro devaneio amoroso, muito à maneira romântica, que inicia o capítulo XIV. Enquanto relativamente aos pensamentos de Amaro o conhecimento do narrador se mantém quase exterior, não apresentando mais do que uma suposição ou outra seduzível das próprias palavras ou actos da

personagem, em relação a Amélia esse conhecimento acompanha, no discurso indirecto, ou indirecto livre, os estados de espírito da protagonista. Resulta dessa apresentação que a “espessura” interior se mantém sempre, em relação a Amélia, enquanto a de Amaro se vai perdendo à medida que a sua paixão cresce. Dir-se-ia que este se animaliza, nas manifestações da sua paixão. Apenas o discurso litúrgico exprime, nalgumas cenas, a sua forma de sentir.

Quando Amélia pede à mãe para a ajudar a desfazer o noivado esta age como a “voz da sensatez” pois, pelo interesse de criar uma situação respeitável à sua filha, quase acredita que o João Eduardo talvez se viesse a emendar, a ter mais respeito pela Igreja. Por seu lado, Amélia expulsa João Eduardo da sua vida mas fica confusa. João Eduardo sente-se perdido, procura apoio do dr. Godinho mas este diz-lhe que não há nada de legal a fazer. João Eduardo descobre que foi o seu familiar o delator, coagido pelo padre Natário, porque este tinha “um segredo” acerca do passado desse mesmo familiar. O noivo escorraçado acaba por ir embebedar-se para uma taberna e, no dia seguinte, quando vê o padre Amaro dá-lhe um soco no ombro. “Generosamente” o padre intercede por ele, para que não vá preso. Donde resulta que, quando o dr. Godinho contou o que se passava com João Eduardo ninguém acreditou, pois o padre até se revelara uma pessoa muito bondosa. Na noite seguinte em casa da S. Joaneira o padre foi muito louvado, Amélia foi cumprimentada por todas as devotas por ter rompido o noivado e houve mesmo quem lhe dissesse que estava na graça do Senhor.

O capítulo XV inicia-se com uma festa religiosa mandada celebrar por uma das beatas por um ano antes, no Inverno anterior, se ter curado de uma pneumonia. A cerimónia é celebrada por Amaro que aparece “paramentado de estofos bordados”(p.233), o que aumenta ainda mais o encanto que exerce sobre Amélia. À noite ela vai jantar a casa do cônego. Amaro apareceu depois do jantar. A S. Joaneira, que ficara de ir buscar a filha, sente-se doente e, por isso, Amaro, que morava perto, chamou a sua nova criada, Dionísia, para a acompanhar, com guarda-chuva. Com ela e com Amélia foi até sua casa. Aí, sob o pretexto de um pequeno problema doméstico, faz entrar Amélia para o seu quarto enquanto ia falar com a criada. Argumentando que ia confessar a jovem, manda a Dionísia voltar daí a meia hora, dando-lhe “meia libra”, e entra no quarto para abraçar Amélia que, após uma breve resistência, acaba por lhe “cair sobre o peito com um grande soluço histérico”! (p. 239). Quando Dionísia reaparece e saem ambas para a rua a chuva deixara de cair e soprava o vento frio, do norte, deixando ver as estrelas.

Quem compare as duas cenas decisivas dos dois romances, o de Zola e o de Amaro, o momento em que se dá o primeiro contacto erótico total entre os apaixonados, não pode deixar de sentir a divergência profunda entre os dois autores relativamente ao que acontece, sublinhando o primeiro a realização do acto com todo o ambiente festivo da Primavera e acentuando o segundo a imersão do prazer físico na soturnidade da noite invernosa.

Outro aspecto que nos parece interessante fazer ressaltar, nesta apresentação que, para ser viável como comparatismo, passou, obviamente, por construções, por selecções, por abstracções (operações inevitáveis na mais ligeira elaboração macroestrutural), é a evidente impressão de “intriga” que nos dá o romance de Eça, sobretudo se comparado com o de Zola. A relação íntima do padre e da virgem dá-se, no romance português, após sussurros, murmúrios, jogos de fingimento, subentendidos, obliteração do discurso litúrgico em favor do erótico, passando pela ladainha e pela troca de lugares comuns beatos, além das cumplicidades mais ou menos voluntárias. À acção não faltam os obstáculos e os oponentes, a “luta” de Amaro com João Eduardo é longa e difícil e, no fundo, triunfa a capacidade de intrigar, de mover as paixões com as sombras, as insídias. Às penumbras e ocultações do romance de Eça (e desde a primeira versão, deve dizer-se), o combate que no romance de Zola se trava entre Eros e a Igreja assume e evidencia de um agonismo de inspiração quase épico-alegórica.

Tais densidades de construção e de evocação simbólica parecem justificar plenamente a “defesa” de Eça, quando fala da “parábola” de Zola e da sua própria “intriga”. O que, num, é busca da linearidade da acção pelo confronto de forças francamente desenhadas, noutro é jogo de meias-verdades, de disfarces, de poderes que não se revelam francamente, de desajustes entre os princípios cósmicos e/ou transcendentais e as práticas que se esperariam em conformidade.

A primeira determinação de relação entre a história e narrativa, na esfera do tempo, em que se revela, com grande clareza, a maior discrepância em Eça do que em Zola é a que se refere à ordem. As duas grandes analepses, constituindo a totalidade textual de dois capítulos no romance de Eça, não têm paralelo no de Zola. O mais longo “regresso” ao passado, que é o de Serge, assenta muito mais na evocação das imagens “acrónicas” que ele foi construindo da Virgem do que em relatos da sua própria existência. Albine, por exemplo, quase não tem passado: dois breves comentários, um de Pascal, o tio de Serge, o outro de Archangias, relativo a um comportamento escolar da jovem, e mais

nada. Acrescentem-se às duas analepses mais longas (relativas a Amaro e a Amélia) as outras, mais pequenas, que se reportam a quase todas as personagens secundárias e comparsas, e temos um quadro em que a narrativa altera a cronologia de modo muito sensível no romance de Eça, sobretudo quando comparada com a quase linearidade cronológica do de Zola. Na tradição imperante da época, incluindo o próprio grande “exemplo” flaubertiano, não é Eça quem pratica maior desvio, quanto a esse ponto - é Zola e, cremos poder afirmá-lo, em obediência ao princípio estético que defendia do primado da matéria narrada relativamente à narrativa.

O segundo aspecto em que ambos os autores divergem é quanto à frequência. Também neste ponto Eça se coloca muito mais perto da moderação de Flaubert, quanto ao que a narrativa narra dos “acontecimentos”. O frequentativo alterna, de modo muito equilibrado, com o singulativo. O exemplo mais evidente dessa busca de uma justa medida no uso dos processos é a alternância da falsa cena - em que se apresentam os serões em casa da S. Joaneira, misturando o iterativo do imperfeito e das expressões complementares (sobretudo de valor adverbial, num paradigma de “frequentemente”) com as expressões em discurso directo só possíveis nas cenas - com a cena efectivamente singulativa, do capítulo seguinte, em que Eça obtém o mesmo efeito de panorama do grupo social mas através da narrativa de um único acontecimento: o jantar em casa do abade de C. (que virá a ser de Cortegaça). Em Zola a dominância do singulativo, levado ao extremo, é a nota dominante, como já acima sublinhámos amplamente, dando como resultado uma expressão das saídas dos jovens para o parque não como “todos os dias foram ao parque” mas como “no primeiro dia foram ao parque; no segundo dia foram ao parque...” e assim sucessivamente, numa monotonia quase asfíxiante.

Também a relação de duração diverge, como julgamos transparecer das nossas apresentações. O iterativo, em Eça, normalmente resulta numa síntese de actos que se repetiram, sumaria uma série de acontecimentos num só acontecimento. Não obstante as reservas que Helena Buescu põe à categoria de pausa usada por Genette (cf. Buescu, 1990:233-234), parece-nos que, nesta comparação, ela pode ser útil. De facto, enquanto em Eça aparecem descrições que, relativamente às personagens, produzem a ilusão de que nada está a acontecer, parecendo apenas ter como objectivo “situá-las” (e, pensamos, é só quando a descrição se reporta de modo forte à história contada que ela pode ser entendida como “construção de cenário” - não podendo ser, de facto,

perspectivada desse modo, sobretudo na narração, onde o efeito de percepção é, sem qualquer dúvida, no tempo), em Zola, como já referimos, essa mesma descrição é inteiramente funcionalizada como percurso cronológico. O curioso, para lá desse aspecto, é que a falsa “cena” trabalhada por Eça, com os seus processos do frequentativo, ao criar um efeito de pausa, ao nível das acções, reintroduz a duração pelos recursos a expressões típicas da elipse. O que é evacuado é o tempo vectorializado, a sucessividade da acção, para ser introduzida a duração expressa pela aspectualidade durativa. As expressões “passaram três semanas”, por exemplo, não abrem uma elipse autêntica, mas apenas o seu simulacro, pois o que se segue é “encenação” dos dias que então decorrem, formulando-se a sua apresentação no imperfeito. Poderá ver-se esse processo, nesta abertura de capítulo, em que o incoativo não antecede o singulativo mas apenas modaliza a acção prolongada sob forma frequentativa:

“A S. Joaneira logo desde os primeiros dias começou a envolver suavemente o pároco em comodidades. Amaro sentia-se feliz: a S. Joaneira era toda atenciosa, cheia de condescendências; tinha com ele um modo maternal, tomava um grande cuidado na sua roupa branca. Perguntava-lhe as comidas de que gostava, trazia-lhe sempre o quarto todo asseado. Amélia mostrava-se risonha, alegre, quase familiar. Os dias iam assim passando para Amaro, fáceis, sem cuidados, com boa mesa, colchões macios e a convivência meiga das mulheres.”(1876:93)

Ao contrário, em Zola, uma situação semelhante da história recebe o tratamento de uma narrativa sumariada no imperfeito, com um inequívoco valor de elipse e, mesmo essa aspectualidade frequentativa é pautada por índices conjuncionais e adverbiais que acentuam sempre a sucessividade - e a dimensão textual do iterativo é mínima, sendo logo interrompida pelo singulativo das formas do aoristo:

“Alors, pendant une semaine, ce furent des soins délicats. Ele patientait, attendant qu’il grandit. À mesure qu’elle constatait certains éveils, elle se rassurait, elle pensait que l’âge en ferait un homme. C’étaient des légers tressaillements, lorsqu’elle le touchait. Puis, un soir, il eut un faible rire. Le lendemain, après l’avoir assis devant la fenêtre, elle descendit dans le jardin, où elle se mit à courir et à l’appeller.” (1875:172-173)

A questão passa pela dominância de efeitos, obtidos no interior de normas e de práticas da época, evidentemente, e não de resultados absolutos a serem lidos fora de contexto. Eça, na tradição romântica e mesmo balzaquiana e, em grande parte, flaubertiana, constrói cenários numa perspectiva da iconicidade - em última instância eles são acrónicos no efeito de conjunto da sua evidência (a **enargeia**, poderíamos

dizer), testemunham apenas um “estar lá”. Em nosso entender, é em Zola que a descrição começa a ser profundamente trabalhada no sentido de mesmo o lugar ser um percurso, profundamente implicado pela cronologia da história. É tão fundamental esta diferença que, em nossa opinião, ela bastaria, por si só, para nunca se poder falar de plágio no caso destes dois romances. Eça, curiosamente, só tira efeito, quanto a esta funcionalização da descrição, da aprendizagem que eventualmente teve com a leitura de Zola, muito mais tarde - n’*Os Maias*, por exemplo, muito em especial no percurso de que o palácio do Ramalhete é aparente objecto inerte, mas em que, de facto, o seu espaço reflecte e influencia os protagonistas, numa dimensão quase simbólica, sempre que é percorrido pela descrição. Efectivamente, Eça nunca usou os processos dos outros no sentido em que a imitação é um uso - fê-lo, sim, no de a imitação ser uma aprendizagem em que interagem o trabalho citacional e a prática da reformulação, sobretudo quando orientada pela vontade apropriadora da *rescrita*¹.

Outro contraste profundo que já nos parece ser evidente entre o romance de Zola e o de Eça é o da profusão das personagens, no deste, contra uma parcimónia evidente no do autor francês. Nessa diferença estão implicadas questões poéticas de grande profundidade e alcance. A história de Eça desenvolve-se, como se pôde ver, como “intriga”. Nessa concepção de intriga enfatizamos, obviamente, a recursividade dos pontos cruciais da superestrutura narrativa dentro do ponto a que sumariamente se chama acção. A linearidade que já referimos em Zola resulta, em grande parte, de uma unidade de acção praticamente sem peripécias. Serge é atraído por Albine, “esquece” os votos, “aprende” o princípio da natureza e fecunda-a. A sua acção até atingir a mulher, que se lhe constitui como objecto, limita-se a ser um esquecimento do “falso ser” seguida de uma *anamnese* em que se descobre como “homem”, que a sua peregrinação pelo parque lhe possibilita. Comparado com o de Zola, o romance de Eça é uma narrativa cheia de peripécias: Amaro sente-se atraído, resiste, é influenciado por maus

¹ Escrevemos, deliberadamente, “rescrita” e não “reescrita”, que foi o termo quase sempre empregue até agora. Embora distinção entre ambos os conceitos já tenha sido sugerida com muita brevidade anteriormente, empregamo-lo, aqui, de modo conceptualmente forte, pela primeira vez. Não obstante a distinção vir a ser desenvolvida mais produtivamente por nós na última parte do nosso trabalho, ao problematizarmos a questão do plágio na poética da intertextualidade, devemos deixar desde já claro que *reescrita* remete para o aspecto oficial da alteração de um texto (um autor reescreve um texto quando faz uma versão “corrigida”), ao passo que *rescrita* aponta para as operações de transtextualidade que estão presentes em toda e qualquer escrita e, muito em especial, na *rescrita* que um autor faz como acto de criação (incorporando o texto de outro ou o seu próprio num escrever novo). É óbvio que, com os dois conceitos, podemos designar o mesmo trabalho como resultado; contudo, com o termo *reescrita*

exemplos, decide “avançar”, tem de vencer um rival, usa as intrigas dos cúmplices (voluntários e involuntários). Podemos dizer que, na narrativa de Eça, o nó central da história, a *acção*, se desenvolve com o recurso a nova complicação, nova acção, resolução virtual, nova complicação, nova acção - até ao triunfo momentâneo da acção fundamental que é a posse da mulher desejada.

Em Zola, *Albine*, a virgem selvagem, é uma espécie de entidade fortemente impregnada de vitalismo natural movida por um só impulso: a procriação. Não há sombra de dúvida nela quanto ao que *deseja*, embora *não conheça* o seu objectivo, nem a exacta finalidade do que a move. Também não há hesitação nos seus gestos quando se rodeia de flores que acabarão por a asfixiar, quando perde Serge. Pouco ou quase nada sabemos do seu íntimo, do seu sentir. O narrador abstém-se, quase por completo, em relação à captação do que lhe vai pela mente. Serge é o seu único focalizador. Deste conhece os sentimentos, os pensamentos, as percepções e os movimentos. O mundo existe na presença de Serge. Quando ele não está não há o “outro” - o mundo, a mulher, a natureza. Este caso de focalização única (ou *fixa*, na terminologia de Genette) enfatiza de modo extraordinário o protagonista. Ele não só é o foco como se torna um sujeito de uma narrativa que, para ser homodiegética apenas seria necessária uma explícita enunciação na primeira pessoa. Quanto às restantes personagens, elas praticamente existem pelo que através dele se percebe, pelo que, na história, desempenham como papel relativamente a Serge. É certo que Désirée tem um “passado” noutra romance, mas também aí é breve. O dr. Pascal é aludido em *La Fortune des Rougon* e virá a ser “herói” de um futuro romance mas, aqui, é apenas a personagem que conduz Serge até ao limiar da “via da natureza”. As restantes personagens são apenas o que fazem, ligadas profundamente à sua funcionalidade monossémica na história. Não são esquemáticas, mas são extremamente transparentes no seu ser - que, por sua vez, se repercute no seu fazer. Por outro lado, sendo construídas pela acção, nada nos é dito sobre o seu passado, a sua história, a sua intimidade. A ferocidade rectilínea da moral de Archangias emerge do seus enunciados imperativos. O pouco que dele se sabe pode caber no campo da focalização de Serge (embora não seja explícito) na medida em que a sua “função” mais evidente é a de zelar por Serge e mantê-lo informado sobre o vale

acentuamos a sua dimensão de repetição, de oficina rotineira, enquanto com rescrita pretendemos realçar a dimensão transformadora no sentido poético - criação como reelaboração do já escrito.

onde se localiza a aldeia. Não sabemos nem a razão por que o faz nem a autoridade de que está investido - a não se que se chama Archangias, e que é “Frère”.

A narrativa de Zola, por todos esses aspectos, apresenta-se com uma rigidez de focalização extremamente rigorosa. Não só está assente sempre no mesmo focalizador como a visão que se tem, a partir deste, não oferece ambiguidades - a não ser aquelas que todo o sujeito tem com base nas suas próprias contradições e ignorância de si. Tudo se passa como se o narrador pudesse ver por dentro de Serge, num discurso tão neutro como seria o “discurso do mundo” se ele existisse como um *continuum* de evidências, e registando os estados conscientes e pré-conscientes do jovem, as suas percepções e a sua fala.

Em Eça a focalização é tão variada quanto possível. O romance abre, por exemplo, com a expectativa da Leiria (sobretudo a católica) relativamente ao seu novo pároco. O narrador, que acaba por se mover em todo o espaço social e físico que apresenta, quer do exterior, de modo limitado, quer através de qualquer das personagens que surgem na diegese, raramente se coloca na posição de uma omnisciência que lhe viesse de uma transcendência ilimitada ou mesmo segura. O seu saber sobre Leiria, por exemplo, faz-se através de uma espécie de *vox populi*, relativamente à qual a perspectiva adoptada é a da *focalização zero* - como se a soma de todas as informações partindo de uma focalização externa produzisse uma entidade de saber em que o narrador oportunamente se cola ao Outro (o colectivo, o detentor inquestionado dos códigos, o saber difuso da *doxa*). Onde o narrador de Zola mergulha as raízes do saber na enciclopédia (numa *endoxa*), o de Eça parece emergir desse difuso saber do “diz-se que”, da opinião forjada na praça pública ou nos salões mundanos. Além dessa posição em que se evidencia a omnisciência do narrador, embora construída de modo amalgamado e complexo, a focalização interna é amplamente usada sobretudo para urdir com o máximo efeito a dimensão da intriga. Podemos partir do que Carlos Reis afirma sobre a terceira versão (pois isso aplica-se sem qualquer dúvida à segunda - a ponto de alguns dos exemplos que ele dá serem os mesmo que poderíamos dar da segunda - e, tanto quanto nos parece, em grande parte até da primeira):

“O facto de a focalização interna se encontrar [...] no *Crime do Padre Amaro*, predominantemente ao serviço da intriga, deve-se, quanto a nós, à relativa importância que nos dois romances da fase naturalista de Eça de Queirós adquire o desenvolvimento dessa mesma intriga, empenhada na demonstração (frustrada ou não) de teses de carácter social” (1980:73)

Um dos casos que mais nos pareceu digno de destaque, nesse sentido, foi o da divulgação do conteúdo do artigo contra os padres. Temos conhecimento do seu título, do seu conteúdo geral, quando o autor e o seu amigo tipógrafo o preparam para sair. Contudo, o narrador “suspende” a informação do seu conteúdo em pormenor até ele ser lido pelos destinatários: os padres e o círculo das devotas da casa de S. Joaneira. A explicitação do seu texto vai surgindo à medida que vai sendo lido por um deles, sendo reveladas as reacções que cada um tem quando a parte do texto que lhe “serve” é lida. Não só a focalização variável é utilizada em todas as dimensões possíveis, como a “figura” da omissão momentânea do conteúdo funciona de modo altamente eficaz segundo o melhor código do *suspense* folhetinesco: a focalização interna do autor do artigo não é apresentada até ao fim, é interrompida quando ele acaba de comentar, com o seu colega de jornal, o sentido geral do texto e alguns dos seus tópicos, sugere-se o tom escandaloso do texto, mas o narrador-autoral “opta por dissimular ao leitor” (Genette, 1972:212) o conteúdo exacto do mesmo. Estamos perante o que Genette nomeia uma *paralipse*, que surte todo o seu efeito num romance naturalista (que deveria zelar por uma verdade tal como ela se apresenta e revelar tudo o que cada sujeito faz ou sabe), pois manipula o código que deveria reger a sua focalização, fazendo entrar, com vista a intensificar a “intriga” como “intriguiça”, o típico modelo da alteração da transparência da focalização que o folhetim usava para produzir os seus efeitos de trama com variadas peripécias, complicações, resoluções e revelações surpreendentes. Precisamos de avançar rapidamente na leitura para saber o que já “era sabido” pelo narrador e pelas personagens que criaram o artigo.

Pelo que se vê, se as grandes linhas da história, as funções cardinais, divergem profundamente nos dois romances, quando nos começamos a afastar dos núcleos semânticos mais profundos, das grandes figuras culturais a que ambos os romances recorrem para fundar a matriz temática da sua história, ao abordarmos os níveis da narrativa essa divergência é muito maior. Ainda no desenvolvimento das virtualidades do código canónico da narrativa, vemos como a acção é notoriamente complexa em Eça e é quase linear em Zola, como neste as catálises que tipificam as personagens são quase nulas, e como os elementos indiciais tendem a tornar-se uma matéria cénica de grande importância diegética de vasto simbolismo, enquanto no autor português assumem quase sempre o valor de discretos cenários onde a intriga evolui numa diversificada rede

de acções. A multiplicidade de entidades bem diferenciadas do universo social de Eça de Queirós não tem contrapartida no de Zola (aliás, não é muito frequente que os romances de Zola sejam tão prolixos na convocação do “pessoal romanesco” de primeiro plano como são, muitas vezes, os de Eça). A parcimónia quanto ao número de personagens, em Eça, só se fará sentir na sua produção posterior, em que as personagens secundárias, comparsas e figurantes, serão atirados para a galeria geral dos tipos, com funcionamentos pouco mais do que acessoriamente indiciais - autênticas personagens *topoi*, no sentido em que Umberto Eco as define (1964:236), na medida em que o seu fazer não alimenta a intriga mas, por vezes, é apenas o *décor* em que ela evolui. São as figuras que Teodorico irá percorrendo na sua “peregrinação”, a sociedade que rodeia Carlos da Maia (Gouvarinho, Cavalão...mesmo Dâmaso). Contudo, neste seu primeiro romance, da primeira à última versão as personagens são entidades profundamente activas na “elaboração” da intriga e, muitas delas, até certo ponto secundárias, são focalizadores a que Eça lança mão para perspectivar a sua trama.

Se acrescentarmos a esses aspectos o do funcionamento da descrição do espaço, tal como acima já tentámos apresentar como profundamente diferente em ambos os autores, ficamos com uma imagem razoavelmente nítida de quanto, na comparação textual, a sugestão de um plágio é, no mínimo, absurda - verrinosa e mal intencionada, se entrarmos no campo das interpretações. Também se percebe, neste ponto da nossa análise, como é fácil haver duas opiniões totalmente divergentes quanto a haver ou não haver muita semelhança entre os dois romances (estando já completamente fora de questão o problema do plágio): quem se prende às figuras mais gerais, tópicos culturais, poderíamos dizer, tende a encontrar grandes identidades; quem lê o romance sobretudo como narrativa, construção poética da acção no sentido genettiano do termo, tenderá a encontrar apenas diferenças.

Capítulo 6

A narração ou o discurso da textualidade

Para não entrarmos no aprofundamento de uma matéria que, por si só, cada vez mais exige a própria reformulação da narratologia, empenhamo-nos, neste capítulo, em aproveitar os elementos descritos por Mieke Bal apresentados ao nível do que ela designa por *texto*. Desenvolveremos aqui a nossa análise, portantanto, através da orientação que esta estudiosa dá à sua tripartição.

Em traços gerais, poderíamos dizer que a operação teórica que ela tenta, e que nós usamos pela sua vantagem metodológica neste ponto, é a de arrumar as determinações de relação entre quem narra e a narrativa que produz, num nível distinto do da narrativa. Tais detetrminações são enquadráveis, do nosso ponto de vista (na concepção retórica aristotélica, segundo a qual as partes da operação de produção e compreensão do discurso são a *heuresis* a *taxis* e a *lexis*) no nível textual *lexis* ou *elocutio*. Não é sem uma forte reserva que arrumamos o assunto dessa forma. Sabemos que fica omitida, deste modo, uma instância que, por muito incómoda que seja, não deixa de emergir como fantasma textual ou, como recalcado, sob formas ainda mais perturbantes, como a de criador ou de demiurgo. Tal a instância produtora é a que se amalgama sob nomes como *autor*, *narrador autoral*, *narrador extra-hetero-diegético*. Verifica-se que, no fundo, exceptuando o primeiro nome, os restantes são modos de a inscrever, com alguma coerência, na estrutura textual.

A nossa própria decisão de efectuar a descrição dessa entidade a este nível, já nos levou a perspectivá-la, com brevidade, ao nível da temática, para aí a enfatizarmos na sua dimensão histórico-discursiva. De facto, entre outros elementos que ligam o texto ao que lhe é exterior, aos outros textos e ao mundo em que ele emerge como unidade texto, existe, indiscutivelmente, essa instância linguística, psicológica, social e poética que é o autor - o *actor* que faz texto recortando-se no universo dos outros textos e discursos,

como não se cansa de o lembrar Kristeva no seu trabalho de 1970, *Le Texte du Roman* (actor que ela nomeia, aí, com maiúscula - Autor).

De um modo geral, a orientação que aqui seguiremos e que Bal define a um nível independente da narrativa, acompanha de perto a determinação de relação a que Genette chama *voz* e que ele integra no nível da narrativa. Dentro da categoria, assim concebida por Bal, emergem duas sub-categorias que a estudiosa explicita como a narração e a descrição (a descrição é tratada, por Genette, entre os aspectos a ter em atenção na duração, como já vimos no capítulo anterior). Esta sub-categorização, em nosso entender, prende-se com uma díade da retórica que, como ciência do discurso, separava a apresentação da acção da apresentação dos objectos. Não a adoptaremos inteiramente embora tenhamos em conta os processos descritivos utilizados pelas vozes narrativas, assim como atentaremos noutros tipos de texto. No entanto, daremos uma especial atenção aos processos que apontam para uma subjectividade orientadora do texto. Além disso, evitaremos a tentação (legítima e justa, mas que nos é impossível adoptar aqui, na orientação por que optámos) de encarar a narração numa abordagem predominantemente pragmática, ou como problemática exclusivamente enunciativa.

Fundamentalmente, procuraremos analisar os procedimentos discursivos, tendo em atenção as entidades que os produzem. Isso porque entendemos que a dimensão da narração, se inclui um macro-acto de discurso responsável pelo sentido global, integra também os níveis mais minuciosos do texto, sendo, de imediato, *elocutio* mas com representação de múltiplas enunciações. Tal facto, embora crie aporias interpretativas (quem diz e pensa em última instância?; de quem é o estilo de uma determinada frase?) e pareça, até certo ponto, um paradoxo, não o é de facto se nos detivermos na sua análise. No fundo, se, como os narratólogos que até hoje mais se empenharam na problemática da enunciação - Hamburger (1977), Banfield (1982), Heuvel (1985) - pretendem, o sujeito do discurso em última instância se pode esconder atrás de todos os processos em que se faz substituir por intermediários, aparecendo apenas, por vezes, só através de indícios textuais subtis (embraidores, deícticos, implicação na organização/distribuição dos discursos intermediários), é bem natural que a sua presença *profunda* só seja captável pelas esquivas emergências de algumas manifestações textuais. O que está mais evidente é o que é imperceptível. Como sugestão do processo dessa operação, lembramos apenas o modo como o chantagista escondeu a sua célebre

“carta roubada”, no conto “The Purloined letter” de Poe: em cima de todas as outras, completamente à vista de quem reparasse nela.

Consola-nos, na perplexidade preliminar que aqui manifestamos, a companhia de figuras ilustres e a quem devemos grande parte das conceptualizações aqui seguidas. Assim, afigura-se-nos ter toda a pertinência expressar as hesitações que apresentamos, não para nos embaraçarmos na impossibilidade, mas para reforçarmos a consciência do saber relativo em que nos movemos, dado que elas não fazem mais do que repercutir as palavras que Pierre Van Den Heuvel usa para apresentar um panorama que, embora já datado de há uma década, não nos parece ter perdido a actualidade:

“Por muito discutível que possa ser, nalguns aspectos, a apresentação esquemática da comunicação literária demonstra bem que a distinção narratológica de M. Bal (*texto, narrativa, história*¹) não tem em conta senão a comunicação interna, a do «feno-texto». Ela também esclarece a dificuldade que outros narratólogos e a maior parte dos semioticistas sentiram ao incluírem o nível da enunciação nas suas tipologias, ou ao excluí-la, sem, na verdade, o conseguirem: a tripartição de Genette (*narração, narrativa, história*) e as distinções binárias de Benveniste (*discuso, história*), de Todorov (*discurso, narrativa*) e de Bremond (*discurso contante, discurso contado*) contêm todas, numa medida variável, as referências ao nível da produção” (Heuvel, 1985: 93).

A bipartição fundamental que aqui nos preocupa é a que separa enunciação de enunciado, que recorta todos os outros modelos de bipartição e tripartição que procuram entender, segundo um modelo formal de níveis discretos, os processos de produção/compreensão dos discursos. A rigor, o nível da enunciação é o das instâncias concretas, situadas fora do texto, e o das instâncias abstractas, representadas indirectamente no texto pela referenciação e pelo implícito (cf. Heuvel, 1985:93-94; e capítulo referente à “temática” desta terceira parte do nosso trabalho). São estas últimas, as instâncias abstractas, que permitam conceptualizar a relação entre enunciação e enunciado. É por postularmos a sua existência que também nos parece importante falar de um *sentido* do texto, evidenciar com mais segurança a situação contextual de enunciação, a causalidade enunciativa, a intencionalidade discursiva. No percurso que seguimos, a base de análise é o texto, razão pela qual optamos por modelos que têm em atenção a presença da enunciação tal como ela se textualiza (optamos, por exemplo, numa designação vacilante, por *narrador autoral*², ou *narrador extra-hetero-*

¹ Posteriormente, na obra a que nos reportamos nos nosso trabalho, *Teoría de la Narrativa* (1987), a autora reformula a sua nomenclatura dos níveis, passando eles a ser, como temos vindo a referir: *texto, história e fábula*.

² O conceito, tal como aqui o usamos, cruza-se, inevitavelmente, com o que Dorritt Cohn, num artigo de 1981, designa por *authorial narration* opondo-o, numa perspectiva com consequências periodológicas e históricas, ao de *figural narration*, definindo a primeira como o processo da enunciação narrativa que tem

diegético - e não por uma de *autor abstracto*, *Autor*, ou *autor implícito*). Contudo, muitas vezes recorreremos a confirmações de entidades, também elas abstractas, que nos vêm da história da cultura e da literária. Zola e Eça, no nosso texto, são designações fáceis de um problema complexo. Se falamos de um Eça irónico, reportamo-nos ao macrotexto que é uma obra que leva a sua assinatura, a um saber pontual acerca da sua estadia em Paris, ou em Havana (por exemplo, como demonstração da *distância*), ou ao modo amargo como os amigos o referem quando o relacionam com a política portuguesa - é essa figura que, completada pela (ou completando a) regência do acto comunicacional singular que é *O Crime do Padre Amaro*, nos possibilita atribuir a ironia do narrador (exemplo entre os exemplos) à entidade autoral Eça de Queirós.

Para rematar esta questão preliminar que anuncia a prática das nossas limitações num exercício que aspira, apesar de tudo, à dimensão segura de uma ciência do texto e dos discursos (sobretudo como consciência da sua precariedade), pelo apoio que buscamos nas teorias da narrativa a que recorreremos (quer a sua inspiração seja a semiótica estruturalista, a linguística textual, ou a semiótica do discurso de raiz bakhtiniana) poderíamos inscrever como epígrafe deste ponto do nosso trabalho aquilo que diz Hamon a propósito da estilística da ironia:

“[*Primeiro*], fazer uma «ciência» do «particular», fazer uma teoria da diferença radical, fazer uma semiótica geral dessa assinatura do sujeito que é o estilo, fazer uma tipologia das palavras raras, constitui uma contradição nos termos. Em segundo lugar porque a ironia, contraditoriamente também, ora é considerada como um fenómeno não especificamente estilístico (descomprometimento do sujeito, colocação deste em posição de neutralidade, a ironia passa, muitas vezes, pelo que parece um “não-estilo”: todos os efeitos da ironia se parecem), ora é considerada como esse posicionamento de enunciação individual, o mais possível próxima do investimento do sujeito (o dandy, o egotista, são seres essencialmente ironistas), que acabou por encarnar o «não sei quê» por excelência do fenómeno literário; ela parece, assim, ocupar *a priori* um ponto extremo que desafiaria a análise estilística [...]: ambiguidade e ambivalência do enunciado, enunciação não assumida pelo seu enunciador, não adequação da mensagem ao real, ausência de marcas e de «figuras» de sinalização específicas [...]” (1994:150).

“o autor como sujeito cognitivo na narração” e a segunda como a “narração com sujeitos cognitivos pessoais” (cf. Beltrán Almeria, 1992:142). Esta perspectiva, que tem origem nos distinções de Stanzel (*Auktoriale Erzahlsituation e Reflektorfigur*), é por nós aproveitada na sua máxima amplitude formal (sem, contudo, esquecermos a dimensão histórica), para falarmos da dimensão enunciativa que tendemos a atribuir ao *autor* ou à função autoral tal como ela se manifesta no texto. Tal função, aponta para a dimensão pragmática do macrotexto do autor ou do discurso literário individual na História (a *obra* como conjunto de obras-textos, a intervenção da entidade histórico-literária e mesmo a parte biográfica do autor - Eça, Zola, Flaubert - que se assume como escritor numa dinâmica unitária que aponta para o *autor* como função, podendo mesmo ser perspectivada sob designações pseudonímicas - o autor “Torga” e não Rocha, o autor “Stendhal” e não Beyle).

Resta-nos definir, a este nível, quais os aspectos concretos a abordar nas obras que estamos a analisar comparativamente. O primeiro impulso é para o fazer nos pontos ou nos aspectos das obras onde, na superfície textual ou na organização dessa mesma estrutura (*textura*, como já sugeriu Genette), a “máscara” dos intermediários da enunciação seja mais fácil de retirar, para encontrarmos a entidade enunciativa unificadora que subtende o discurso e assegura o macro-acto de comunicação. Contudo, embora não ponhamos de parte o recurso a esses “pontos críticos da enunciação”, no presente caso parece-nos mais interessante e produtivo tentar fazer essa mesma abordagem relativamente às “cenas” que Machado de Assis e, posteriormente, Pereira Tavares (1945) apresentam como sendo aquelas em que Eça de Queirós, na versão que temos vindo a fazer objecto central da nossa análise, a de 1876, teria sido mais permeável, em pormenor, à influência de Zola. As ditas cenas são, segundo eles, “a missa” e “o enterro”. Dividem-se aí, as opiniões dos especialistas e conhecedores de ambas as obras. Um dos casos de opinião mais equilibrada, que nos merece profundo respeito, é o de Helena Cidade Moura. É dela que saem, após refutação de uma hipótese de “inspiração plagiadora”, quase em termos do “nem se discute”, as corroborações que, assentes no bom senso, admitem a “influência”:

“Se para o nascimento de *O Crime do Padre Amaro* nós prescindimos da influência do romance de Zola, é inegável que esta nova versão[a autora refere-se, obviamente, à de 1876] foi tocada pela leitura do romance francês. Provavelmente, à sua passagem por Paris, Eça teve conhecimento do romance, que saíra poucos meses antes, e é natural que o contacto com o clima de pureza em que se efectiva a falta inconsciente do Abade Mouret tenha, em grande parte, causado o horror «à prosa chula» do «bestial Padre Amaro» que ele deixara, após quatro anos de repouso, entregue em mãos que, pelo menos, tinham a possibilidade de o publicar. Alguns trechos desta segunda versão, em confronto com a primeira e a terceira, podem provar a contaminação desta versão pela obra de Zola” (1964: XXI-XXII)

Ultrapassando a impressão incómoda que nos causa este cuidado de desculpabilização que já enfatizámos noutra lugar (acentuar a “pureza” de Mouret, apontar o seu comportamento viril como “inconsciente”, a sugestão de que Eça teria tomado em horror a sua “prosa chula” : como que apercebendo-se de que não tinha a elevação de estilo que o “assunto” pediria), podemos dizer que, em linhas gerais, a conjectura de Helena Cidade Moura é satisfatória e, para nós, uma orientação inestimável. Houve contactos, pensamos nós também, mas entre duas obras, e o autor de uma delas move-se na exaltação das comparabilidades e diferenças. Não há contacto envergonhado ou

escondido, captura dolosa do texto do outro ou de trechos que lhe parecessem de mestre, como jóias a roubar.

Se Eça consegue perceber que, para lá das gigantescas diferenças que havia entre a sua obra já escrita e a do mestre francês publicada quase em simultâneo, há semelhanças entre ambos os romances, exulta com a descoberta das coincidências, apodera-se do similar, captura-o e transforma-o, em operações que, nas gamas possíveis da transtextualidade da imitação literária, apontam muito mais para a ênfase das relações intertextuais, para o **pastiche**, a citação, a paródia, do que para o plágio. Aquilo que nos parece ter sido sempre minimizado, nesta relação de discípulo (que Eça era, sem qualquer pejo, como era de outros grandes mestres que admirou) com o mestre (que Zola sempre foi quase sem querer, para quantos com ele lidaram - à excepção de Flaubert e por vezes contra a inveja dos naturalistas mais velhos, como os Goncourt), não passa, em nosso entender, e como veremos melhor no desenvolvimento deste nosso capítulo, por qualquer espécie de ilicitude ou de subserviência.

O que se nos afigura mais evidente pela análise que fazemos das “contaminações” a que se refere a eminente queirosiana relaciona-se, antes, com a *motivação contingente* da citação de que fala Antoine Compagnon (cf, 1979:66-67). Segundo ele, o processo realiza-se segundo um mecanismo que não é da ordem da consciência mas sim do acaso, começando por uma *solicitação*, que se produz durante a leitura ou a audição, apelando a uma *ex-citação*, e terminando no que ele chama, de modo sugestivo, uma *incitação*, maneira de nomear, na vertigem do apelo significativo, a inserção do pedaço que excitamos no nosso próprio discurso.

No caso presente, o processo de Eça pode ser encarado quase como uma motivação contingente desencadeada pelo que o inconsciente assume como uma epifania aureolada, por assim dizer, de magia ou de miraculosa coincidência, dado o facto de poder citar elementos de uma obra com alto grau de comparabilidade relativamente à sua, publicada praticamente em simultâneo.

Como se verá melhor nas comparações textuais que vamos fazer, as “contaminações”, as “influências” cabem perfeitamente nesse mecanismo de citação de um enunciado repetido por uma enunciação que o insere de modo eufórico, obsessivo, manifestando o duplo estado jubilatório de praticar a citação e de a ostentar no espanto de manipular um objecto discursivo. Este processo de tornar um objecto textual um artefacto seu, pela assimilação levada até aos limites do possível, mas deixando a origem reconhecida, é

acentuada por Coleman, que considera Eça um poderoso “transformador de modelos” num mecanismo de “imaginação errática e descontínua”, fazendo com que um texto anterior se torne “outro texto sem mudar muitas palavras” (1980:73). Tal descrição da prática de Eça aproxima-se muito do que num plano genérico Compagnon define como incitação, “um processo confuso que arrasta para a ostentação, um desejo de exibicionismo”(1979:67) da citação feita.

Para observarmos o percurso do “desejo na escrita” que é a incitação, iremos ver quais os traços desse desejo, nas suas modalidades, ou seja, o sistema de citações em sentido alargado (cf. Compagnon, 1979:67), nos textos apontados por Machado de Assis. Seguiremos o trabalho (tanto quanto sabemos, pioneiro e sem continuadores - se exceptuarmos a introdução de Carlos Reis à nova edição crítica de *O Crime do Padre Amaro*, ainda no prelo à data em que encerramos a redacção destas linhas - cf. supra, nossa segunda parte, muito em especial onde tratamos a “história das três versões” do romance de Eça) de José Pereira Tavares que, nalgumas conclusões, antecipa os pontos de vista de Helena Cidade Moura e que, embora não sejam referidas, nos parecem ser uma das bases das afirmações por ela feitas no texto que transcrevemos mais acima. O mérito maior do trabalho de Pereira Tavares (desenvolvido em dois textos: uma pequena brochura e um artigo publicado na revista *Ocidente*) é o de fazer os cotejos dos textos em questão. O nosso procedimento é acompanhá-lo, na morosa e ingrata tarefa de “sobreposição” que é o cotejo comparativo, procurando ostentar os graus de semelhança e de divergência entre o texto de Zola de 1875, e o de Eça de 1876. Recorreremos, para efeitos de demonstração e argumentação, às restantes versões, por motivos que explicitaremos em cada caso.

Segundo Pereira Tavares:

“Depois da leitura do romance, reconhecida a sua influência em Eça e feitos os cotejos dos passos do original francês em certos passos de «O CRIME» (edição de 1876) concluímos que antes ou pouco depois de se iniciar a publicação da primeira versão de «O CRIME» é que Zola deveria ter lançado à venda o quinto volume dos «ROUGON-MACQUART», isto é: «LA FAUTE DE L’ABBÉ MOURET»; e que Eça, então em Inglaterra, por certo o lera imediatamente.[J. P.T. cita crítica de Brunetière de 1875, lembra remodelação do romance de Eça a ser elaborada por essa altura em Newcastle, evoca cartas a Ramalho falando dessa remodelação]. Ora, dada a identidade de certas situações dos dois romances, era natural que a leitura do trabalho de Zola algo aproveitasse o nosso escritor, todo interessado, ao tempo do aparecimento do romance francês, no trabalho de refundição do seu.” (1945:170-171)

Parece-nos que, de todas as formulações feitas sobre as “influências” de Zola sobre Eça, esta é a mais correcta. É evidente que esquecemos, ou minimizamos, as conjecturas sobre os factos tal como biograficamente se teriam passado - não sabemos exactamente quais foram, Eça nunca se pronunciou sobre a eventual leitura de Zola à época da sua primeira “reescrita”. Por certo temos datas que nos autorizam especulações e temos textos que nos permitem comparações.

Esquematizando as cenas idênticas entre as duas obras, José Pereira Tavares elabora um quadro em que evidencia, pelas alterações introduzidas por Eça na sua obra, uma influência de Zola nos remanejamentos introduzidos em 1876. Acentuemos que os processos de reelaboração e de reescrita, apresentados dessa maneira, permite compreender que a leitura que Eça faz de Zola suscita (ou solicita, para relembrarmos o conceito de Compagnon) uma assimilação, uma inclusão citacional numa obra que era sua, em transformação, reelaboração, “work in progress”, quase numa acepção joyciana - e não a concepção de um romance como “imitação excessiva” do de Zola. É por esse motivo que uma argumentação como a de Machado da Rosa nos parece menos correcta:

“A verdade é que o romance de Zola foi concebido, escrito e publicado antes da chamada «edição definitiva» de 1876 e era a esta edição ou à sua contrafacção brasileira[...] que Machado de Assis se referia. Recorrendo à palavras do próprio romancista sobre as três versões do seu *Crime*, dir-se-ia que Machado criticara o *D. Quixote* e Eça respondia-lhe com uma defesa da *Henriade*, afirmando que as duas obras primas eram um rascunho de 1874, que realmente era de 1875.” (s/d:33)

Espantosamente, o resultado de uma tal persistência na probidade e grandeza de Machado de Assis ou, neste caso, na defesa de um reduto de razão na sua crítica (assente no **ethos** do grande homem que lamentavelmente cometeu “um pecado original” [M. da Rosa, s/d:29] logo perdoado pela força eufemizante da litotes e quase justificado pela resposta de Eça. Assentando numa comparação hiperbólica que Eça faz a Ramalho para lhe explicar a diferença entre a segunda e terceira versão, que tem todo o sentido num paradigma limitado das três versões, Machado da Rosa estende o efeito dessa confiança entre os confrades literários ao plano de todas as comparabilidades em causa, pondo Eça a defender a epopeia de Voltaire contra as críticas a Cervantes. É espantoso que a questão enverede por escarpas argumentativas deste tipo só compreensíveis por uma má fé generalizada contra um naturalismo fantasmático e contra um Eça naturalista “discípulo” de Zola. Para argumentarmos no mesmo plano retórico (de universos de **corpora** de textos, discerníveis por diferenças autorais e agregáveis por géneros, temas, semelhanças estilísticas dentro das épocas - e assim por

diante) no caso em questão, Machado de Assis teria criticado a versão de Cervantes e Eça tê-la-ia defendido por ter como base a de Cide Hamete, historiador moçárabe, considerando, ainda mais perfeita a de Pierre Ménard por assentar milagrosamente nas duas “anteriores” - repudiando qualquer semelhança excessiva de qualquer delas com a *Vita Nuova* de Dante. Só grosseiras divagações deste tipo, por genologias, genealogias, para construir campos de comparabilidade e de dissemelhança parabolicamente, poderia servir de réplica a uma argumentação como a de Machado da Rosa. De facto, esta, ao ser elaborada mais por “opinião”, “cultura”, e “interpretação impressionista” do que por comparação textual de pormenor, acaba por ser um denso bosque de sombras com duas saídas para o sol: a opinião de que Eça plagiou; a opinião de que não fez. As razões de ser desta atenção desmesurada ao que se disse sobre textos semelhantes e dissemelhantes, ressaltará, esperamos nós, do cotejo tal como pretendemos apresentá-lo.

O quadro de José Pereira Tavares tem em consideração não só as cenas sugeridas por Machado de Assis, como ainda inclui outras duas de Zola e de Eça que o escritor brasileiro, na sua argúcia distanciada, provavelmente aglutinou simplesmente na expressão “o capítulo da missa e outras” (1878). Vejamos, então, o quadro tal como J.P. Tavares o propõe.

“Resumindo e esquematizando temos:

EDIÇÃO DE 1875 Cap. VI Descrição rápida, da missa	EDIÇÃO DE 1876 Cap. VI Maior desenvolvimento da descrição, depois da leitura de <i>La Faute</i> (Liv. I, cap. II)	EDIÇÃO DE 1880 Cap. VI Modificação da descrição anterior, com influência de Zola (Liv. I, cap. II)
Não existe esta descrição	Cap. XXV Descrição da missa, inspi- rada em Zola (Liv. I, cap. II; Liv. III, cap. XVI)	Descrição totalmente desprezada
Não existe.	Cap. XXVII Descrição do enterro de Amélia, <i>feito em dia de</i> <i>sol</i> , inspirado em Zola (Liv. III, cap. XVI).	Descrição do enterro de Amélia, inspirado em Zola. O enterro passa, porém, a fazer-se <i>em dia muito</i> <i>chuvoso</i> . Eça

aproveita, como
motivo artístico,
o pormenor,
existente em Zola,
do dobre de sino.”

O pormenor mais curioso que logo salta à vista neste quadro é que ele propõe semelhanças sobretudo dos “universos representados”, ou seja, dos espaços, dos objectos e das acções entendidos como “objectos do mundo”, portanto descritíveis - a “missa” o “enterro”-, mais do que dos elementos que efectuem a representação (os signos, no seu duplo funcionamento de significante e significado, aglutinando-se como *expressão*, no sentido hjelmsleviano do termo) ou das funções que eles adquirem como processos de enunciação na história ou na narrativa. Os textos que seguidamente põe em paralelo, para cotejo, não são o da missa do capítulo I do romance de Zola, com o da missa do capítulo VI do romance de Eça de 1876, que presumivelmente é aquele a que Machado de Assis se refere e que, segundo o quadro, o próprio Pereira Tavares apresenta como equivalente pleno. A descrição do cap. XXV de 1876, ou seja, o texto que é comparado com o do Liv. I cap. II de Zola, é a que melhor serve de base à tese da “influência” entendida como fenómeno de “empréstimo” envergonhado, dado que, até certo ponto, é a cena que se revela funcionalmente mais frágil - o próprio Eça acabou por a suprimir na edição de 1880.

Temos uma opinião sobre o trabalho de assimilação e rejeição por parte de Eça, enquadrável no processo de rescrita, mas por uma questão de método expositivo reservamos a análise desse processo para a parte final deste capítulo. Para já basta-nos adiantar que, tal como perspectivamos a questão, a segunda missa é usada por Eça na segunda versão para nos apresentar a transformação (o novo estado, após a “formação”, ou a “educação”) de João Eduardo, pois é através da sua focalização que a missa “é vista”.

Esquecendo a busca poética tentada nesta versão (procurando apresentar pela segunda vez o “mesmo objecto” - a missa - por uma focalização interna, dado que do capítulo VI é uma apresentação segundo uma focalização zero) de que trataremos adiante, como já dissemos, proponhamos apenas como hipótese que essa mesma cena, descritiva, dentro da qual João Eduardo percebe a fonte do poder de Amaro - “todo aquele vasto templo tinha com aquele padre uma cumplicidade amigável!”(p.340) -, é uma solução para a

formulação do modo como ele passa a compreender por que razão o padre era o macho mais forte na luta pela posse da fêmea. Mas tal solução não deve ter agradado inteiramente a Eça visto que, tendo criado João Eduardo como um provinciano romântico, liberal e ingénuo, essa clarividência darwinista seria um crédito demasiado grande para uma mentalidade de tal tipo. De facto, na terceira versão Eça optará por formular a tese de que o investimento de sacralidade fornecia poder masculino a Amaro, pelo discurso do dr. Gouveia.

Dado que a focalização da liturgia é feita através de João Eduardo, apenas os seus aspectos exteriores são visíveis e há, na enunciação que exprime o que capta o olhar, uma ignorância total relativamente à consciência de Amaro - “ Sem saber por quê, João Eduardo sentia uma vaga indignação; parecia-lhe uma profanação, um sacrilégio imenso, estar ali aquele homem, tranquilamente, celebrando a missa” (p.339-340) -, a cena é bastante mais comparável com as de Zola do que a expressa no capítulo VI da mesma edição. O motivo é, desde já, evidente, embora se venha a explicitar melhor com o que desenvolveremos seguidamente: a focalização externa feita através de João Eduardo revela o mesmo espectáculo ritual que a focalização zero de Zola que ora contempla sem marcas de enunciação evidentes (o narrador é extradiegético e oculta-se por detrás do mundo que dá a ver objectivamente) ora percepçiona através de Mouret, no exercício sincero e veemente da sua função de padre - para quem o que faz tem o sentido pleno e transparente exactamente daquilo que faz.

Contudo, a cena do romance de Eça, no capítulo VI da edição de 1876, já não pode ser comparável à de Zola se praticarmos a minúcia textual de ver como ela é percepçionada e como a voz que exprime essa percepção se modula através do olhar do oficiante e na especularidade que ele estabelece com o olhar da beatas.

Para realizarmos a comparação entre os textos, dado que evidenciaremos os modos de relacionamento da focalização com a voz (ou das focalizações com as vozes) e do relacionamento das vozes entre si e com a enunciação que, em última instância, a todas “cita”, recomenda-nos a metodologia por que optámos o recurso a conceptualizações de um modelo de distinção dos modos de citação. A questão é tanto mais pertinente quanto, pelo facto de compararmos duas obras, uma das quais eventualmente influenciada pela outra, o problema da citação se reporta também à relação intertextual. Segundo Genette, na narrativa de palavras, ou seja, quando a narrativa narra *palavras*, passando estas a ter o estatuto de conteúdo do narrado, vários graus de mimese (ou

representação) são possíveis. Ele distingue três graus suficientemente discretos, designando-os por estados. O mais mimético de todos (em que a história parece emergir como cena total) é aquele em que “o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem” - e chama-lhe *discurso relatado* (**rapporté**) que se manifesta pelo estilo (ou discurso, como se diz muitas vezes) directo. O oposto a este é o *discurso narrativizado* ou *contado* (a forma a que Platão chamava *diegesis*), o estado mais redutor, em que a palavra se torna acontecimento distanciado (assumindo mesmo o tempo verbal *aoristo*). O estado intermediário é o que, normalmente, se revela mais produtivo na enunciação romanesca, pelas variedades que oferece desde a emergência pontual da silepse sugerindo um lapso, até aos contornos imprecisos de alguns monólogos interiores, passando pelo mais complexo de todos, talvez, que é o estilo (ou discurso) indirecto livre - a este estado chama Genette *discurso transposto*. O curioso desta última designação é ela sugerir exactamente a prática da assimilação, deixando muitos dos traços do citado mas transformando outros, para inserir (ou incitar, na conceptualização de Compagnon) a citação, simultaneamente, como alheia e apropriada (cf. Genette, 1972:186-203; Heuvel, 1985:125)

Aceitamos este quadro terminológico, reconhecendo, com Heuvel, a sua importância para o que nos propomos tratar pois, segundo este autor:

“Esta tripartição tem a vantagem de apresentar, em termos adequados e simples, um quadro geral completo dos meios narratológicos que introduzem um discurso segundo no discurso primeiro e de se harmonizar facilmente com a terminologia linguística ao nível da realização. Além disso, no plano metodológico, estando na base da distinção fundamental - cujo mérito cabe inteiramente a Genette - entre *modo* e *voz*, essa distinção pode prestar grandes serviços no âmbito das modalidades do discurso (perspectiva, focalização) assim como no da voz (níveis discursivos e diegéticos).” (1985:125)

Resta acrescentar que, na consideração de algumas matizes na apresentação da vida interior das personagens, sobretudo na relação que, no texto, surge entre a voz que conta e a perspectiva segundo a qual ela conta entendida como vivência humana, nos parece de particular interesse a tipologia de Dorritt Cohn (1978). Embora devedora, nos seus pontos de partida, de Genette, ela introduz, actualizando-as, as concepções dessas relações nos estudos narratológicos alemães e anglo-americanos. A questão, tal como ela a coloca, não se reporta apenas a problemáticas linguísticas mas também, com muita acuidade, às psicológicas, nomeadamente àquilo a que chama a “vida psíquica” no subtítulo da obra a que nos referimos. Segundo ela, essa “vida psíquica” emerge na

literatura em duas variantes já de longa data reconhecidas como distintas: a narrativa na terceira pessoa e a narrativa na primeira pessoa (cf. Cohn, 1978: 29). Para o caso que aqui nos importa, é a sua tipologia relativa à narrativa na terceira pessoa que essencialmente nos interessa. Devemos ainda registar que a proposta de D. Cohn não se ocupa da relação de todas as ocorrências a que podemos chamar voz, na narrativa. O seu campo restringe-se, como ela própria o acentua ao sumariar o seu trabalho, à relação da voz com a vida interior:

“[...] Podemos distinguir três modos de representação da vida interior no contexto de uma narrativa na terceira pessoa; consagro a cada um deles um capítulo da minha primeira parte. Resumindo-os, temos: (1) a psico-narrativa, discurso do narrador sobre a vida interior da personagem; (2) monólogo relatado, discurso mental de uma personagem; (3) monólogo narrativizado, discurso mental de uma personagem assumido pelo discurso do narrador” (1978: 28-29).

Apresentado, assim, o quadro teórico que utilizaremos na observação dos textos que temos em vista, podemos avançar na nossa análise e no comentário crítico das análises já feitas que temos em consideração.

Reportando-nos ao quadro de Pereira Tavares acima transcrito, verificamos que o único caso de aproximação singular do texto de Zola com o de Eça relativamente à “missa”, em que a “influência” do primeiro sobre o segundo é sugerida como dominante, é o da descrição de Zola do Liv. I, cap. II como “anterior” ao desenvolvimento da primeira missa feito por Eça na edição de 1876 (já “esboçada” em 1875, portanto). Tentaremos apresentar os dois textos, tão literalmente quanto possível, nos passos em que são equivalentes segundo a sequência da acção (dado que não temos melhor guia de “ordem” do que a cronológica), mas comentaremos sempre esse desenvolvimento de acordo com as modalizações que em ambos vão surgindo na apresentação dessa mesma ordem. Dois grandes grupos de fenómenos serão sublinhados: a intertextualidade e a representação das acções e discursos tal como são perspectivadas e apresentadas por uma voz narrativa (ou por uma “encenação”, um “mostrar” a cargo de um “narrador”).

A primeira personagem reportada pelo discurso de Zola é o sacristão, Vincent, com o qual se dá entrada na igreja, e se inicia a cerimónia da missa. O singularativo domina o encadear das acções. É depois de Vincent, no mesmo parágrafo, que é referido o padre nos actos simultâneos aos do sacristão: a genuflexão de saudação ao Santíssimo Sacramento, a subida ao altar, a abertura do missal, a nova genuflexão, o acto de se benzer em voz alta e seguidamente o acto em que ele “joignit les mains devant la

poitrine, commença le grand drame divin, d'une face toute pâle de foi et d'amour". Seguem-se as palavras que abrem o ritual, em latim: "- *Introibo ad altare Dei/- Ad Deum qui laetificat juventutem meam*, bredouilla Vincent qui mangea les râteaux de l'antienne et du psaume, le derrière sur les talons" (p.35). A preocupação do sacristão é a criada de Mouret que, durante a missa, zela pela limpeza e bom aspecto da igreja. O começo da primeira missa do romance de Eça, na versão de 1876, não tem qualquer marca singulativa: "Estava sempre um pouco apressado porque não ceava, e àquela hora, em jejum..." (p. 94). Podemos registrar, como diferença relativamente à cena do romance de Zola, o frequentativo, e o facto de que, embora seja sempre a perspectiva de Amaro que domina, a nota constante da sua prática é a pressa: "e tendo dobrado o joelho rapidamente diante do altar do Santíssimo Sacramento, subia ao altar onde duas velas esmoreciam..."(p. 94). Seguem-se as palavras em latim iguais (salvo **altarem** em vez de **altare**) às do romance de Zola. Exceptuando as palavras do discurso litúrgico o texto, neste ponto, é muito semelhante ao que já existia em 1875: "Os seus gestos eram curtos, acelerados, e sempre ao voltar-se para o **Dominus vobiscum** se demorava um pouco, olhando. Amélia podia ter vindo..." (1880:-216;I) . A atitude do sacristão, que na versão de 1876 se parece muito com a do de Zola, pois, separada do final da resposta em latim por uma vírgula, se apresenta deste modo: "resmungava, num latim silabado, o sacristão", aparece já formulada na versão de 1875 deste modo: "Ao lado, o sacristão dizia monotonamente com voz adormecida as respostas rituais num latim silabado" (in 1880:217). Exceptuando a semelhança do texto latino da liturgia cristã da missa, e a indicação da genuflexão, tudo o resto parece diferente, sobretudo a atitude: a missa de Amaro, a ser comparada com a de Mouret, seria uma paródia desta.

Antes de voltarmos a aprofundar a possibilidade dessa paródia, reflectamos, porém, sobre o sentido das palavras da liturgia em latim. Grosso modo, elas fazem parte do manancial do discurso eclesiástico (parte pública, manifesta, da sua formação discursiva milenária) e têm, a ligá-las indissolúvelmente ao cânone, a característica de serem aquilo que se pode chamar um *discurso de uso repetido* em estado puro. Tal como a retórica tradicionalmente refere esse tipo de discurso, ele caracteriza-se por poder ser dito pelo mesmo orador ou oradores distintos em situações (essencialmente solenes) que se repetem ritualmente, periódica ou não periodicamente, e que se conservam de uma vez para sempre (dentro de uma ordem social considerada constante), para controlar ou dominar essas situações (cf. Brioschi e Girolamo, 1984:17-18). A caracterização é

essencialmente pragmática, pelo que é clara quanto ao tipo de discurso e de situação social. O primeiro e mais evidente tipo é o das leis e normas litúrgicas, sendo o segundo tipo o dos discursos formulars das liturgias, ou das ocasiões solenes. O menos puro dos discursos de uso repetido é a literatura que, segundo os mesmos autores, constitui um *corpus* aberto, ao contrário do conjunto de textos sagrados, que se apresentam como um sistema quase fechado.

Podíamos formular a diferença entre esses dois tipos de discurso dizendo que o que marca a oração (e todo o articulado canónico com objectivos pragmáticos) ou o texto litúrgico que acompanha a encenação eucarística como diferente essencialmente da literatura é o facto de esta manter o seu estatuto de uso repetido com sentidos relativamente aleatórios em cada uso (mas mantendo-se o significante integral), ao passo que todo o dito litúrgico só atinge o seu objectivo quando o sentido se mantém inalterável.

Ora, a aceitarmos a eventualidade de Eça ter lido Zola e ter sido influenciado por ele ao ponto de transpor para a seu próprio texto excertos do autor francês, é bem singular que tenha feito, com toda a evidência, sobretudo a transposição das frases latinas da liturgia que têm sempre a mesma forma literal (e, por isso, a missa se manteve - e mantém, em muitas ocasiões - dita em latim). O que nos leva a pensar que as únicas provas evidentes de que uma parte do texto de Zola passou para o de Eça é a ostentação paródica exactamente da literalidade, na medida em que o discurso litúrgico existe já *sem origem*, fazendo parte dum manancial que, dentro do universo católico, corresponde à *gnome*. Citar uma máxima, uma locução fixa de valor gnómico, é produzir uma “expressão que tem uma relação com o sentido segundo uma lei ou uma convenção que implica que ela seja interpretada como designando esse sentido” (Compagnon, 1979:130). Dentro desse mesmo valor, e porque circula na missa como enunciado de verdade, o texto litúrgico, de prece (a Deus) e de exortação (aos fiéis), refere-se a uma enunciação colectiva, com valor de lei que não depende apenas do conteúdo, porque é geral, mas da comunidade que nela se reconhece e se manifesta como *doxa* (cf. Compagnon, 1979:134).

Se é um facto que se pode apresentar uma outra similaridade quase integral entre os dois textos, a genuflexão, e reparando que, enquanto a de Mouret é dupla e acompanha uma face “pálida e cheia de amor” e a de Amaro é “rápida”, procurando abreviar a missa porque a fome aperta, perguntamo-nos onde se situa a autenticidade das palavras

proferidas por este último. Mais: sabendo nós que o padre é intermediário da validação do discurso, que é através dele que o discurso repetido da missa ganha valor de relação com o sagrado, o movimento que vemos desenvolver-se em Amaro é exactamente o da somatização do sagrado, a sua dissolução na carne faminta, perdendo o valor de elevação que exigiria, de uma concentração cada vez maior na dimensão divina - que é, aliás, o que acontece com Mouret. É evidente que o comportamento do padre, em Zola, se aproxima da ruptura da unidade do “Corpus Mysticum” que Jung aponta como fundamental na cerimónia, e se inclina para a preponderância do aspecto mágico: Serge tende para a possessão. No entanto, o mesmo Jung lembra, na análise que faz do rito da missa que, tal como é regulada, nela

“a consciência humana (representada pela comunidade e pelo sacerdote) se acha em face de um acontecimento (“divino” e “intemporal”) autónomo, que se desenrola sobre uma base que transcende o plano da consciência e não depende, absolutamente, do comportamento humano; antes, pelo contrário, incita e mesmo utiliza o homem como instrumento, tornando-o actor do acontecimento divino.” (1971: 48)

Tal acontecimento para ser litúrgico precisa que a graça de Deus o inspire. A questão está em que, na sua pureza, a missa não pode ser nem tocada pelo orgulho (risco que correria Mouret, até certo ponto, na primeira missa, por estar preso à devoção pela Virgem) do possuído pelo poder, nem alheada do estado de graça que permite a comunhão submissa (impedida pela fome de Amaro que o tortura e faz com seja apenas sensível ao corpo). Se essas regras não são cumpridas, corre-se o risco de que o oficiante subtraia a missa ao domínio de Deus - que a dessacralize. Deve notar-se, no entanto, que a paixão devota de Mouret pode aproximar-se da *hybris* trágica, caso entendamos a sua comunhão com a virgem como uma perda momentânea da sua submissão instrumental que Jung enfatiza, deslizando, por instantes, para a heresia mística, mas nunca pode ser vista como uma posição inautêntica. A haver crime, da sua parte, ele nunca o é por perda de contacto íntimo com a transcendência - resultará apenas de um excesso de paixão nesse contacto. No que diz respeito a Amaro, a questão coloca-se quase ao contrário: o que ele perde totalmente é a comunhão com a transcendência e se cumpre o ritual não é por ser “instrumento ou actor do acontecimento divino” mas simples executante de um culto que pratica automaticamente mas em contacto total com os apelos da carne.

Em qualquer das missas que Mouret enuncia, a palavra narrativa que o apresenta como actor do sacrificio comenta, com distância mas sem ambiguidade, a penetração do estado de graça em toda a personalidade do padre, a sua convicção e a sua veemência. É um facto que a sua missa, neste capítulo, é quase toda preenchida pela Eucaristia. Mas logo se nota que a preocupação da apresentação do sacrificio e do seu sentido simbólico como ritual é assumida até às últimas consequências. Cena integralmente narrada, acontecimento singular em que a figura de Mouret se manifesta como devoto, é pronunciada como a ascese do próprio Mouret, na nave vazia da igreja: “L’église, vide, était toute blanche”(p. 34). Mas, além dessa dimensão ritual do sacrificio, com fórmulas de convocação escrupulosamente transcritas (“*Dominus vobiscum/Et cum spiritu tuo*”-p.35) é também apresentada a Liturgia da Palavra: “Oremus”, seguido da referência ao cântico de prece do “*Kyrie, eleison*” (p. 35) através do qual a fé e a “paixão” de Mouret se vão manifestando, em contraponto à indiferença do cenário da igreja vazia que vai sendo invadida pela luz do sol e pelos pardais, alheios à voz e aos gestos humanos. Depois de um “*Deo gratias*” murmurado pelo sacristão e do renovar da fórmula do “*Dominus vobiscum.../ Et cum spiritu tuo*” e a recitação do “Ofertório”, fórmula do *Ordinário da Missa* segundo a qual se enunciam as oferendas que se preparam, a narrativa, sem comentários, revela a dimensão mística que aqui assume a liturgia: “«*Orate, fratres*» reprit le prêtre à voix haute, tourné vers les bancs vides, les mains élargies et rejointes, dans un geste d’appel aux hommes de bonne volonté”(p.37-38). Sozinho, como um símbolo da relação com a ordem divina sem extensão à comunidade que o sancione, Mouret aproxima-se perigosamente da heresia. No entanto, sobre ele paira o perdão, dado ser evidente que está tomado pelo excesso de fé. Os adversários da expansão da palavra divina, de que ele é, ali, o único guardião, são os pássaros, a luz do sol, o ar de Maio que lhe invadem a igreja - e ameaçam a fé e a castidade, como se verá depois. Redime, de facto, Mouret, a correcção com que encena toda a Eucaristia, desde o aproximar do altar, até à fórmula de encerramento “*Ite, missa est*”, seguida da benção “*Benedicat vos omnipotens Deus, Pater et Filius, et Spiritus Sanctus*” rematada pelo sacristão com um “*Amen*”(p. 40). No meio, pautam os momentos sucessivos da cena sagrada, o “*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus, Deus, Sabaoth*”, e a consagração com as fórmulas “*Hoc est enim corpus meum*”, e “*Hic est enim calix*”(p. 39). Além da descrição da igreja, os gestos zeladores da Teuse e a invasão dos pássaros, seis páginas do romance são dedicadas à apresentação da missa por uma execução exemplar. O

“olhar” neutro do narrador alterna com algumas focalizações de Mouret, sendo a passagem à percepções deste as que envolvem o sentimento mais forte de solenidade.

A missa que Eça nos dá a ver é diferente: “Amaro já não celebrava, como nos primeiros tempos, com uma devoção quase enternecida. “Estava habituado, como ele dizia. Murmurava as santas leituras do missal monotonamente, com uma recitação maquinal”(p. 94). Além de não ser a apresentação singular, como a de Zola, reforçando o rito como acontecimento significativo, o que se evidencia logo é a distância desapaixonada de Amaro apresentada num iterativo que retira ao ofício toda sua singularidade de sacrifício sempre “único”. Quem nunca viu uma missa como rito, com o seu sentido próprio, intenso, fica com uma imagem de gestos descosidos, gesticulações rotineiras, onde não entra qualquer apelo nem mesmo a um estado de consciência mais forte: “Amaro, depois de recitar rapidamente o ofertório, limpava o cálice com o purificador; o sacristão, apressando-se, ia buscar as galhetas, a da água e a do vinho, que apresentava todo curvado - e Amaro sentia o cheiro do óleo rançoso que lhe vinha do cabelo”(p.95). Sem pretendermos aumentar o rol de eventuais modelos literários diríamos estarmos muito mais perto, aqui, do riso meridional de Daudet, no seu conto “Les trois messes basses”, publicada em *Lettres de mon moulin*, de 1869 (onde até Zola - quem sabe - pode ter ido buscar sugestões), do que da cena em que Serge Mouret é protagonista intenso do rito eucarístico. Contrária, também, à de Zola, é a apresentação da exortação. Está lá o “*Orate, fratres!*” mas apenas para nos mostrar como mesmo a percepção de Amaro é sempre a do seu descompromisso em relação à graça pois, sendo o momento em que ainda se sente um pouco tocado pelo “antigo hábito da comoção mística[...] via apenas na vasta igreja algumas velhas encostadas aos pilares de pedra, com o aspecto idiota, a boca babosa e as mãos apertadas contra o peito, donde pendiam grandes rosários negros” (p.95). Das fórmulas latinas, além das já citadas, surgem mais três: “*Hoc est enim corpus meum*”, “*Ite, missa est*” e “*Deo gratias*”. Pelo que se pode ver, se o *Ordinário da missa* é citado através de Zola, mesmo este, ainda que revelado numa voz relatora em que predomina o modo iterativo, é-o “abreviadamente”. Comparando a massa textual, é significativo que a cena da missa de Zola tenha seis páginas e a de Eça menos de duas

A questão que aqui se nos coloca de relação de textos é bem interessante. De algum modo, apenas podemos afirmar que o *hipertexto* de onde ambos são originários é o da *Bíblia*. Contudo, não se pode dar a esse texto que a si próprio se institui como o *Livro* e

que, na tradição eclesiástica, pelos mecanismos de poder e de submissão, se expandiu numa miríade de textos dos quais um conjunto vasto (embora repetitivo) é considerado canónico, o mesmo valor que a qualquer outro da nossa civilização. A sua força reside num complexo mecanismo ideológico a que, aqui, só nos é possível aludir, e numa teoria do discurso das mais poderosas que a humanidade conheceu. De um modo geral, tal teoria forma-se pela argumentação patrística que consolidou o poder regulador da *Bíblia* (Santo Agostinho, S. Tomás de Aquino, para só citar os mais ilustres entre os ilustres - e dado que S. Paulo faz parte do núcleo canónico dos cânones) e disciplinou os possíveis discursivos ao ponto de todos eles convergirem para o centro do *Livro*. Por outro lado, todo e qualquer texto é verificado pelo seu acordo com o sentido que o poder (o Papa, nomeadamente, que é quem aprova o *Ordinário da Missa*, por exemplo) garante nas origens da sua fundação. De facto, como lembra Compagnon, “a marca mais segura do carácter serial do discurso teológico é o seu recurso perpétuo à citação, não tanto a bíblica como a citação patrística”(1979:218). Ora, o fundamento mais importante da citação é a *auctoritas*, que é regulada pelo próprio sistema de poder. No centro da caracterização do *auctor*, está a sua *authenticitas*. O valor de autenticidade é assegurado pela tradição na qual a marca do autor se perde porque, pela conformidade, se tornou universal.

Dentro de um tal quadro, qualquer dos autores (mesmo Eça, na primeira versão) em questão se encontra perante a inevitabilidade de (para caracterizar um padre como protagonista de uma história de amor, em que todo o discurso questiona o universo cristão) ter de o colocar no desenrolar do “mistério”, no exercício do ministério. É o recurso ao referente tipificador que é, neste caso, o recurso ao referente bíblico, o texto que será absurdo considerar citado - porque ele só existe para ser citado, regulador dos saberes, dos comportamentos, das concepções da existência - dado permitir que a voz narrativa autoral se confunda com a voz da autoridade que ela cita . É difícil dizer qual dos dois autores transformou mais, segundo os seus intentos, o texto citado. Zola, obviamente, fá-lo circular na perspectiva da autenticidade - mas o **pathos** da liturgia é desactivado na medida em que reverte apenas para a consciência do sacerdote. O que, mostrando o discurso desprovido de função fática, o desmonta como eminentemente ineficaz - desmonta-o na ironia trágica da solidão de Serge Mouret. Em Eça a operação de manipulação é mais evidente. Eça poderia perfeitamente ter tomado como guia (como inspirador da sua visão crítica, poderíamos dizer) da “sua” missa o próprio

António Vieira, nomeadamente o *Sermão da Sexagésima*. Sem pretendermos estar a estender de modo leviano o conceito de *paródia*, podíamos, sem grande risco, dizer que ela funciona aqui em pleno. O mecanismo dialógico fundamental para fazer funcionar a paródia é a palavra dupla, num choque de exclusão quase oximorónico. Amaro aparece como o mau pregador de que fala Vieira quando pretende mostrar porque é que os sermões já não faziam fiéis: a palavra de Deus deixa de ser a palavra de Deus não porque não se usem os mesmos vocábulos mas porque ela é usada no sentido que a distorção diabólica nela introduz. Nenhuma palavra proferida (o “Já estou habituado” só contextualmente tem valor de contradiscurso) como discurso relatado é contraditória. Apenas a perspectiva, narrativizando o sentido pela consciência de Amaro, permite estabelecer, a cada passo, a não autenticidade do dito. Podemos ainda atribuir-lhe, como discurso transposto (ou monólogo narrativizado, segundo a proposta de D. Cohn, uma vez que se trata da representação da vida interior de Amaro transparecendo nas palavras do narrador) para o discurso do narrador, a observação que ele faz das velhas “de aspecto idiota e boca babosa”. Por detrás, como que “esquecido”, perfila-se, evidentemente, “o Cristo agonizante sobre a sua cruz de pau preto”(p.95).

Pelo que se pode ver, encontramos-nos, nestas duas representações de missas, perante a subtil complexidade que Heuvel encontra na citação dos *provérbios* e *ditos* (dos quais, no fundo, o discurso litúrgico é uma variante sublimada):

“Pode falar-se de discurso relatado quando a palavra é cedida a uma colectividade anónima, a uma instância indeterminada na qual o locutor está integrado? Por um lado, considerados como qualquer outro elemento do código, lexical ou gramatical, disponíveis a qualquer locutor, tais enunciados já não podem pretender ter origem numa instância de enunciação única, anterior. Por outro lado, marcando-as com aspas, o narrador que as «captura» parece inclinar-se diante da instância colectiva que se torna desse modo um narrador segundo, claramente diferenciado.” (1985:137)

A captura ou apropriação que Heuvel caracteriza não é, neste caso, uma submissão perante a instância no sentido ideológico. Nem o narrador de Zola nem o de Eça convocam o discurso eucarístico para erigirem como valor o cristianismo. Fazia-o Balzac, por exemplo, em *Le Curé de Village* - já não o fazem Daudet, Zola e Eça. No lapso histórico que os separa nasce uma diferença que nunca mais será apagada. O discurso litúrgico não é citado para ser assumido aproblematicamente mas, quase sempre, para ser avaliado a uma cautelosa distância, através da qual o narrador autoral se descompromete.

Podemos citar, complementarmente, Daudet, exemplo exterior ao **corpus** que analisamos, para vermos que essa distância se vulgarizou. Pelo facto de não se colocar em relação a ele a presunção de uma dúvida ou de uma descrença no que diz respeito à matéria de fé, ou mesmo de ele ter assumido um anticlericalismo militante como foi normal entender em Zola (sempre) e em Eça (nos primeiros escritos, pelo menos), parece-nos favorecer o nosso argumento de que qualquer coisa de fundamental se altera no discurso literário dessa época, o facto de ele representar a realidade religiosa do quotidiano, nomeadamente a da missa, do modo que o faz no texto já citado. De facto, no conto que acima evocámos, “Les Trois Messes Basses”, a intriga humorística, ainda que acarínhe sempre o protagonista, considerando-o um afável e bom capelão, desenvolve-se na luta que ele trava contra o tempo, acelerando as três missas que tem de dizer no Natal, para conseguir ir comer, acalmar a fome e a gula que o assaltam sem piedade - o conteúdo verbal da missa aparece, assim, não como a palavra avassaladora, mas como a tarefa incómoda contra a qual o corpo do capelão se rebela.

Parece-nos ser semelhante a função do escrúpulo citacional nos romances que aqui analisamos: nas cenas em questão, a citação à letra das palavras litúrgicas não pretende evocar o discurso gnómico católico em relação ao qual o narrador seja submisso mas sim exibi-lo como discurso entre os discursos, questionável pelos apelos do corpo, pelas ineficácias pragmáticas. A estratégia argumentativa é evidente: mostrando-o tal como é, tanto Zola como Eça lhe contrapõem a emergência de outros dados do mundo que não são controlados pelo saber teologal, não estão previstos nas escrituras. A instância colectiva não é una, como parece ser, ainda, pelo esforço argumentativo, em Balzac. A igreja de Mouret está vazia (estão lá o sacerdote, a ama e o sacristão - estes dois envolvidos com problemas que os tornam desatentos ao sacrifício), a de Amaro está cheia de velas e devotas. Ao discurso de Mouret opõe-se a intromissão desordenada (isto é, não prevista pelo livro da “ordenação”, da ritualização da missa) da natureza: o sol gritante, pleno, contra o ritual soturno, a invasão dos pássaros saltitantes, vorazes, cheios de vida, contra o anunciar da paixão de Cristo. Ao discurso de Amaro opõe-se a sua própria indiferença: o sentido das suas palavras não está semanticamente controlado pelo léxico, está na “pressa”, no debitar mecânico, na náusea que o assalta, provocada pela fome. O corpo tem mais apelos do que o sentido do mistério ou das palavras que o pautam.

A segunda cena de missa que aparece no romance de Zola é considerada equivalente à segunda do romance de Eça, de acordo com o quadro de Pereira Tavares acima apresentado (e que achamos inteiramente válido para efeitos de comparação). A sugestão de tal equivalência fornece-nos alguns aspectos complementares às considerações que fizemos até aqui. Em ambas é notória a objectualização do protagonista, sob a perspectiva de uma personagem focalizadora. Em Mouret não se altera a autenticidade da sua devoção mas é importante que se registre o facto de o objecto central da sua fé se alterar. Antes da missa o narrador dá a conhecer que “il s’était pris d’une dévotion extraordinaire pour la Croix, il avait remplacé dans sa chambre la statuette de l’Immaculée-Conception par un grand crucifix de bois noir, devant lequel il passait de longues heures d’adoration” (p.318). A função diegética da cena é bastante forte, pois ela representa o momento em que Mouret, depois de ter optado pelo retorno ao sacerdócio após a sua breve relação com Albine no Paradou, reconhece, pelo modo como se relaciona com os objectos sagrados e as imagens centrais do culto, que estava errado na sua devoção pela Virgem (que, afinal era uma devoção pela “mulher”) e muda toda a sua representação do enlace místico, identificando-se com o Salvador.

O rigor de Zola, na simbolização, é levado a um extremo tal que a dimensão do próprio mundo profano, sobretudo o natural, é representado dentro dos elementos do código da representação religiosa. Mouret, depois do Paradou, perde o acesso à simbolização erótica que a natureza vegetal e animal lhe tinha fornecido lá. O modo de se recusar ao mundo é uma longa penitência, praticada aos pés da cruz, enchendo-se o seu imaginário apenas com as imagens bíblicas, com os **exempla** maiores da tradição, sobretudo o de Cristo, sendo a representação da renúncia ao amor e à sexualidade feita através do léxico recorrente do livro e da doutrina, “a cruz, Cristo, a Redenção, a graça” - buscando obter as forças que sobre ele acabam por descer: “Une armure lui montait aux épaules, si impénétrable, que le monde s’émoussait sur elle” (p.319). A representação da missa tem, desta vez, uma característica diferente da outra: é muito pouco uma cena integral, no modo típico de Zola. Embora abra como narrativa singulativa, com a entrada do padre, acaba por se resumir, muito mais, a uma longa descrição do universo humano que, desta vez, enche a igreja. Mouret triunfa como padre. A narração do mistério eucarístico, contudo, quase se passa velozmente: o modelo já estava dado na anterior, o narrador é lacónico na apresentação dos passos

sucessivos. Apenas a fase do ofertório é aludida mas somente para introduzir a notícia dada a Mouret, através do sacristão, de que o tio do padre estava na igreja. A perspectiva narrativa focaliza, através de Mouret, o tio Pascal, que não tinha a sua face habitual, sorridente. A perspectiva muda para o olhar do tio. A perfeição do desempenho, sumariada em duas linhas, é apenas um motivo para provocar a irritação de Pascal. De tal modo que sai da igreja antes de terminar a missa. Com a sua saída termina o “espectáculo” da cerimónia para dar lugar a uma breve conversa com a Teuse, em que o tio se manifesta revoltado com a fé do sobrinho. Segue-se o encontro dos dois familiares, comunicando Pascal a Serge que Albine estava doente. Este limita-se a lamentar a falta de saúde “de la personne dont vous parles”. O que se pode considerar a “cena” da missa do cap. VI da parte III de *La faute* resume-se a cerca de uma página.

Como já dissemos, há uma similitude entre as duas segundas missas de ambos os romances, proveniente do facto de, em ambas, o sacerdote ser “visto” no exercício do seu ministério através da focalização de uma outra personagem do romance. Mas, quanto nós, a semelhança termina quase completamente na formulação dessa técnica de perspectivização usada pelos narradores autorais. Em primeiro lugar, é de notar que, enquanto na segunda missa de Mouret a perspectiva muda a meio de um passo da celebração do mistério, de Serge para Pascal, e essa focalização dura apenas um momento muito breve, na segunda missa de Amaro a celebração sob o olhar intenso, interessado e interrogativo, de João Eduardo é permanente e a constância da focalização constitui uma componente fundamental da organização discursiva. Como já comentámos anteriormente, é durante a observação empenhada, passional, de João Eduardo, que se revela a fonte do poder de Amaro sobre Amélia - de um modo que quase formula o problema com um grau de generalidade que torna clara uma das argumentações básicas para o desenvolvimento da tese do romance. Pelo modo como a cena é construída quase se poderia afirmar que o que permite a voz dizer, através do ver da personagem, a fonte do poder eclesiástico sobre as mulheres (e, através do domínio das mulheres, o do meio social), é o espectáculo desta missa.

A ida de João Eduardo à missa desenvolve-se quase como os momentos privilegiado do narrador em Proust quando, através de uma única cena, todo o conjunto de realidades atinente a um grupo ou a uma pessoa se revela. Todo o episódio funciona com a mesma intensidade mágica com que funciona a “memória involuntária” do escritor francês ou -

para evocarmos um outro modelo célebre de um mecanismo de construção para representar uma “visão do mundo” perturbadora - assume a forma de uma revelação fugaz mas intensa e indelével, como nas célebres *epifanias* de Joyce segundo as quais uma cena aparentemente banal do quotidiano se manifesta fonte de uma revelação extraordinária, capaz de alterar em profundidade a cosmovisão de Stephen ou de Leopold, ou de qualquer outra personagem mais amplamente sondada (o próprio discurso de Molly está carregado de revelações nascentes, no despertar, que funcionam também como epifanias proveniente do *material diurno* a que o sonho recorria). A entrada de João Eduardo na igreja é bem representativa desse funcionamento:

“Mas logo ao deixar cair o pesado reposteiro de pano vermelho teve uma surpresa: ao pé de um dos altares laterais pareceu-lhe ver agrupada uma das antigas reuniões da casa da S. Joaneira: estavam todos os conhecidos de então - a sr^a D. Maria da Assunção sorrindo em redor como uma dona de casa aos seus convidados; a sr^a D. Joaquina Gansoso perfilada no seu mantelete preto; a irmã na sua perpétua sonolência de carneiro doente; Libaninho, com o seu rosário e a cara amarelada; e sr. Artur Couceiro, de quinzena alvadia, o chapéu desabado debaixo do braço, a grenha hirsuta, gracejando, todo curvado para as duas sobrinhas do padre Natário, que abafavam os seus risinhos, todas vermelhas, sob os seus chapéus de palha de pluma azul.” (1876:339).

Para o leitor, que sabe do estado de saúde de Amélia e que está consciente do relativo conhecimento que João Eduardo tem desse estado, a enumeração feita do modo que vimos produz, em resultado da revelação epifânica segundo a qual o vulgar singular parece convocar um sentido altamente simbólico ou alegórico, o efeito de choque de que só conhecemos equivalente nos modelos acima citados: a máscara ostentada pelos elementos do grupo, ridícula no salão plebeu da S. Joaneira, transforma-se, aqui, no modo e na circunstância, numa reviravolta patética em que a inevitabilidade trágica só tem saída pela gargalhada perante o grotesco que é a condição humana revelada na fragilidade, na palhaçada que pretende ostentar o rito como pompa. A monstruosidade física e psicológica tem dois olhares que a filtram: João Eduardo que a perspectiva segundo o seu saber limitado, e o narrador autoral (ou o narratário-leitor) que observa a sua perplexidade de personagem que não sabe da história toda, preparando-se para ver se, através de Amaro na missa, encontra uma resposta para a impressão que tivera, na noite anterior, quando julgara vê-lo na estrada, à noite. A imagem, que é misteriosa para o jovem apaixonado, é do inteiro conhecimento do leitor: segundo a narração, Amaro, de facto, saíra da casa de campo do cónego Dias (onde se encontrava Amélia grávida) com o filho nos braços e em seguida afogara-o.

O sacerdote entra devagar, solene. Ao contrário da segunda missa de Zola esta refere muitas das expressões litúrgicas e é mesmo mais pormenorizada do que fora a primeira. Começa com o *Introito*... (p.339), a resposta do sacristão, o aproximar do público de fiéis, o sentar dos amigos do pároco, graves e pomposos. A visão que se apresenta a João Eduardo é profundamente contraditória com o que nos espírito dele é somente suspeita, ainda. A sua indignação, assente na dúvida intuitiva, leva-o a pensar numa justiça proveniente do próprio universo eclesiástico: “parecia-lhe que *alguém*, não sabia quem, Cristo talvez, a mesma igreja, os seus santos o deviam repelir do altar, arrancar-lhe a estola, precipitá-lo num abismo maldito” (p.340). O seu sentir é confuso. E, então, desenvolve-se o seu olhar pelo espaço da igreja, produzindo o esboço de uma revelação que não tem a ver com a doutrina tal como ela se dá a ver, mas sim com um saber mais alto, que talvez nem conste nos discursos provenientes da palavra sagrada:

“A vasta igreja tinha um ar alegre, com a luz larga, branca, que vinha das vastas janelas laterais; e parecia-lhe então, que todo o grande edifício, com as suas fortes colunas de pedra caiada, a triste capela do Santíssimo com a cortina escarlate, corrida, o baptistério num recanto sombrio onde vagos doirados tremeluziam, a fila de bancadas dos cônegos com o seu ar catedrático, o altar-mor com os seus altos ramos artificiais aguçados, o sacrário reluzindo entre relevos de pau doirado, os tocheiros enormes onde a cera fazia estalactites lúgubres, os altares com as suas toalhas brancas, as promessas de cera pendentes ao lado por fitas cor de rosa, o púlpito sob o seu dossel de damasco escarlate, a cúpula onde entre as janelas triangulares estavam pintados os profetas em atitudes ferozes - todo aquele vasto templo tinha com aquele padre uma cumplicidade amigável.” (p.340).

É certo que, esta descrição, até pelo modo como inevitavelmente nela têm de entrar elementos previsíveis, apresenta semelhanças fortes com a que Zola faz na sua primeira missa (Liv. I, cap. II). O *tema-título* (ou *pantónimo*, como lhe chama Hamon) abre um discurso marcado pelas modalidades do estar, onde domina um imperfeito típico do iterativo da descrição: a igreja, e o que ela é, ou melhor, era (“L’église, vide, était toute blanche”- p. 34), é uma abertura característica, em muito similar à de Eça, como se pode ver na citação que fazemos da descrição imediatamente acima. Segue-se a sua caracterização geral, logo completada pela longa enumeração das partes - sendo estas também caracterizadas e/ou localizadas, e abrindo-se, por vezes, em prolongamento de sub-partes igualmente caracterizadas. O facto de as partes apresentadas das igrejas não serem exactamente as mesmas não é, evidentemente, o aspecto onde mais se marcam as diferenças entre ambos os textos: no fundo, os lugares da igreja são percursos para as rituais movimentações do fiéis, com muitas semelhanças entre si, sem grandes variações de igreja para igreja - sobretudo se atendermos às funcionalidades dessas partes

componentes. Contudo, mesmo aí surge uma diferença fundamental: a igreja de Zola, sendo a de uma pequena aldeia, constitui uma descrição muito maior do que a de Eça que, contudo, é a descrição de uma Sé citadina. Praticamente, a descrição da Igreja que Eça faz, no capítulo XXV, está toda presente no excerto que apresentámos - o resto é a narração (entendida como oposto a descrição) do ritual praticado por Amaro, acompanhada pela descrição dos paramentos deste e do lugar do altar. Zola, na primeira apresentação da missa, percorre quase minuciosamente toda a igreja, altar por altar, todos os recantos, paredes e, inclusivamente, a nave e os seus lugares simbolizando os percursos.

Tal diferença, em nosso entender, resulta de funcionalidades e processos narrativos e enunciativos completamente diferentes - e é por isso que nenhuma das missas pode ser considerada cópia da outra, nem mesmo nos parece evidente que apelem a uma comparação que pretenda registar uma excessiva similaridade entre elas (de facto elas só são funcionalmente idênticas por evidenciarem um nexu lógico que a narração estabelece entre o sacerdote e o seu lugar - o que é óbvio, tratando-se dos romances de que se trata), a não ser pelo facto inevitável de muitos dos “objectos” apresentados serem idênticos - o que se percebe que não pode deixar de ser, tratando-se de um culto, num local litúrgico, que milenarmente aspira a ser a repetição fiel do sacrifício assumido na Ceia e com insistência nos símbolos que fixam fielmente o seu significado. A diferença fundamental reside no facto de que, caso não se pretenda ler nas descrições das missas “lugares selectos” extraídos das obras, ambas (ou melhor, qualquer das quatro - as duas de cada um dos autores que se inserem como esquema representativo que ganha dimensões completamente distintas no interior das dinâmicas superestruturais e nos sentidos que as macroestruturas regulam segundo a globalidade de qualquer dos romances) são funcionalmente diferentes na ordem do discurso - ou seja, no modo como a enunciação global se relaciona com as partes e estas se relacionam entre si. Tal funcionalidade traz resultados de realização (a *performance* que a dimensão pragmática prevê - dimensão essa sem a qual um discurso não tem sentido, não pode ser mensagem, passando a ser uma adição aleatória de frases sem estrutura de *texto*) que não permitem identificações de romance para romance, ou mesmo das cenas entre si, dentro do mesmo romance. Não pretendemos que não haja virtuosismo técnico (sobretudo em Eça) na retomada do *mesmo* “objecto” segundo focalizações distintas - deve haver e temos consciência disso. Mas, nesse caso, a relação a estabelecer é da ordem do citacional e do

auto-citacional, como preocupação poética, ou mesmo estética. Citar o rito, citar o próprio texto, citar outro autor (provavelmente, se Eça cita Zola - ou será Daudet (1869), ou Champfleury (1856), como já se sugeriu?) são, neste caso, tentativas de colocar o objecto como dado do mundo: *transtextual*, *trans-semiótico* - dado que é de admitir que, num caso como a missa, tão fortemente ritualizado, tão insistente na fixação de um sentido, a citação do seu texto, esteja ele onde estiver inscrito ou repetido, seja assumida como a “citação” de um objecto do mundo, sob a forma de um objecto cultural, profundamente semiotizado.

Contudo, é bom que se insista no facto também muito evidente que o que diz cada uma das missas, quando modelizada por cada uma das ficções romanescas, é profundamente distinto do que dizem as outras, consideradas uma a uma. Quando o narrador autoral de Zola descreve a igreja na primeira missa, fá-lo para nos “apresentar” Serge nas suas funções mas também faz com que a igreja surja com todo o seu significado simbólico (social, cultural, ideológico), porque ela se apresenta através da focalização de Serge Mouret. Como Mouret é um padre devoto, o seu olhar percorre sempre, com enlevo e cuidado, todos os lugares sagrados que representam o percurso católico da ascese. Devoto da Virgem, prende o seu olhar mais a esta do que a Cristo, mas não chega ter oblitações heréticas que o levam à omissão. O resultado é uma ampla descrição que é, no fundo, uma visita guiada à igreja através do olhar de um conhecedor apaixonadamente motivada por todos os valores que apresenta. A segunda missa de Mouret é curta porque nela apenas interessa ressaltar a viragem da sua devoção e dar a perceber ao tio (Pascal é o focalizador, a partir de um certo momento) que a sua devoção se mantém (para ele não há diferença discreta na subtil alteração das atenções de Serge que, no final, se prende mais à devoção a Cristo) e que não optará pela relação com Albine.

Nas missas de Eça o funcionamento tem outras objectivos e outras motivações e, por isso, os sistemas de enunciação são diversos. Tais motivações e objectivos, em qualquer dos textos citados (como em qualquer texto reconhecível como tal), não são criados no momento e ao sabor do acaso, ou porque se leu outro autor: dependem da orgânica que conduz até à virtualidade da sua emergência, implicando certos modos de existir e significar no todo. A primeira missa de Amaro é curta porque, fundamentalmente, nele domina a pressa. O seu olhar não está preso às imagens sagradas porque elas lhe dizem muito pouco, ou nada. O próprio facto de a “missa” ser apresentada por uma narração

onde domina o frequentativo acentua a banalização que o hábito cria em Amaro. A segunda apresentação da missa de *O Crime* (versão de 1876) alonga-se um pouco mais na descrição, sobretudo na apresentação das imagens mediáticas que ladeiam Amaro porque, na perspectiva de João Eduardo, elas representam uma dimensão importante do sacerdote que ele pressentia mas não sabia formular: o poder e a fonte desse poder.

A orgânica da descrição, em *Eça*, busca apresentar o discurso interior do focalizador. Até certo ponto poderíamos dizer que a orientação da descrição da segunda missa é emocional na medida em que é através dos símbolos que se lhe tornam patentes que João Eduardo consegue formular o que está fora do limiar da consciência e que intui de modo impreciso. Os objectos da igreja funcionam numa enumeração que se ordena apenas pelo impressionismo da personagem que vê e que as evoca como idealidades capazes de representarem o seu estado de espírito. Em Zola podemos encontrar o princípio da descrição à maneira do que o cinema virá a fazer alguns anos depois para ordenar o seu poder descritivo quando pretende narrar - com o *travelling* (óptico ou mecânico) e com a panorâmica - as percepções das personagens: determinar um centro de onde a perspectiva se forma a partir da entidade em que assenta a descrição e realizá-la tendo sempre como referência o sujeito da perspectiva. A espacialização e a determinação dos objectos num espaço demarcado a partir do sujeito da focalização é fundamental no desenvolvimento das práticas romanescas de Zola sobre as quais ele tem concepções teóricas muito determinadas - ao ponto de não podermos afirmar que a sua teoria não orienta a prática. De facto, o olhar que nos apresenta a igreja é o de alguém que se formou ordenadamente nela. Por isso o seu olhar retoma-a sempre segundo uma ordem: “derrière lui la petite église [...] De Chaque côté, trois hautes fenêtres [...] Au fond, au dessus de la grande porte [...] Près de l'échelle [...] En face, à côté de la petite porte [...] Puis à droite et à gauche, au milieu [...] Toute le long de la nef [...]”(p.35-36). E assim por diante, numa topografia rigorosamente determinada.

Resta-nos considerar, para terminarmos a nossa observação mais pormenorizada dos episódios que, segundo alguns críticos, poderiam servir de exemplos concretos da “imitação excessiva” ou pelo menos da “inegável influência”, que se deixaria ver claramente por “empréstimos tomados”, ou ousados “aproveitamentos”, as cenas do enterro que aparecem em ambos os romances. A protagonista-objecto da cerimónia é, sem dúvida, um elemento forte a determinar a comparabilidade: a jovem por quem o padre se apaixona. Contudo, a partir dessa identidade, não nos parece tão claro o

estabelecimento das evidentes analogias. Vejamos em pormenor como os textos nos apresentam os acontecimentos, através de perspectivas e vozes.

Recorremos, mais uma vez, ao útil guia que constitui o quadro de José Pereira Tavares. Corrijamos, no entanto, uma ligeira imprecisão. No referido quadro diz-se que o enterro não existe na versão de 1875. Efectivamente, se tomarmos como existência de um determinado acontecimento diegético, a sua apresentação por uma longa narração e/ou descrição, é verdade indiscutível o que o quadro nos afirma. Contudo, se admitirmos que a enunciação romanesca pode fazer existir um acontecimento pela sua menção, pelo facto de, na sua construção textual, aludir a uma ocorrência sobre a qual, depois, faz “silêncio” - mas um *silêncio* assinalado - já não é tão correcta tal afirmação. A presença funcional do enterro está presente desde a primeira versão de Eça, como se pode ler no texto que seguidamente citamos:

“Amaro levava o guarda-sol sobre o rosto, porque lhe corriam as lágrimas. Quando chegou ao Rocio parou de repente o cavalo. Da casa do armador ia saindo um homem com um caixão de defunto à cabeça, negro, com galões dourados. Outros atrás levavam tochas, conversando, riam e esperavam dois que bebiam à porta duma taberna, de onde saía um grande ruído. Amaro picou o cavalo. A estrada estava cheia de gente que voltava para as freguesias. A tarde tinha uma placidez amorável. Homens iam a cavalo, o cajado entre as pernas e o albardão, conversando, direitos: burros, com o seu passo miúdo, passavam carregados de sacos de milho; mulheres levavam canastras cheias de louça de barro, outras iam enxotando porcos diante de si, com uma vara. E à beira da estrada os pobres lamentavam-se, pedindo com voz estridente. Quase todos conheciam o pároco. As mulheres diziam: «Guardé Deus a v. ex^a». Os novos tiravam o barrete, olhando; e os velhos, gravemente, descobriam-se, mostrando os seus cabelos brancos. E assim o padre ia acompanhado pelo respeito da gente do campo, que voltava para o lavor das freguesias e para a paz das lareiras. Ele ia direito, com o seu chapéu desabado, e as largas bandas do seu capote caíam-lhe dos lados, pousando um pouco sobre a anca descarnada do cavalo. Um vento norte erguera-se e, à volta da estrada por onde vinha encando [?], sentiu o padre Amaro, vindo da cidade, o som lento, pausado, frio, distante, infinitamente melancólico do dobrar de finados. E como o frio começava a penetrar, embrulhou-se mais no seu capote.” (in 1880:II;460-464).

Esta longa transcrição da versão de 1875 é necessária por razões que se compreenderão melhor ao longo da nossa argumentação. Para já, basta assinalar como por referências indirectas, por um contornar da situação que simula a própria forma de Amaro se colocar perante o problema (esquivando-se a encará-lo sem, contudo, o conseguir inteiramente), o enterro se torna presente, quase obsessivamente: as lágrimas do padre, os carregadores com o caixão e as tochas, o dobrar dos sinos à distância - tudo isso constitui um longo circunlóquio que, no *cotexto*, atendendo à situação explicitamente dramática que o antecede, assume um valor de representação pelo silêncio.

A técnica é, parece-nos, directamente herdeira do impressionismo flaubertiano: os sinais do objecto descrito emergem pontualmente na consciência de um focalizador (narrador ou personagem) cuja percepção nos dá apenas os elementos que se lhe evidenciam na consciência, omitindo-se ou perturbando-se a percepção do “objecto” central em torno do qual eles ocorrem. É assim o sistema dos célebre “comícios agrícolas” em *Madame Bovary*, onde o discurso amoroso, por ser representado com as interrupções do discurso político, se torna ainda mais velado pela conversa alusiva mas, simultaneamente, mais obsessivo; ou a não menos célebre cena da carruagem onde a heroína se entrega ao amante, sendo apresentados apenas os sinais do percurso, omitindo o narrador que assume a focalização zero, perversamente, o que decorre no interior da carruagem. O resultado deste tipo de representação pelo silêncio feito sobre o objecto de obsessão e evidenciando hiperbolicamente tudo o que se lhe liga por contiguidade é um modo de desenvolver a atenção ansiosa, aumentando o interesse pelo que se oculta mais do que pelo que se patenteia. Passa-se do olhar para a escoptofilia e, desta, para a representação fantasmática do objecto omitido. Tal procedimento, sem apresentar o objecto sobre o qual lança o manto evidente do *segredo*, cria entre a voz que narra, a focalização que perspectiva e o *silêncio* que cria, o protocolo inevitável da cumplicidade perversa (e, eventualmente, culpada) do leitor. Por isso, dizer que o enterro não está presente na primeira versão de *O Crime*, parece-nos uma afirmação excessiva, tanto mais incompreensível quanto provém de um cauteloso leitor que coteja atentamente os dois romances, como é o caso de Pereira Tavares. Tal afirmação acerca do texto da primeira versão afigura-se-nos lamentável sobretudo porque é apresentada como “prova documental” quando se trata de evidenciar num autor a presença de uma determinada cena, na versão seguinte, como “inspirada” noutra. Aceitar a possibilidade de um lapso de atenção relativamente a uma ocorrência romanesca em torno da qual o texto faz todos os alardes possíveis (as lágrimas do amante em fuga, o aparecer do caixão, o contraponto dos que regressam à família e o dobre a finados) é um silêncio tão significativo da crítica como foi o do narrador-autor a esquivar-se a uma apresentação do enterro pelos olhos de uma testemunha. Contudo, pelo facto de existir o lugar da cena do enterro na primeira versão, não podemos assegurar que nada da cena, na segunda (e na terceira, depois), não teve qualquer espécie de “contaminação” do texto de Zola.

A questão mantém-se, tal como no que diz respeito às missas, em aberto. Semelhanças há mas, a admitirmos que alguns elementos tenham migrado do romance do autor francês para o de Eça, o contacto intertextual só pode ser entendido como transformação assimiladora, laborando com ironia o discurso alheio, com um grau de transformação tal que a identidade só vem sublinhar a alteridade e a diferença. Se os “elementos do mundo” apresentados pelo romancista português foram percebidos através do discurso romanesco de Zola, podemos dizer que a captura feita por Eça sublinha até ao limite da paródia toda a aporia subjacente à possibilidade de captação do mundo pela palavra - acentuando como essa transformação enquanto mimese só permite representar o que já era representação - nomeadamente porque mostra como essa captação se faz através dos lugares comuns que são o modo de se representar a evidência, ou seja, os objectos que “todos” reconhecem como sendo os mesmos para “todos”. Por exemplo (e para seguirmos as sugestões de Pereira Tavares), aparece a menção de “erva no cemitério” em ambos os autores. Em Zola a frase é a seguinte: “Le soleil dormait entre les herbes sèches” (p. 409). No romance de Eça surge do seguinte modo: “A cova aberta de manhã estava toda negra e profunda entre a erva verde” (p. 351). Neste caso a menção do lugar é clara. Em Zola, contudo, a referência é “dans le champ vide”. Serão as mesmas “ervas”, estando o “verde” de Eça apenas a disfarçar o “secas” de Zola? Será a referência ao “negrume da cova” em *O Crime* a antítese ocultadora do “sol” do romancista francês? É possível, e é ainda mais possível admitir que Eça tenha sentido na pormenorização de Zola um desafio à sua própria capacidade de descrição. Contudo, o crescimento da sua *ekphrasis* objectualizante faz-se na lógica do seu texto, da sua narrativa, da sua frase.

Nem mesmo podemos admitir que a ideia do dia de sol seja inspirada em Zola, como sugere o quadro de Pereira Tavares: ela provém, fundamentalmente, do ambiente apresentado na primeira versão, na qual o padre se retira num dia presumivelmente cheio de sol em que o vento norte tornava a atmosfera “amorável”. A erva verde à beira da cova negra tem um simbolismo específico da evocação da vida em contraste (oximorónico, poderíamos dizer) com o negrume da cova, com funcionalidades inteiramente integradas na narrativa do romancista português. Que a evocação que ambos querem fazer, através da piedade em torno de uma bela jovem que morre, da injustiça da acção que a fez morrer, pela construção de um jogo de símbolos de vida e de morte, surge realizada num lugar caracterizado por elementos comuns, isso é

verdade. O que já nos parece hipótese de excessivas e injustas consequências é ver no trabalho de Eça um resultado restrito de influências. Entre a primeira e a segunda versão Eça deve ter lido muita coisa, nomeadamente deve ter lido, com muita atenção, o romance “parónimo” de Zola - mas sobretudo leu-se e reescreveu-se a si próprio soberanamente, absorvendo, na operação de reescrita, todos os elementos *cotextuais* e *contextuais* que rodeavam o seu texto - quer objectos observados e idealizados enquanto memória, quer textos da tradição, quer relatos não ficcionais, quer ficções, quer a sua própria ficção.

Os restantes elementos que são idênticos em ambos os enterros cabem dentro do tipo de “inevitabilidades” objectais que é necessário evocar para apresentar um enterro - a menos que, de modo não menos suspeito do que aquele que deixa ver semelhanças, se ande em busca de elementos diferentes para esconder a citação. Do ponto de vista que entendemos ser o mais correcto, assumimos que, a haver influência, ela é muito mais da ordem do **pastiche** e da paródia (se aceitarmos esta num sentido muito amplo, abarcando a operação de citação ostensiva que evidencia o material comparável para ostentar a sua diferença quando integrado num outro discurso em que se mudam as condições de enunciação) do que da imitação envergonhada ou do plágio. Os paramentos religiosos são idênticos (sobretudo o crucifixo de “cobre prateado” [p.351] emparelha efectivamente com “une grande croix de cuivre à moitié désargentée” [p. 410]) e as orações do missal podem considerar-se representadas pelas mesmas frases. Mas, parece-nos, também neste caso é ver pouco e limitadamente, na caça às “influências”, a atitude de considerar a reescrita de Eça comandada pela leitura de Zola, reescrevendo o texto deste. Como se Eça não pudesse deixar de “copiar” o mestre francês em vez de assistir a um enterro ou para construir o discurso ritual, não fosse capaz de abrir um *Ordinário da Missa* acessível a qualquer interessado pelo menos em livrarias da especialidade. Mantemos em aberto a hipótese (sempre discutível mas provável) de Eça ter encontrado no mestre francês a sugestão fundamental de tirar partido da descrição do enterro, sobretudo no que se refere ao afinamento da argumentação das teses em causa. A cerimónia, com todo o seu simbolismo, tal como foi elaborada por Zola, merecia ser considerada como uma peça importante a acrescentar à história, dado que a primeira versão deixava escapar muito do seu poder de visualização ao fazer o circunlóquio que acima analisámos.

Mas se observarmos o sistema de enunciação de ambos os enterros, verificamos quanto eles são suficientemente diferentes para não haver razões, numa leitura atenta, para qualquer sugestão de dependência ou apropriação dolosa. Antes de mais, a cerimónia do enterro do romance de Zola envolve dois enterros simultâneos: o de Albine e o de uma criança da aldeia; o oficiante de ambos os enterros é o padre Mouret que usa a mesma litania, a mesma gravidade e os mesmos gestos tanto para um como para outro. Tal comportamento tem um significado simbólico fundamental no romance francês - marca a imensa distância que separa o padre que agora oficia do homem que pouco antes amou a mulher que acompanha à última morada. O dobrar dos sinos pauta todos os momentos do enterro, imprimindo-lhe a solenidade do tempo cósmico que rege as acções inevitáveis dos homens. Em *Eça não é Amaro* mas outro padre, Silvério, confessor de Amélia na fase final da segunda versão, quem oficia a cerimónia. O olhar sob o qual ela decorre é o de João Eduardo. Embora a focalização deste último não seja muito enfatizada, é sempre à sua percepção que se reporta a enunciação quanto acentua uma perspectiva:

“Então João Eduardo ouviu por trás. Coitadita! Pouco tempo foi feliz! Voltou-se. Era o sineiro, que se retirava, murmurando. João Eduardo nunca compreendeu porque é que o tio Esguelhas parecia tão triste, abanando a cabeça com ar de reflexão lúgubre, todo descaído sobre a sua muleta envernizada, e polida; - porque, para honrar mais o enterro de Amélia, tinha trazido a sua muleta nova!” (1876:355)

A observação do enterro é mantida num plano de estrita objectividade, sem que se insira, entre as frases assertivas sobre as acções e os estados da cerimónia, qualquer enunciado avaliativo evidente. O valor simbólico dos elementos do mundo que surgem em contraste com a morte de Amélia e da cova que vai ocupar, é como que a ostentação de uma realidade extradiscursiva que se patenteasse *naturalmente*: a luz do sol, as ervas verdes, as papoilas agitadas pelo vento, as borboletas - tudo o que, enfim, compunha o cenário do Inverno com sol, com o vento norte a soprar, o despontar das primeiras plantas, de acordo com o “calendário” implícito na narrativa. A situação alude, parece-nos, a uma atemporalização que a solenidade da morte impõe, retirando-lhe todas as marcas da circunstância pontual que assume as proporções de um estrito ritual, pela sua própria forma também eleacrónico. Nesse ponto, o contraste com a cena equivalente de Zola é importante, dado que este acentua exactamente as marcas do tempo ritmadas pela

intervenção das badaladas dos sinos, a irrupção do circunstancial através das manifestações dos camponeses, o aparecimento de um cão, as manifestações fanáticas do irmão Archangias, a irrupção intempestiva e brutal do tio de Albine e, enfim, o nascimento do vitelo. O cenário é o de um dia normal de final de Verão.

Desta comparação que procuramos tornar completa sem entrar em sobreposições exaustivas que poderiam tornar-se mais incómodas do que probatórias, dado que, ao compararmos frases e vocábulos, perdemos as dimensões contextuais e que, a serem citadas simplesmente, tornariam a nossa demonstração ilegível, tiramos algumas conclusões de acordo com considerações pontuais que já fomos apresentando ao longo da análise. A hipótese da paródia, da citação como figura assumida parece-nos a mais interessante e produtiva das hipóteses a manter sobre o eventual contacto do texto de Eça com o de Zola. Congeminamos, obviamente, um mecanismo textual que, em traços largos, funciona como a absorção de elementos de um texto por outro já existente. A acção pragmática deste contacto intertextual poderia ser esquematizada do seguinte modo: Eça tem o seu texto original; realiza um trabalho de reescrita com vista a uma nova versão; lê, entre outros, o texto de Zola; cita o texto de Zola inserindo (ou incitando) termos, figuras, configurações semânticas no seu próprio discurso: ou seja, remaneja o seu texto através de várias operações, entre elas jogando com as aproximações entre as cenas do seu romance já existentes, com as do romance de Zola que entretanto lera. A sua reescrita torna-se, então, uma verdadeira rescrita, no sentido que já anteriormente demos a esse termo, e que esclareceremos melhor na última parte do nosso trabalho. Estamos, neste caso, perante uma operação não só milenarmente praticada (quer seja detectada quer não) como teorizada como prática da relação literária. Genette dá-nos da realidade dessa prática uma visão de conjunto (tendo em consideração a sua historização) que vale a pena lembrar:

“A paródia mais elegante por ser a mais económica, não é mais do que uma citação transposta do seu sentido, ou simplesmente do seu contexto e do seu nível de dignidade[...] A transposição é indispensável, mesmo se Michel Butor pôde dizer com razão, embora noutra perspectiva, que toda a citação é já paródica, e se Borges pôde mostrar através do exemplo imaginário de Pierre Ménard que a mais literal das reescritas é já uma criação pela deslocação do contexto.” (1982:24-25)

A questão, de facto, em nosso entender, não está tanto em que haja contactos e intertextualidades. Não é esse fenómeno, fundamento da própria escrita e da mais alta criação, que permite juízos de valor. Machado de Assis, subtilmente, soube muito bem

manipular essa dimensão do problema. De facto ele não se limitou a condenar em Eça a existência de uma influência - chegou mesmo a recomendar-lhe, como sublinhámos na primeira parte do nosso trabalho, a boa influência da tradição de Herculano, de Garrett de *O Arco de Sant'Ana* (não o de *Viagens*, sublinhemos com insistência) e de Alencar. O autor brasileiro, de facto, foi muito claro na sua condenação: a imitação era excessiva porque se aproximava dos modelos do naturalismo e do seu mestre, Zola. É este que, do ponto de vista que aqui defendemos, antecipa a resposta à questão tal como é colocada pelo ilustre brasileiro. De facto, condenando a falta de qualidade de um escritor de sucesso do seu tempo, diz-nos o romancista francês:

“Estes romancistas agarram o estilo que anda no ar [...] Não digo que eles plagiem estes ou aqueles, que eles roubem aos seus confrades páginas completas e acabadas; ao contrário, são tão fluidos e tão superficiais que não se encontra neles uma forte impressão, nem mesmo a de um ilustre mestre.” (cit. in Kaempfer, 1989:212)

É esta diferença de perspectiva que nos parece ter sido fortemente consolidada pela prática dos naturalistas. Não porque ela não estivesse já presente nos românticos. Contudo, defendendo a originalidade de um modo absoluto, exigindo do estilo a marca da unicidade original, eles acabam por defender essa “fluidez superficial” que, sob a aspiração da captação mágica da tradição, acaba por ser esse estilo que anda no ar, sem construírem a poética de “uma forte impressão” ainda que sob o risco de “imitarem” um mestre ilustre. Tal viragem de teoria e de prática, como veremos melhor na última parte do nosso trabalho, é a que alimenta a poética na fase final do realismo (com Flaubert - e, entre nós, com Júlio Dinis, até certo ponto) e sobretudo a do naturalismo. Contra o uso de um estilo disseminado de uma época e os imperativos do bom gosto e dos modelos “indiscutíveis”, os naturalistas constroem a sua originalidade na reutilização, crítica e “correção” dos modelos singulares.

O que nos parece mais injusto relativamente às sugestões de plágio que Eça teria feito não é o facto de se terem detectado entre ele e Zola (e entre ele e muitos outros escritores, como Coimbra Martins, por exemplo, numa linha muito próxima da que aqui defendemos, demonstra - cf. Martins, 1967) contactos e semelhanças (dois níveis de transtextualidade que seria necessário manter sempre bem distintos). O mais grave é que, sob este mecanismo de culpabilização-desculpabilização, se perde de vista a engenhosidade paródica de Eça, uma das pedras fundamentais da sua ironia, mantendo-se sempre num jogo criativo entre a paixão (e o empenhamento emotivo), a distância e a

sátira - solicitações da sua incansável rescrita, como se pode ver pelo seu trabalho oficial tal como nos é apresentado por Carlos Reis e M^a do Rosário Milheiro na análise que fazem do espólio de Eça em *A Construção da Narrativa Queirosiana* (1989).

Se entre o enterro de *La Faute* e o da segunda versão de *O Crime* houve contactos, se o texto de Zola foi, de algum modo, sugestivo para Eça, não é muito mais importante do que “caçar” sobreposições ver o trabalho de equivalência paródica que se verifica no texto do autor português? O enterro oficiado por Mouret é profundamente marcado pela paixão, pelo choque de duas vivências passionais (uma esmagando a outra) e, tendo triunfado a religiosa, a ênfase da cerimónia atinge uma seriedade e uma gravidade de uma oração fúnebre de Bossuet. O de Eça, muito embora decorra sob o olhar de João Eduardo, destruído pela perda da sua amada, aparece “objectivamente” narrado - os actos mecânicos do ritual levam até à cova um ente que já não *é*: *é a coisa* a dar à terra. Não é possível ignorar o sublinhar amargamente irónico das frases com que o enterro se encerra e que acima transcrevemos (elas são, aliás, as últimas do capítulo - o capítulo seguinte é o encerramento da diegese mas numa cena já afastada, no tempo, da intriga amorosa, apresentando Amaro e o cónego Dias fazendo o rescaldo cínico da pequena aventura provinciana que ambos tinham vivido, um culpado e o outro cúmplice) apontando para um contexto de hipocrisia e traição de que Amélia foi vítima. João Eduardo, que a acompanha à última morada, quase solitário - os familiares e amigos, os padres e as beatas não foram lá - fica surpreendido por aí ver o sineiro. A perplexidade que o domina sublinha como ele próprio é colocado na situação de apaixonado enganado, de vítima romântica, que não sabe dos encontros de Amaro e de Amélia em casa do tio Esguelhas. Também este não sabe ao que se refere exactamente, quando fala no pouco tempo que Amélia foi feliz. Para o sineiro, de facto, Amélia encontrava-se com Amaro para aperfeiçoamento da sua vocação religiosa. Todo o ritual é posto em causa, a sua solenidade e a sua pompa, o valor dos afectos e das emoções, na medida em que a compaixão, a paixão e a simpatia se referem a um objecto, o ente que vai a enterrar, que é, em tudo, contrário ao que nele é amado ou admirado.

Pelas razões acima apresentadas, de acordo com os aspectos dos textos que tentámos fazer sobressair, não nos é possível aceitar as afirmações de Machado da Rosa sobre o problema, assentando ele também as suas conclusões no desenvolvimento do cotejo feito por Pereira Tavares. Sobrepondo dois textos, respectivamente de Zola e de Eça, incluindo as citações latinas e as frases “**declarandi**” que acompanham duas delas -

“*Requiescat in pace. - Amen*, répondirent à la fois Vincent et le Frère, d’un ton si aigu et d’un ton si grave...”(Zola); e “*Requiescat in pace. - Amen*, respondeu a voz cava do coadjutor e a voz nasal do menino de coro” (Eça) - deduz Machado da Rosa que:

“Na verdade, desde o latim ao português e dos gestos do padre à pormenorizada descrição do tempo, tudo indica que Eça se documentou em Zola para a missa de 1876, sistemática, meticulosa e completa.[...] O episódio do enterro, que não existia em 1875, demonstra que a fonte principal de Eça, em 1876, foi Zola.” (s/d:122).

A leitura profunda, o conhecimento erudito e mesmo a paixão de Machado da Rosa por Eça não conseguem sobrepor-se, de modo positivo, na avaliação que ele faz da intertextualidade, à suspeita de uma imitação culpada. Tal suspeita, resultante de uma perspectiva em que a sugestão de Machado de Assis domina, vê nas referências a Zola (que continuamos a considerar conjecturais, mesmo quando as hipostasiamos para falar de intertextualidade) uma influência (no sentido de uma criação dependente), perspectiva que arrasta o estudioso português, implicitamente, para a conclusão de uma imitação por cópia. A sua ressalva aponta para indiscutível independência da fábula de Eça mas não deixa de lamentar a perniciosa deferência para com o mestre e a “escola”, que teriam levado Eça a “documentar-se” em Zola:

“É evidente que nada do antedito quer dizer, nem por sombras, que a concepção do *Crime* deva seja o que for a *La Faute*[...]. Mas tudo isso quer dizer que a versão de 1876 é obra de um áspero e fiel discípulo da chamada «escola naturalista» [...]. Nunca Eça esteve tão identificado com o Naturalismo como no *Crime* de 1876.” (Rosa, s/d:123).

Não será preciso sublinhar que é, em grande parte, contra esta tese de um naturalismo à *outrance*, condicionando a produção de Eça e sobretudo a sua prática transtextual da citação, que nos insurgimos fundamentalmente nas nossas análises e nos nossos argumentos. Não só tal perspectiva nos parece empobrecedora da originalidade de Eça como criador e, portanto, detentor de princípios poéticos autónomos, independentemente da sua posição perante o naturalismo (que Zola considerava um método e não uma escola - método esse que implicava uma *enciclopédia*, um *trabalho de observação* e uma *originalidade criativa*, o célebre *temperamento*), como apaga a forma mais espantosa que ele tinha de ser original, reconhecida por muitos estudiosos: a utilização e manipulação transformadora dos textos que lia, os dos outros mas também os seus, como já referimos anteriormente. Em nosso entender, não é apenas a concepção

de *O Crime* que deve ser entendida como original mesmo quando evoca tópicos fundamentais da cultura da época: a própria citação de Zola é uma prática criativa no processo de transformação da primeira versão, prática essa que só terá buscado novos objectos, em Eça, quando a prática poética do autor assim o decidiu. Pelos exemplos apresentados por Machado da Rosa, não se entende porque é que Eça teria de se documentar em Zola para construir as suas missas. Para o texto latino o *Ordinário* teria sido mais útil (podendo até escolher à vontade citações que “apagassem” ou escondessem a relação com a fonte inspiradora); quanto aos textos francês e português, não se vê muito bem para que estaria tão parecido o de *O Crime* a não ser, exactamente, *para estar muito parecido*: exactamente para, jogando com as parecenças, se evidenciar parodicamente outro, com um menino de coro em vez do irmão Archangias que Zola procura ridicularizar na sua violência devota, falando gravemente. Seria necessário, ainda, acrescentar como comprovação dessa captação paródica a sua citação *figurada às avessas* em quiasmo - agudo e grave em Zola, *citado* como cavo e nasal (de menino) em Eça?

Obviamente que não concordamos também, pelo que já longamente expusemos antes, com a afirmação de Machado da Rosa de que o “episódio do enterro não existia em 1875”. Como prova de que a fonte principal de Eça foi Zola não só não é uma afirmação correcta como nos parece até eventualmente tendenciosa, pois leva a encarar uma aproximação entre a cena do romancista português, que já existia como lugar textual em Eça desde a primeira versão, e a do mestre de Médan, como uma inclinação do primeiro perante a “escola”, através da utilização da matéria “inventada” por Zola - o que não é verdade. Onde, parece-nos evidente, se manifesta a posição de fazer dialogar os textos, a análise de Machado da Rosa leva a perspectivar uma “aprendizagem” quase rudimentar com Zola, pondo Eça a ir buscar àquele a ideia do dia de sol. Cremos ser bastante evidente que se o autor português constrói a cena de 1876 com o sol a manifestar-se no enterro, a origem de tal representação não pode ser explicada facilmente pela leitura do romance “parónimo”. A leitura do texto da primeira versão mostra-nos que tal elemento da descrição do ambiente físico apenas coincide com a que Zola fizera pois, como se pode ver pelo texto que transcrevemos da edição de 1875, Amaro foge pela estrada, num dia de frio, com o vento norte a soprar, e apresentando-se de uma “placidez amorável”. Todas estas características, embora não falem de sol,

directamente, circunscrevem a sua presença, como outras indicações circunscrevem a cerimónia do enterro.

Aquilo que, efectivamente, Machado da Rosa quer censurar em Eça, nestas análises, é a sua inclinação para as técnicas naturalistas da descrição: “As pinceladas sucedem-se, num crescendo de crueza naturalista” (s/d:117). Reportando-se a uma cena imediatamente anterior ao enterro, que é a preparação do cadáver de Amélia, sob o “olhar” de João Eduardo, Machado da Rosa, considerando que na construção do quadro “a minuciosidade dos pormenores é tão abundante que qualquer pintor seria capaz de o reproduzir integralmente na tela sem ter de recorrer à invenção” (p.117), conclui que “em toda a vasta obra queirosiana nada há tão asperamente naturalista como o tratamento de Amélia na versão de 1876. Todo o episódio é uma abusiva dissecação de horrores” (p.118). Efectivamente, a mulher amada surge sob os olhos do apaixonado com toda a sua “*inquietante estranheza*” de coisa, na qual uma empregada pode espetar um alfinete para lhe prender uma manga à carne, sem que ela sinta (cf. Eça, 1876:352). Que Machado da Rosa considere isso “uma rude inutilidade”(cf. s/d:117) revela claramente que a sua análise não busca a compreensão de uma prática poética e dos seus modos expressivos em profundidade, mas apenas o afloramento crítico do que ele considera melhor ou pior, segundo os princípios do bom e do mau gosto na escolha da matéria tratada. Tal posição, do nosso ponto de vista, é desentender todo naturalismo, desde a raiz, ou melhor, não o querer ler, uma vez que a teoria poética naturalista fez da abordagem do “referente horrendo” o “indizível” e o “proibido” das poéticas anteriores um dos seus programas básicos. Esse programa é permanentemente assumido por Zola nos seus escritos sobre o romance - e reassumido por Eça, por exemplo, na sua célebre *Conferência do Casino* (1871), em que ele defende exactamente essa poética que ousa apresentar o “pavoroso cortejo de alucinações, de remorsos, de terrores, de aviltamentos, de vergonhas e ruínas”, fazendo-o surgir diante do leitor “gotejando miséria e podridão” (cf. in C. Reis: 1990;140). Mas o que mais impressiona no passo que apresentámos de M. da Rosa é que a cena da preparação de Amélia não tenha sugerido ao crítico português uma cena muito semelhante que encontramos em Flaubert: a da preparação de Emma, presente no capítulo IX da IIIª parte de *Madame Bovary*, onde não faltam os pormenores macabros, entre eles o bolsar do líquido negro da boca do cadáver. E se falamos de influências, é bom lembrar, já agora, que a sequência do enterro de Emma,

no capítulo X da IIIª parte do mesmo romance, pode ser a cena “mestra” onde tanto Eça como Zola foram buscar a inspiração para os seus enterros.

Se encararmos a existência desses parentescos, o valor simbólico que, pelo menos desde Flaubert, a presença incômoda do cadáver da heroína assume pode levar-nos a uma compreensão mais vasta da construção das gramáticas de significação do romance oitocentista do que se andarmos à procura de “evidentes semelhanças” para situarmos o nosso romancista nas oscilações entre as feiras dos “maus cânones” e dos “bons cânones”.

Sem pretendermos ter aprofundado a questão com toda a vastidão erudita que ele por certo merece, tudo nos indica que o recurso a determinados motivos e situações que foram utilizados por Eça e por Zola não foi inventado por eles, nem criado pela escola por uma opção de cruel mau gosto naturalista. Sobretudo se verificarmos que tais elementos aparecem sob a pena de determinados escritores e que, com variações de contextos para contextos e de cotextos para cotextos, são retomados, o nosso olhar sobre os procedimentos da enunciação do naturalismo deixa de praticar o estreitamento. Deixaremos, por certo, de concentrar atribuir aos “defeitos” de alguns “exagerados” chefes de escola aquilo que um juízo estético que se auto-nomeia de “bom gosto” considera defeitos. A imitação de temas, de fábulas, de processos narrativos e de motivos simbólicos é um dos modos de a significação da ficção se realizar. E os naturalistas, Zola e Eça nomeadamente, souberam fazer disso uma actividade predominantemente crítica e não de submissão aos códigos das poéticas, como foi o caso até com muitos dos românticos. A esta questão voltaremos na última parte do nosso trabalho.

Em muitos pontos existem semelhanças entre o romance de Eça e o de Zola que tentámos comparar, analisando-os segundo a confrontação de níveis postuláveis no modo de produção, existência e significação dos discursos romanescos. Segundo Machado da Rosa, “entre a forma, o tema e os objectivos da obra de Zola e a forma, o tema e os objectivos da obra de Eça de Queirós não existe o mais pequeno parentesco” (s/d:119). Em nosso entender, e mais uma vez, em grande parte contra a opinião de um estudioso a quem tanto devemos e a quem tanto admiramos, é sobretudo no tema e nos objectivos de ambas as obras que encontramos uma semelhança fundamental, como já expusemos longamente na nossa argumentação. Contudo, se verificamos que há uma identificação profunda nas teses (contra o celibato) e os temas (o conflito de vivências

no encontro do padre e da virgem), não é possível apresentar tais encontros como provocados por uma influência directa de um autor sobre o outro. É muito provável que o prestígio ideológico de Zola tenha influenciado Eça e o tenha levado a seguir certas teses e posições filosóficas a que Zola aderira também: Michelet, Proudhon, Darwin, destacando-se entre os mais ilustres. Tal confluência de leituras, visões do mundo e opiniões sobre a natureza, a sociedade e as ideias terá levado ambos os autores, no mesmo momento, a produzirem duas obras cujos pontos de contacto são muitos - desde os temas e teses, às situações romanescas que as ilustram como momentos fundamentais em que os valores em jogo se chocam. Não é por acaso que Eça retrabalha as suas missas e o seu enterro. Ele deve ter-se apercebido, após a primeira versão, entre outros motivos por ter lido o romance de Zola de nome tão semelhante ao do seu próprio romance (mas também por ter lido ou relido Daudet, Flaubert - talvez d'Aureville, Champfleury, e mesmo muitos outros que só uma investigação exaustiva e específica poderia revelar - ou não), que algumas das cenas menos desenvolvidas da sua própria narrativa mereciam outro desenvolvimento - a sua funcionalidade no todo orgânico de *O Crime* parece-nos ter sido suficientemente enfatizado por nós - para conseguir obter maior unidade e força na sua argumentação.

No fundo, quer o ritual da missa quer o do enterro representam momentos fortes da relação do sujeito (ou dos sujeitos) em crise com as ordens cósmicas mais poderosas: a natureza e a divindade (de onde emana o interdito). Suspeito seria que Eça não se tivesse apercebido de tais questões na reelaboração do seu romance, tomando em conta outros modelos romanescos em que tais situações tivessem sido representadas. Admitimos mesmo que um dos objectos centrais da sua atenção, para a reescrita de *O Crime*, tenha sido *La Faute* que, em muitos aspectos, se encontrava próximo do seu. Contudo, parece-nos uma perspectiva errónea dizer que Eça se “documentou” em Zola como se o discípulo estivesse apenas em busca de um pormenor para realizar a “maneira” do mestre. Mais justo nos parece compreender quanto Eça considera estar a sua tese (que envolve uma elaboração adequada dos temas, da história, da narrativa) fragilizada por não desenvolver determinados aspectos organicamente latentes e esboçados na sua primeira versão, o que o leva a procurar fazê-lo nas versões seguintes. Mas se, nesta perspectiva, perdemos a noção de que o objecto central a que Eça dá atenção é o seu próprio texto, tudo o que viermos a encontrar nas versões posteriores não passa de um acréscimo inútil, um empolar gratuito dos modelos da escola.

Além dessa busca de um desenvolvimento de situações ficcionais que a primeira versão apenas tinha elaborado de modo primário (deve notar-se que a primeira versão é, sobretudo, sujeita a uma operação de *amplificatio*), Eça não terá deixado de sublinhar os pontos de encontro com o romance de Zola, citando-o quase explicitamente (tanto quanto a poética realista o permitia - nomeadamente aceitando uma representação realista, de outro autor, como um “dado do real”) mas subvertendo-o: mudando a significação e o contexto e assinalando a inversão resultante desse acto de citação. Não admitimos o contacto textual deliberado de Eça com Zola, relativamente aos dois enterros (o de *O Crime* e o de *La Faute*), por exemplo, sem admitirmos, simultaneamente, a consciência poética de Eça de que por detrás de ambas está o enterro de Emma Bovary.

Percebe-se, deste modo, quanto a alusão de Machado de Assis a um eventual plágio, retoricamente afirmado na sua denegação, não passa, no fundo, de uma operação ideológica da crítica quando se defronta com uma prática poética que assume, contra a poética romântica, a imitação. Procuraremos, na próxima parte do nosso trabalho, encarar a problemática do plágio dentro deste quadro de valores. Trata-se, no fundo, da impossibilidade do plágio no interior de uma *poiesis* da *rescrita* que foi, nas suas grandes linhas, a de Eça durante toda a sua actividade de romancista. Não porque essa prática fosse exclusiva dele (não concebemos a criação literária sem ela): mas porque tal concepção foi fundamental no naturalismo (o plano, o documento, a leitura crítica dos outros romancistas) e foi dominante de um modo de produção discursiva que é o fundamento do que muitas vezes se chama o génio irónico de Eça de Queirós.

IV Parte

Da *mimesis* à *poiesis*

Capítulo 1

A produção de O Crime do Padre Amaro na poética naturalista da imitação

Um dos aspectos mais evidentes, para quem estude Eça de Queirós ou o leia atentamente tendo presente um quadro da grande produção romanesca e cultural do século XIX, é a manifestação, nos seus textos, de mestres e modelos. Antes de mais porque, quer pela citação dos nomes acompanhados por uma frase epidíctica, quer pela forma desenvolvida com que evoca personagens, situações e cenas de outros romances, ele próprio convoca para as suas narrativas os outros textos numa operação que, hoje em dia, chamaríamos transtextual em todas as variantes.

Esta prática da citação em sentido alargado é completada pela que efectua em textos de crítica desde os tempos de “cronista” cultural e literário na *Gazeta de Portugal*. A sua formação livresca já em 1866 apontava para modelos que, em nosso entender, se mantêm constantes: Baudelaire, Hugo, Michelet, Poe, Flaubert, Shakespeare. A selecção por ele feita dos “românticos” é, desde então, um crivo significativo - manifestado até pela perspectiva que tem sobre clássicos como Shakespeare, por exemplo, em grande parte filtrada pelo mestre de *Les Misérables*, ou mesmo por Stendhal, como o revela o seu texto “Macbeth”, incluído nas *Prosas Bárbaras*. O mais espantoso é que uma tão evidente e explícita apetência cultural, uma vocação literária tão espectacularmente ciosa das suas fontes e dos seus cânones, tenha sido quase sempre esquecida nas leituras que se fazem de Eça. As primeiras sugestões do texto de Sampaio Bruno de *A Geração Nova* (1885), o livro *Ensaio Queirosianos* de Coimbra Martins (1967), alguns artigos ou reparos de grande pertinência de alguns estudiosos

modernos como Coleman (cf. 1980:73)¹ e Carlos Reis (1982 e 1983a) não foram suficientes para originar o estudo sistemático sobre a prática citacional, alusiva, provocatoriamente imitadora (oscilando ostensivamente entre o *pastiche* e a sugestão do plágio, da imitação “equivoca”) do mestre de *Os Maias*. Ressalvamos, nesta perspectiva, a tese de Frank de Sousa, muito recentemente publicada (1996), e que é por nós referida oportunamente em mais de um local.

Também o autor destas linhas, sob a pressão de uma necessária argumentação contra as opiniões que aceitavam uma relação de Eça com Zola “demasiado marcada pela influência” - expressão em que o termo *plágio* em toda a plenitude do seu sentido depreciativo acabou por ser admitido ou dolorosamente recalcado -, tem a consciência de não ter conseguido abandonar uma apologética para elaborar francamente uma valorização das práticas transtextuais em Eça. Tentámos, contudo, ir ao encontro daqueles trabalhos sobre Eça que o abordaram tendo em consideração de modo privilegiado, ou pelo menos bem destacado, a sua apetência cultural, a sua formação de literato, a sua personalidade autoral, de certo modo, “jacintiana” (possivelmente inspiradora do herói que, no seu romance *A Cidade e as Serras*, patenteia, ainda que criticamente, a imensa curiosidade livresca pelo próprio gigantismo da sua biblioteca): aspectos característicos, segundo pensamos, da sua prática citacional.

Destacamos, antes de mais, alguns reparos persistentes, feitos por Carlos Reis, a propósito das acusações de plágio feitas a Eça mas, no caso que ele toma por objecto, relativamente a Flaubert. Refere ele, em termos com os quais a nossa posição está em inteira consonância, que nessas acusações se “ignora que a produção textual se concretiza num espaço de trocas intertextuais cuja intensidade e transparência percorrem o arco de opções que vai da citação à simples adopção de formas literárias convencionadas.” (Reis, 1982:133)

A prática citacional, ou seja, a transtextualidade, por sua vez, tal como tentaremos demonstrar um pouco melhor adiante, no seguimento do que nos capítulos anteriores

¹ É pertinente o que Coleman diz na página citada mas são também importantes as referências que faz nas notas 4 e 5 da mesma página. Parece-nos fundamental reter explicitamente o texto da nota 4 por se harmonizar tão plenamente com grande parte da perspectiva que aqui defendemos: “O insistente «plagiarismo» de Eça é tão evidente que não podemos deixar de tê-lo em conta”. É claro que nos esforçamos por entender “plagiarismo” (que assim traduzimos, de *plagiarism*, para não o assumirmos com o sentido de plágio, ou plágio) como um modo de nomear uma prática que achamos menos nocivo designar por *transtextualidade* ou, mais próximo das terminologias comuns, *citação* em sentido genérico - tal como já desenvolvemos na terceira parte do nosso trabalho, partindo das propostas de Genette (1982), Graciela Reyes (1985; 1994) e, sobretudo, A. Compagnon (1979).

analisámos e desenvolvemos argumentativamente, é um dos procedimentos de trabalho fundamentais para a construção da grande *figura* que quase todos os queirosianos reconhecem no mestre de *A Relíquia*: a *ironia*. Se podemos admitir, com Graciela Reyes, “que escrever literatura é citar linguagem e também citar linguagem já citada” (1984:46), percebe-se que é por esse processo discursivo/textual mínimo que o escritor cria a fractura fundamental que lhe permite descentrar-se relativamente à sua escrita, ou seja, distanciar-se dela. Assim, é justo afirmar que é pela citação que o narrador autoral queirosiano emerge do seu discurso descentrado sempre relativamente aos valores, às asserções, aos enunciados - e, de um modo geral, aos núcleos fundamentais de sentido das formações discursivas - que surgem nos seus romances. De tal modo que poderíamos dizer que nele não há (excepto nas “lendas de santos”) um herói positivo caucionado por um supersistema ideológico. Nem há narrador autoral que explicita um centro epistémico seguramente sustido pelo cotexto nos seus enunciados sobre o mundo.

Mesmo se reconhecemos, por exemplo, que o princípio da procriação é valorizado em *O Crime*, não podemos dizer que ele se institua, nem mesmo pela insinuação, como o sistema positivo, acima dos outros, capaz de fundar valores que julguem definitivamente os restantes, adversos ou subordinados. O princípio da natureza é um valor organizador de sistema positivo em Zola, como julgamos ter demonstrado na análise que fizemos de *La Faute*; o princípio da natureza mal se enuncia em *Eça*: a procriação é, apenas, a inevitabilidade que não se pode rejeitar mas que nunca se constitui como discurso de valores claramente enunciado sem contradiscurso. De facto, o dr. Gouveia não é, em *Eça*, o herói positivista que Pascal é em Zola - no fundo é apenas um burguês sem grandes ilusões, como se deduz do seu discurso a João Eduardo. É como se, em *Eça*, pela inautenticidade generalizada que caracteriza o seu discurso autoral a ciência e os seus valores aparecessem apenas como a rede de enunciados que diz o próprio desengano. Tudo se passa como se o “Autor” se remetesse, por detrás dessa rede de enunciados em confronto, para um silêncio em que surge a manipular os outros discursos - ou melhor, como nos obrigaria a dizer um saber psicanalítico: é como silêncio que escuta o discurso dos outros, entre os quais ele é o “Autor”, que com eles contracena na função de regência, papel a partir do qual o sujeito escritor pode erigir o *Outro*. De certo modo, o “Autor” constitui-se a si próprio, nesse processo, como uma

alteridade entre as outras. O seu silêncio, contudo, será sempre o reconhecimento da inevitabilidade de uma verdade, bem como o desencanto de ela ser provisória.

É nossa impressão que, pelo facto de se evidenciar uma crítica (de alcance e finalidades discutíveis) à “intoxicação” cultural do herói de *A Cidade e as Serras* (e de “Civilização”, evidentemente), o tema da própria literatice e da curiosidade cultural vasta e dispersa de Eça se tornou assunto tabu (cf. Sousa, 1996:29 a 32 - para uma visão mais matizada da questão relativa a estas obras), assente no lugar comum que propõe, univocamente, a visão de um Eça arrependido da sua avidez cultural causadora da uma ímpia descrença. Assim, esse interesse permanente pelo saber livresco, em vez de inspirar os estudos que procurassem ver como, desde os seus primeiros textos (muito provavelmente as próprias crónicas e artigos de jornal), os autores citados e/ou referidos foram para ele uma constante inspiração, patente e maníaca - numa produção intencionalmente ostentadora de **pastiches**, variações sobre motivos e paródias - levou a olhares de suspeição sobre a “autenticidade” e a “originalidade”, criando uma concepção disfórica dessa mesma prática.

Contudo, para Sampaio Bruno, ainda muito perto de Eça, era evidente que tal prática era antes uma ostentação de criatividade e um modo original de conceber o processo criativo. A própria transparência dessa prática implicava sem hesitações, para Bruno, que ela devia ser destacada como forma positiva de praticar o realismo. Entendida desse modo a questão, para o crítico oitocentista revelava-se como, na geração naturalista, a transtextualidade era compreendida enquanto processo normal de trabalho criativo (cf. Bruno, 1885:165; e primeira parte do nosso trabalho).

O próprio interesse que Eça demonstra pelo mestre de *Fibel*, Jean-Paul Richter (que é ainda Sampaio Bruno um dos primeiros a destacar - cf. 1885:131), parece apontar para um culto da relação textual onde o conceito de plágio, no sentido depreciativo (referência e /ou alusão escondida e culpabilizada - conceptualização que, a partir de Machado de Assis, se insinuou nos estudos queirosianos e à qual temos sido refractários ao longo da nossa argumentação), perde quase por completo o sentido, pois segundo o modelo do escritor alemão, sobretudo em *Fibel*, a alusão e a citação são quase um culto. E isto para não falarmos na admiração incondicional que o romancista português nutre por Flaubert, que não pode ser entendida apenas como a veneração pela criação inovadora que, de facto, o romanesco flaubertiano é - porque não se pode esquecer quanto Flaubert foi um “bebedor de livros” (Schneider, 1985:28). Esta expressão

acentua sem hesitação qual a realidade laboral que subjazia à prática “documental” que se tornou um dos princípios fundamentais da técnica naturalista e talvez o seu legado “poético” mais importante, embora seja, posteriormente, remetido para uma espécie de mácula (o defeito do romance demasiado “dependente” do real), reveladora de um tecnicismo sem interesse para muitas poéticas modernistas.

Flaubert, impondo a mania e a obsessão do documento e da informação livresca, que ele pratica até ao esgotamento (cf. Schneider, 1985:28-29), torna as fronteiras textuais extremamente fluidas e oscilantes. Lembremos só, como culminar de tal enfatização do texto como “colagem” ou como captura de outros - ou do texto como “território” ameaçado pela invasão dos outros - a realização romanesca de *Bouvard et Pécuchet*, que tem como material temático fundamental o saber livresco que os protagonistas colhem numa aventura enciclopédica de proporções titânicas, para a qual o *autor* Flaubert diz “ter contribuído” com a leitura de mil e quinhentas obras.

A perspectiva redutora dos factos transtextuais existe apenas pela pouca atenção dada aos conceitos pós-românticos de originalidade. Estes desenvolvem-se muito mais como congeminação a partir de uma matéria prévia, em que aos dados da observação se vinham juntar os documentos - entre os quais os textos já escritos e, entre estes, os considerados literários - do que como ideações de objectos aparecidos de um nada pela operação criadora de um sujeito autoral. Não pode ser credível (dado o que a própria crítica realista mostrou - crítica que Eça praticou formando quase uma unidade, se atendermos não só às obras “canónicas” mas também aos dispersos e aos textos póstumos - como sugere Carlos Reis no texto “Teoria Literária de Eça de Queirós” (1982) - no desenvolvimento das suas análises) a imagem do sujeito confessional romântico, “vítima” das inadequações entre a espontaneidade do sentir e a realidade deceptiva, constituindo-se como herói autoral pela expressão original do seu dizer inaugural e fundador. Essa autenticidade sem modelos revela-se, à luz da crítica, uma mitificação de um dizer a partir do silêncio em que se funda como verbo epifânico - por oposição a uma banalidade discursiva da sociedade conformista entendida como o *outro frustrador*. Tal ostentação da criação fundada no “nada” pode, hoje, ser lida como uma das mais perversas máscaras usadas pelo anticlassicismo romântico no culto de uma manifestação espontânea do campo afectivo e do pensamento dele decorrente.

O sentimento, noção muito vasta que procura conceptualizar essencialmente a manifestação semiótica de um campo pulsional difuso (que, de acordo com as crenças

ou ideologias pode ir do amor vivido em comunhão com o divino - como em *Paul et Virgine* - à simples manifestação da atracção física, sensibilidade ao belo, ou mero apelo do outro, alteridade por vezes entendida como o próprio mal - e todo um campo se abre em torno de um paradigma que tem um dos seus mais belos modelos em *Wuthering Heights*), é a designação fundamental que abarca um território amplo e complexo, procurando exprimir o que, por via de uma adesão irrecusável, se apresenta como aproblemático - e que é aceite como fundamento (misterioso, sagrado) de tudo o que é problema ou assunto de interesse humano. O culto narcísico de um eu emergente do nada textual que o antecede, que mesmo os grandes românticos erguem como um valor em torno do qual ironizam (basta ver, por exemplo, o aparato literário de que se mune o narrador de Garrett antes de dar a “ver” a história que “espontaneamente” nasce pela visão de uma janela que lhe evoca a menina dos rouxinóis), mais para uso do leitor (ou da leitora) ingénuo(a) do que como elemento seguro de uma poética da autenticidade, é um dos primeiros mitos claramente denunciados pelo realistas e, muito em particular, pelos naturalistas com Zola à cabeça. Um dos processos críticos fundamentais por eles usado é a evidenciação das obras criticadas como modelos ou, outras vezes, o apontar dos modelos singulares em que as obras descritas e avaliadas assentam.

Mais espantoso ainda, porém, do que a omissão dos factos que acabamos de sumariar, quando se avalia o grau de relação que o texto de um autor tem com os de outros, é que se desloque ou se afaste a questão desses procedimentos de imitação, de influência e de citação em geral de um quadro onde eles têm, forçosamente, inteiro cabimento: a poética naturalista e, dentro dela, o lugar que ocupa a própria noção de *imitação*. Não deixará de ter interesse, num trabalho que procura estabelecer a existência e os limites de uma relação textual bem circunscrita de Eça com Zola, começar por observar quais os processos fundamentais que o mestre francês desenvolveu numa prática que poderíamos delimitar por dois termos fundamentais: a imitação e a relação intertextual. É evidente que uma tal observação não nos pode fazer esquecer, ao tomá-la como centro paradigmático, toda a problemática que foi, desde sempre, a relação textual dos autores uns com os outros, sobretudo com os mestres mais prestigiados do passado¹. No entanto, parece-nos de considerar, com algum cuidado, que talvez nenhuma geração

¹ Embora não abordemos privilegiadamente a questão segundo a perspectiva de Harold Bloom, devemos aqui registar, no entanto, quanto a nossa evidenciação de uma relação conflitual intergeracional na produção literária é devedora do paradigma teórico das suas obras, especialmente *The Anxiety of Influence* (1973).

tenha assumido, até então, uma consciência crítica e problemática da relação entre a produção autoral própria (a que cada um realiza, consciente de que o faz) e a dos autores que de algum modo a confrontam (porque essa geração os lê, porque são os mestres escolhidos como cânone, porque são os modelos de valores ora a assimilar ora a contestar) do que a naturalista. Pelo menos desde Flaubert, de modo muito forte e sistemático a partir de Zola, a produção literária não se entende plenamente sem o exercício da crítica que a acompanha, normalmente como actividade pública tão notória, ou quase, como a de criação. Não pretendemos afirmar que a consciência crítica nasce com os naturalistas, nem dizer que eles são a primeira geração que nasce contra os antecessores ou mestres - quanto a essa problemática, seria uma grave omissão esquecer, por exemplo, quanto o romantismo deve ao olhar de rejeição que lança sobre o classicismo. O que pretendemos defender é que o realismo e o naturalismo não têm *um* modelo formal contra o qual se ergam como escola ou movimento (ou *método*, como diria Zola). O romantismo de que eles falam são *os românticos*. Poderão opor-se a uma ética cristã que, na linha de Chateaubriand, formula um “decoro” rígido que impede o desenvolvimento do realismo como procedimento da revelação “ilimitada” (que acaba por ser ousada para os gostos da época mas que apresenta, também ela, os seus limites, evidentemente); tenderão a revelar-se adversários de um sentimentalismo enfermizo, rígido e estereotipado que decorre desse mesmo cristianismo; mas, fundamentalmente, não há uma estética romântica, ou melhor uma poética, à qual eles se oponham do mesmo modo que o romantismo se ergueu contra o classicismo¹.

Em Portugal, por exemplo, a *Questão Coimbrã* é reveladora, exactamente, de quanto a doutrina literária que a geração realista-naturalista erige como “inimigo” principal é muito mais o “arcadismo” (a que Castilho continuava apegado) do que o romantismo que Antero encarna de um modo que torna as virtualidades epigonais numa verdadeira retomada heróica - colocando-se, por outro lado, na liderança da geração de 70 a que os naturalistas portugueses aderem incondicionalmente. No fundo, são os elementos mais marcados de uma tradição humanista multissecular de que o romantismo não se conseguiu desfazer, que servem de alvo aos ataques naturalistas, de modo genérico, e não as propostas fundadoras, inovadoras e revolucionárias que eles apresentaram. Nomeadamente a nova sensibilidade (e não sentimentalismo, assente em estereótipos

¹ Não podemos evitar, quanto a este ponto, uma perspectiva que pode ser entendida como redutora. Este quadro assim sumariado deve muito a uma das linhas de leitura que se pode construir a partir do prefácio

psicologistas de raiz religiosa) que se manifesta como o grande legado do século XVIII, a perspectiva de um humanismo assente na valorização do homem como sujeito de corpo e espírito, que alguns autores da época romântica assumiram e desenvolveram (Hugo, Stendhal, Garrett) é completamente aceite e intensificada pela reflexão relativista que procura uma dimensão razoável e equilibrada do sujeito epistémico, elemento central da doutrina positivista de que o naturalismo faz o núcleo da sua *filosofia*.

As formas que os naturalistas debatem, valorizam ou discutem não são um modelo, como era o classicismo para os românticos - mesmo que o classicismo fosse rejeitado mais por propor os modelos como *norma*, do que pelos *modelos* que propunha. Os modelos românticos que os naturalistas discutem são obras individuais, processos autorais que eles analisam, avaliam e discutem, para aproveitar ou rejeitar. Assim, os processos que incorporam, por uma leitura de aceitação ou de recusa (por uma incompreensão ou *má leitura*, para nos reportarmos ao conceito de Bloom-1973), seja para os proscreeverem, seja para os melhorarem fazendo de outro modo, corrigindo, alterando, tornando-os mais eficazes, não são os modelos abstractos, as regras que passam enquanto elementos de poéticas pensadas, teorizadas, escandidas em manuais de bem escrever literatura. São, sim, os processos que abstraem, autor por autor, texto por texto, num confronto de emulação. Não há normas românticas - há românticos. Renovar o romantismo, curá-lo dos seus defeitos, não é atingir os géneros, os decoros, os preceitos de sintaxe ou versificação. É, sim, ler Hugo, Byron, Balzac, Stendhal obra a obra e, nos pontos textuais em que a crítica naturalista reconhece a falência, a insuficiência - ou a grandeza, a qualidade - procurar o processo que melhore, conduza à sublimidade ou rebata.

A relação de Zola com Stendhal pode ser um exemplo esclarecedor do que vimos dizendo. Entendamos, no entanto, que esta relação de que aqui falamos estabelece critérios de uma poética (teórica, entenda-se - conjunto de princípios codificados decorrendo de uma prática criadora e possibilitando outra) forjada no terreno pela operação simultânea que é constituída por três frentes emergentes indissociavelmente: uma *prática poética*, ou seja, um exercício de produção que se demarca das obras contemporâneas segundo um *modelo de recepção* de acordo com o qual essas obras são lidas e criticadas (cf. Mitterand, 1986: 20); uma *crítica* que, de acordo com esse

de Hugo ao seu "drama" Cromwell, evidentemente.



modelo, “avalia” segundo os princípios naturalistas os romances contemporâneos; e uma *teoria poética* que tem a sua expressão acabada em *Le Roman Expérimental* - poética que resulta, na sua explicitação, da actividade periódica e regular da crítica.

Comentando a relação difícil que se estabelece entre o trabalho de crítico e o de romancista, base paradoxal da poética de Zola que marcou profundamente o naturalismo de Eça, escreve Kaempfer:

“As metáforas, as personagens, as intrigas e as emoções de que o romanesco de Zola faz a sua substância, a teoria zoliana utiliza-as para fortalecer as suas teses, tornando-as mais *fluentes*. Assim, a obra de ficção e a obra crítica comunicam entre si. Se a primeira pode ser, ocasionalmente, alegórica, é porque a segunda é *perversa*: afirmativa, doutrinária, dogmática mesmo, contraditória, insustentável, e, numa palavra, catastrófica; - mas, ao mesmo tempo, desmascarando a sua seriedade, mítica, lúdica, dúplice, triunfalmente ficcional.” (1989:17)

Esta actividade só é possível na medida em que o saber literário deixa de decorrer naturalmente do ensinamento dos mestres e a crítica literária se institui como “género e como ciência no século XIX” (Tadié, 1970: 81)¹. Repare-se, contudo, que é no momento em que Zola escreve que a mutação mais importante do exercício da crítica se dá: ela deixa de ser essencialmente praticada na mediaticidade da obra volumosa, do livro (como era o caso, ainda, de Mme. de Staël, Chateaubriand, ou Hugo), para aparecer como uma prática mais imediata, na recensão crítica publicada nos jornais e revistas. Se o deão ilustre de tal exercício da informação é Sainte-Beuve, um dos seus campeões memoráveis é Zola que, entre 1855 e 1867, publica 180 críticas literárias em *Le Salut Publique de Lyon* e em *L'Événement*, além de alguns “retratos literários” que foram publicados, no ano de 1866, em *Le Figaro* (cf. Becker, 1990: 44).

O comentário a Stendhal a que nos referimos para efeitos de demonstração, embora mais tardio (1880), insere-se na prática dessa actividade contínua de crítico literário. Se, por um lado, ele é parte constituinte de um “manifesto” naturalista disperso por folhas periódicas, por outro lado a produção desse manifesto não obedece aos mesmos modelos que orientaram Hugo, por exemplo (exemplo inevitável pela sua imponência

¹ Devemos sublinhar aqui que assumimos aparentemente sem discussão uma problemática muito complexa. A opinião competente de Tadié constitui uma salvaguarda para evitarmos essa discussão. No fundo, ele retoma a posição magistral de Thibaudet: «Antes do séc. XIX há críticos mas não há crítica» (cit. in Carloni e Filloux, 1955:7), que tem sido a posição geralmente assumida pelos estudiosos da crítica em França. Segundo essa posição (*criticologia* como já se lhe chamou - cf. Reis, 1982:131), de que os autores a que já aludimos (Carloni e Filloux, 1955) fazem uma síntese, a crítica (*la critique*) distingue-se claramente do “criticismo” (*criticism*) anglo-saxónico, o qual é mais abrangente, englobando toda a

fundadora de uma teoria poética romântica), quando escreveu o prefácio ao *drama* de sua autoria, *Cromwell*. Essa diferença não está apenas patente nos processos discursivos nem na criação do objecto de análise e dos conceitos que definem esse objecto - está também na atitude global que cria o seu objecto como fenómeno cultural. No manifesto “romântico”, o que é recusado é o modelo genológico clássico em que o dramático é postulado pela tragédia - e o que se lhe opõe é outro paradigma, que subverte e mistura a regulação genológica ficando, assim, canonizado um mestre das “transgressões” às regras dos géneros regulares: Shakespeare. No processo de criação do manifesto naturalista, são as análises **ad hoc** dos romancistas contemporâneos (entre eles modelos de realismo) que se instituem como **exempla**, cada um deles cânone virtual a ser lido criticamente.

No “retrato” que faz de Stendhal, abordando *Le Rouge et le Noir*, Zola comenta a cena em que Julien, numa noite que se anuncia de tempestade, decide tomar a iniciativa relativamente a Mme de Rênal, pegando-lhe na mão. Postulando que “a indicação clara e precisa dos meios e a sua influência sobre as personagens são necessidades científicas”, Zola (1880:86) censura Stendhal por não ter assumido, no seu romance, em particular na cena citada, esse princípio fundamental para a construção do homem concreto no romance segundo o naturalismo. Dada como exemplo, a cena permite alargar no comentário os processos que Zola preconiza como bons. O resumo da cena de Stendhal feita pelo crítico faz-nos reconhecer, sem equívoco, a que ocorre no capítulo IX de *Le Rouge et le Noir*, o qual tem por título “Une soirée à la campagne”. Dado o interesse que tem para a questão da intertextualidade que aqui nos importa o modo e minúcia (com os seus sublinhados e as suas omissões - nenhum deles inocente!) com que Zola apresenta o texto de Stendhal, citamos o resumo que ele faz o mais integralmente possível, através da nossa tradução:

“Julien, sentando-se uma noite ao lado de Mme de Rênal, sob os ramos negros de uma árvore, impõe-se o dever de lhe pegar na mão enquanto ela fala com Mme Derville. É um pequeno drama mudo de grande potencialidade, e Stendhal analisou maravilhosamente os estados de alma das suas duas personagens. Ora, o meio não aparece uma única vez. Poderíamos estar não importa onde, não importa em que condições, que a cena manter-se-ia a mesma, desde que houvesse escuridão. Compreendo perfeitamente que Julien, sob a tensão de vontade em que se encontra, não seja afectado pelo meio. Ele não vê nada, não ouve nada, não sente nada - quer simplesmente agarrar na mão de Mme de Rênal e mantê-la na sua. Mas Mme de Rênal, ao contrário, deveria estar exposta a todas as influências

tradição dos estudos sobre a literatura que entendemos hoje como poéticas, e mesmo teorias da literatura, no sentido moderno do termo.

exteriores. Dê-se o episódio a um escritor para quem os meios existam e, na entrega desta mulher, ele fará entrar a noite, com o seus odores, com as suas vozes, com as suas voluptuosidades suaves. E esse escritor estará com a verdade, o seu quadro será mais completo.” (1989:86-87)

Reportando-se a este comentário crítico, Kaempfer faz o seguinte reparo ao qual devemos a sugestão de trazer a complexa relação transtextual (e, nomeadamente, intertextual) de Zola com Stendhal para o terreno da nossa argumentação:

“Zola escritor escutou Zola crítico: o primeiro “ofereceu a si próprio” a cena litigiosa e refê-la segundo os preceitos que recomenda a estética naturalista. Eis, com efeito, o início de *L’Oeuvre*: Claude Lantier regressa a casa, tarde, numa noite quente de Julho; uma tempestade violenta rebenta, zebra-se em relâmpagos; à viva luz de um deles, Lantier apercebe uma forma humana, recolhida na reentrância da sua porta de entrada: é a futura heroína do livro que, deste modo, nos é apresentada pela primeira vez. Uma tempestade, portanto, e um par ao qual está destinado um futuro movimentado: a situação é idêntica à que Stendhal não tinha explorado. Zola não tem esses pudores nem essa contenção: a sua tempestade não ficará sem emprego e, se assim o podemos dizer, mete mãos à obra incontinentemente.” (1989:12).

Esta “inspiração” de Zola em Stendhal que, como Kaempfer reconhece, em nota ao texto que acabamos de citar, já tinha sido sugerida por Jean Rousset, coloca-nos perante uma das variedades desse mecanismo tão frequente da prática literária que é a citação. No caso do romance naturalista, sugere-nos o modelo de transposição que ele constrói: leitura; crítica do modelo de representação do real segundo o processo do autor lido; *reescrita*¹ da cena criticada no interior do dispositivo poético que é a narrativa que o autor posterior, como crítico, tinha lido no seu antecessor. No fundo é a prática, em pormenor, do que Bloom chama o “acto de correcção criativa que é, nesse momento, necessariamente, uma «má interpretação»” (1973:30). O muito interessante, neste caso da influência que se revela na “correcção”, é que os documentos nos permitem ver como ela se realiza, num jugo subtil de evidências e omissões. De facto, quando Zola critica Stendhal e o seu mau aproveitamento do “meio” físico em que a cena se desenrola, ele omite, no sumário da cena do autor criticado, a referência fundamental: a tempestade. É esta que se revelará fundamental para os críticos posteriores (Rousset, Kaempfer - acima citados) detectarem o aproveitamento do que ele achava em falta no autor de *Le Rouge et le Noir*: o desenvolvimento da influência dos meios sobre as personagens. De facto,

¹ Lembramos que nos referimos, por este termo, à “reescrita” como criação, recorrendo a um conceito que posteriormente esclareceremos melhor e para o qual já chamámos a nossa atenção anteriormente, tendo mesmo já recorrido a ele para nomearmos o conceito de retomada de um texto - próprio ou alheio - na sua vertente criativa. Acentuamos, deste modo, que a retomada do texto anterior não é um acaso nem um mal

antes dos actos e reflexões da personagens, tal como Zola as sumaria, Stendhal escrevera no terceiro parágrafo do capítulo IX da primeira parte do romance:

“ ...Il décida qu’il fallait absolument qu’elle permît ce soir-là que sa main restât dans la sienne.

Le soleil en baissant, et rapprochant le moment décisif, fit battre le coeur de Julien d’une façon singulière. La nuit vint. Il observa avec une joie qui lui ôta un poids immense de dessus la poitrine, qu’elle serait fort obscure. Le ciel chargé de gros nuages, proménés par un vent très chaud, semblait annoncer une tempête” (1830).

Tudo indica que a observação dos críticos posteriores é pertinente. Contudo, nada o prova. É o facto de Zola crítico ter referido a cena que sugere a influência dessa mesma cena na obra do romancista. Mas o modo mediato, deslocado e transformado segundo o qual a situação terá “migrado” de uma obra para outra não deixa de nos propor aliciantes sugestões. Sobretudo sugere-nos bem como o “objecto representado” (o acontecimento, o meio, as personagens, a situação de relação) funciona diferentemente de acordo com o mecanismo narrativo que o utiliza no interior dos seus dispositivos de significação. Não há falha em Stendhal (não podemos fazer depender a sua cena do olhar intencional de Zola), dentro do sistema romanescos que faz funcionar o meio. Julien estava obcecado pela ideia de pegar na mão de Mme de Rênal - na personagem tudo se constrói no sentido da sua obsessão: não ver, procurar a cumplicidade das trevas, buscar apoio para a sua actuação no meio atmosférico. Neste caso, as condições do estado de tempo “submetem-se” à funcionalidade que têm para a personagem - favorecer-lhe o avanço pelas trevas.

Zola reconhece isso. O seu argumento de que a heroína deveria ser sensível à atmosfera é apenas a revelação do ponto onde a leitura de Zola é interessada, circunscrita à sua interpretação - uma má interpretação, como lhe chamaria Bloom. O mecanismo romanescos de Stendhal, a sua estética, pede apenas um cenário no qual a acção das personagens seja possível: a tempestade é necessária apenas para tornar possível e verosímil o negrume no qual duas personagens não serão totalmente visíveis para uma terceira que está a alguns centímetros deles, sentada junto a Mme de Rênal, do lado oposto àquele em que se encontrava Julien.

Em Zola a funcionalização simbólica do contexto meteorológico é uma espécie de *calembour* narrativo que o resto do romance aproveita, investindo retroactivamente a

inevitável: é, sim, um fundamento positivo de toda a “criação”, se entendermos profundamente que esta não nasce do nada.

cena de uma significação premonitória (cf. Kaempfer, 1989:12-13). Através da tempestade sabemos “depois” que desde o início estava programada uma relação tempestuosa para personagens que se conheceram sob a sua égide - a descrição inicial como que o diz num *lapsus narrationis* antecipatório. Tal tempestade é aproveitada ainda, em Zola, noutras dimensões de significação. Simbolicamente ela não é apenas uma premonição, é também o modelo macrocósmico do processo narrativo que determina o modo de se desenrolarem os dramas humanos que serão narrados em seguida.

Metáfora do drama, a tempestade é, também, a sua metonímia porque é no seguimento do seu processo que as personagens serão determinadas a encontrar-se, a envolver-se: o que resulta, pelo choque dos seus temperamentos, numa “tempestade” passional. No fundo, como sugere Kaempfer, é quando “se liga a uma intriga cósmica que a literatura se naturaliza” (1989:13), como se o mundo tivesse a trama pronta para nela se vir tecer a intriga humana. Como a tempestade tem um princípio, um desenvolvimento e um fim, ela prefigura o “drama” cujo início possibilita. Note-se ainda, neste ponto, que o modo como Zola se apropria de um elemento textual alheio pode ser considerado como um empréstimo involuntário ou mesmo inconsciente. O facto de, na crítica, ele não referir os sinais de tempestade que, no romance de Stendhal, estavam presentes como antecedentes que “ajudam” a construir o negrume, não significa que se preparava, então, para “plagiar” o autor de *Le Rouge et le Noir*. O mecanismo provável é o de uma preocupação com esse motivo - que não explicitou no artigo, que data de 1880, publicado em russo, e de 1881, em *Le Globe* (cf. in Zola 1989:11 - prefácio de Mitterand,) - e que se lhe terá revelado produtiva, anos mais tarde, quando escreve *L’Oeuvre* (1866).

De máximo interesse para os nossos propósitos é o processo genético de uma tal cena, na prática de Zola: não só a existência das personagens, a história que é por eles “vívida”, se processa numa sequencialidade que mima o desenrolar da “intriga cósmica” afixada em epígrafe como “trama” ou “sustentáculo” para o tecer da intriga, como o modelo dessa trama não circula apenas do que é exterior aos textos - “do mundo” - para o texto mas também transita de texto para texto, de Stendhal para Zola (e de que “crónica”, por exemplo, para Stendhal? - poderíamos nós perguntar) como se os objectos do mundo e os textos do mundo fossem objectos equivalentes para o texto singular que os incorpora.

Se o processo de génese de um romance tem os seus modelos no mundo, não é verdade, por outro lado, que o mundo só constitui modelo quando já está textualizado? A prática de Zola parece assumir como dado poético relativamente bem assente que o naturalismo não tem apenas de considerar a natureza como princípio orientador. Naturalizar a literatura é também parte da sua tarefa: um dos processos é retomar as representações já feitas para as tornar mais de acordo com as regras da natureza (cf. Neefs, 1992: 116-117).

Se isto é assim e se o autor de *Les Rougon-Macquart* “tem um conhecimento real da literatura da sua época e reflectiu longamente acerca dela antes de construir a sua obra”, como sublinha Colette Becker (1993:230), podemos começar a interrogar-nos sobre o estatuto que têm os elementos que Zola recolhe desses conhecimentos. Segundo C. Becker, foi desse modo que ele acumulou “conhecimentos de todas as ordens, ideias de assuntos, de cenas, de personagens, de esquemas narrativos, de processos” (1993:230). Complementarmente, a técnica da notícia chocante e a do folhetim motivam-no para os processos de “prender” os leitores (cf. Becker, 1993:231). Percebemos que, efectivamente, não é apenas no jogo de remissões e de semelhanças entre os processos do mundo e os processos do discurso que assenta a fundamentação da poética naturalista. Os elementos do mundo não são objectos feitos e acabados, como evidências, que se prestem a uma simples incorporação. Eles são o princípio, a lei básica. Contudo, a existência de uma tempestade não sugere a todos os escritores o mesmo aproveitamento. Também não é a mestria do mestre, o que já atingiu a representação ideal que, como na tradição clássica pós-renascentista, guia como modelo o autor. Pelo processo acima apresentado, o autor é muito mais o resultado de um trabalho de estabelecimento de relações entre o universo observado e as representações desse universo. Como se a representação só fosse possível pela sobre-impressão permanente dos objectos originais - os elementos e as intrigas do mundo - e dos objectos representados - os elementos e as intrigas dos outros textos.

Este procedimento não é, evidentemente, original. Podemos admitir que as prática literárias desde a Antiguidade sempre assentaram nesse duplo movimento: dizer o mundo e, dizendo-o, corrigir o já dito. Contudo, com o naturalismo esse duplo movimento textualiza-se em processos de grande frequência, eventualmente ao ritmo das publicações periódicas: a leitura reflecte-se na crítica profissional e a poética emerge desse quadro de comentário constante como um guia da prática literária. Desse modo, o

exercício da *mimesis* já não assenta prioritariamente na orientação de um mestre mas sim, claramente, na revisão do processos de imitação, tendo em vista o modelo original da intriga cósmica - nascer, multiplicar-se, morrer, princípio e fim de todas as coisas que as catástrofes ou as fúrias da natureza prefiguram como mitos grandiosos.

A novidade maior do modo de produção literária naturalista, que aqui apresentamos através de Zola escritor-crítico, não está exactamente no confronto de poéticas, como por vezes poderíamos ser tentados a julgar. Quanto a esse aspecto, cremos tê-lo enfatizado suficientemente na primeira parte do nosso trabalho, o naturalismo não faz mais do que inscrever-se na tradição literária ocidental, que podemos considerar existir desde o Renascimento. A proposta inovadora assenta no entrecruzar de processos essencialmente retóricos, poéticos e enunciativo-pragmáticos. O trabalho dos mecanismos realiza-se através da prática da crítica onde se desenvolve uma argumentação em torno da adequação ao real, tendo como orientação do conhecimento desse real o discurso das ciências, sobretudo as exactas e as naturais. Os processos poéticos manifestam-se na afirmação de um método, decorrente da argumentação crítica, que se afirma como naturalista e que enuncia os grandes princípios da construção da obra como resultado unitário de trabalho individual. Os procedimentos enunciativo-pragmáticos que, assentando nos outros dois, sobrevalorizam o *escritor naturalista* propondo-o como elemento central (e já não o modelo genérico, ou a tradição literária - levando assim, até aos limites, a proposta estética romântica) estão na origem de “uma *ethopeia*, um sistema particular de ocupação de lugares discursivos, um conjunto ordenado de movimentos de humor e de poses ilocutórias”, constituindo “um agregado de traços enunciativos”(Kaempfer, 1989:35). Devemos lembrar aqui que este processo assenta numa prática social cada vez mais comum: a da expansão da imprensa periódica. Não só o seu crescimento aumenta mas também passa a ser comum, desde a segunda metade do século XIX, a imprensa publicar diária, semanal ou quinzenalmente os romances em folhetim (Zola foi quase todo publicado desse modo, antes de publicar em volume; a primeira versão de *O Crime* também assim foi publicada, no quinzenário *Revista Ocidental*, entre 15 de Fevereiro e 15 de Maio de 1875), além do restante material mais propriamente informativo e educativo (cf. Queffelec, 1989: 71-72). E na imprensa, entre as crónicas de intervenção cívica, os críticos - entre eles Zola e Eça - publicavam periodicamente mas com frequência colunas de comentários literários (cf.

Becker, 1990: 43 a 49 para o caso de Zola; e Reis 1982:137 a 150; e ainda M^a. L. L. dos Santos, 1988:178-184).

É neste quadro de leitura crítica, formulação poética e afirmação individual da autoridade pela “reescrita”, tendo esta última o objectivo ético de “recondução” do texto a uma maior adequação da representação do real, que nos parece completamente deslocada a acusação feita por Machado de Assis de “imitação” excessiva por parte de Eça relativamente ao seu “mestre” de “escola”, Zola. Contudo, e paradoxalmente, é também neste quadro que nos parece sugestivo que sempre se tenha assumido que o termo que ele usou foi “plágio”. Assim o entende Sampaio Bruno, poucos anos depois. Assim o interpretou Machado da Rosa, quase um século volvido. Assim o parece ter compreendido, quase de imediato, Eça, na “defesa” que faz do seu romance no texto com que prefacia a versão de 1880. E é assim que Coleman lê a acusação de “plagiarismo” (**plagiarism**) como evidente (**open**), embora fale em seguida de insinuação quanto ao **Urtext** (1980:102).

O mecanismo defensivo de Eça e as interpretações dos termos de Machado de Assis como designando “plágio” talvez sejam compreensíveis - embora de modo algum aceitáveis num confronto de textos, como julgamos ter demonstrado - se perspectivarmos a relação literária no campo da imitação como um processo de delicadas e complexas dimensões psicológicas. Temos em atenção, evidentemente, que só são válidas, para nós, neste caso, as dimensões da psicologia que se discursivizar enquanto textos. Complementarmente, devemos sublinhar que o centro da nossa atenção são os textos dos romances em questão ou os que para eles directamente convergem.

Por uma questão de clareza na nossa argumentação anterior, entendemos sempre plágio segundo uma definição lógica, formal, de máxima abrangência. Considerando o plágio o roubo de um texto, na sua totalidade (ou tendendo para isso), “apagando” o “nome” do seu autor anterior, estávamos, de facto, a pôr no sua formulação lógica extrema a conceptualização de uma apropriação dolosa da única forma que ela pode, indiscutivelmente, ser entendida no campo literário. É evidente que, desse modo, o plágio se opõe diametralmente ao acto de atribuição apócrifa. De facto, como desenvolveremos seguidamente, se lhe retirarmos a dimensão dolosa, o plágio é, em tudo, similar à heteronímia. Ou seja, no fundo não passa de uma atribuição equívoca de autoria: um nome que se põe no texto errado, ou o nome errado que se põe no texto. Se,

por exemplo, observarmos o uso que Coleman faz do termo (cf. 1980:143; nota 4), a prática do plágio não parece ser encarada como negativa. Estes factos, já por nós observados mas que iremos seguidamente reconsiderar, junto a outros que exporemos e avaliaremos na continuação deste ponto da questão, levam-nos a tentar ver, de modo algo mais desenvolvido, o que podemos entender por tal termo.

1 - Plágio - usos e práticas:

variações sobre a problemática da transtextualidade

Em quase todos os casos que conhecemos de acusação de plágio (ou plagiato, como alguns dos autores a que nos referimos preferem grafar, para designar o mesmo conceito), não só a Eça mas a muitos e grandes escritores - Stendhal, Flaubert, Nodier (cf. Schneider 1985; Jeandillou, 1994) - o que se manifesta, frequentemente, da parte do acusador, é uma “concepção pouco menos que policial da crítica literária”, segundo os termos que usa Carlos Reis. Esta observação em nota emerge num contexto em que o mesmo autor considera que “as acusações de plagiato tantas vezes feitas a Eça de Queirós [...] decorrem quase sempre de uma manifesta incompreensão dos termos em que se traduz a criação literária” (1982:133). O problema, no nosso caso, é que o *promotor da injustiça* era um grande e lúcido escritor e os *membros do júri* que ouviram dizer *plágio* onde Machado de Assis diz *imitação* são, normalmente, estudiosos inteligentes e merecedores do maior crédito - embora se tenham dividido entre os que concordam (mesmo que parcialmente) com a acusação, e os que a rejeitam em bloco (fazendo coro com o próprio *arguido*). É nesta oscilação entre várias fracturas de vários níveis que se constrói uma questão fascinante. Não tanto porque se falou de plágio, mas porque o que estava implicado era a imitação. É claro que se adiciona à complexidade de um tal problema o facto de não podermos acreditar que um autor como Machado de Assis usasse levianamente o termo imitação sem que tivesse consciência das consequências retóricas que arrastariam os termos com que completou a sua acusação, como já tivemos a ocasião de ver.

Designando por *scriptor* o produtor real do texto e por *auctor* aquele que o assina, Jeandillou escreve o seguinte: “Ao assinar um texto que não escreveu mas «copiou», o plagiário tenta passar por *scriptor*, sendo apenas um *auctor* aparente”, de tal resultando não uma falsificação mas “um estabelecimento de relação falacioso entre um texto e

um nome que são, tanto um como o outro, igualmente verdadeiros” (1994:114). Apresentado o plágio desta maneira, como um dos vários processos de “mistificação” de que a literatura é feita (cf. Jeandillou, 1994:38), poderíamos, talvez, entender um pouco melhor que tipo de operação ideológica Machado de Assis tentou quando fez a sua acusação. Podemos presumir, pelo modo como a crítica do escritor brasileiro se desenvolve e de acordo com o que nos diz Jeandillou na sua definição, que o que estava em causa para aquele não era a dimensão dolosa de um acto (para qual nos apontam as condenações “policiais”) mas a eventual insuficiência, subalternidade ou mesmo *filiabilidade* (“a escola a que abertamente se *filiava* [*sublinhado nosso*]” escreve Machado de Assis) do escritor português. O processo dessa operação completa-se quando Eça, manipulado pelas alusões, reage segundo a previsão do crítico, manifestando a “obsessão pelo nome próprio” sobretudo porque, para ele, sendo um principiante no romance, existia a real “inibição de escrever, a angústia de alguma influência” ou mesmo “o sintoma de plágio” ameaçando-lhe “uma criatividade difícil” (Schneider, 1985:14). É essa posição que parece ser assombrada pelo fantasma do “*auctor* aparente” e não tanto pela ideia de “passar por falso *scriptor*” o que se compreenderá tanto melhor quanto se perceber que Eça nunca poderia ser acusado de verdadeiro plágio (e a sua argumentação no prefácio à terceira versão, muitas vezes considerada excessiva, é basicamente a máxima verdade que se pode dizer sobre o assunto) por poder fazer prova da data da sua primeira versão. E é nesse ponto que o debate do plágio se torna um paradoxo que produz discursos sem retorno. Uma primeira questão que se coloca é a de que o plagiador não se pode apropriar de uma peça única, como pode fazer, por exemplo, um falsificador de pintura. A ser doloso, o plágio tem de apagar por completo o nome do *scriptor* o que, na prática da edição, é quase impossível. Se essa operação é impossível, o que está em risco é o nome do falso *auctor*. Pelo acto de plagiar, o plagiador está a falsificar-se a si próprio. Como diz Schneider, “ele não é um falsário da obra: é um impostor”. É por essa fenda, esse ferida narcísica, poderíamos mesmo dizer, que Machado de Assis parece querer avançar, para atingir fundo: primeiro o autor nascente - procurando desviá-lo do “erro”, como sugere Machado da Rosa nos textos que já comentámos longamente, colocando o maior defeito da imitação não no facto de imitar mas no facto de imitar um “mestre” como Zola; depois, através dele, a escola (a paternidade em que se filia Eça) como fonte de impostura, criadora de inautenticidade. Tudo isto faz sentido e é legítimo: trata-se de um debate. O problema

até nem é o destino de Eça: sabemos bem qual foi; pelo menos não ficou aquém, em merecida fama, do de Machado de Assis.

O problema tem sido sempre, em nosso entender, deixar pendente o esclarecimento do próprio sentido do termo, não analisar os casos em que ele surge, deixando-o invadir o próprio território da imitação, como conceito concorrente. Como a “descrição elementar do mecanismo chega para esgotar o sentido” do plágio (cf. Jeandillou, 1994:114-115), a questão, tal como se coloca em relação a Eça, esgota-se na simples constatação. Contudo, o que não fica esclarecido é se, não sendo os textos os mesmos, a virtualidade de um empréstimo, da apropriação de um motivo (já que o tema, como se viu, está enunciado por Eça desde a primeira versão, no título que se mantém inalterado, o que afasta completamente a hipótese de um roubo da ideia, da fábula) se pode considerar sob o nefasto domínio semântico do plágio: ou seja, se o plágio o pode reivindicar como objecto da sua jurisdição. Porque, entre a simples «influência» (que tem sido, tradicionalmente, um termo usado de modo positivo nos estudos literários, para designar relações entre autores, desde o século XIX, com altos e baixos no modo de encarar, ora como conceito forte, ora como vocábulo pouco preciso) e a cópia integral, estende-se um vasto domínio em que a imitação, ora de uma expressão ora de um conteúdo, uma vez é encarada como verdadeiro banditismo, outras é considerada uma verdadeira recuperação de um pré-texto esquecido.

Como nota Jeandillou, “a apreciação qualitativa e quantitativa quanto ao grau de «originalidade» está apenas dependente da subjectividade, da «cultura literária» do especialista que a enuncia” (1994:115). Quanto a nós, o resultado do uso de tal termo, que nunca pode ser pacífico, foi apenas mais um dos obstáculos a uma crescente compreensão da obra de Eça e dos seus mecanismos fundamentais. Acusando-o ou defendendo-o, a operação que quase sempre se realizou foi a de deixar pendente, como um efeito de longo prazo, a acusação de Machado de Assis: quase sempre se manifesta a preocupação em denunciar (ou minimizar) a *reescrita* (reprodução, de modo idêntico com simples mudança de assinatura, ou mero procedimento de melhoria de uma versão com vista à obtenção de um texto final), esquecendo os aspectos em que Eça foi fundador: os que se relacionam com a prática da *rescrita* (conjunto de processos de recomposição que permitem passar de um estado de texto com assinatura X, para outro estado de texto assinado por Y). Nestas breves definições de Jeandillou (1994:126) que acabamos de enunciar, ficam por integrar, ou vacilando entre um ou outro conceito, tal

como este estudioso francês os emprega, muitos mecanismos de transformação textual, quer seja entre diversos momentos da escrita de um só autor, quer seja os que permitem a apropriação de um texto de um autor, pelo texto de outro. Pelo modo como já anteriormente fizemos uso de ambos os conceitos, esclarecendo com brevidade, em nota, a utilidade da sua distinção, propomos, aqui, uma reformulação ordenada da sua definição, tal como aparece na proposta de Jeandillou acima citada. Procuraremos apresentá-los com a máxima amplitude funcional de modo a obter deles toda a utilidade nas análises que se seguem. A limitação fundamental que encontramos no modo como ele os apresenta é a de ter em conta apenas a operação de transformação (ou de passagem) de um texto, de um autor para outro. Contudo, para nosso uso amplificado dos conceitos, parece-nos de menor importância se os textos entre os quais se estabelece a relação de *reescrita* ou de *rescrita*, são do mesmo autor ou de mais de um. O fundamental, na conceptualização que os termos permitem, é que o mecanismo da “reescrita participa da repetição” ao passo que o da “rescrita [participa] da reformulação ou da transposição oblíqua” (Jeandillou, 1994:126).

Para tomarmos com utilidade estes conceitos que “pedimos de empréstimo” a Jeandillou (e que este aproveita de Genette - estabelecendo-se quase a cadeia que tantas vezes é lida como plágio), seria necessário, para tratar da *rescrita* em Eça, tomar em consideração que no romancista português tal operação de transtextualidade é mais ampla - abarca não só a passagem do texto “de X para Y”, mas inclui o seu próprio. A *rescrita* de Eça não é só a passagem do estado reconhecível de X ao estado reconhecível de Y - é, também, a passagem de Y a Y1 a Y2, e, virtualmente, assim por diante. De facto, um aspecto fascinante em muitos dos romances de Eça é a revelação dos seus “momentos” variantes. Sem pretendermos negar a prática do plano em Eça de que Carlos Reis e M^a do Rosário Milheiro (1989) nos dão referência, é notável como, mesmo no espólio de obras inéditas, dos esboços e dos rascunhos, que os autores apresentam, a tendência constante de Eça é para a elaboração de intrigas em estado bastante avançado de sintaxe narrativa (que nós temos designado por *dispositio*) e já com características estilísticas (a que temos chamado *elocutio*) bastante desenvolvidas. Tal facto parece comprovar que a operação realizada por Eça, de *reescrever* três vezes a mesma história, publicando-a (na sua apresentação da edição crítica - inédita à data da redacção destas linhas - Carlos Reis refere uma quarta que, segundo a sua descrição, se fica pela simples *reescrita*) acaba por ser uma verdadeira operação de *rescrita*. *O Crime*,

quando entendido como *rescrita*, acabou por ser um autêntica *revelação* de um modelo de trabalho que Eça de Queirós manteve ao longo da sua carreira mas cujos textos, ao contrário do que se passou com o primeiro romance, não foram sempre publicados - mantiveram-se maioritariamente inéditos (e como inéditos têm vindo a ser criteriosamente editados, com o seu estatuto de variantes, nos últimos anos). Enfatizamos aqui uma notável excepção, a de *Tragédia da Rua das Flores* (que é “outra história editorial”, como inédito, e que seria descabido comentar aqui), essencialmente para sublinhar o facto de a prática da *rescrita* ser tão profunda em Eça que foi possível publicá-lo como *outro* romance quando um forte sector da crítica textual responsável (reportamo-nos sobretudo à opinião de Luís Fagundes Duarte¹ que é a explicitação que melhor conhecemos sobre o assunto) o considera um pré-texto ou um material genético de origem autoral na base de *Os Maias*.

Tais factos revelam-nos que, na operação de *rescrita* de um texto, uma consequência inevitável é a *manipulação*, tal como tal como André Lefevere a concebe. Contudo, segundo verificamos no trabalho de “criação” de Eça, não é apenas ao desenvolverem-se os processos de “tradução, antologia, crítica literária e edição” que a “*rescrita* manipula”, segundo as operações que Lefevere comenta a partir de análises de casos concretos (cf. Lefevere, 1992:9). Nos processos que este estudioso privilegia, as “condicionantes” e “motivações” actuam segundo princípios essencialmente “ideológicos e poéticos” (Lefevere, 1992:8), mas, por assim dizer, de acordo com mecanismos “inconscientes” (preconceitos, valores culturais) ou pelos menos assentes em opiniões que o “*reescritor*” não domina, às quais se submete sem questionamento. Também na alteração do próprio texto, na busca de melhoria pela elaboração de uma nova versão, o autor manipula o seu próprio texto. No entanto, ao contrário do que se passa com o tradutor, por exemplo, a operação poética de *rescrita* não se limita à reelaboração do “mesmo”, segundo procedimentos ditados pela inevitabilidade de condicionantes e motivações que, de algum modo, escapariam à “vontade” daquele que pratica a *rescrita*. O que no tradutor é inevitabilidade é, no escritor que se reformula, opção e procura, questionamento deliberado das condicionantes e motivações, interrogação e transformação dos textos (seus e alheios) em busca do sentido último do seu querer dizer. É nessa diferença fundamental que se pode distinguir, do nosso ponto

¹ Trata-se, nesta nossa referência, de uma conferência sobre “Questões de crítica textual”, pronunciada na Universidade de Évora, em 1994.

de vista, a “reescrita” da “rescrita”. Enquanto a primeira operação busca a *inalterabilidade e rescreve* involuntariamente, a segunda usa os processos reconhecidos da *reescrita* para praticar, sobretudo, a novidade. É por isso que podemos dizer que a manipulação da *rescrita* assume o valor pleno da *criação* - e é por isso que o que rescreve deixa de ser o simples *scriptor* para passar a ser o *auctor*.

A força negativa do termo plágio, desde a época de Eça até aos nossos dias, merece alguns esclarecimentos histórico-culturais, antes de entrarmos em mais pormenores (muitos deles inevitavelmente conjecturais) que serão difíceis de compreender sem termos assegurado um quadro mínimo da etimologia (da história, portanto) do termo e dos seus empregos fundamentais (de um campo semântico, por assim dizer). Os dois textos em que nos baseamos para este breve apanhado são o de Schneider (1985) e o de Jeandillou (1994) que, salvo para citações integrais ou questões muito pontuais, deixamos de referir neste ponto do nosso trabalho por se encontrarem, desde já, salvaguardados como preciosa fonte de informação.

Etimologicamente, podemos recuar até ao grego clássico para referirmos o sentido do termo às aplicações que ainda hoje são válidas. Inicialmente *πλαγιος* significa “oblíquo”, de onde decorre o sentido de “equivoco” e, por extensão ainda no grego clássico, “trapaça”. Curiosamente, o sentido próprio do latim *plagium* acentua o aspecto que no conceito se reporta não ao “equivoco” como atributo contrário ao “próprio”, mas sim ao desvio, apropriação indevida da mão-de-obra, ou do que no domínio familiar é propriedade produtiva: *plagiarius* é o que pratica o crime de transviar os filhos dos outros, alicia os escravos alheios ou simplesmente deles se apropria. O que passa a estar em causa, portanto, são os produtores e a prole como valor. Contudo, o próprio latim usava o termo para designar metaforicamente aquele que se apropriava dos escritos alheios, ou seja, era plagiador ou plagiário o que colocava a sua assinatura sob o texto de um outro. Zumthor, sobre a Idade Média, é peremptório ao afirmar “a ausência da noção de plagiato”, apresentando razões de peso de uma investigação que comprova não existir até ao séc. XV a “noção de autenticidade textual, tal como a utilizam os filólogos” (cit. in Jeandillou, 1994:121). Também não é muito claro que o surto do autor como criador, no Renascimento, tenha dado origem à ideia de plágio. Por um lado, a imitação dos antigos era elogiada e a cadeia de citações era de tal ordem que seria difícil estabelecer qual o texto original. Dito de outro modo, além da *Bíblia* eram citados, pela tradução, os épicos e os trágicos gregos e romanos, os filósofos e historiadores da

Antiguidade Clássica, constituindo um tal filão de fontes - às quais “ir beber” era muito mais um bem do que um defeito - que seria quase impossível saber se alguém citou directamente Homero, ou se o fez através do Sócrates platónico, comentado por um romano, ou se o foi colher a um poeta italiano mais ou menos obscuro ou a qualquer outro autor europeu contemporâneo. É evidente que, ao falarmos aqui de citação, não estamos a definir que quantidade textual, ou que grau de omissão da fonte é necessário fazer para que se considere determinado texto contendo citações ou praticando plágio: cremos que o problema não se colocava, então. Efectivamente, o mundo dos homens de letras na época era muito pequeno e, por isso, a probabilidade de alguns terem uma erudição que abarcasse um conjunto importante de obras publicadas era muito grande. É de presumir, portanto, que seria quase impossível alguém praticar um acto considerado “fora das regras da imitação” sem ser logo detectado: talvez não invectivado mas pelo menos criticado e apontado como mau imitador. Sobre esse aspecto, a história da *Castro* de António Ferreira pode ser uma óptima matéria de reflexão: durante século e meio a sua quase contemporaneidade e semelhança com a tragédia castelhana, *Nise Lastimosa*, não levantou qualquer polémica - tendo esta começado exactamente em finais do século XVIII e princípio do século XIX (cf. Bismut, 1989). A questão quantitativa pode ser ilustrada por um dito seiscentista, do preceptor de Luís XIV, La Mothe La Vayer, que Jeandillou (1994:120) considera referido ao plágio: “pode roubar-se à maneira das abelhas sem fazer mal a ninguém, mas o roubo da formiga, que leva o grão inteiro, nunca deve ser imitado”. Esquecendo que este dito “cita” quase integralmente, omitindo a origem, o que é feito na *Carta* de Petrarca a Bocaccio, que já referimos na primeira parte do nosso trabalho, o comentário, muito embora possa ser encarado como ligeireza de cortesão, aponta-nos para três aspectos importantes na questão do plágio sempre que ela se coloca (e repare-se que a ideia central é o *roubo*): a dificuldade de definir o acto, o que leva ao emprego de constantes metáforas (e outras figuras como a hipérbole e o eufemismo); a ideia de que só a total apropriação deve ser encarada como passível de tal classificação enquanto acto reprovável (que, até certo ponto, traduz a nossa própria posição); e um aspecto decorrente da consequência que, por alegoria, nos fere a imaginação: o roubo da abelha produz o mel, o da formiga é devastador. A referência que Schneider faz a Shakespeare, sob esse ponto de vista, é ilustrativa. Depois de apresentar “as contas” do crítico Malone, que detectou, na peça *Richard III*, mais de

4.000 versos de autores anteriores, num total dos 6.043 do texto de Shakespeare, conclui o estudioso francês:

“Não faria, contudo, o menor sentido falar de plágio no contexto de efervescência teatral da Inglaterra isabelina, em que se distinguiam mal os papéis de actor e de autor, em que era normal retomar um esboço, uma metáfora ou uma cena inteira para lhe dar uma forma nova.” (1985:50)

A primeira referência a plágio assumida por um homem de letras num acto de escrita argumentativo que teve amplas consequência culturais nas mentalidades e consciências críticas no mundo ocidental (e muito em especial na época a que nos reportamos), nomeando e definindo de acordo com campos conceptuais que são os que ainda hoje nos afectam directamente, foi feita por Voltaire. No seu *Dictionnaire Philosophique* (1769) afirma: “Quando um autor vende os pensamentos de um outro como seus, esse furto chama-se plagiato”. Textualmente, parece-nos, é por finais do século XVIII e durante a primeira metade do século XIX que a questão do plágio se coloca insistentemente sobretudo em três formações discursivas que se constituem como campos relativamente coesos: a dos discursos sobre as “letras” (onde colocamos a filosofia); a das regulamentações económicas (os interesses autorais, os editoriais, o livro-mercadoria); e a do discurso jurídico (que, a ser encarado como reactivação da tradição retórica judicial, nos levaria a colocar as outras duas formações no interior de uma tipologia de honrosa tradição: a económica com variante do deliberativo e a “literária” como epidíctica).

Efectivamente, o que se passa poucas décadas depois da clara definição de Voltaire parece comprovar a oportunidade cultural da sua intervenção. Segundo Schneider, “o plágio só aparece como contrafacção infamante a partir do momento em que o autor fica ideologicamente investido de uma individualidade de artista, de criador, demiurgo solitário que tira da sua psique os recursos do seu estilo” (1985:49). Reconhece-se, aqui, uma caracterização que se recorta, exactamente, a partir do núcleo teórico-ideológico fundamental do que se chama romantismo. Mas é evidente que não é o dizer byroniano ou hugoliano, por exemplo, que cria o plágio. Os românticos dão-lhe a dimensão epidíctica em sobreposição à afirmação político-ideológica do eu-criador. Dão-lhe mesmo uma credibilidade filosófica fundamental pelo modo como discursivizam o “eu” transcendental sobre valores de irredutível originalidade no sentir, no pensar e no comungar essa interioridade irredutível apenas com as instâncias

sublimes (sejam elas Deus, ou a alma do povo ou da raça, ou o Ideal). Poderíamos dizer que os seus ideais de originalidade, de unicidade, de genialidade fundadora consolidam como discurso espiritualizante uma tendência de valorização da propriedade individual da produção intelectual. Contudo, não são os fundadores de uma noção de “autenticidade” que exige como produtos apenas as obras “originais” sem mácula de contaminação alheia.

A noção já se vem formando da argumentação jurídica. A lei de Le Chapelier, de 1791, proclama que “a mais sagrada e a mais pessoal de todas as propriedades é a obra, fruto do pensamento do escritor” (cf. Schneider: 49). No seu impulso de travar todos os modos de apropriação, quer dos excedentes da colheita, quer dos que resultavam de outros processos de trabalho, a Revolução Francesa clarificou em letra de lei os direitos sobre a propriedade literária: a lei de Lakanal, promulgada em 1793 (o ápice do poder revolucionário), garante os direitos por dez anos. Nas novas leis que saem o prazo é prolongado: em 1810 passa para vinte anos, em 1824, para trinta anos e em 1866 para cinquenta (cf. Schneider:49), prazo este que se fixou quase definitivamente na maioria dos países europeus até aos nossos dias.

O acto internacional que primeiro generalizou essa conquista da Revolução foi a Convenção de Berne, de 1886, com a adesão de vários países europeus. A mais recente Convenção é a International Copyright, que data de 1952 e foi ratificada em 1971. Não obstante os protocolos internacionais elaborados, as leis nacionais funcionam, por vezes, em desacordo com eles e cada país formula princípios de lei variáveis. Em Portugal e Inglaterra, por exemplo, os direitos de autor mantêm-se cinquenta anos após a morte da pessoa. Nos Estados Unidos mantêm-se cinquenta anos após a publicação da obra ou a morte do autor, conforme o que ocorra primeiro (cf. *Wordsworth Encyclopedia*, entrada: **copyright**). E isto começa a acontecer num momento histórico já muito perto de nós, em que o sujeito civil precisa de assegurar os seus proventos através do seu trabalho. Os protectores, mecenas ou reis, já não são as entidades que asseguram a existência dos artistas - o público torna-se cada vez mais a massa poderosa, como compradora - e estes têm de defender o seu pão das “formigas” que o podem saquear. É curioso notar como, deste modo, a instância jurídica e a económica laboram uma imagem da entidade civil que se incorporará, como ideologia, nos próprios processos psíquicos do sujeito através das instâncias da construção ideal que os freudianos certamente não hesitarão em identificar com o *superego*.

Tal individualização do problema, como julgamos ser evidente neste brevíssimo sumário do objecto que se conceptualiza como texto nos discursos jurídicos, transforma a componente económica, que parece ser a questão perturbante nos discursos deliberativos e probatórios, numa questão subjectiva, “interior” ao sujeito autor. Nos discursos jurídicos, os direitos são, tal como fica articulado nos textos, os proventos que deles se possam auferir. Simultaneamente, para o sujeito do discurso literário, o que se avoluma são os objectos de consciência, as relações intersubjectivas, as feridas narcísicas, as angústias de uma relação edipiana adensada pelas tramas das instâncias do sujeito. Em última análise é o desenvolvimento da pessoa humana que está em causa, na busca de uma identidade. Contudo, convenhamos, como nota que revela a complexidade que, em nosso entender, é insolúvel neste caso, todos esses problemas estão profundamente implicados no modo como o plágio existe no discurso literário. Quando um crítico ou um estudioso da literatura conta os “empréstimos” para revelar a não-originalidade, ou para fazer a acusação de plágio, está a estabelecer um critério de valores que afecta (e conforma) o campo literário. Porém, o discurso da crítica literária não tem capacidade de tratar o plágio como entidade sua. Poderíamos dizer que tal conceito, clarificável nos discursos jurídicos e económicos (os editores sabem delimitar muito bem o fenómeno e têm juristas capazes de repor a legalidade, como o comprovam os processos que já se instauraram com inteira procedência)ç, tende a tornar-se obtuso, traumático ou mesmo fantasmático no interior dos discursos sobre a literatura - como o prova, sobretudo, a resposta de Eça a Machado que já citámos abundantemente. Daí Schneider poder afirmar que “em Direito, o plágio é uma noção inacessível. Só a apreendemos como caso particular das infracções ao *copyright*” (1985:48). Para reformularmos o que atrás dissemos, poderíamos acompanhar com proveito as palavras que sobre o assunto pronunciou Foucault na sua célebre comunicação de 1969 sobre “o autor”:

“Os textos, os livros, os discursos começaram efectivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores [...]. Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc. - isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX -, foi nesse momento que a aura de transgressão própria do acto de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura.” (p. 47-48)

Pelas razões assim apresentadas preferimos circunscrever ao máximo o plágio, na primeira parte do nosso trabalho, como caso limite da relação textual (transtextualidade, mimese, “influência”), dando dele uma definição muito próxima da jurídica, e definindo como plagiável apenas o *objecto total* constituído pelo trabalho de um autor. Assim, definimos uma lexia de trabalho (um conceito operatório) que pudesse ser usado em conjunto com transtextualidade, imitação e mesmo influência sem se confundir com estes conceitos nem criar intersecções obscurecedoras. E, pelo facto de termos delimitado o conceito desse modo, não nos parece que tenhamos sido redutores. Cremos ser essa a ideia que estava na intenção de Voltaire quando falava de “pensamentos” - assumindo, claro, que os pensamentos e os textos de alguém só são identificáveis nos contextos e cotextos globais que os incorporam. As apropriações parciais, do nosso ponto de vista, só podem ser estudadas na literatura e compreendidas por ela como processos da transtextualidade ou então da mimese, no seu sentido mais abrangente - que incorpora a questão das representações do mundo e a dos *modelos* de representação - ou quando muito de “influência”, no sentido que Bloom (1973) lhe dá. Importava observar em primeiro lugar, portanto, aos diversos níveis, a comparabilidade (que implica uma pertinência comparativa, evidentemente, a presunção de pontos comuns), para estabelecer as semelhanças e as diferenças entre os elementos que, abstracta e genericamente, poderiam abusivamente ser entendidos como os “mesmos”. Só depois dessa análise nos foi possível contrapor com alguma segurança factos (que resultam da análise dos textos comparados) às impressões de semelhança (o “ar de família” que é um bom ponto de partida para motivar uma comparação literária, mas que não pode ser um ponto de chegada dessa mesma comparação - devendo este processo revelar os traços e os aspectos de pormenor que possibilitam as aproximações ou asseguram as distâncias)¹.

É dentro da área de reflexões que esse conceito de influência propõe que se articula com alguma consequência, parece-nos, a questão do plágio com a da relação textual tal como a literatura a pode encarar. O território é vasto e, tal como Schneider no-lo

¹ Comentando o conceito de “ar” ou “semelhança de família” de Wittgenstein tal como aqui o evocamos, Aguiar e Silva estabelece-lhe os limites lógicos razoáveis, recorrendo ao exemplo dos jogos que o filósofo austríaco utiliza, do seguinte modo: “o que o exame de múltiplos jogos nos revela é uma complexa rede de semelhanças - por vezes globais; outras vezes restritas - que se imbricam e se entrecruzam, mas que não constituem fundamento suficiente para que se afirme a existência de um elemento comum a todos os jogos.” (1967: 21). Subscrevemos inteiramente esse comentário do estudioso português que nos permite

apresenta, é um emaranhado de paixões sob o impulso de uma vontade de nítida demarcação ou partilha do próprio e do alheio. Deve reparar-se, no entanto, que nesse delineamento o que fica em causa é o problema da *partilha*: “o plágio não é um falso problema, ainda que não possa ser abordado nos termos da lógica corrente; questiona antes o próprio falso, que pode ser mais verdadeiro que o verdadeiro, a parte da recriação na criação” (1985:117). O que fica em questão, na interrogação que o problema do plágio convoca, é a possibilidade de se dizer tudo, inteiramente, de novo, aspirando a que a originalidade do próprio, coexista com a parte desse próprio que é recriada, ou seja, partilhada com o alheio. Em fórmula simplificadora, pode-se perguntar: o que é que uma obra original, inevitavelmente, partilha com as outras, tem de comum com elas? Ora, a recriação, neste caso, a menos que andemos às voltas com a questão neurótica (que existe, não o negamos), implica exactamente atender ao que há de inevitável (de *real*, no sentido psicanalítico) na retomada de elementos de outros textos, desde que estes passem a constituir um *objecto textual total* com outros sentidos - com pensamentos que possam ser atribuíveis ao novo “autor”. É claro que os apelos do discurso jurídico, na argumentação sobre os “interesses da pessoa civil”, consolidam a denegação que assenta na entidade dupla, autor/outro. Mas essa é uma questão que não tem uma resposta simples. Não há proposição definitivamente aceitável para as ciências do discurso (não importa se premissa se conclusão) que nos possa dizer: isto é plágio, aquilo não é. Porque isso depende da relação que o sujeito estabelece, de modo passional, com o discurso, quer seja autor quer seja leitor. E é nesse ponto que o paradoxo de “Ménard” se nos afigura muito mais do que uma facécia poética, acabando antes por ser uma resposta poética a uma questão retórica sem saída ao nível do discurso probatório.

Talvez se ilustrasse melhor este paradoxo, este labirinto que, no discurso de Schneider (1985), apela para as complexas redes do *inconsciente*, revelando como, neste, o sujeito se debate entre as pulsões do *id* e os imperativos do *superego*, perspectivando um caso que tem a vantagem de ter ocorrido numa época próxima da de Eça. Deu-se esse conjunto de acontecimentos que, para simplificar, chamamos “um caso”, exactamente na época em que a questão do plágio emergia como problema forte. Por essa altura, a argumentação em torno da propriedade literária, no campo dos

conceptualizar quanto há de falácia em pretender ver no semelhante a identidade - ou melhor, entre estruturas que têm pontos de contacto, a repetição do mesmo.

discursos sobre as letras, parece ter atingido o seu ponto supremo na actuação da pessoa de um escritor bem singular da época do romantismo francês: Charles Nodier. Este não só dedica um trabalho de investigação e argumentação ao plágio, como o convoca permanentemente, como tema, nos seus escritos, além de ser ele próprio confesso plagiador e participante numa intriga que acabou por levar a tribunal um plagiador. E mais, o livro que dedica ao plágio aparece primeiro anónimo, em 1812, e só em 1828 é publicado com a sua assinatura, corrigido e aumentado. A obra chama-se *Questions de Littérature Légale. Du Plagiat, de la Supposition d'Auteurs, des Supercheries qui Ont Rapport aux Livres*. A primeira versão, que não vem assinada, tem exactamente o mesmo título mas com um acréscimo que é quase uma evidente paródia às obras que alguns estudiosos “sérios” escreviam denunciando, policiando e apostrofando todas as intrigas, cenas, motivos, frases e palavras que lhes pareciam “repetir” (portando “plagiar”) outras anteriores. O título dessa primeira edição continuava assim: *Ouvrage qui Peut Servir de Suite au Dictionnaire des Anonymes et à toutes les Biographies*. Neste seu livro, Nodier revela uma lucidez muito grande na delimitação do plágio. Define *imitação*, por exemplo, como a tradução de um fragmento numa “obra de imaginação, a qual não é a tradução exacta do escrito do qual é tirada a parte traduzida” (in Jeandillou, 1994:117); opõe à imitação a *analogia* dos assuntos e considera esta uma parcial e quase sempre fortuita similitude de ideias; quanto ao *plágio* propriamente dito, consiste em tirar de um autor o “fundo de uma obra de invenção, o desenvolvimento de uma noção nova ou ainda mal conhecida, o jeito de um ou mais pensamentos” (in Jeandillou:1994:117). Podendo atingir a expressão ou o conteúdo, o plágio, segundo Nodier, caracteriza-se por uma reprodução demasiado fiel e pela extensão excessiva - acabando por propor uma cópia redutora e corruptora. Percebe-se por uma tal caracterização que, não obstante a prudência e o rigor, se começa a entrar num terreno movediço. Quem julga todos os factores implicados? Quem determina se uma noção é nova ou mal conhecida? O que é exactamente o *jeito* (“*tour*”) de um pensamento?

O mais interessante, em Nodier, é que, numa narrativa que publicou em 1830, *Histoire du Roi de Bohême et de Ses Sept Châteaux*, escreve o seguinte:

“Et vous voulez que moi, plagiaire des plagiaires de Sterne - Qui fut plagiaire de Swift - Qui fut plagiaire de Wilkins [*e a lista prolonga-se: Cyrano, Reboul, Guillaume des Autels, Rabelais*] Vous voudriez, je le répète, que j’inventasse la forme et le fond d’un livre ! le ciel

me soit en aide! Condillac dit quelque part qu'il seroit plus aisé de créer un monde que de créer une idée." (1830: p.27)

Poderá pensar-se que esta voz que fala é a do autor fictício, de um narrador ficticiamente autoral que nada tem a ver com o escritor real no seu papel de autor. Mesmo que nada mais houvesse a acrescentar, era estranho e revelador de uma duplicidade paradoxal este discurso num livro (ficção que seja) de alguém que tomou o plágio como tema num outro livro em que, pelo horizonte de coerência que postula, é retoricamente razoável pensar que existe uma identidade entre o sujeito que o enuncia e a entidade autoral que assina - possuidora de opiniões pelas quais é pública e conscientemente responsável. Mas se, mesmo assim, ainda restassem dúvidas, o resto da história "editorial" de Nodier viria dissipá-las completamente. Schneider não hesita em enunciar o problema desta maneira: "Nodier foi o primeiro plagiário de Potocki" (1984:57). O assunto tem pouco por onde se argumentar: uma das histórias da colectânea de Nodier, *Infernalía* (1822), corresponde, literalmente, à décima jornada de *Manuscrit Trouvé à Saragosse* do autor de origem polaca. Mas não é tudo. Acompanhando a opinião de Caillois, Schneider pensa que este plágio é a sequela de uma desonestidade prévia (que, em nosso entender, é a única forma de se iniciar o processo de um plágio "ideal" - que não seja desmascarado, tornando-se uma farsa, nem denunciado legalmente, o que o torna um crime): o "desvio" ou apropriação ilícita do manuscrito de Potocki. A história, segundo a tradição (cf. in Potocki, 1989: 18,750-751)¹ daquilo que nos parece "uma investigação criminal no campo do literário" que Schneider sumariza, tem um antecedente curioso. Potocki teria mandado a um amigo de Paris uma cópia manuscrita do seu *Manuscrit Trouvé à Saragoça* no princípio do século XIX. Aqui o caso torna-se espantoso: tal cópia nunca mais aparece pois o amigo guardou-a tão bem que até 1958 nunca foi encontrado nenhum original da versão francesa. Caillois pensa que Nodier era esse "amigo de Paris" (cf. Schneider, 1985:57). A tentação do plágio deve ter sido contagiada pela própria atmosfera do livro, pois

¹ Referimo-nos a uma obra que, efectivamente, só foi publicada na íntegra muito recentemente. O texto integral resulta de um estabelecimento crítico de que damos os tópicos fundamentais para o que aqui nos interessa segundo as páginas do aparato crítico que citamos (*Prefácio e Cronologia*). O texto de Caillois a que Schneider se reporta é o do prefácio da edição mais completa até à última que conhecemos (e mesmo assim apenas uma quarta parte da de 1989, a que aqui fazemos referência), publicada em 1958. Acrescente-se em nota que, pelo facto de esta edição ser um estabelecimento de texto e não uma tradução, se deduz que o original teria sido escrito em francês e que, através da "Cronologia" (in Potocki, 1989:743 a 752), se confirma essa hipótese pois, segundo os factos da história editorial do romance, existem apenas algumas edições polacas, anteriores à de Caillois e que reproduzem ou remanejam ligeiramente a versão polaca de 1847 que foi *traduzida* do francês.

torna-se, ela própria, fantástica. A obra (quase) integral de Potocki é publicada com o título de *Val funeste*, no jornal *La Presse* (1834-1835), por um copista que não resiste a assiná-la com um pseudónimo literário de Conte de Courchamps. Este plágio foi julgado e o copista condenado. O de Nodier não. Nem foi julgado Washington Irving por ter plagiado uma das histórias constantes no plágio de Courchamps, dando-lhe o título de *The Grand Prior of Malta*. É claro que era uma tradução, mas não é desse modo que o diplomata-escritor americano o apresenta.

Este breve panorama dos sucessos que envolvem um escritor cheio de imaginação como Nodier (e não só ele, também Irving, evidentemente) no papel de plagiador, depois de se ter pronunciado tão rigorosamente sobre o “delito”, mostra-nos bem como o processo que envolve a acusação (e a prática, e a denúncia - muito provavelmente instigada pela tentação e pela dúvida) está sempre viciado pela denegação (mesmo quando, por vezes, aparece como um claro processo jurídico). O próprio Potocki, como o demonstra a leitura do seu texto, recorre livremente a filões do fantástico que vão, pelo menos, das *Mil e uma Noites* (segundo as versões que circulavam, então, na Europa), até a *The Canterbury Tales*, de Chaucer. O que nos leva a pensar que é importante ter sempre presente, quando avaliamos o processo de trabalho de rescrita na rescrita, em Eça, as seguintes palavras de Schneider que encerram, referidas ao “caso-plágio”, a própria fórmula (i)lógica da denegação

“As controvérsias entre escritores e pensadores acerca do plágio pressupõem que existiria na língua algo como os seus próprios bens, o que parecem atestar em sua evidência jurídica os próprios termos da propriedade literária. E, no entanto, uns e outros sabem bem que não há nada para patentear ou para roubar, nada que não pertença a todos: palavras e ideias. Sabem bem “mas mesmo assim” [*sublinhado nosso*], protestam contra o roubo e reivindicam direitos de propriedade[...] A propriedade concerne só à obra, não àquilo de que é feita [...]. Então, a dificuldade lógica apresenta-se assim: como é que um texto, simples montagem de palavras, coisas vis e comuns, pode ser dito meu, legitimado e defendido como próprio? É essa então a dificuldade psicológica, talvez a mais difícil de superar. O apego de cada um a “suas” palavras é mais agudo, mais doloroso, mais antigo que o do escritor a uma obra que não pode nunca dizer que é verdadeiramente sua, já que a sabe presa por uma interdição mais forte que a sua transgressão criadora. A obra realizada [...] é uma obra de arte precisa e unicamente na medida em que deixa de pertencer ao seu autor [...] (1985:392).

Exactamente por estas razões é que pensamos que um dos mecanismos fundamentais da poética de Eça, profundamente decorrente das práticas comuns entre os naturalistas, é o que resulta do facto de não haver patentes nem roubos em literatura. De facto, da poética que se pode deduzir da sua prática, em sintonia com a longa e poderosa poética

de Zola (decorrente, como já vimos, de uma prática criativa, de uma crítica permanente e de uma poética teorizante) o problema da criação a partir do nada não se coloca: há, sim, a exibição poética dos dizeres segundo a qual a obra é o mecanismo que patenteia os ditos e as entidades que os proferem - actores com o autor entre eles.

Capítulo 2

Poiesis ou a representação em acto

A prática de Eça revela que, se por um lado deve ter sentido apego às suas palavras (e por isso terá sido sensível à crítica de Machado de Assis), nos parâmetros psicológicos em que Schneider fala, tal como vimos na última citação que dele fizemos, por outro lado manifesta, em relação a esse apego, uma capacidade de demarcação muito grande. O “saber bem” que as palavras são de todos “mas, no entanto, querer fazer delas coisa sua” pode ser um modo de apresentar a própria problemática da literatura, tal como uma perspectiva psicanalítica a permitiria pensar de modo sugestivo. A aprendizagem da crítica a que Eça se foi moldando por qualidade própria e por aprendizagem da escola, o facto de se ter consciente e sistematicamente batido contra os valores românticos da autenticidade e da originalidade absolutos, denunciando-os mesmo como mitos, levaram o romancista português a essa capacidade de distância - em relação aos textos, às proposições, aos valores - a que podemos chamar *suspensão de crença*.

Tal designação, que só é relativamente nova como conceito formal, forjamo-la nós a partir de dois conceitos que aqui concorrem de modo operatorialmente oportuno: o de *suspensão de descrença*, que desde Coleridge tem sido uma expressão usada pela crítica anglo-saxónica para falar da ficção (no fundo, enquanto variedade do *verosímil* aristotélico) ou do modo de aceitabilidade dos mundos possíveis (cf. Frey, Baker e Perkins, 1985:450); e do de *suspensão de juízo*, que Mário Sacramento (1945:101,116-117) considera como um dos modos de construção da *ironia* em Eça. Juntando-os, procuramos delimitar um conjunto de processos operatórios que, em Eça, são fundamento da construção da ficção e, simultaneamente, da possibilidade de manter uma voz de narrador autoral (circulando entre narradores e personagens) que assume uma variedade virtualmente ilimitada de posições enunciativas sem erigir nenhuma delas em centro supersistémico de uma ideologia, de uma crença, de um valor. Pelo exposto compreende-se que usamos a expressão *suspensão de crença* por se poder

revelar produtiva quando aplicada a Eça, embora tenhamos a consciência de que o campo de pertinências que ela delimita tem sido pensado por outras designações conceptuais.

Podemos acrescentar, quanto a este ponto, que se a suspensão da descrença apela para a fundação de um protocolo segundo o qual se estabelece o pacto ficcional, a suspensão de crença produz uma restrição (ou mesmo anulação) da autoridade autoral. Como escreve Luís Beltrán, na definição das orientações possíveis da entidade produtora da ficção, a que se manifesta como dominante a partir do naturalismo é a da “incapacidade do sujeito cognitivo [*o saber do narrador autoral, a sua “ciência”*] de se colocar acima das personagens” (1992:72). Seguindo ainda essa sua caracterização da entidade autoral que Beltrán designa por sintética (por nela convergirem vozes e pensamentos de autor e personagens no mesmo acto de enunciação), podemos ver como ela se aplica à evolução de Eça, desenvolvendo-se desde o próprio começo da sua carreira, pelo abandono da onisciência autoral que caracteriza o narrador silencioso mas presente como sujeito cognitivo identificável (mesmo que seja sobretudo pela capacidade enciclopédica) ainda frequente no interior do naturalismo. Esta última característica, que se pode notar, muito especialmente em *La Faute*, como pensamos ter demonstrado sobejamente na terceira parte do nosso trabalho, não pode ser destacada em nenhuma das versões de *O Crime*. Eça abandona o privilégio autoral de sujeito detentor do saber dominante, para se tornar o sujeito que cognitivamente se coloca “ao lado das personagens”, sendo estas que o “contagiam com o seu discurso e com a sua situação cognitiva” (Beltrán,1992:72). E é neste processo que podemos dizer que a grande modernidade de Eça se evidencia exactamente por uma dominância da alteridade que marca a todos os níveis o seu discurso, imprimindo as características de uma “impropriedade” autoral a todos os níveis do seu texto. Assim, acompanhando ainda Beltrán, poderíamos sem ousadia aplicar aos processos de apagamento da autoridade, em Eça, os termos que ele usa para caracterizar algumas das manifestações do romance mais moderno: “nestas condições o discurso narrativo começa a perceber-se a si mesmo como o discurso de «outra pessoa», o que expressa a aparição de um *narrador* que se distancia do autor”.(1992:72)¹

¹ Correndo o risco de alguma repetitividade, não resistimos a transcrever em nota uma pequena comparação de apoio à nossa concepção da modernidade de Eça. Do texto que Beltrán cita para exemplificar a modernidade do processo, apresentamos um pequeno excerto que colocamos junto do dos

Esta nossa conceptualização da operação discursiva de Eça assenta, evidentemente, na análise da convergência de múltiplos processos que tentámos apresentar e circunscrever ao longo da nossa argumentação como pontos de vista que presumimos ter sustido com suficiente coerência. Em primeiro lugar, é nossa convicção de que a emergência de uma *tese* é um aspecto fundamental na produção romanesca de Eça e, singularmente, em *O Crime* - no fundo aquilo que Mário Sacramento, numa posição com a qual se harmonizam as hipóteses por nós expressas na segunda parte do nosso trabalho, define como “a «tese» que serve de «referência» e de esqueleto às suas obras” (1945:167); em segundo lugar, parece-nos evidente o facto de, como julgamos ter demonstrado pela análise feita do romance de Eça em comparação com o de Zola, o autor português manifestar uma tendência própria permanente para desdobrar por personagens variadas as diversas perspectivas e posições ideológicas, sem privilegiar como focalizadores os protagonistas e, muito menos, um deles que ficasse, assim, erigido em herói problemático; em terceiro lugar consideramos, tal como deve ter sobressaído das nossas exposições, que a entidade autoral do romancista se caracteriza sempre por um fenómeno constante em Eça escritor que ele, nas suas reflexões,

primeiros parágrafos do romance de Eça (quase igual nas duas últimas versões e muito parecido com o início do segundo capítulo da primeira) na terceira versão:

“El arzobispo le hizo notar al doctor Urbino que aquel era en cierto modo un almuerzo histórico: ali estaban por la primera vez juntos en una mesma mesa, cicatrizadas las heridas y dissipados los rencores, los dos bandos de las guerras civiles que habian ensangrentado al país desde la independencia. [...] El doctor Urbino no estaba de acuerdo: um presidente liberal no le parecia ni mas ni menos que um presidente conservador, sólo que peor vestido.” (*El Amor en los Tiempos del Cólera*, de Gabriel García Márquez, cit. in Beltrán, 1992:71)

“Foi no domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéies, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia. O pároco era um homem sanguíneo e nutrido que passava entre o clero diocesano pelo *comilão dos comilões*. Contavam-se histórias singulares da sua voracidade. O Carlos da Botica - que o detestava - costumava dizer, sempre que o via sair depois da sesta, com a face afogueada de sangue, muito enfartado: - Lá vai a jibóia esmoer. Um dia estoura! Com efeito estourou, depois de uma ceia de peixe - à hora em que defronte, na casa do dr. Godinho que fazia anos, se polcava com alarido [...]” (Eça de Queirós, 1880)

A importância que tem aqui o discurso colectivo, o saber gnómico que funciona como sujeito cognitivo na terminologia a que Beltrán recorre, foi já destacada por nós na análise comparativa em capítulo anterior. Como voltaremos, ainda que com brevidade, a este texto não fazemos mais comentários - limitamo-nos a transcrever o comentário de Beltrán ao texto de García Márquez:

“Desta forma o discurso referido não é um exemplar arrancado à sequência referencial que emana do sujeito cognitivo do autor, como no naturalismo, mas sim a nota emotiva que serve de contraponto a um conjunto referencial que não é produto do sujeito cognitivo do autor, mas antes da sua percepção do discurso alheio.” (1992:70)

Frank de Sousa, no seu trabalho sobre *A Cidade e As Serras*, recorrendo embora a outra conceptualização, a de “estética da imperfeição”, tem uma perspectiva muito próxima da nossa subjacente à sua visão de um “pós-modernismo” em Eça. (Cf. Sousa, 1996)

considera “falta de teses” - o que Mário Sacramento comenta dizendo “que não lhe faltaram realmente as «teses», mas sim a decisão por uma” (cf. 1945:196-200); e, finalmente, parece-nos poder concluir-se que o trabalho de Eça decorre de uma atitude textual de permanente transtextualidade, citando-se a si próprio e aos outros num plano de equivalência tal que não podemos dizer se tem mais credibilidade ou “valor de verdade”, um documento histórico, uma observação pessoal (na qual estaria incluída a própria fala ou discurso não literário), um discurso repetido de valor ritual, um texto de um mestre da literatura, um discurso de uma personagem, ou um texto seu anterior - no fundo leitura ou observação, leitura de si ou dos outros, leitura e escrita, reescrita e rescrita (tal como as conceptualizámos em ponto anterior desta quarta parte) fundem-se num só acto válido de escrita: o fazer poético - a *poiesis*, no seu sentido fundador.

Congeminamos deste modo, a partir de um termo nuclear que está na própria origem da reflexão sobre a literatura, um conceito que não é apenas o reactivar de um “tecnicismo” quase só conservado para referir um campo de estudos ou de reflexões (cf. García Berrio, 1989:26). De acordo com García Berrio, o termo, na sua origem grega, segundo o pensa Aristóteles, designando o *fazer* (que Borges evoca fortemente no seu “El Hacedor”), apelava para a “faculdade complementar do conhecimento filosófico”, pressupondo que “mediante a invenção poética regida pelas convenções da *verosimilhança*, o homem amplia e enriquece definitivamente a sua experiência” e isso porque pode distribuir “as personagens e os acontecimentos por todas as situações possíveis e extremas, às quais não se estende a articulação delimitada do seu desenvolvimento real” (cf. García Berrio, 1989:27). Parece-nos, com efeito, que Eça na sua actividade de representação romanesca terá procurado desenvolver ao extremo a sua experiência imaginária através de personagens, acontecimentos e situações fictícias necessárias à sua expansão inventiva e passional, com a clara motivação de pôr a funcionar um modelo de mundo necessário ao sentido complexo que para si envolvia a “tese”.

Recorrendo ainda a García Berrio, poderíamos dizer que, pelo processo de pôr “à prova, sem risco real em situações hipotéticas de conflitualidade extrema, a sua experiência ética e passional” (1989:21) Eça encontra um modo de expor a sua mensagem tendo em conta a alteridade e, sobretudo, tendo-se também em conta enquanto alteridade, no limiar do que nele é, paradoxalmente, autor/outro.

Recorrendo a uma formulação de raiz bakhtiniana, em busca de maior precisão na explicitação da relação da tese com o mecanismo da enunciação, parece-nos justo pensar que a dualidade autor/outros (como entidade dialógica suprema do enunciado literário - e mesmo dos textos em geral) encontra um modo de atingir “a exaustividade do tema” e o “desejo ou querer dizer” do enunciador, numa “estruturação do género” de um modo muito especial (cf. Beltrán Almería, 1992:29) em Eça. Na convergência dos modelos históricos que trabalhou e do seu modo de os desenvolver como *scriptor*, Eça privilegia a “palavra alheia” (a que se “percebe como pertencente a outro”), fazendo-a dominar a “palavra neutra” (da língua) e a “palavra em si” (a da situação concreta, a da “verdade” referencial), fazendo-a ser “percebida, ou seja, tornando-a consciente” (cf. Beltrán Almería, 1992:29), acentuando sempre o interminável *fazer* (da *poiesis*) como prática hiperbólica da *imitação* (da *mimesis*), ou como processo generalizado de apagamento do *auctor* na sua função de detentor de *um sentido*. No fundo, a instância narrativa que na análise do romance designamos por narrador autoral existe de facto como função enunciativa reduzida ao ponto de ser tão só, cada vez mais de versão para versão, a articulação entre o modelo hipotético que narra sem julgar, encenando as teses que se propõem e quase anulam - *suspendendo o juízo* - e a entidade histórica do escritor que colige e ordena os dados do mundo e do texto sem privilegiar um sistema - *suspendendo a crença*. Já vimos, pela análise de ambos os romances, que, inevitavelmente, mesmo essa suspensão de juízo e de crença é relativa - restando como valor a lógica, absurda ou não, do mundo que não se pode governar, a do nascimento, crescimento, reprodução e morte. É esta que prevalece contra um sistema - a Doutrina - que quer parar a inevitável ordem cósmica do Universo.

Recorrendo ainda a outro conceito bakhtiniano, o de *grotesco*, poderíamos como proposta final nesta direcção acrescentar que Eça, culminando a criação da banalidade e do comezinho como ápice romanesco do projecto naturalista, desenvolve e valoriza um universo em que as criaturas, por existirem na sua nulidade cósmica, são as detentoras da única verdade possível: frágil, limitada e falível, como será sempre perante a grande “Verdade” a afirmação de todo o humano: grotesco (não nos esqueçamos que a pintura grotesca é a que se apaga, quando a gruta onde está pintada se abre à luz do Sol), enfim, na sua efemeridade.

Creemos ter tocado, nos parágrafos anteriores, num ponto extremamente importante que pode levar-nos a debates que seria imprudente iniciar neste ponto terminal do nosso

trabalho, pelas implicações controversas que apresentariam. Para o deixar abordado e claro sem o tomarmos como elemento central da nossa própria tese mas para que, ainda assim, fique suficientemente sublinhado pela sua importância complementar, evocamos apenas Diderot que, no *Paradoxe sur le Comédien*, afirma pela voz do seu “primeiro interlocutor”: “o homem sensível encontra-se demasiado abandonado à mercê do seu diafragma para poder ser [...] um sublime imitador da natureza, a não ser que consiga distrair-se e esquecer-se de si próprio” (1830¹:202). Sem pretendermos evocar um conhecimento directo por parte do escritor português (que não seria surpreendente, aliás, embora não o possamos documentar), parece-nos presumível que, juntamente com a sua veneração pelos românticos alemães, Eça tenha admirado (ainda que por conhecimento indirecto) as teses desse “philosophe” (jovem contemporâneo do seu muito citado Voltaire) que tanto contribuiu para a emergência de uma nova sensibilidade na literatura europeia do século XIX. Seja como for, admitimos como revelador do seu processo de trabalho (para perspectivarmos a atitude de Eça leitor-escritor, autor em que a propriedade e a alteridade se confundem no enunciar descentrado que produz sobre a “verdade”), o seguinte comentário de Lacoue-Labarthe ao texto que acima citámos de Diderot:

“O paradoxo reside, por isso, no seguinte: para tudo fazer, tudo imitar - para tudo (re)presentar ou tudo (re)produzir, no sentido mais forte -, é preciso não ser *nada* por si mesmo², não ter nada de *próprio*, a não ser uma «igual aptidão» para todas as espécies de coisas, de papéis, de caracteres, de funções, de personagens, etc. O paradoxo enuncia uma *lei da impropriedade*, que é a própria lei da *mimesis*: só o «homem sem qualidades», o ser sem propriedade nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si, distraído de si mesmo, privado de si) está em condições de apresentar ou de produzir em geral.” (1986:27)

É entendendo Eça como o autor fortemente marcado pela força avassaladora desse paradoxo que o lemos, então, *scriptor* esforçado de um trabalho em que a imagem do *auctor* surge impregnada pelo que *não diz*, pela *tentação do silêncio*, por um dizer em que a afirmação obsessiva, cada vez mais explicitamente, é a do silêncio. Isso torna-se

¹ Na “Notícia” da edição que citamos (1966), a história da edição revela que houve várias versões deste texto de Diderot. A primeira edição que apresenta o texto tal como hoje o conhecemos (ampliando as anteriores) é póstuma e datada de 1830. A ela nos referimos sem qualquer hesitação, pois a citação que fazemos é repisada constantemente com pequenas variações ao longo de todo o texto constituindo, genericamente, o tema central do paradoxo. É claro que esta “formulação” nos pareceu a mais interessante para exprimir sinteticamente e de modo evidente o “paradoxo” que queremos explicitar sobre Eça.

² É claro que quer a afirmação de Diderot quer a de Lacoue-Labarthe nos encaminham para uma identificação do *autor* ou *poeta* com a entidade que se aproxima, de modo forte (fascinantemente

evidente sobretudo nos seus textos terminais, muito em especial na *Correspondência de Fradique Mendes* - exactamente a sua personagem que nunca foi um autor não porque lhe faltassem “ideias mas porque lhe faltou a certeza de que elas, pelo seu valor definitivo, merecessem ser registadas e perpetuadas” (cf. Sacramento, 1945:284; ref. tb. por Carlos Reis, “Conferência Sobre a Edição Crítica de Eça de Queirós”, *Seminário sobre Crítica Textual*, Arrábida, 1993- n/publicado). É evidente que mesmo essa “ideia”(essa “tese”) não é definitiva - e o *silêncio* esbarra, como última tese, com a sua relatividade, ao deparar-se com o próprio “silêncio” enquanto medíocre aparência: Pacheco, o “ideólogo quase mudo”, personagem que se torna glória nacional por ter dito banalidades que, por parcas, se sublimaram como sentenças.

Na transformação que Eça pratica no seu romance *O Crime do Padre Amaro*, desde a primeira até à terceira versão, o que nos parece dominar o sentido das alterações é o aperfeiçoar do sentido da tese - no fundo do “seu querer dizer” - pela sua emergência na multiplicidade das vozes. No entanto, repare-se que a questão só pode ser formulada deste modo porque o querer dizer só tem fundamento no *dito* - a tese não está pronta antes de estar dita. E é perante o dito, de modo mais ou menos explícito ou implícito (mesmo enquanto “mental”, a tese tem de se “formular” - seja qual for a expressão, mesmo no mais obscuro jogo de símbolos), mais ou menos mediato ou imediato, no interior de um dito, “obliquamente”, que a tese se formula. Por isso mesmo não estamos inteiramente de acordo com Mário Sacramento, quando afirma:

“Compreende-se que o fino artista que havia em Eça de Queirós não pudesse transitar, sem desgosto, àquela parte do romance em que a estrutura da «tese» ficaria a nu pela impossibilidade de a animar daquela vida que pudera insuflar às restantes com o concurso da pessoal experiência e da pessoal observação. O romance tomava, a partir de então, um cru sentido anticlerical a que viria a fazer reverência na pessoa de Teófilo de Braga, em carta que lhe endereçou pouco depois da publicação do *Primo Basílio*[...] - como poderia desviar o livro do sentido de libelo que adquire na última parte? - Eça não se apossou ainda do segredo que virá a permitir-lhe anular, pelo jogo da ironia, a «tese» que serve de esqueleto às suas obras.”(1945:166-167)

O nosso desacordo, note-se bem, é apenas parcial. O mecanismo pragmático que rodeia o romance nesta altura (entre 1875 e 1878 - entre a primeira versão e a carta de Teófilo que lhe faz a crítica, depois da publicação de *O Primo Basílio*), desenvolvendo-se retoricamente entre o querer dizer (mas na formulação do querer dizer já está um dito), o dito, a leitura crítica, as leituras de outros romancistas, nomeadamente *La Faute*

representativo), do *ser* “riscado” para que apela a ontologia fundamental de Heidegger como ele a formula

de Zola (que ele revela ter já lido muito bem, como se pode ver no seu prefácio-resposta a Machado de Assis) e as críticas que lhe foram feitas, colocam-lhe, de facto, um problema quanto à tese e à proeminência, nesta, do anticlericalismo (cf. segundo ponto da segunda parte deste nosso trabalho) . O desaparecimento do cônego Silva (que praticamente só é importante como contraponto momentâneo à carnalidade, à gula e à brejeirice do restante clero no VI capítulo da primeira versão, em que é narrada uma reunião no quarto de Amaro), que na segunda versão já nem sequer é aludido, e as restantes alterações praticadas ao nível da *narrativa*, sobretudo, revelam de facto uma oscilação na estratégia argumentativa do discurso romanesco. Os representantes da Igreja passam a ser, desde então, apenas os exemplares da hipocrisia, que enunciam uma doutrina que todos os seus actos, desde o desprezo pelos pobres até à quebra dos votos de castidade, negam.

Parece-nos que a formulação da argumentação, desenvolvida a partir da primeira versão e ganhando a máxima coerência dentro da ficção de Eça na última, assenta no desenvolvimento, aperfeiçoamento e afinação do discurso retórico e poético em três pontos da organização da narrativa e dos processos de enunciação fundamentais: o desenvolvimento da tese positivista-darwinista que envolve as transformações da personagem de João Eduardo e da figura do dr. Gouveia; a reformulação da representação do universo dos eclesiásticos que culmina com a emergência do Abade Ferrão; e a transformação dos processos de enunciação narrativo-autoral que vai apagando cada vez mais a sua função de *sujeito cognitivo*, pela *suspensão do juízo* e pela sua redução a uma voz de encenador (no papel de produtor de enunciados de constatação sobre um universo que aparentemente já não rege) e vai sendo cada vez mais penetrada pelos enunciados dos sujeitos da acção. Tudo isto, obviamente, pelo assumir de uma atenção crítica ao próprio texto que, por sua vez, vai sendo penetrado pelos contactos textuais, sobretudo de Zola - e, deste, essencialmente, impõe-se a formulação da tese e a força dos seus motivos e elementos simbólicos - conforme se vai formando a *suspensão da crença* relativamente a todos os valores postos a funcionar a partir da dinâmica decorrente do núcleo da tese: a procriação como dinâmica/destino do amor - entendida como inevitabilidade da continuação da espécie - que se afirma como único valor na lógica do *mundo*.

em *Zur Seinsfrage [Sobre o Problema do Ser]* (1955).

Ora, Eça está sobretudo empenhado não em anular, pelo jogo da ironia (e é neste ponto que discordamos de Mário Sacramento), mas em aperfeiçoar, agudizar a tese pelo jogo da evidência poética, num mundo em que o seu narrador é cada vez mais um olhar discreto ou a escuta atenta das vozes. As personagens que já se movem na maquinaria narrativa da primeira versão impõem-lhe a lógica do *já escrito*, que assim se torna alteridade. Não se trata de alterá-la anulando a tese. Retoricamente isso só seria possível esquecendo o romance e passando para outro. Mas a opção de Eça é a rescrita (transformação da obra em *outra*), ao efectuar a rescrita (redizer o já dito). Obviamente que neste distanciar-se já está e sempre ficará a “santa ironia”, mas não nos parece que esse seja o mecanismo de base.

A ironia sólida, tal como emerge em Eça, esteja ou não tocada pelo humor, assenta em mecanismos de distanciação. O mais poderoso, em nosso entender, que pode ser construído quer num clima trágico quer num clima de comicidade, é o da *equidistância*. O aspecto mais importante a destacar nesse mecanismo, parece-nos, não é o que se anula mas o que se faz coexistir. O processo mais evidente e constante que Eça usa, logo desde a primeira versão (que a torna passível de melhoria, de rescrita, portanto), é a manifestação, na “falibilidade” e na “hipocrisia” do clero, do próprio aspecto inevitável dessa mesma falibilidade e dessa mesma hipocrisia. Para tornamos mais clara a questão, parece-nos que vale a pena apresentar mais uma vez os modos divergentes de Eça e Zola dizerem “o mesmo” nas suas radicais diferenças: onde Zola parece admitir a correcção do equívoco pela afirmação do princípio da natureza contra o princípio da doutrina, Eça manifesta a incapacidade de afirmar tão claramente a solução do antagonismo mesmo num processo dialéctico de superação; como se o valor do positivo só pudesse ser conjecturado e valorizado a partir do próprio erro, deixando de existir se este não se manifestasse na sua monstruosidade - ou na sua dimensão grotesca.

O aprofundar do ponto de vista darwinista é, quanto a nós, na sequência óbvia do que anteriormente escrevemos, o primeiro impulso de transformação pela rescrita. Eça leu, por certo, *La Faute*, e foi marcado por ela. Não é o elemento dinamizador da transformação mas é a alteridade fundamental com a qual o autor Eça de Queirós dialoga. Por isso mesmo não refunde o seu trabalho, fazendo nele entrar a natureza, pelos processos de hiperbolização descritiva, por exemplo, como Zola tinha feito no seu romance. O seu modo de representar a natureza é desenvolvendo-a no interior da sociedade, enfatizando, pela representação dos códigos sociais de relação, o que nestes

há de complexificação semiótica da natureza. A figura de João Eduardo, que na primeira versão é pouco mais do que um obstáculo, rapidamente anulado por uma intriga que os padres fazem contra ele (cap. VIII), sendo de imediato denunciado por Amaro a Amélia, o que leva esta a romper com ele (cap. XIII), torna-se um elemento fundamental para o desenvolvimento da tese na segunda versão.

João Eduardo, “iluminado” pela crítica demo-liberal, inspirado pela ideologia anti-católica dos seus correligionários do jornal, ousa o ataque verbal à instituição eclesiástica. Toscamente, entre a taberna e a redacção do “órgão liberal” de informação, ele atinge uma mundividência que lhe permite perceber as intrigas que o clero tece. Evidentemente que a motivação principal é a luta pela posse da mulher. Tal darwinismo extremado em máxima não aparece explicitado pelo discurso argumentativo - ninguém pronuncia o libelo nesses termos - mas a fábula constrói os passos desse esclarecimento, culminando na cena da segunda missa que já comentámos na terceira parte do nosso trabalho. É aí que João Eduardo tem a revelação do poder do padre que, em nosso entender, funciona como uma poderosa ironização da “religião revelada” - qualquer coisa como o às avessas do princípio dogmático que permitisse uma “irreligião pela revelação”. Resulta desse saber uma compreensão profunda de João Eduardo das razões pelas quais perdeu a mulher amada. É por não ter a “Graça”, que dava ao padre o seu poder de sedução, que o pobre jovem provinciano, com algumas luzes de poesia romântica e muita verborreia liberal, perde a mulher.

Esta transformação da primeira para a segunda versão, profundamente determinada pelos elementos da fábula já existente, parece não ter satisfeito Eça. Há beleza arquitectónica nesta rescrita, do nosso ponto de vista. A revelação que João Eduardo tem na igreja é muito mais interessante do que aquela que, na terceira versão, lhe será ministrada pelo médico. Parece-nos que é a exigência da tese dominante que leva à segunda transformação. João Eduardo, pelo seu percurso biográfico, pelo modo como se comprometeu com o romantismo e com o liberalismo, não pode, na lógica naturalista, ter assumido uma tal capacidade de vidência. Os processos reais do mundo são opacos para um romântico - na exacerbação crítica do naturalismo, obviamente. Mas pensamos que existe um mecanismo mais profundo a encaminhar Eça para a terceira solução - pelo menos a decidi-lo definitivamente: a possibilidade de fazer emergir mais uma personagem portadora de tese que tem a qualidade de ser funcionalmente verosímil do ponto de vista naturalista. O médico, que quase não tem peso como personagem mesmo

ao longo da última versão, aparece, com o seu discurso positivista, a demonstrar a João Eduardo porque é que ele perdeu a mulher:

“Ele tem para as mulheres, como homem, paixões e órgãos; como confessor, a importância de um Deus. É evidente que há-de utilizar essa importância para satisfazer essas paixões; e que há-de cobrir essa satisfação natural com as aparências e com os pretextos do serviço divino” (1880: 33;II vol)

A lucidez naturalista não podia ser mais fulgorantemente expressa numa linguagem quase panfletária. Com a distribuição dos papéis assim reformulada, é possível ir mais fundo na visão da natureza através de comportamentos humanos altamente culturalizados. Os rituais são visto pelo dr. Gouveia como componentes de uma autêntica proxémica cuja gramática fundamental ele conhece: partindo de um impulso generalizado da procriação, o espírito do homem elabora as paixões amorosas; para as satisfazer são válidos todos os processos de construção e exercício do poder. Um desses processos é o das imagens mediadoras que simbolizam o poder como transcendência e que garantem a aceitação da força pelos que importa dominar: as mulheres e os homens que não se submetem conscientemente aos mecanismos desse poder mas que o aceitam por julgarem atingir uma relação de protector/protegido da qual podem tirar proveito. O que hoje assumimos como insuportavelmente machista em tal tese é perfeitamente caucionado pela linha fundamental e básica da argumentação de Darwin. O problema é que, ao falar de fundamentos biológicos e zoológicos, Darwin não coloca, de imediato, a questão do *anthropos* como ser de cultura. Reconhecendo que os mecanismos político-culturais podem prolongar, na esfera social, as bases biológicas de onde tomam forma, ele também assume que na esfera do social o homem adquire uma dimensão “ética” que “constitui a maior de todas as distinções entre ele e os animais que estão abaixo dele” (in Candeias, 1941:123). Parece-nos que, ao reduzir o contraponto ético virtualmente presente no darwinismo, Eça não pretende apresentar uma tese autoral de valor científico “quase silogística” ou relevando da endoxa. O que nos parece reforçar-se é a evidência paradoxal da diferença entre o que a doutrina “diz” e o que, pela manifestação do poder que essa doutrina reforça, ela permite como acção.

É importante, de facto, que Amaro se relativize cada vez mais (de versão para versão) como ente cindido entre duas potências: a que o move como impulso de paixão e a que o fortalece como mediador entre a divindade e os homens. Não resulta, em Eça, como resultava em Zola, uma cisão que, para tornar a existência possível, exigia uma opção: a

procriação em nome da natureza ou a castração em nome da doutrina. Amaro é, cada vez mais, o ente cuja existência passional se desenvolve e fortalece a partir da própria doutrina. Sobretudo porque o corpo institucional dos sacerdotes e das devotas, com a cumplicidade dos crentes submissos, lhe potencia as paixões. E isso decorre do facto institucional de ele ser aceite como entidade social acima de qualquer suspeita - o que lhe permite ocultar os actos em que não cumpre os votos do dogma.

Elucidativo de como essa cumplicidade se desenvolve na rescrita é o aparecimento de uma auxiliar na morte do filho não desejado: Carlota, a “tecedeira de anjos”. Com a ajuda dela, Amaro pode ter o “descargo de consciência” de não matar o filho, como acontecia nas duas primeiras versões. Entrega-o a uma “mulher-instituição popular” cujo nome só a ele não levanta suspeitas. E isso possibilita-lhe a comédia consolatória, a descarga emocional de consciência, pois quando vai visitar o filho pouco depois de o ter entregue à mulher, pode invectivá-la por ela ter deixado morrer a criança - encenação tanto mais hipócrita quanto ele sabia já pela Dionísia qual era o processo da “tecedeira” para “fazer os anjos”. De facto, os elementos institucionais (mais ou menos oficiais), que permitiam o “crime” de Amaro, eram-lhe anteriores, não foram feitos para ele. Ele limitou-se a recorrer ao que legitimamente lhe era acessível. E a própria sugestão do infanticídio vem de uma personagem quase desprovida de interesse na construção da intriga - o Libaninho que, com uma “lucidez” que quase lembra Sade, lhe recomenda “Não deixes viver quem te pode trazer escândalo! Olha que já se suspeita de ti!” (1880:404; II vol). De qualquer modo, o efeito mais importante desta transformação pela complexificação do enredo é o de ter retirado alguma grandeza satânica a Amaro, quando matava o filho pelas próprias mãos - como ocorria nas duas primeiras versões.

Uma figura que nos parece ter vindo enriquecer de modo muito poderoso a perspectiva darwinista mais ostensiva, fazendo salientar a animalidade básica da relação, é a da filha paralítica do sineiro, Totó. Nas duas primeiras versões ela não aparece. É inteiramente forjada na última versão como personagem e inserida no sistema da narrativa com a função primeira de pretexto verosímil para os encontros de Amaro e de Amélia: como era doente e não podia deslocar-se, perdeu, por falta de contacto com a “boa sociedade”, os ensinamentos da doutrina.

O véu que usam Amaro e Amélia para camuflar a “realidade” dos seus encontros é o de que iam ambos a casa do sineiro para lhe ensinarem as primeiras letras e lhe salvarem assim a alma. Tarefa devota que, segundo os termos do pretexto, permitiria a Amélia

aproximar-se mais do “estado de Graça”. A inocência da paralítica, apesar de ser autêntica, não revela espontaneamente senão o próprio apelo da “carne”. O que a torna um elemento muito interessante de apresentação da perspectiva espontânea e não culturalizada - quase “primitiva”, diríamos - das relações sexuais. De imediato atraída por Amaro, ela manifesta, pelas expressões do rosto, a raiva que sente contra Amélia. A sua intuição é tal que busca na rival os sinais de uma verdade que pressente mas à qual não sabe dar expressão plena: “examinava Amélia com olhos em que se acendia uma curiosidade viciosa” (1880:170;II vol). Quando os via passar, não hesitava no reconhecimento da “animalidade” que motivava os encontros:

“- Passa fora, cão! passa fora, cão!
Amaro tinha um desejo furioso de estrangular a paralítica. Amélia tremia, toda branca.
E a criatura uivava de dentro:
- Lá vão os cães! lá vão os cães!
[...] - Estão a pegar-se os cães! estão a pegar-se os cães!» (1880:188;II vol)

É bem curioso que seja uma doente que perde o estatuto social e que se aproxima de um estado de “nevrose” patológica do ponto de vista do médico, o dr. Gouveia - levando-o a pensar estar perante um caso de histeria - a única que tem da relação de Amaro com Amélia uma percepção directa. É a que sabe mas não é digna de confiança no universo do romance: se o médico a vê como histérica, as “pessoas de bons princípios” vêem-na como uma possessa do Diabo. Apesar disso o cónego Dias sabe usá-la como testemunha, quando já tem fortes suspeitas sobre o que se passa, e consegue interpretar o seu discurso sobre as relações entre o padre Amaro e Amélia, que ela descreve dizendo que “são como cães” (1880:212;II vol).

A reformulação da representação do universo dos eclesiásticos, que culmina com a emergência do Abade Ferrão, segundo aspecto que nos parece fundamental nas alterações introduzidas por Eça, é muito mais complexo do que o anteriormente tratado, relativo às reformulações da tese positivista. De certo modo, podemos concordar com Maria Luísa Nunes quando ela escreve que “o Cónego Silva é um Ferrão embrionário na versão de 1875” (1972:302). O que já não nos parece tão claro é a razão pela qual uma personagem com as características que a mesma autora aponta em Ferrão, de “padre exemplar” (p.303), foi tão problemática para Eça que primeiro a retira (o cónego Silva de 1875) e depois a repõe (o abade Ferrão de 1880). Existem na personagem, até certo ponto, motivações que nos parecem as do estabelecimento de relações textuais com a

“escola” e, directamente, com Zola. Pelo menos algumas evocações simbólicas, como a da “capelita dos poiais” (1880:357), não deixam de nos lembrar elementos indiciais, motivos pontuais mas simbolicamente importantes para a composição do antagonismo natureza/doutrina, de *La Faute*. Como sempre, porém, o processo dialógico estabelecido por Eça é de uma transformação ou inversão de valores, introduzindo os elementos “citados” da obra de Zola na lógica da sua obra. De facto, a descrição da “capelita” do abade Ferrão sugere a igreja aldeã de Mouret, mas a conflitualidade que nesta era patente esbate-se no processo enunciativo de Eça, que incorpora a descrição como a visão de Amélia (numa aspectualização pontual para estabelecer um contraste quase argumentativo - como se nota pela percepção de Amélia através da qual se apresenta, por exemplo, o que “era a capela ali”, em oposição ao que “era a Sé lá”, em Leiria) transparecendo na voz do narrador que regista as modulações do sujeito cognitivo que percebe e compara:

“Lá, na velha Sé, muralhas da espessura de côvados separavam da vida humana e natural: tudo era escuridão, melancolia, penitência [...] E ali, na capelita dos Poiais, que familiaridade da natureza com o bom Deus! Pelas portas abertas penetrava a aragem perfumada das madressilvas; pequerruchos brincando faziam sonoras as paredes caídas; o altar era como um jardinete e um pomar; pardais atrevidos vinham chilrear até junto dos pedestais das cruzes; às vezes um boi grave metia o focinho pela porta com a antiga familiaridade do curral de Belém, ou uma ovelha tresmalhada vinha regozijar-se de ver uma da sua raça, o Cordeiro Pascal, dormir regaladamente ao fundo do altar com a santa cruz entre as patas.” (1880: 356-357).

Embora este abade seja o mentor da “nova” doutrina católica que começa a entrar no coração de Amélia, recomendando-lhe que “quando a assaltasse a ideia de Amaro se abrigasse logo na ideia de Jesus” (1880:358), a sua posição de defensor das práticas ortodoxas contra os desmandos luxuriosos dos seus colegas de Leiria não parece muito eficaz. No fundo, ele surge como a figura do “novo Cristo”, pregando sem sucesso no turbilhão de paixões e hipocrisias do mundo moderno - e arriscando-se mesmo a ser condenado pelos poderes e pela doutrina, como explicitará, lapidarmente, anos mais tarde, Guerra Junqueiro em *A Velhice do Padre Eterno* (1885) - que é uma imagem muito recorrente no anticlericalismo da época, fazendo apelo a um cristianismo reformado e de regresso às fontes. A tentação de alguma crítica, nomeadamente a de João Gaspar Simões (1945: 374), será ver nesta figura uma das formas de elaboração do que “havia de mais irreverente na sua obra” que, segundo o mesmo crítico, reforça na versão final a “nota anticlerical”. Por exemplo, Maria Luísa Nunes vê nessa personagem

o “modelo” que, como contraponto, “põe em relevo a corrupção e venalidade dos outros padres, vincando mais ainda o efeito anticlerical desta versão” e isso porque o abade de Poiais “representa o ideal do autor em termos de vocação, dedicação e comportamento” (1972:302-303). Tais opiniões são, em nosso entender, de indiscutível valor e, quanto ao sentido mais evidente da figura (sua funcionalidade para a construção da tese do romance), parecem-nos de uma pertinência muito grande. Opõem-se elas, pelo equilíbrio das suas conclusões, às opiniões que chamaríamos *redentoras*, como a de Álvaro Lins quando afirma que Eça

“em momento nenhum esteve tão perto da Igreja como nessas páginas do *Padre Amaro*, em que - talvez sem a consciência de uma situação tão dramática - conseguiu o equilíbrio nas fronteiras de um grande erro. E o abade Ferrão é uma figura simbólica desse equilíbrio.” (1959: 71).

Quanto a este ponto, ainda sem aprofundarmos muito a questão dos problemas que consideramos latentes nesta figura do “bom padre”, inclinamo-nos muito mais para a visão que tem Maria Luísa Nunes:

“Se bem que Ferrão seja um padre exemplar, o autor demonstra a sua preferência pela ciência à religião, ao fazer o seu porta-voz - o Dr. Gouveia - parecer muito mais convincente do que o padre quando defendem as posições respectivas. No final é Ferrão (a Fé) que pede ao Dr. Gouveia (a ciência) que tente deter o último mistério (a Morte).” (1972:303)

O ideal de Igreja que Ferrão representa é o único que, de facto, parece seduzir Eça. E não só nesta obra. Ele aparece, dentro destas linhas, de um modo geral, nas suas “lendas de santos” e, muito em especial, na que se reporta a S. Cristóvão (incluído no volume póstumo *Últimas páginas*). Contudo, neste conto (ou *lenda*, ou *vida de santo* - como a tradição tem baptizado, sem rigor, o conjunto dos seus textos que evidenciam alguma semelhança ou mesmo alusão ao género medieval hagiográfico de que *La Légende Dorée* constitui a recolha canónica), tal como nota Mário Sacramento, revela-se como tese que “os problemas da vida só têm solução no plano individual” mas apenas se não nos tivermos “negado ao esforço, mesmo quando nos saibamos votados ao fracasso” (1945:273). Se uma tese apologética do cristianismo, quando não triunfante pelo menos quixotesca, aparece formulada tão claramente em Eça, mesmo quando a candura do abade reconhece em discussão com o dr. Gouveia que se a Igreja “está assim tão prostrada” existe “mais uma razão para a amar”(1880:426), cremos que, ainda nesse ponto, pesa com força o diálogo de Eça com Zola. A própria encenação dos confrontos,

Ferrão vs. dr. Gouveia, por um lado, e Ferrão vs. morgado de Poiais (aristocrata culto e algo livre pensador liberal), por outro, reporta-se, na versão final, às figuras de Archangias vs. dr. Pascal e Archangias vs. Jeambernat.

Como se pode ver, pelo que observámos acima, também na reformulação respeitante à representação do universo eclesiástico nos parece pesar com força esse modelo de construção das teses num sistema aberto. Como se o reforço do dito se alimentasse de duas fontes virtualmente intermináveis: o discurso do *outro autor* e a multiplicação das *personagens como alteridades*. A ideologia surge, assim, não como uma linha argumentativa mas como uma amplificação do espaço de confrontos, a convocação das alteridades e a multiplicação das personagens. Estamos, obviamente, perante a “heterogeneidade, a multiplicidade de perspectivas e a pluralidade de discursos” que, numa abordagem bakhtiniana, Frank F. Sousa (1996:156) também acentua relativamente a *A Cidade e as Serras*. Mas, neste caso, podemos falar na fluidez desse processo mesmo relativamente aos textos alheios. E, em nosso entender, são esses que forçam a tese, não no sentido da sua anulação mas no da complexificação e abrangência. Não há, de facto, estritamente, uma tese anticlerical - e é na definição redutora da tese que discordamos da opinião de Gaspar Simões (1945), bem como das de Mário Sacramento (1945:166) e de Maria Luísa Nunes (1972:302) que, relativamente a essa precisão restritiva, o acompanham. Se as versões anteriores podiam deixar dúvidas quanto a essa hipótese (embora a segunda missa da versão de 1876 nos pareça já pretender atingir muito mais do que a simples visão de um “mau clero” administrando uma “boa doutrina”), já a terceira, pela introdução de um “bom padre” argumentando com o médico sobre o desenlace do drama resultante da relação do padre com a virgem inexperiente, com toda a sua extensão e versatilidade aponta-nos para uma tese muito mais matizada, abrangente e esquiva a formulações, mas não menos forte e presente.

De facto, o que nos parece é que a tese não deixa de existir - pelo contrário, fortalece-se. Cabe nela, implicitamente, o anticlericalismo, não há dúvida - mas talvez já não tenha muito sentido falar de tal conceito dentro das acções, os factos e os argumentos que se confrontam. O anticlericalismo mais poderoso que se mantém é, exactamente, a revelação do seu sem sentido, pois se não existe uma verdade - qual é o valor dos portadores da “Doutrina”? Também não há entidade autoral ou onisciente que nos assegure um único sistema ideológico como válido. Nem mesmo resta o privilégio de um herói que, na sua *paixão*, desafie em perda, castração e sofrimento a

Mãe Natureza, como acontece com a personagem de Mouret em cuja cognição, sentimento e percepção se fixa a perspectiva da narração de Zola.

Do confronto das máscaras das personagens não resulta, em *Eça*, uma *face* do desengano que fosse a *face autêntica* ou *própria*. Como nos lembra Isabel Pires de Lima (1987), na expressão que acaba por ser o sugestivo título do seu trabalho, por baixo das máscaras da ilusão, da mentira e da hipocrisia estão as *máscaras do desengano*. Como podemos admitir que é, também, a máscara do autor: desengano construído como suspensão de crença para poder construir o seu universo em que, de modo poeticamente forte, se impõe o *eikos* - a suspensão da descrença. Tudo é verdade e real desde que se anule a exigência da Verdade e do Real - e o "Autor" assuma a sua máscara de *inautenticidade*. No fundo, este é a postulação de uma função que assegura a "unidade da escrita", para lá das "contradições" que aparecem nos textos, que permite (como suspensão de descrença) que estes constituam uma "obra com as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas" assegurando, entre o texto e o mundo, a existência de um ponto que pode não ser central, mas é unificante (cf. Foucault, 1969:53).

Entramos, assim, no terceiro ponto da organização narrativa que, como dissemos um pouco atrás, o autor de *O Crime* privilegiou na afinação dos processos retóricos e poéticos conforme ia reescrevendo o romance - ao ponto de reconhecermos nessa operação toda a dimensão criativa da rescrita. Trata-se da transformação dos processos de enunciação. Assim, parece-nos que *Eça*, mesmo neste romance onde o seu naturalismo militante é mais unanimemente aceite, labora a construção da *fala* (aquilo que o desconstrucionismo derridiano se dispõe a desmontar - o logocentrismo - em nome da excentricidade de todo o discurso) que, simultaneamente, se torna evidente como máscara de uma função discursiva, assumindo com toda a dramaticidade e ironia o lugar de onde emerge. Porque, nele - ao contrário do que acontece com Zola, por exemplo, que quanto a esse aspecto sustém sempre um reduto monológico em torno da figura autoral como entidade produtora de um *nexo* caucionado pelo *trabalho* do escritor e do seu *temperamento* -, esse lugar evidencia-se sempre como a "contradição fundamental ou originária", a função orgânica de "um ponto onde as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros"(Foucault, 1969:53). Poderia dizer-se, acompanhando ainda Foucault, que onde Zola sutura os "eus" do *scriptor* e da voz unitária do *narrador*, para deixar emergir o *auctor*, *Eça*

acentua a “própria cisão” na máscara da “distância” que torna impossível a sutura “nessa divisão” (1969:55).

Naquilo que habitualmente se designa por “modificações de pormenor” (Simões, 1945:366) ou por “reformulações estilísticas”, acentua-se quase sempre, pelo sublinhar do que é superfície textual, ou efeito local, a dimensão microestrutural (seja ela de sonoridade, de harmonia, de sentido), perdendo-se de vista o que nessa pequena dimensão de massa vocabular por vezes se joga relativamente à globalidade do texto. Na expressão já tradicional de “o estilo é o homem” (Buffon) exprime-se, contudo, o paradoxo subjacente às breves considerações que pretendemos aqui fazer. Embora já tenhamos aludido a essa questão noutros pontos, mas sobretudo no final da nossa terceira parte, convém que aqui relembremos a complexidade do assunto. É quando abandonamos as estruturas globais dos géneros e os enunciados macroestruturais da temática que nos resta uma complexa rede de relações entre os modos de dizer (que fundamentalmente se organizam segundo esquemas formais a que se chamam figuras) e a entidade à qual atribuímos a pertinência e unidade desses modos. Perante essa complexidade, é justo que optemos por uma das vias possíveis de abordagem da questão que é, tal como propusemos anteriormente neste ponto, a de tentar observar como se dão as transformações dos processos de enunciação narrativo-autoral de versão para versão. Levar tal tarefa a cabo de modo exaustivo e com resultados probatórios só é possível num trabalho de outra dimensão e efectuado por mais de uma pessoa.

O percurso de Guerra da Cal, por exemplo, dado o facto de estar inspirado por um método diferente do que aqui propomos, buscando apresentar as recorrências quer lexicais quer de construção frásica, - ainda que imponente e a tender para a exaustividade dentro dos seus próprios parâmetros - quanto às dominantes que apresenta, não nos ajuda muito. Na sua cautela para fugir à tentação do projecto ambicioso das perspectivas que “identificam ontologicamente o estilo com o próprio homem”, ele parece preferir manter-se no percurso que se restringe “ao elemento concreto e imediatamente verbal e gramatical” (Guerra da Cal, 1954:52). Assim, evitando, na sua abordagem estilística, a tentação ontológica, ele enfatiza, ao longo da sua análise, os elementos que acabam por ser apenas pertinentes na dimensão do enunciado frase. A sua opção de metodologia, embora inspirada por Vossler e Spitzer, acaba por se inclinar muito mais para uma análise que tem em conta as dimensões do *sistema* (a *língua*, no sentido saussuriano), os seus imperativos e condicionantes, e a

realização frásica como manifestação de singularidade original relativamente a esse conjunto normativo. A relação intermédia por ele estabelecida é entre o estilo da época (o sistema de práticas no interior da série literária) que constitui uma “norma”, e a singularização de Eça em relação a essa norma (cf. Guerra da Cal, 1954: 261). Não encontramos nele, portanto, a abordagem que, do nosso ponto de vista, é fundamental para perspectivar o estilo como enunciação, a saber, a relação do fenómeno frásico com as globalidades textuais e discursivas em que se insere, articulando-se com o processo enunciativo mais global que é o macrotexto autoral.

No entanto, o estudioso e erudito de Eça não deixa de sublinhar alguns aspectos das constantes estilísticas de Eça que vêm directamente ao encontro do que pretendemos abordar. É no pequeno subcapítulo que intitula “Estilo indirecto livre” que ele trata um dos processos de construção do enunciado romanescos que aqui nos interessa. A designação que ele dá ao processo corresponde, **grosso modo**, ao que Dorritt Cohn chama *monólogo narrativizado*, definindo-o como discurso mental da personagem assumido pelo narrador e que pode caber dentro do que Genette (1972:191) chama *discurso narrativizado* (ainda que o perspetive como pouco interessante). Luis Beltrán Almería (1992) matiza essa instância na sua análise numa perspectiva que, pela influência bakhtiniana, considera que basicamente aquilo que a estilística de influência linguística (sobretudo franco-suíça) designa por estilo indirecto livre surge ora como *voz narrada* (p.93), ora como *monólogo narrado* (p.116). Contudo, reconhece que há casos onde é difícil destringir os limites entre o discurso do narrador e o das personagens, nos fenómenos que ele classifica de *voz citada* (p.76-78) e de *discurso da personagem disperso pela narração* (p.112), e que se aproximam bastante da construção do discurso indirecto livre. Por clareza de exposição, manteremos basicamente a designação mais tradicional e de compromisso de *discurso indirecto livre* (que, aliás, Volochinov/Bakhtine usaram - cf. Beltrán, 1992: 54) para mais facilmente acompanharmos a abordagem geral que Guerra da Cal faz a esta questão nos textos de Eça de Queirós. Evidentemente que, sempre que as nossas próprias considerações necessitarem de matizações, recorreremos à ampla terminologia dos estudiosos acima citados, referindo, como não podia deixar de ser, a fonte e a especificação que aí são dadas.

Numa perspectiva que diverge tanto da que aqui pretendemos seguir, é espantoso e, simultaneamente, estimulante para o nosso ponto de vista, que Guerra da Cal tenha

chegado a conclusões tão próximas daquelas que nós próprios somos levados a assumir. Como podemos ver, desenvolvendo a análise do emprego dos tempos verbais na prosa de Eça em geral, o estudioso e erudito galego não pode deixar de sair do nível do vocábulo e mesmo da frase, para tecer considerações que dizem respeito aos enunciados romanescos já numa dimensão a que temos de chamar poética ou, pelo menos retórica:

“Em toda a sua obra de ficção, desde o começo, encontramos constantemente o estilo indirecto livre, quer nos diálogos, quer no monólogo mental, como meio favorito para nos fazer ouvir falar e pensar os seus personagens. Este tipo de discurso tinha que exercer forte atracção sobre Eça: em primeiro lugar porque lhe permite libertar a frase dos detestados verbos **declarandi** e da correspondente conjunção que os completa (“disse” ou “disse que...”, etc.); em segundo lugar aproximava a sua expressão literária dos processos da língua falada; e, em terceiro, permitia-lhe impersonalizar o seu relato, dissimulando-se por trás das suas figuras fictivas, dando-lhes uma aparente independência - o que satisfazia o seu realismo - ao mesmo tempo que, subtilmente, se confundia num mesmo movimento com o personagem e o leitor, submergindo-se naquele e identificando-se com ele para se dirigir a este - processo pelo qual se dava expansão às suas tendências impressionistas.” (Guerra da Cal, 1954:236-237)

Se invertermos a sequência das razões evocadas pelo autor galego, podemos dizer que, em síntese, seria esse o processo de uma poética da impropriedade, onde a escuta dos discursos domina a expressividade. O impressionismo de Eça é postulado por Guerra da Cal como inato: “Algo profundamente enraizado no seu temperamento” (1957:83), observação que poderia constar numa argumentação naturalista, na esteira de Taine e de Zola. Mas o processo que Eça leva tão longe, a todos os níveis do seu discurso - desde a abertura do seu dispositivo narrativo aos elementos temáticos e aos motivos dos outros, até ao tratamento dos seus textos como textos de outro - o seu modo cada vez mais intenso de desaparecer como instância autoral atrás das personagens que orquestram os confrontos e as teses (quer como vozes quer como pensamentos) e o modo como anula os juízos em confronto apresentando-os sempre em contrapontos de onde é difícil concluir qual o triunfante, levam-nos a pensar que o fenómeno que o estudioso galego encontra em Eça “essa forma de focalizar a realidade e os seus fenómenos” (Guerra da Cal,1957:83) se constrói a partir de uma poética do desdobramento em que a figura elementar é, pelo menos, o duplo (ao contrário do que se passa em Zola que quase sempre se centra num único focalizador, ou num focalizador dominante - quando não usa um único enunciador). Essa figura é tão importante que, numa perspectiva que não convoca uma teoria bakhtiniana - focagem teórica que, por exemplo, Frank de Sousa assume plenamente (cf.1996:103-157) e que a nós próprios

inspira -, António José Saraiva a evidencia como processo que constitui o “manto da fantasia”, ou seja, “um efeito que se encontra frequentemente em Eça, a que poderíamos chamar *efeito de par*” e que, logo adiante, admite poder ser referido como “efeito do duplo” (1990:156). O interessante é que essa duplicidade, em António José Saraiva, não aponte para o confronto mas para a complementaridade, o que nos permite admitir que o desdobramento da interminável alteridade lhe é necessário não apenas como figura do *confronto* mas também da *matização*. É ainda António José Saraiva quem desenvolve as hipóteses de uma estética desse multiperspectivismo:

“[...] Em toda a obra de Eça o carácter aparente do ser está bem evidente; tudo, nela, são aparências, isto é, algo despido de realidade intrínseca. Tudo são sensações que se apresentam à subjectividade, a cada subjectividade, nada tendo de real para o narrador. As «coisas» aparecem através das percepções de personagens em circunstâncias; variam conforme o personagem e o estado de espírito do personagem. Dai resulta o carácter ilusório daquilo a que chamamos normalmente «realidade». No fundo, para Eça todas as formas são o revestimento do Desejo, Desejo que é uma cobertura do Nada.” (1990:172)

Reevocamos, deste modo, uma perspectiva reforçada do “paradoxo do comediante” de Diderot, de um modo que nos parece pertinente no que se refere aos processos textuais generalizados da escrita de Eça. O que muitas vezes se designa por impressionismo da sua prosa, nomeadamente na perspectiva estilística (ela própria “impressionista” pelo modo como encara a enunciação)¹ de origem saussuriana que Guerra da Cal desenvolve, na sequência de Bally, é um processo que resume redutoramente a radicalidade dos mecanismos da prosa romanesca na sua multiperspectivação mimética. Tal redução resulta, sobretudo, de essa análise não atender aos mecanismos discursivos como fenómenos de linguagem que condicionam e determinam as manifestações linguísticas ao nível da própria frase, como é evidente nas críticas de Volochinov/Bakhtine à estilística de inspiração saussuriana (cf. 1929: 199-201).

¹ Assumindo o texto como uma cadeia monológica - fenómeno representado, mediação do sistema língua, perspectiva autoral, impressão colhida pelo leitor - a perspectiva estilística, quer de raiz vossleriana quer de origem saussuriana, tende a perspectivar o texto como o produto de um autor que diz o mundo por intermédio de um instrumento-linguagem, sem enfatizar os códigos intermédios impostos pela ordem simbólica e discursiva. Atenta aos modos como a “subjectividade” assume a “impressão” causada pelas coisas observadas, a crítica estilística é, ela própria, quando não apenas interessada na descrição dos fenómenos singulares de um autor (sobretudo pela aplicação de princípios estatísticos), impressionista pelo modo como enfatiza a reacção do crítico a partir dos seus sistemas de valores implícitos - “bom gosto”, “adequação”, “beleza” - que se ostentam como “universais estéticos.” (cf. Barthes, 1966: 14-16)

No fundamental, porém, o que se destaca no processo que o estudioso galego designa por “estilo indirecto livre” é a confusão de personagens, autor “impersonalizado” e leitor. Os mecanismos vocabulares e frásicos são, então, descritos por Guerra da Cal de modo mais detalhado. Em primeiro lugar a lógica gramatical. Confusão ou mistura dos termos do discurso directo e indirecto, os pronomes também são transpostos, o “ele” aparece como sujeito de frases em que deveria estar explícito o sujeito da enunciação “eu”. O vocabulário, embora aparentemente integrado no discurso do narrador autoral, assume expressões da personagem, surgindo mesmo construções e termos típicos da linguagem falada: exclamações, vocativos, deícticos apontando para um “agora” em desacordo com a distância do narrador. Mesmo que, na aparência, domine a dimensão autoral pela presença quantitativamente superior das marcas gramaticais do discurso indirecto, a “ciência” dessa voz é permanentemente perturbada pela emergência dos vocábulos ou das expressões que só podem ser atribuídos às personagens, aquilo que Guerra da Cal descreve como “inserção de brevíssimos toques de discurso indirecto livre num amplo parágrafo de narração em indirecto normal.” (1954:238).

Como variantes dessa “intromissão” aponta ele a mistura, na mesma frase, por gradual progressão, “do estilo indirecto livre ao directo”, a mistura do directo do indirecto e do indirecto livre sem mudança de tempo e a intromissão das variantes (directo no indirecto, ou vice versa) em frases parentéticas (cf. p.239-240). No fundo, a concepção de Guerra da Cal, embora partindo de uma abordagem estilística em sentido estrito, aponta constantemente para o fenómeno estético daí resultante: “No corpo da narrativa, estas mudanças bruscas servem-lhe para sugerir no ânimo do leitor a ideia de que determinados factos não são vistos pelo autor, mas pelas personagens.” (p.242).

Por sua vez, Mário Sacramento, quando faz uma comparação entre aspectos frásicos das três versões de *O Crime*, não é sensível a essa matização das percepções tal como são apresentadas pela narração. Comparando a evolução de uma frase respeitante à primeira missa (a do capítulo VI) da primeira até à terceira versão de *O Crime*, começa ele por apresentá-las lado a lado:

“ 1875	1876	1880
Estava sempre apressado.	Estava sempre um pouco apressado.	... engrolava depressa monotonamente as santas leituras...” (1945:221)

As suas conclusões vão apenas para o objecto representado, Amaro, e não para o processo de enunciação que o representa. A conclusão de Mário Sacramento é que a segunda versão adoça a primeira para “evitar os perigos das «preocupações de Escola e de Partido» que Eça admitia terem prejudicado, na primeira versão, a «pura Arte». Na última o «bestial padre Amaro» já não merece tanta solicitude: Eça decide-se definitivamente pelo tom satírico.” (1945:221). Não negaremos que os efeitos possam ser esses. Contudo, devemos apresentar duas correcções: no prefácio à primeira edição em livro (versão de 1876), Eça afirma que o “trabalho novo conserva todavia [...] vestígios consideráveis de certas preocupações de Escola e de Partido [que] não podiam ser eliminados, sem que o romance fosse totalmente refeito na ideia e na forma”; Eça não evolui de uma posição para outra seguindo sempre o mesmo processo: passa de uma constatação (presumível resultado de um sujeito observador) a uma observação que “tem em conta” o ponto de vista ou a “crença” do outro, levando à eufemização (“um pouco”) da acção apresentada atendendo ao “respeito” que a figura do padre merece, e desta posição a uma representação da acção segundo uma perspectiva disfórica mas que inclui a posição do outro de modo explícito (“as santas leituras”).

A análise desta ocorrência permite-nos sobretudo assinalar, não uma insuficiência de um crítico (porque o objectivo de Mário Sacramento era distinto do nosso e é natural que a sua análise acentuasse os aspectos que mais directamente lhe interessavam: a pragmática da relação autor naturalista/leitor), mas os aspectos segundo os quais a narrativização dos discursos dos outros se podem processar. Neste caso extremo, não podemos indicar, por nenhuma marca gramatical, a presença de mais de um discurso. Só a análise semântica e a observação das mudanças de processos em três estádios de um trabalho de reescrita romanesca enquanto pragmática discursiva (*reescrita*, já, e não apenas *reescrita*) nos permite ver como se dá em Eça a crescente importância dos cruzamentos discursivos.

Possivelmente, é com o objectivo dessa transformação que a descrição que Zola faz da missa de Mouret, do ponto de vista de Mouret, se torna importante na leitura de Eça - e não para este aprender como se representa uma missa. A missa de Eça era toda ela narrada “de fora”, pela entidade autoral, crítica em relação ao culto. Efectivamente, Eça só tem a consciência da “outra” perspectiva, a católica, na segunda versão. Mas não mudou a perspectiva para um Amaro focalizando o acto da missa. Se Amaro se revela

experienciador ou percepcionador de alguma coisa, é da sua fome, e não da comunhão mística. O que passa a estar incluído é o olhar do crente para quem o padre não está “apressado” (que, num ritual, seria sempre *muito*, um excesso) mas apenas “*um pouco* apressado”. Na terceira versão explicitam-se as multiplicidades perceptivas: “depressa” do observador objectivo, “engrolar” do conhecedor que sabe latim (onde se poderia colocar, eventualmente, a percepção do “escritor”, homem de letras) e reconhece a má pronúncia, “monotonamente”, do padre e do sacristão porque o estado de sono e de fome (a pouca crença, por dedução de quem escute) lhes retira qualquer adesão ou expressividade, e “santas leituras” do crente porque é assim que deve ser e que ele acredita ser.

A multiplicidade de perspectivas aglutina-se na mesma frase. Não há já apenas um focalizador, nem mesmo qualquer das personagens o é. O autor abandona completamente o interior da personagem de Amaro - excepto quanto à sua fome, que é presumida pelo facto de ser cedo e não ter comido nada. Em artigo recente na sua longa produção crítica, Óscar Lopes tem uma observação que, embora referida a *O Primo Basílio*, poderia aplicar-se a toda a escrita romanesca de Eça (e a *O Crime*, evidentemente) pelo modo evidente com que patenteia a “polifonia” do romancista:

“Eça pertence a uma escola de romancistas que já sabe que a voz humana não fala nunca a solo. A nossa entoação, o nosso léxico, a nossa sintaxe é, como dizia Bakhtine, heterológica. Há sempre outrem a falar na nossa voz. E a polifonia comunicativa não nasce apenas de fora. Nós próprios já somos outrem. Na melhor hipótese, um outro criativo que reage a outrem, e que, até por vezes, nos surpreende a nós mesmos.” (Lopes, 1990:61)

Interessante, em toda esta questão, é que a transformação de que vimos falando não seja um refazer textual, no sentido em que se introduzam acréscimos verbais significativos. O que se passa é muito mais um remanejamento do material textual já existente. De facto, desde a primeira versão (que citamos em seguida) que todos os elementos textuais da transformação estão presentes noutras frases, sendo depois deslocados delas para a que está em questão:

“Estava sempre apressado porque não ceava, e àquela hora, em jejum , com a frescura cortante do ar, sentia apetite. E as primeiras leituras da missa eram feitas rapidamente, saltando às vezes as linhas, ou murmurava baixo com o pensamento em outra coisa. Os seus gestos eram curtos, acelerados, e sempre ao voltar-se para o **Dominus vobiscum** se demorava um pouco, olhando. Amélia podia ter vindo [...]. Ao lado, o sacristão dizia

monotonamente com voz adormecida as respostas rituais num latim silabado.” ([1875], in Queirós¹, 1880:216;1)

Onde o narrador autoral regista o único momento de demora, aquele que logo denuncia como sendo o instante em que Amaro procurava, com o olhar, Amélia na assembleia, o narrador menos comprometido das versões seguintes introduz esse momento de pausa numa visão já eufemizada. A pressa de Amaro na segunda versão já não é matizada. O narrador autoral já não está “dentro” de Amaro e o saber da colectividade não “presume” tal interesse num padre - é um “impensável”. Na segunda e terceira versões, são as próprias caracterizações do sacristão da primeira versão, que afectam a figura do padre. Já não é o sacristão quem “diz monotonamente” e “silabando” as palavras rituais, mas o próprio padre. É por extensão que essas características podem ser atribuídas ao acompanhante. Inversamente, é o olhar do sacristão que, na terceira versão, procura “a mulher do carpinteiro que «trazia de olho»”, enquanto “passava vagorosamente a mão pela espessa barba” (1880:214-215). A **gnome** do universo católico “sabe”, acerca do sacristão, o que “não pode saber” relativamente ao padre.

Uma tal simultaneidade de variação de perspectivas pode ser obtida por uma transformação em que o ponto final, separando duas frases, as relaciona como coordenadas, apontando para uma evidente relação temática. O importante nesse processo é que a conclusão deixa de estar a cargo de uma perspectiva autoral que evidencie a relação. A descrição circunstancial, feita do ponto de vista do narrador autoral, dos “rostos das velhas, com os olhos erguidos, os lábios em murmurações” da primeira versão (in 1880:217), é transformada, na segunda versão, numa descrição em que estas são vistas por Amaro. Segundo esta versão, no único momento da missa em que ainda sentia alguma emoção mística “via apenas na vasta igreja algumas velhas encostadas aos pilares de pedra, com o aspecto idiota, a boca babosa e as mãos apertadas contra o peito” (in, 1880:215). Na terceira versão o relacionamento não é feito directamente através do verbo de percepção “via”. Depois das palavras em latim, do padre, faz-se ponto final com exclamação. Logo após o ponto a frase começa: “E as

¹ Para facilidade de leitura e de consulta, todos os comentários feitos em torno desta frase se reportam à edição de versão de 1880 organizada, em 1964, por Helena Cidade Moura que, como se sabe, contem o texto das três versões. Como explicamos em nota à Bibliografia, as referências que fizemos ao longo do nosso trabalho aludem à versão de 1876 pela designação da sua única edição e às de 1880 e de 1875 através da edição de 1964 que, para referência, designamos por “1880”.

velhas encostadas...”(1880:215). O resto da frase é quase integralmente igual à da segunda versão. O ponto de vista do narrador autoral e o da personagem ficam, deste modo, confundidos, tornando-se indeterminado ou pelo menos ambíguo o sujeito cognitivo. Pelo menos o narrador autoral não manifesta muito claramente qual o olhar que encena. Por outro lado, o *novo* texto evidencia-se neste trabalho, como *outro* texto, resultado de uma discursividade transformadora que assume os elementos do texto anterior para se manifestar como exercício de alteridade: pela mudança dos termos da esfera do narrador para a personagem e das mudanças desses mesmos termos da esfera discursiva ou cognitiva de uma personagem para outra ou para várias não identificadas.

Creemos que é por este procedimento constante de desdobramento de visões, de desautorização de “ponto de vista *final*”, de multiplicação de vozes e pontos de vista levada até ao seu extremo possível, que se processa a reescrita sucessiva do romance. O ponto limite para que apontam algumas das suas correcções já não é o da multiplicidade e equivalência das perspectivas - é o apagamento destas da superfície do texto, como se nos aproximássemos de uma perspectiva *impersonalizada*. Quanto a esse aspecto, parece-nos, é inteiramente razoável a opinião de Guerra da Cal segundo a qual o autor acaba por se confundir, de um modo muito generalizado, com o leitor (cf. *supra*). Vindo de uma opinião que nos parece inteiramente alheia (até, possivelmente, por distância teórica de fundo) a qualquer das perspectivas teóricas da *recepção*, a opinião parece-nos ter um peso bastante grande por se poder considerar uma conclusão sem qualquer marca de tendenciosismo. Em nosso entender ela completaria a compreensão generalizada do que em Eça é a permanente retomada da relação *autor/outro* ou desenvolvimento exaustivo de uma poética da *inautenticidade*. Ou da *poiesis* como *inautenticidade* - trabalho ou fazer do autor como *actor* da sua escrita. O espaço dessa representação, como nos parece evidente ao longo de toda a nossa argumentação, não é apenas o do texto, ou mesmo o do texto romanesco - ainda que esse seja o ponto de cena fundamental - mas extravasa deste como discurso social (a prática do escritor naturalista) e como pragmática de mais de uma formação discursiva em interacção. No fundo, a propriedade e impropriedade do texto agitam-se do quadro da interpelação ideológica, política e económica do texto como propriedade e do autor como proprietário. E, desse modo, passível da acusação de roubo, de incapacidade, de inautenticidade - a própria perda da personalidade, em favor da *personagem* que

representa um papel que não *é seu*. Tudo aquilo, enfim, para que a problemática do plágio aponte, quando se escamoteia o funcionamento da ironia. Porque, se esta é, como defende Graciela Reyes, “uma inversão de papéis”, e não uma “inversão de significados”, como pretendem algumas teorias dos *tropos*, então é exactamente “o jogo” de “ser e ser outro, dizer e dizer outra coisa” (Reyes, 1984:170), que caracteriza a enunciação irónica. Lógica que, pelo modo como acentua a inautenticidade e a impropriedade, retira toda a pertinência a um juízo sobre o enunciado que coloque a questão do plágio, dado que este não pode ser formulado fora dos preconceitos assentes nos princípios da autenticidade e da propriedade.

Conclusão

O plágio como questionamento da relação textual em literatura na comparação de O Crime com La Faute

O problema que desde o início nos interessou, como pergunta fundamental e produtiva, colocou-se em torno do problema do plágio. Mas não era o plágio como conceito a definir (“o que é o plágio?”) que nos preocupava. Como também não era “apenas” a questão de saber se Eça, como consta numa tradição do saber literário de modo para sempre indelével, plagiou Zola. O que nunca deixou de nos perturbar profundamente foi a questão decorrente das outras duas perguntas e que se plasmou na problemática de uma acusação que não podemos ignorar. Assim, a pergunta que nos colocámos foi: por que razão Machado de Assis acusou *O Crime do Padre Amaro* de ser “imitação” reconhecendo, no entanto, que Eça de Queirós não era “simples copista”? É a formulação, colocada deste modo, que se revela estimulante e provocatória. De tal modo ela se revelou retoricamente eficaz que, pela sugestão, o termo que não é expresso - “plágio” - é lido por Eça e, logo contemporaneamente, por Sampaio Bruno, como se estivesse escrito na crítica do escritor brasileiro.

O mecanismo da fórmula de Machado de Assis tem, quanto a nós, três características fundamentais: é estranho, perverso e fascinante. Estranho, sem dúvida, como procurámos argumentar longamente no desenvolvimento do nosso trabalho, dado que fala de imitação, em sentido depreciativo, esquecendo deliberadamente todo o saber que um insigne autor como ele próprio foi não pode deixar de ter: o de que a imitação é, desde Aristóteles, o termo com que tem sido designado, com múltiplas variantes sinónimas, que vão da cópia à recriação, o mecanismo da própria prática de representação. Machado de Assis, criticando a imitação (que até nem considera servil) de Eça, deplora que este tenha imitado Zola, mas sugere-lhe modelos a seguir, como Garrett e Alencar. A perversidade parece-nos ser a outra dimensão a considerar na crítica de Machado de Assis. De facto, se admitirmos que fundamentalmente a estrutura da perversidade assenta na “ausência fundamental do outro” (Deleuze, 1969:422),

parece-nos que se evidencia a amplitude maior da acusação tal como é feita: seguindo os modelos estranhos à “tradição”, Eça aproxima-se da nulidade porque assume a alteridade relativamente aos valores da “língua portuguesa” - e é essa alteridade que M. de Assis não admite que possa existir. A ameaça pendente, em última análise, é a de Eça vir a ser um falso autor, um simulacro. Contudo, desenvolvendo-se deste modo, a crítica de Machado de Assis torna o problema que coloca (eventualmente o dilema, sobretudo para Eça) numa questão fascinante: como é possível colocar a acusação de plágio no interior do campo literário. Esta é, sem dúvida, a questão-desafio que se tornou uma fórmula para a nossa própria interrogação.

Para ser incontrovertidamente plágio, objecto roubado, na mais elementar das definições do termo, uma obra tem de passar da mão do que a fez e que a detém, inicialmente, para a de outro, o plagiador, que a assina como autor. Se não é esse o mecanismo do plágio, se o roubo pode ser camuflado, se o objecto roubado pode surgir, disfarçado, quais são os critérios para definir o plágio, qual é a quantidade de matéria (e de que níveis textuais) que é necessário manter-se reconhecível como original para que se possa falar de plágio - e não de imitação, de recriação, de citação, de coincidência na escolha de temas, de motivos, de frases ou de palavras?

A nossa opção, como ponto de partida, foi reconhecer que o conceito de plágio, dentro das formações discursivas relativas à literatura (teorias, poéticas, críticas), a não ser atribuído apenas a casos de captura integral e *ipsis verbis*, correria o risco de se confundir com quase todas as práticas da transtextualidade e de ser mais um escolho no nosso discurso argumentativo do que um conceito operativo. Assim, embora correndo o risco de assumir as aporias que o mesmo texto assinado por dois autores poderia suscitar, como maliciosamente o demonstrou Borges no “Pierre Ménard Autor del Quijote”, propusemo-nos avançar na nossa abordagem da questão considerando, à partida, que o plágio, para existir, teria de ser textualmente total e que o nome do autor original teria de ser, de algum modo, “apagado” - sem o que o plágio se manifestaria como uma simples farsa.

Era importante, para nós, antes de aprofundarmos a questão do plágio, ter dados concretos das duas obras em questão, observadas comparativamente. Além disso, para as observarmos comparativamente, não poderíamos fazer uma leitura global e teoricamente simplificada, que apenas permitiria reforçar ou repetir as mesmas

impressões de semelhanças e de diferenças que já muitos leitores inteligentes, cultos, sensíveis e eruditamente preparados manifestaram.

A nossa própria impressão de leitura apresentava indícios suficientes de vacilações entre o encontrar semelhanças e o esbarrar com abissais diferenças para estarmos conscientes de que as obras eram distintas. Suficientemente distintas para que nenhuma delas precisasse da outra para existir na sua plenitude. Contudo, pelas semelhanças percebidas, afigurava-se-nos pertinente uma comparação que procurasse os elementos discretamente patenteáveis, para podermos ver melhor em que consistiam essas similaridades.

A simples constatação de intertextualidades não se revelava suficiente. Se o reconhecimento de um certo número de elementos comuns nos apontava para a pertinência da comparabilidade e para o facto de que as similaridades entre as duas obras (a de Eça e a de Zola) eram, no mínimo, interessantes, capazes de estimular uma análise comparativa, já o modo de ordenar os elementos comuns encontrados em ambas as obras colocava-nos sérios problemas. Pretendíamos, de facto, fugir às caracterizações vagas e imprecisas que fundamentavam quase todas as análises comparativas de ambas as obras assentes nos conceitos de fontes e de influências. Contudo, como lembra muito oportunamente Claudio Guillén, “a formulação vaga e ilimitada continua a atingir” os estudos comparativos “se a intertextualidade significa anonimato e generalidade” (1985:214). É evidente que, quando a constatação de contactos intertextuais se caracteriza por uma tendência para encontrar nela o plágio, a questão do anonimato não se põe - ao contrário, essa verificação torna-se obcecada por uma única fonte. Contudo, a de generalidade agiganta-se. Todas as indicações da crítica-libelo parecem servir como uma luva aos fenómenos de “imitação” encontrados. Importava-nos encontrar, para recorrermos ainda à expressão do problema tal como Guillén a apresenta, “quais as coordenadas que” pudessem servir “para determinar os usos da intertextualidade” (1985:319).

Pareceu-nos importante, antes de mais, partir das configurações globais que tinham sido apontadas como idênticas nos dois romances. As cenas ou os motivos em que M. de Assis vira um aproveitamento de Zola feito por Eça de Queirós pareceram-nos apenas “confirmações de pormenor”, qualquer coisa como “provas materiais” que viriam tão só corroborar a prática de imitação excessiva praticada por Eça. Entendemos, assim, que seria de toda a conveniência recorrer a uma teoria do texto suficientemente

rigorosa, simples e operatória que nos permitisse “desmontar” ambos os romances (ou melhor o romance de Zola e a versão do de Eça que se dizia ter sido fortemente influenciada pelo primeiro) de modo a obter, de ambos, níveis e elementos discretos que pudessem ser tomados como equivalentes. Só a partir dessa formalização seria possível colocar tais elementos lado a lado e ver como eles existiam e funcionavam em ambos os romances, para nos podermos pronunciar sobre as suas semelhanças e diferenças.

É evidente que a teoria da narrativa, a narratologia tal como existe desde os formalistas russos até aos trabalhos de Genette que, de certo modo, a culminam, pareceu-nos a perspectiva que melhor nos serviria. Sobretudo a síntese que dessa teoria é feita por Mieke Bal (1987) pareceu-nos uma formalização e ordenação dos conceitos fundamentais até à data desenvolvidos pela teoria narratológica suficientemente operatória para nos servir de base a uma análise rigorosa do *texto narrativo*.

Se designamos o objecto que pretendemos atingir e analisar nos seus vários elementos como texto narrativo e não discurso, por exemplo, já efectuámos, nessa nomeação, uma delimitação de campo que implica fortes consequências. Como as ciências do discurso, desde a retórica até à linguística textual nos demonstram, o texto é apenas um produto, um objecto complexo que se considera fazendo ampla abstracção das suas condições histórias de emergência (quer seja a produção quer seja a recepção) e das operações pragmáticas de comunicação humana que o envolvem. Analisando os textos e comparando-os, omitimos duas áreas fundamentais em relação às quais a acusação de plágio evidencia a sua pertinência como interrogação da literatura: a das “convenções, fórmulas e lugares comuns que compõem, ainda que seja apenas numa época, a linguagem da literatura” (Guillén, 1985:314); e a do exercício da escrita por uma entidade histórica que, sobretudo na época a que nos reportamos, tinha um peso fundamental - o *autor*.

Optámos por uma visão do texto narrativo que, não sendo a de uma estrita aceitação dos modelos de Genette e Bal, nos permitisse uma articulação com a história. De facto, além dos níveis previstos em Genette (1972) e Bal (1987), considerámos importante a consideração do nível temático que as teorias apresentadas pelos dois narratólogos não contemplam. Inspirando-nos nas propostas dos primeiros formalistas russos, em especial Tomachevski (1929), tentámos, antes de mais, recortar as grandes configurações temáticas de ambos os romances. O facto de terem sido ambos lidos como romances de tese (anticlericais, libelos contra a castidade dos padres - ou mesmo “anti-religiosos”,

como os consideram algumas críticas ortodoxamente católicas) possibilitou-nos o recorte que, de modo mais ou menos constante, as várias interpretações e sumariações de ambos os romances possibilitavam. A problemática humana para que as duas obras pareciam apontar com a máxima evidência era a das pesadas consequências antropológicas que arrastava o dogma do celibato.

Atendendo a que o celibato figura, de modo dramático quase absoluto, a questão do interdito amoroso que foi, pelo menos até meados do século passado, uma das temáticas mais recorrentes na literatura ocidental, propusemo-nos como tarefa estabelecer o recorte das figurações do interdito nalguns textos que as histórias da literatura e da cultura têm considerado pontos supremos da realização artística. Obtínhamos, assim, delimitadas com algum rigor, as grandes figuras tópicas que nos permitiam observar o modo recorrente como, na literatura, se representava a sexualidade, o erotismo e a relação amorosa, com todas as implicações problemáticas que tais matérias mantinham como constantes ao longo dos séculos. Tais **topoi** afiguravam-se-nos, logo à partida, como invariantes míticas e ideológicas que conceptualizámos sob a designação de *ideologema* e de *mitologema*, procurando, desse modo, formalizar os mais vastos aspectos temáticos. Tratava-se, sobretudo, de conseguir determinar as invariantes temáticas e míticas recorrentes, reconhecidas pelos estudiosos da cultura e da literatura, os quais vêm nelas constituintes constantes que, funcionando como figuras elementares, podem ser retomados como sequências mínimas mítico-simbólicas. Essas figuras elementares, emergindo em cada obra singular, permitem a constituição do novo texto (seja qual for o seu género) pelo modo como a estrutura sintagmática e a recontextualização os assume.

Encontramos, obviamente, como figuras de contextualização específica da problemática do interdito, o padre e a virgem. Até ao século XIX, curiosamente, tais figuras não são as dominantes na representação do interdito. Conjecturamos que, no seio de um universo em que a ideologia católica é amplamente dominante e difundida, a problematização do interdito através de tais figuras participava de um “impensável” e mesmo de um “inexprimível”. É a partir do romantismo que o tema se torna recorrente. Dessa recorrência fazemos um breve sumário na segunda parte do nosso trabalho, quando procuramos recortar os dois romances que temos como principal objecto como singularizáveis dentro de um conjunto de produções romanescas que tivessem tomado a problemática do padre apaixonado como aspecto central da sua história. Nesse conjunto,

parece-nos, os romances de Zola e de Eça singularizam-se pelo modo como desenvolvem as possibilidades latentes de tal fábula.

Atribuímos a uma nova configuração tópica a possibilidade desse desenvolvimento novo e, a todos os títulos, excepcional. Onde, anteriormente, a estrutura da intriga amorosa parecia subordinar-se ao princípio da problemática da transgressão, dado o amor poder ser sempre entendido como uma ruptura (maior ou menor, conforme a contextualização cultural em que emergia) transgressiva relativamente a uma norma, dando origem à vigência de um ideograma que poderia ter a formulação de “amor é transgressão”, com a emergência das duas narrativas que comparamos parece consolidar-se um novo ideograma: “o amor é procriação”. Nesta arrumação de **topoi** segundo um esquema proposicional cuja formalização apela para a premissa entimémica, é evidente que emergem dois princípios de validação em oposição: o que apresenta um sistema de normas éticas e culturais em que a *castidade* se afirma como bem supremo e o que tem o impulso sexual como valor maior, por assegurar a origem e a continuidade das espécies.

Assumimos que essa generalização dos valores formulados consolidados e difundidos a partir de Darwin se apresenta totalmente explicitada no desenvolvimento narrativo quer de *La Faute de l'Abbé Mouret*, quer de *O Crime do Padre Amaro*. O facto de ambos os romances terem sido publicados simultaneamente deve ter contribuído fortemente para serem percebidos, num olhar que atendesse sobretudo à sua configuração temática, como muito parecidos. Em nosso entender, como já amplamente expusemos ao longo do nosso trabalho, eles são profundamente semelhantes a esse nível temático. Recortam-se, como fábulas em que a questão da problemática castidade dos padres é tratada como aspecto central, como obras em que a nova perspectiva darwinista aparece como base da argumentação da tese que os sustenta, distintos de todos os outros em que essa nova perspectiva científica não se faz sentir, ou emerge com muito pouca importância.

Tendo partido do ponto de vista de que ambos os romances defendem a mesma tese, ou teses cuja formulação é quase a mesma, restava ver como ambos a desenvolvem. Antes, contudo, importava mostrar como essa mesma tese estava já presente na primeira versão do romance de Eça, dado ser esta que é exactamente contemporânea da única versão do romance de Zola. Efectivamente, a qualquer leitura atenta salta à vista que o núcleo central da fábula - a relação do padre com a virgem, a fecundação desta, o

nascimento do filho e morte da mãe e da criança - está completamente desenvolvido e enfatizado na primeira versão de *Eça*. O que retira quase completamente a pertinência à acusação de Machado de Assis, que apontava como aspectos que revelavam a “imitação” o título, a situação e os caracteres. O desenvolvimento da nossa comparação só vem revelar como, passo a passo, desde os níveis mais abstractos (do desenvolvimento temático e da fábula) até aos mais concretos de manifestação da superfície textual, os dois romances são diferentes na sua formulação da tese - que, para não os identificarmos com a variante romanesca de “romance de tese”, tal como a caracteriza Susan Suleiman (1983), preferimos designar por *hipótese*.

O que se vem mostrar interessante, no questionamento que a acusação suscitou, é que, por razões talvez inesperadas, a relação de *Eça* com Zola parece ser profunda e fecunda, para lá do que as suspeitas de plágio, ou as cautelas para o minimizar, ou as apologias de *Eça* tendendo a rebater a acusação, pareciam deixar perceber. Principalmente, parece-nos, o que se evitou sempre foi procurar entender como o estabelecimento de uma relação de similaridade textual poderia ter significado na produção de *Eça*. A abordagem de Machado da Rosa, fonte principal da formulação da nossa própria argumentação, revela-nos, às avessas, a importância dessa mesma relação. Efectivamente, partindo de um princípio de valorização da originalidade e do valor literário baseado na retomada e reformulação dos valores humanistas fortemente marcados pelo romantismo, o estudioso e erudito autor de *Eça Discípulo de Machado?* assenta a sua análise comparativa numa argumentação fundamental segundo a qual *Eça* teria começado mal, como discípulo de Zola, imitando-o mas, tendo sido sensível à crítica de Machado de Assis, teria reconsiderado e abandonado os ensinamentos e a influência do mestre de Médan.

Não importa muito, neste ponto (até porque já o fizemos antes), analisar a dimensão ético-ideológica de uma tal tese. O fundamental, para nós, é observar as consequências, para os estudos literários, que tal ponto de vista acarreta. Basicamente, parece-nos, a consequência imediata é amputarmos um campo integral de interrogações do objecto da análise comparativa. Propondo um *Eça* fugitivo ao naturalismo, arrependido de ter sido contaminado pela “escola”, afastamos do nosso horizonte de pesquisa uma pergunta que nos parece fundamental: qual terá sido a relação de *Eça* com o naturalismo?

Devemos dizer que só parcialmente nos importou responder a essa questão. Ao fazê-lo, de facto, detivemo-nos num ponto único: na altura da reelaboração do seu primeiro

romance, quando o *rescreveu* por duas vezes, qual foi a relação que Eça manteve com o romance de Zola “parónimo”? Ter em atenção essa relação foi um dos nossos cuidados fundamentais e, curiosamente, o nosso guia nessa avanço foi, também, inevitavelmente, o nosso grande opositor: Machado da Rosa. Onde lhe parecia que Eça fugia de Zola, em busca de um humanismo mais na dimensão de Balzac, de Shakespeare, de Dickens (aproximações que, devemos dizê-lo, nos parecem pertinentíssimas), nós víamos Eça de Queirós não em fuga nem em aproximação, mas em franco diálogo com a obra do mestre naturalista que, tanto quanto os textos nos permitem dizê-lo, admirou sempre até ao fim da sua vida. De facto, não nos parece que Eça tivesse movimentos de atracção ou repulsa (ou de submissão, ou de emulação) relativamente a Zola. Admirava-o - está escrito no próprio prefácio em que responde à acusação de plágio - por certo, mas não queria ser um discípulo, no sentido de se filiar, nem um super-Zola, fazendo mais naturalismo do que aquele. O fundamental, parece-nos, é que Eça, encontrando similaridades (espantosas coincidências, se atendermos à simultaneidade das publicações) entre o seu romance e o de Zola, debruça-se insistentemente sobre este, na reformulação do seu.

Ora, é neste ponto que nos parece surgir a questão mais produtiva do contacto textual entre Eça e Zola. Tendo-se apercebido de que o seu mecanismo narrativo desenvolvia uma problemática quase idêntica à do mestre francês, o romancista estreante pôs em prática um mecanismo textual que poderíamos designar por *assimilação transformadora* - e a metáfora não será abusiva, talvez, se nos lembrarmos do peso que a biologia tinha no naturalismo. Efectivamente, num processo de melhoria da argumentação através da reelaboração da estrutura narrativa completamente autónoma que tinha criado, Eça incorpora, por vezes com alusões quase evidentes, caracteres, situações, motivos e até mesmo aspectos do desenvolvimento temático de Zola no seu próprio romance. Contudo, é preciso que se note, tal absorção assimilatória nunca altera a estrutura fabulatória de base que já tinha composto. Tudo se passa, no fundo, como se Eça, ao reescrever o seu romance, praticasse uma reescrita criativa (a que chamámos reescrita) em que no retomar do seu texto retoma também outros textos e, muito especialmente, o de Zola - mas não só, como esperamos ter ficado claro quando aludimos à comparabilidade da sua cena “macabra” da preparação de Amélia para o enterro, na segunda versão, com a cena da preparação da defunta Emma Bovary no romance de Flaubert.

A exibição de tal mecanismo de integração textual só nos era possível, obviamente, após termos mostrado, pela análise comparativa das duas obras (com base na versão que teria sido o objecto da crítica de Machado de Assis, evidentemente, mas com remissões frequentes para as outras duas, quando era necessário comprovar que o autor português tinha mantido sempre a autonomia da sua criação - e a persistência do contacto textual com Zola) como elas eram diferentes, pelos resultados, não obstante os pontos de contacto que havia entre ambas. E não obstante, também, as deliberadas alusões, citações e reformulações que Eça pratica de modo evidente a partir da segunda versão, tendo como objecto textual de referência *La Faute*.

Além dessa análise, era importante, também, mostrar como, no fundo, a prática de transtextualidade de Eça se integrava, de modo pleno, na prática de escritor naturalista, tal como era comum na sua época. A análise do caso de Zola como crítico acaba por nos revelar como tal transtextualidade era mesmo necessário à afirmação do escritor como autor no sentido que tal termo tinha para a geração que, de um modo geral, se opôs ao romantismo nos seus procedimentos de mitificação do sujeito literário. Se a leitura e análise crítica de outros autores eram práticas constantes e necessárias à afirmação do sujeito autoral na busca dos modelos da sua própria escrita, acabando por constituir uma pedra angular da poética naturalista - ao ponto de *Le Roman Expérimental* de Zola não se poder conceber sem essa actividade - não se pode nunca compreender que a atitude de Eça perante os textos dos outros, sobretudo seus contemporâneos, seja olhada com suspeita.

Mas, no que diz respeito a Eça, tal prática tem de ser entendida de modo ainda mais profundo e vasto. De facto, grande parte da concepção dominante da escrita do romancista português assenta não só no princípio da elaboração do romance a partir de documentos e da leitura/crítica/correção dos romances das gerações anteriores que não “atentavam suficientemente no meio” (como defende Zola), mas sobretudo numa espécie de convicção de que o autor é uma entidade *desautorizada* e pronta a abdicar da sua voz. Os exemplos textuais desse autor que se elide são muitos - mas o seu modelo supremo é o escutador silencioso de “José Matias”. Ora, tal posição de ente silenciado e pronto a dar entrada às vozes de todos os outros não é só uma ficção ou uma aspiração da personagem problemática que é Fradique Mendes. É, em princípio, cada vez mais ao longo de toda a sua obra, a técnica do narrador ausente, do “autor”/encenador cuja marca maior de estilo próprio é a mistura (orquestrada pela finura do arranjo autoral,

obviamente) de todos os estilos que definem os vários sujeitos do mundo representado, o que caracteriza a enunciação romanesca de Eça. Mas é, também, de modo que é preciso acentuar cada vez mais, a diluição de um sujeito autoral marcado pela convicção da propriedade. Não falamos da abdicação dos direitos de autor, obviamente, sobretudo relativamente a Eça que, segundo consta nos seus escritos mais “íntimos”, sempre almejou ser um profissional da escrita. Falamos da propriedade da voz central, opinativa, totalitária, detentora da verdade ou mesmo de uma “verdade” melhor, ainda que relativa. cremos que é dessa propriedade que Eça abdica cada vez mais.

É fundamento da sua poética, sobretudo da sua prática entendida como *poiesis*, que a palavra não pertence a ninguém: circula. O exercício da sua oficina romanesca é reveladora desse facto. Há muito poucas vezes - quase nunca, pelos exemplos que conhecemos - a presença da voz autoral ordenando os seus planos, os seus projectos. As suas “notas preparatórias” são, quase sempre, esboços narrativos já com elaboração ficcional e sintaxe narrativa evidente. A partir do momento em que autor assume o seu trabalho, é, de imediato, a voz do narrador que se faz sentir. E é quase sempre um narrador sem opinião, sem saber, sem outra orientação discursiva que não seja a das personagens que se fazem ouvir. É evidente que um narrador autodiegético como o de *A Relíquia*, por exemplo, nos apresenta um processo variante. Ao enfatizar-se como visão do mundo, o narrador autodiegético acaba por se revelar vítima das suas convicções e descrenças, num sistema cuja lógica não domina quando pretende manipulá-la. Não passa, de facto, de um enunciador ingénuo que o “autor cita, para dizer outra coisa” segundo a estrutura da enunciação irónica que Graciela Reyes analisa (cf. 1984:170).

Se o plágio, fora do campo económico-jurídico onde tem figura plena, apela para a propriedade da palavra, para a palavra própria, parece-nos muito difícil colocar essa noção no interior da reflexão sobre a literatura - mas muito especialmente em relação a um autor como Eça de Queirós ao qual a noção *impropriedade* como fundamento do acto artístico, tal como a usa Diderot, parece “servir” inteiramente como definição fundamental da sua prática criativa.

Bibliografia:

I - Activa

a) Zola

- ZOLA, Émile, 1872, *La Curée*,
ed. cons., LGF/Livre de Poche, Paris, 1984
1874, *La Conquête de Plassans*,
ed.cons., Garnier/Flammarion, Paris, 1972
1875, *La Faute de l'Abbé Mouret*,
ed. cons., Folio, Gallimard, Paris, 1991
1878, *Une Page d'Amour*,
ed. cons., Gallimard/Folio, Paris, 1989
1880, *Le Roman Expérimental*,
ed. cons., Garnier/Flamarion, Paris, 1971
1899, *Fécondité*, Charpentier/E. Fasquelle, Paris
1986, *Carnet d'Enquêtes*, Plon, Paris
1989, *Du Roman*, Complexe, Bruxelas

b) Eça

- QUEIRÓS, Eça de, 1875, *O Crime do Padre Amaro*, ed. cons. Lello e Irmão, Porto,
1964
1876¹, *O Crime do Padre Amaro*, Chardron, Porto
1880, ed. cons., *O Crime do Padre Amaro*, Lello e Irmão, Porto, 1964
(com texto das duas versões anteriores e "Introdução" de Helena
Cidade Moura)
1897, "José Matias" ed. cons. in *Contos*, Dom Quixote, Lisboa, 1988
1907, *Cartas de Paris*, ed. cons., Livros do Brasil, Lisboa, s/d
1909, *Notas contemporâneas*, ed. cons., Livros do Brasil, Lisboa, s/d
1983, *Correspondência*, IN/CM, Lisboa

c) Outros autores

- ALMEIDA, Fialho de, 1882, ed. cons., *Figuras de Destaque*, Clássica, Lisboa, 1923
AUREVILLY, Jules Barbey d', 1865, *Un prêtre Marié*, ed. cons., Gallimard/Poche,
Paris, 1964
BORGES, Jorge Luis, 1956, *Ficciones*, ed. cons., Alianza, Madrid, 1972
CHATEAUBRIAND, F. René de, 1802, *Génie du Christianisme*
ed. cons. e, G/Flammarion,
Paris, 1966
CLARÍN, Leopoldo Alas, 1984, *La Regenta*, ed. cons., Alianza, Madrid, 1993
DIDEROT, Denis, 1830, *Paradoxe sur le Comédien*, ed. cons.
in *Le Neveu de Rameau suivi de Six Oeuvres
Philosophiques*, Gallimard/LGF/Poche, Paris 1966
FLAUBERT, Gustave, 1874, *La Tentation de Saint Antoine*, ed. cons.,
Gallimard/Poche, Paris, 1971
HERCULANO, Alexandre, 1851, *Lendas e narrativas*, ed. cons., (2 vol),
Bertrand, Lisboa, s/d
HUYSMANS, Joris-Karl, 1884, *A Rebours*, ed. cons. UGE, Paris, 1975

¹ As nossas referências à versão de 1976 têm como objecto referido a única edição da época. As outras versões, embora identificadas pela data da primeira edição de cada uma delas, são citadas segundo a edição de 1964 das três versões, organizada por Helena Cidade Moura, e com a referência: Queirós, 1880.

- JUNQUEIRO, Guerra, 1885, *A Velhice do Padre Eterno*, ed. cons., Europa/América, 1980
- NODIER, Charles, 1830, *Histoire du Roi de Bohême et de ses Sept Châteaux*, ed. cons., Plasma, Paris, 1979
- PESSOA, Fernando, 1986, *A Poesia de Alberto Caeiro*, Comunicação, Lisboa
- POTOCKI, Jean, 1989, *Le manuscrit Trouvé à Saragosse*, ed. cons., Corti/Poche, Paris, 1992
- SADE, Donatien Alphonse François (Marquis de) 1795, *Aline et Valcour*, ed. cons. UGE, 1971
- STENDHAL (Henry Beyle), 1830, *Le Rouge et le Noir*, ed. cons., LGF/Poche, 1972

II - Transtextualidade, imitação, plágio

- BERGLER, Edmundo, 1971, *O Plágio*, Moçambique Editora, L. Marques
- BISMUT, Roger, 1989, *António Ferreira, le Plagiaire Malgré Lui*, Université/Recueil de Travaux, Louvaina
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1928, c/col. P.N. Medvedev, *Formal'nyi v Literaturovedenii*, ed. cons. 1978, *The Formal Methode in Literary Scholarship*, Johns Hopkins, Baltimore/London
- 1929, c/col. V.N. Volochinov, *Marksizm i Filofofija Jazyka*, ed. cons. 1977 *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*, Minuit, Paris
- 1963, *Problemi Poetiki Dostoievskovo* ed. cons. 1970, *La Poétique de Dostoievski*, Seuil, Paris
- BLOOM, Harold, 1973, *The Anxiety of Influence*, University Press, Oxford
- COMPAGNON, Antoine, 1979, *La Seconde Main*, Seuil, Paris
- GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Seuil, Paris
- JEANDILLOU, Jean-François, 1994, *Esthétique de la Mystification*, Minuit, Paris
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, 1986, *L'Imitation des Modernes*, Galilée, Paris
- LEFEVERE, André, 1992, *Translation, Rewriting, and Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/N. York
- REYES, Graciela, 1985, *Polifonía Textual: la Citación en el Relato Literario*, Gredos, Madrid
- 1994, *Los Procedimientos de Cita: Citas Encubiertas y Ecos*, Arco, Madrid
- SCHNEIDER, Michel, 1985, *Voleurs de Mots* ed. cons., *Ladrões de Palavras*, Unicampo, Campinas, 1990

III - Literatura, cultura e ideologia: perspectivas históricas e epistemológicas

- ABBAGNANO, Nicola, 1963, *Storia della Filosofia*, ed. cons. *História da Filosofia* - vol XIV Presença, Lisboa, 1970
- ADAM, Antoine, G. Lerminer e E. Morot-Sir, 1972, *Littérature Française, XIXe et XXe Siècles*, Larousse, Paris
- AUERBACH, Erich, 1946., *Wirklichkeit in der Abendlandischen Literatur*,

- ed.cons. 1984, *Mimésis, la Représentation de la Réalité dans la Littérature Occidentale*, TEL/Gallimard, Paris
- BECKER, Colette, 1992, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, Paris
- BERARDINELLI, Cleonice, 1982, *Estudos de Literatura Portuguesa*, IN/CM Lisboa
- BERNARD, Claude, 1865, *Introduction à l'Étude de la Médecine Expérimentale*, ed. cons., Garnier/Flammarion, Paris, 1966
- BROWN, Peter, 1988, *The Body and Society*, ed. cons., *El Cuerpo y la Sociedad*, Muchnik, Barcelon, 1993
- BRUNO, Sampaio, 1886, *A Geração Nova A Geração Nova* ed. cons., Lello e Irmão, Porto, 1984
- CANDEIAS, Alberto, 1941, *A Vida e a Obra de Darwin*, Cosmos, Lisboa
- CESARANI, Remo e Lidia de Federicis, 1979, "Il Materiale e l'Immaginario" in *La Società Signorile - IV*, Loecher, Turim
- CHEVREL, Yves, 1982 (tb.cons. reed. aum. 1993), *Le Naturalisme*, PUF, Paris
- CONTE, Auguste, 1844, *Discours sur l'Esprit Positif* ed. cons. *Discurso sobre o Espírito Positivo*, Seara Nova, Lisboa, 1947
- DARWIN, Charles, 1859, *The Origin of Species*, ed. cons., Signet/N.A. Library, N. York, 1958
- DELEUZE, Gilles, 1969, *Logique du Sens*, ed. cons., UGE-10/18, Paris, 1973
- DELGADO, Manuel, 1993, *Las Palabras de Otro Hombre*, Muchnik, Barcelona
- EAGLETON, Terry, 1991, *Ideology: an Introduction*, Verso, London
- EVANS, Ifor, 1940, *A Short History of English Literature* ed. cons. *História da Literatura Inglesa*, Edições 70 Lisboa, 1980
- FERREIRA, Alberto, 1971, *Perspectiva do Romantismo Português*, Edições 70, Lisboa
- FOUCAULT, Michel, 1966, *Les Mots et les Choses* ed. cons., *As Palavras e as Coisas*, Portugália, Lisboa, 1968
1969, *Qu'est-ce qu'un Auteur?*
ed. cons., *O Que é um Autor?*, Vega, Lisboa
- FRANÇA, José-Augusto, 1973, *O Romantismo em Portugal*, ed. cons., Horizonte, Lisboa, 1993
- FURST, Lilian R. e Peter Skrine, 1971, *Naturalism*, ed. cons., *O Naturalismo* Lysia, Lisboa, 1975
- GAILLARD, Françoise, 1992, "Allégorie d'un Fantasma Fin de Siècle, Courbet: *L'Origine du Monde*, in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- GRANT, Damian, 1970, *Realism*, Methuen, London
- GUILLÉN, Claudio, 1985, *Entre lo Uno y lo Diverso*, Crítica, Barcelona
1989, *Teorías de la Historia Literaria*, Espasa Calpe- Austral, Madrid
- HEIDEGGER, M., 1955, *Zur Seinsfrage*, ed. cons., *Sobre o Problema do Ser*, Duas Cidades, S. Paulo, 1969
- HEMMINGS, F.W.J., 1974, *The Age of Realism*, Penguin, Middlesex

- JACOB , François, 1970, *La Logique du Vivant*
ed.cons 1971, *A Lógica da Vida*, Dom Quixote, Lisboa
- JOST, François, 1969, *Essais de Littérature Comparée - II*, Université
de Fribourg, Fribourg
- JUNG, C. G., 1971, *Das Wandlungssymbol in der Messe*,
ed. cons. *O Símbolo da Transformação na Missa*,
Vozes, Petrópolis, 1979
- LILAR, Susanne, 1963, *Le couple*, Grasset/Poche, Paris
- MACHADO, Álvaro Manuel, 1981, *A Geração de 70*, ICALP, Lisboa
- PAGÈS, Alain, 1989, *Le Naturalisme*, ed. cons., PUF Paris, 1993
- PAZ, Octavio, 1971, *Los Signos en Rotación y Otros Ensayos*,
Alianza, Madrid
1993, *La Llama Tripla*
ed. cons. *A Chama Tripla*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1995
- PEYRE, Henry, 1971, *Qu'est-ce que le Romantisme ?*
ed. cons. *Introdução ao Romantismo*, Europa-América,
Lisboa, 1975
- QUEFFÉLEC, Lise, 1989, *Le Roman-Feuilleton Français au XIXe Siècle*
PUF, Paris
- RANKE-HEINEMANN, Uta, 1988, *Eunuchen fur das Himmelreich*
ed.cons., 1990, *Des Eunuques pour le Royaume des Cieux*,
Laffont, Paris
- PIRES, Júlio Machado, 1980, *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, ed. cons.,
Vega, Lisboa, 1992
- REIS, Carlos, M^a da Natividade Pires, (orgs.) 1993, *História Crítica da Literatura
Portuguesa - O Romantismo*, Verbo, Lisboa
- RIBEIRO, Maria Aparecida,(org.) *História Crítica da Literatura Portuguesa,
O Realismo e o Naturalismo*
vol. VI, 1994, Verbo, Lisboa/S. Paulo
- ROUGEMONT, Denis de, 1939, *L'Amour et l'Occident*
ed. cons., *O Amor e o Ocidente*, Moraes, Lisboa, 1968
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima, 1988, *Intelectuais Portugueses na Primeira
Metade de Oitocentos*, Presença, Lisboa
- SARAIVA, A. José, 1961, *Para a História da Cultura em Portugal*,
ed. cons., Europa-América, Lisboa, 1972
1990, *A Tertúlia Ocidental*, Gradiva, Lisboa
- SARAIVA, A. José, e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, s/d
(6^a ed.) Porto Editora, Porto
- SÈVE, Lucien, 1974, *Analyse Marxiste de l'Alienation*
ed. cons. 1975, *Análises Marxistas da Alienação*, Estampa,
Lisboa
- SCHOPENHAUER, Artur, 1844, *Die Welt als Wille und Vorstellung*,
ed. cons. *Metafísica do Amor*, Inquérito, Lisboa, s/d
- TADIÉ, Jean-Yves, 1970, *Introduction à la Vie Littéraire du XIXe Siècle*, Dunod, Paris
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1961/1985, *Tractatus Logico-Philosophicus e
Philosophische Untersuchungen*,
ed. cons., *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações
Filosóficas*, Gulbenkian, Lisboa, 1987

IV - Estudos sobre Zola e Eça de Queirós

- BARRETO, Moniz, 1963, *Estudos Dispersos*, Portugália, Lisboa
- BASILIO, Kelly Benoudis, 1993, *Le Mécanique et le Vivant*, Droz, Genève
- 1996, “Zola et Son Impact: Naissance d’un Romancier Eça de Queirós” in *Zola Sans Frontières*, Presses Universitaires, Strasbourg
- BASTIDA, Vicente, 1994, “Universo Cristiano, Universo Pagano, en *La Faute de l’Abbé Mouret*”, in *La Méthode à l’oeuvre II*, PPU, Barcelona
- BECKER, Colette, 1990, *Zola en toutes lettres*, Bordas, Paris
- 1993, *Les apprentissages de Zola*, PUF, Paris
- BELLLET, Roger, 1992, “Vallés, Zola: Naturalisme et Politique” in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- BERRINI, Beatriz, 1982, *Portugal de Eça de Queirós*, IN/CM, Lisboa
- BRUNEL, Pierre, 1994, “Mythe et mythologie dans *La faute de l’abbé Mouret*”, in *La méthode à l’oeuvre II*, PPU, Barcelona
- BRUNET, Étienne, 1992, “Zola et Son Temps Vus par Ordinateur” in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- BUESCU, M^a Leonor Carvalhão, “O Regresso ao «Ramalhete»”, in *A Viagem*, S. Reckert e Y. C. Centeno, Arcádia, Lisboa, 1983
- BUUREN, Maarten van, 1986, «*Les Rougon-Macquart*» d’Émile Zola, de la *Métaphore au Mythe*, Corti, Paris
- CAAMAÑO, M^a Ángeles, 1994, “Mythe des origines, mythe du devenir” in *La Méthode à l’Oeuvre II*, PPU, Barcelona
- CHAUVIN, Danielle, 1994, “Le Texte et les Mythes: les Masques de la Prolifération”, in *La méthode à l’Oeuvre II*, PPU, Barcelona
- CHAVES, Castelo Branco, 1939, *Sobre Eça de Queirós*, Inquérito, Lisboa
- COLEMAN, Alexander, 1980, *Eça de Queirós and the European Realism*, Gotham, Nova Iorque
- COLLOT, Sylvie, 1992, *Les Lieux du Désir, Typologie Amoureuse de Zola*, Hachette, Paris
- CORTESÃO, Jaime, 1949, *Eça de Queiroz e a Questão Social*, ed. cons., Portugália, Lisboa, 1970
- COSTA, Júlio de Sousa e, 1953, *Eça de Queiroz*, Sá da Costa, Lisboa
- DEZALAY, Auguste, 1992, “La Distribution de la Richesse dans la Famille des Rougon-Macquart”, in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- DIEGO, Rosa de, 1994, “*La Faute de l’Abbé Mouret* o la Génesis del Hombre”, in *La Méthode à l’Oeuvre II*, PPU, Barcelona
- DUARTE, Luiz Fagundes, 1993, *A Fábrica dos Textos*, Cosmos, Lisboa
- DUARTE, Isabel Margarida, 1992, “Ora: um Operador de Agulhagem Comunicativa em *O Crime do Padre Amaro*”, in *Queirosiana* n° 2, Ass. Am. de E. de Queirós, Tormes/Baião
- FREELAND, Alan, 1989, *O Leitor e a Verdade Oculta*, IN/CM, Lisboa

- GARCIA, M^a del Mar, 1994, “*Le Paradou: pour un Dépassement de l’Inventaire*” in *La Méthode à l’Oeuvre II*, PPU, Barcelona
- GUERRA da Cal, Ernesto, 1954 (4 vol.), *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, ed. cons., 1981, Coimbra, Almedina
- GUTIÉRRES, 1994, “La Cruz y el Árbol de la Vida”, in *La Méthode à l’Oeuvre II*, PPU, Barcelona
- HEMMINGS, F.W.J. 1992, “Plaidoyer pour une Édition Intégrale des Ébauches”, in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- HOURCADE, Pierre, 1936, *Eça de Queirós e a França*, Seara Nova, Lisboa
- KAEMPFER, Jean, 1989, *Émile Zola, d’un Naturalisme Pervers*, Corti, Paris
- LENOIR, Françoise, 1994 “Ordre et Désordre, à qui la Faute?”, in *La méthode à l’oeuvre II*, PPU, Barcelona
- LEPECKI, Maria Lúcia, 1974, *Eça na Ambiguidade*, Jornal do Fundão, Fundão
- LIMA, Isabel Pires de, 1987, *As máscaras do Desengano*, Caminho, Lisboa
- LINS, Álvaro, 1959, *A História Literária de Eça de Queiroz*, Bertrand, Lisboa
- LOPES, Óscar, 1990, *Cifras do Tempo*, Caminho, Lisboa
- 1994, “O Narrador d’*A Relíquia*”, in *Queirosiana* n° 5/6, Ass. Amigos de E. de Queirós, Tormes/Baião
- LUQUET, A., 1943, *Vida e Obras de Zola*, Latina, Porto
- LUZES, Pedro, 1996, “A Vida Erótica de Eça de Queiroz e a Crise de 1878” in *Revista Portuguesa de Psicanálise*, n° 14, SPP, Lisboa
- MEDINA, João, 1972, *Eça de Queiroz e o Seu Tempo*, Horizonte, Lisboa
- MELLO, Pe. Allyrio de, 1945, *Eça de Queirós, o Exilado da Realidade*, Tavares Martins, Porto
- MILNER, Max, 1992, “Les Thèmes de la Perversion dans *La Curée*” in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- 1994, “*La Faute de l’Abbé Mouret*, Essai d’Approche Psycanalytique” in *La Méthode à l’Oeuvre II*, PPU, Barcelona
- MINÉ, Elza, 1988, *Eça de Queirós, Jornalista*, Horizonte, Lisboa
- MITTERAND, Henri, 1980, *Le Discours du Roman*, PUF, Paris
- 1986, *Zola et le Naturalisme*, PUF, Paris
- 1990, *Zola - L’Histoire et la Fiction*
- 1995, *Zola, la Vérité en Marche*, Gallimard, Paris
- MOISAN, Clément, 1987, *Qu’est-ce que l’Histoire Littéraire ?*, PUF Paris
- NEEFS, Jacques, 1992, “L’Écriture du Scénarique”, in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- NUNES, Maria Luísa, 1972, *As Técnicas e a Função do Desenho de Personagem nas Três Versões de O crime do Padre Amaro*, Lello & Irmão, Porto
- NUZZI, Carmela Magnatta, 1979, *Análise Comparativa de Duas Versões de A Ilustre Casa de Ramires de Eça de Queiroz* Lello e Irmão, Porto
- OUVRARD, Pierre, 1986, *Zola et le Prêtre*, Beauchesne, Paris

- PARIS, Renzo, (org.), 1975, *Interpretazioni di Zola*, Savelli, Roma
- PEREIRA, Lúcia Miguel, e Câmara Reys, (org.) 1945, *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*, Dois Mundos, Lisboa
- PETIT, Lucette, 1987, *Le champ du signe dans le roman queiroisien*, Gulbenkian, Paris
- PETREY, Sandy, 1992, “*La Conquête de Plassans*: Comment Proclamer un Empire”, in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- PIQUER, Alicia, 1994, “Chassez le naturel, il revient au galop!” in *La méthode à l’oeuvre II*, PPU, Barcelona
- RASTIER, François, 1992 “La Bette et la Bête - une Aporie du Réalisme”, in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- REIS, Carlos, 1975, *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, ed. cons., Almedina, Coimbra, 1981
- 1983a, *Introdução à Leitura dos Maias*, Almedina, Coimbra
- 1989, c/col., M^a do Rosário Aparecida, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, IN/CM, Lisboa
- 1990, *As Conferências do Casino*, Alfa, Lisboa
- 1996, (no prelo) *Introdução à Ed. Crít. de O Crime do Padre Amaro*, IN/CM, Lisboa
- ROSA, Alberto Machado, s/d, *Eça Discípulo de Machado?*, Presença, Lisboa
- RUFAT, Hélène, 1994 “De l’Église à l’Étable”, in *La méthode à l’Oeuvre II*, PPU, Barcelona
- SACRAMENTO, Mário, 1945, *Eça de Queirós, uma Estética da Ironia*, Coimbra Editora, Coimbra
- SEGARRA, Marta, 1994, “Éros et Transgression: la Femme qui Rit dans *La faute de l’Abbé Mouret*”, in *La méthode à l’Oeuvre II*, PPU, Barcelona
- SERRES, Michel, 1975, *Feux et Signaux de Brume, Zola*, Grasset, Paris
- SEASSAU, Claude, 1989, *Émile Zola, le Réalisme Symbolique*, Corti, Paris
- SILVA, Garcez, 1986, *A Pintura na Obra de Eça de Queiroz*, Caminho, Lisboa
- SILVA, Joaquim Palminha, 1981, *O Nosso Consul em Havana: Eça de Queiroz, A regra do Jogo*, Lisboa
- SIMÕES, João Gaspar, 1945, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cons., Bertrand, Lisboa, 1980
- 1961, *Eça de Queirós*, Arcádia, Lisboa
- 1987, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa, Dom Quixote*, Lisboa
- SOUSA, Frank F., 1996, *O Segredo de Eça*, Cosmos, Lisboa
- SPEIRS, Dorothy, 1992, “Zola lecteur de Fourier”, in Hamon, 1992, Nathan, Paris
- TAVARES, José Pereira, 1943, «*O Crime do Padre Amaro*», Gráfica Aveirense, Aveiro
- 1945, “No Primeiro Centenário de Eça de Queirós”, in *Ocidente - Revista Portuguesa*, n 83, Lisboa
- TREPA, José, (org.), 1945, *Eça de Queirós Visto pelos Seus Contemporâneos*, Lello e Irmão, Porto

- VERJAT, Alain, 1994, "Pour une Archétypocritique Juguienne: Typologie de la Croissance", in *La Méthode à l'Oeuvre II*, PPU, Barcelona
- WALKER, Philip, 1992, "Zola et la Crise Religieuse", in Hamon, 1992, Nathan, Paris

V - Dicionários e enciclopédias

- ANGENOT, Marc, 1979, *Glossaire Pratique de la Critique*
ed. cons. 1984, *Glossário da crítica contemporânea*, Comunicação, Lisboa
- AQUIEN, Michéle, 1993, *Dictionnaire de Poétique*, LGF/Poche, Paris
- BECKER, Collette 1993, (org.) *Dictionnaire d'Émile Zola*, Laffont, Paris
- CABRAL, Alexandre, 1988, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Caminho, Lisboa
- COELHO, Jacinto Prado, (org.), 1983 - 3ª ed, *Dicionário de Literatura*, 5 vol. Figueirinhas, Porto
- FOUILLOUX, Danielle (c/col.), 1990, *Dictionnaire Culturel de La Bible*, Nathan/Cerf/Marabout, Paris
- FREYE, Northrop, S. Baker e G. Perkins, 1985, *The Harper Handbook to Literature*, Harper, Nova Iorque
- GORING, Rosemary (ed.), 1995, *Dictionary of Beliefs & Religions*, Wordsworth, Hertfordshire
- LALANDE, André, 1926, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, ed. cons. 1962, PUF, Paris
- LAPLANCHE, J. e J.-B. Pontalis, 1967, *Vocabulário da Psicanálise*, Moraes, Lisboa, 1970
- LONGAUD, Félix, 1969, *Dictionnaire de Balzac*, Larousse, Paris
- MATOS, A. Campos, 1988, *Dicionário de Eça de Queiroz*, ed. cons. Caminho, Lisboa, 1993
- PETERS, F. E., 1967, *Greek Philosophical Terms*
ed. cons., *Termos Filosóficos Gregos*, Gulbenkian, Lisboa, 1974
- REIS, Carlos, 1987a, c/col., A. Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Almedina, Coimbra
- WORDSWORTH Dictionary of Science and Technology*, 1995,
Wordsworth Edit., Hertfordshire/GB
- WORDSWORTH Encyclopedia*, (5 vol.)1995, Wordsworth Edit., Hertfordshire/GB

VI - Retórica, poética, teorias da literatura, do texto e do discurso

- ACOSTA GÓMEZ, Luis A., 1989, *El Lector y la Obra*, Gredos, Madrid
- ADAM, Jean-Michel, 1984, *Le Récit*, PUF, Paris
- 1985, *Le Texte Narratif*, Nathan, Paris
- 1989, (avec Petitjean et Revaz) *Le Texte Descriptif*, Nathan Paris
- 1990, *Éléments de Linguistique Textuelle*, Mardaga, Liège
- 1992, *Les Textes: Types et Prototypes*, Nathan, Paris
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, 1991, *Retórica*, Síntesis, Madrid

- ARISTÓTELES, 1980, *La Poétique*, Seuil, Paris
 1985, *Poética*¹ IN/CM, Lisboa
 1990, *Retórica*, Centro de estudios constitucionales, Madrid
- BAKHTINE, Mikhail, 1965, *Tvorchestvo Frasa Rable i Norodnaia Kul'tura Srednekovija i Renessansa*, ed. cons., *L'Oeuvre de François Rabelais*, TEL/Gallimard, Paris, 1970
 1975, *Voprosy Literaturny i Estetik*, ed. cons., *Esthétique et Théorie du Roman*, Gallimard, Paris, 1978
 1979, *Estetika Slovesnogo Tvorchestva*, ed. cons. 1989, *Estética de la Creación Verbal, Siglo XXI*, Coyoacán/México,
- BAL, Mieke, 1987, *Teoría de la Narrativa*, Cátedra, Madrid
- BANFIELD, Ann, 1982, *Unspeakable Sentences*, ed. cons., *Phrases sans Parole*, Seuil, Paris, 1995
- BARTHES, Roland, 1953, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Seuil, Paris
 1966, *Critique et Verité*
 ed. cons. *Crítica e Verdade*, Edições70, Lisboa, 1978
 1966a, "Introduction à l'Analyse Structurale des Récits" in *Communications* n° 8, Seuil, Paris
 1970, *S/Z*, Seuil, Paris
 1984, *Le Bruissement de la Langue*, ed. cons. *O Rumor da Língua*, Edições 70, Lisboa, 1987
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, 1992, *Palabras Transparentes*, Catedra, Madrid
- BOOTH, Wayne C., 1961, *The Rhetoric of Fiction*, ed. cons., *A Retórica da Ficção, Arcádia, Lisboa, 1980*
- BREMOND, Claude, 1964, "Le Message Narratif", in *Communications* n°4, Seuil, Paris
 1966, "La Logique des Possibles Narratifs" in *Communications* n° 8, Seuil, Paris
 1973, *La Logique du Récit*, Seuil, Paris
 1988, "En Lisant una Fable", in *Communications* n° 47, Seuil, Paris
 1988a em col. c/ T. Pavel "Variations sur le Thème", in *Communications* n° 47, Seuil, Paris
- BRIOSCHI, F. e C. di Girolamo, 1984, *Elementi di Teoria Letteraria*, ed. cons., *Introducción al Estudio de la Literatura*, Ariel, Barcelona, 1988
- BRUNEL, Pierre e Yves Chevrel (org.), 1989, *Précis de Littérature Comparée*, PUF, Paris
- BUESCU, Helena Carvalhão, 1990, *Incidências do Olhar*, Caminho, Lisboa
 1995, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Cosmos, Lisboa
- CARLONI, J.-C. e Jean Filloux, 1955, *La Critique Littéraire*, PUF, Paris
- CASTRO, Aníbal Pinto, 1973, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*,

¹ Foram consultadas duas edições - as referências a Aristóteles remetem sempre para os parágrafos do manuscrito, as referências aos prefácios e notas actuais, remetem para as edições segundo a data.

C. de Estudos Românicos, Coimbra

- COELHO, Jacinto Prado, 1976, *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, Lisboa
1969, *A Letra e o Leitor*, Portugália, Lisboa
- COHN, Dorrit, 1978, *Transparent Minds*,
ed. cons. *La Transparence Intérieure*, Seuil, Paris, 1981
- COLLOT, Michel, 1988, "Le Thème Selon la Critique Thématique", in
Communications n° 47, Seuil, Paris
- COUTURIER, Maurice, 1995, *La Figure de l'Auteur*, Seuil, Paris
- DIJK, Teun, 1973, in Varga, *Theorie de la Litterature*, ed. cons., "O texto,
estruturas e funções", in *Teoria da literatura*, Presença, Lisboa, s/d
1978, *Tekstwetenschap*, ed. cons. *La Ciencia del Texto*,
Paidós, Barcelona, 1981
s/d, *Text and Context*, ed. cons., *Texto y Contexto*, Cátedra, Madrid
1978
- DUBOIS, J. e outr. (Grupo μ), 1970, *Rhétorique Générale*, Larousse, Paris
- DURAND, Gilbert, 1969, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*,
ed. cons., Dunod/Bordas, Paris, 1984
- EAGLETON, Terry, 1983, *Literary Theory*, Blackwell, Oxford
- ECO, Umberto, 1964, *Apocalittici e Integrati*,
ed. cons. *Apocalípticos e Integrados*, Difel, Lisboa, 1991
1979, *Lector in Fabula*,
ed. cons. *A Leitura do Texto Literário*, Presença, Lisboa, 1983
- FONSECA, Fernanda Irene, 1992, *Deixis, Tempo e Narração*,
Fund. Eng.º E. de Almeida, Porto
- GARAVELLI, Bice M. 1988, *Manual di Retorica*,
ed. cons. 1991, *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid
- GARCÍA BERRIO, Antonio, 1988, *Introducción a la Poética Classista*,
Taurus, Madrid
1989, *Teoría de la literatura*, Cátedra, Madrid
2ª ed. muito aumentada, 1994
c/col. M. T. Hernández, 1988, *La Poética: Tradición y Modernidad*,
Síntesis, Madrid
c/col. J. Huerta, 1992, *Os Géneros Literarios*
- GARRIDO GALLARDO, Miguel, (org.) 1988, *Teoría de los Géneros
literarios*, Arco, Madrid
- GENETTE, Gérard, 1966, *Figures I*, Seuil, Paris
1969, *Figures II*, Seuil, Paris
1972, *Figures III*, Seuil, Paris
1979, *Introduction à l'Architexte*, Seuil, Paris
1983, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris
1987, *Seuils*, Seuil, Paris
1991, *Fiction et diction*, Seuil, Paris
1994, *L'Oeuvre d'Art - Immanence et Transcendence*
Seuil, Paris
1995, "Entertien", *Magazine Littéraire*, n° 328, M. L., Paris
- GREIMAS, A.-J., 1966, *Sémantique Structurale*, Larousse, Paris
- HORÁCIO, 1984, *Arte Poética*, Inquérito, Lisboa
- HAMBURGER, Kate, 1977, *Die Logik der Dichtung*,
ed. cons. *Logique des Genres Littéraires*, Seuil, Paris, 1986

- HAMON, Philippe, 1984, *Texte et Idéologie*, PUF, Paris
 1994, “Stylistique de l’ironie”, in Molinié G. (ed.)
Qu’est-ce que le style?, PUF, Paris
 c/col. de J.-P. Leduc-Adine, 1992, *Mimesis et Semiosis*, Nathan, Paris
- HEUVEL, Pierre van den, 1985, *Parole, Mot, Silence*, Corti, Paris
- KINKEAD-WEEKES, Mark, (org.), 1971, *Twentieth Century Interpretations of The Rainbow*, Prentice-Hall, London
- KRISTEVA, Julia, 1969, *Σημειωτική, Recherches pour une Sémanalyse*, Seuil, Paris
 1970, *Le Texte du Roman*
 ed. cons., *El Texto de la Novela*, Lumen, Barcelona, 1981
- LAUSBERG, Heinrich, 1967, *Elemente der Literarischen Rhetorik*,
 ed. cons. 1972, *Elementos de Retórica Literária*, Gulbenkian, Lisboa
- LINTVELT, Jaap, 1981, *Essai de Typologie Narrative*, Corti, Paris
- LOTMAN, Iuri, 1976, *Strukyura Khudozestvenogo Teksta*,
 ed. cons. 1978, *Estrutura do Texto Artístico*, Estampa, Lisboa
- LUKÁCS, Georg, 1920, *Die Theorie des Romans*
 ed. cons., *Teoria do Romance*, Presença, Lisboa, s/d
- MARTINS, António Coimbra, 1967, *Ensaaios Queirosianos*, Europa-América, Lisboa
- MARTINS, Manuel Frias, 1993, *Matéria Negra*, Cosmos, Lisboa
- MATOS, M^a Vitalina Leal de, 1987, *Ler e Escrever*, IN/CM, Lisboa
- MEYER, Michel, 1992, *Langage et Littérature*,
 ed. cons. 1994, *Linguagem e Literatura*, Usus, Lisboa
- MIGNOLO, Walter, 1989, “Teorías Literárias o Teorías de la Literatura?”
 in Reyes, G.(org.) *Teorias Literarias en la Actualidad*,
 El Arquero, Madrid
- MOLES, Abraham A., 1969, “Objet et Communication”, in *Communications*
 n° 13, Seuil, Paris
- MOLINIÉ, Georges, 1992, *Dictionnaire de Rhétorique*, LGF/Livre de Poche, Paris
- MUDRIK, Marvin, 1971, “The Originality of *The Rainbow*”, in
 Kinkead-Weekes, *Twentieth Century Interpretations of The Rainbow*,
 Prentice-Hall, New Jersey
- PAVEL, Thomas, 1986, *Fictional Worlds*,
 ed. cons. 1988, *Univers de la Fiction*, Seuil, Paris
- REBOUL, Olivier, 1984, *La Rhétorique*, ed. cons., PUF, Paris, 1990
- REIS, Carlos, 1982, *Construção da Leitura*, INIC, Lisboa
 1983, *O discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Almedina
 1987, *Para una Semiótica de la Ideología*, Taurus, Madrid
 1995, *O Conhecimento da Literatura*, Almedina, Coimbra
- RICOEUR, Paul, 1984, *Temps et Récit, II*, Seuil, Paris
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 1992, *Pour la Critique*, Folio/Gallimard, Paris
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 1988, “Variations Faustiennes”, in *Communications*
 n° 48, Seuil Paris

- SCHENDEL, Michel van, 1993, "Idéologème et Poétique" in Claude Duchet e S. Vachou (org.) *La Recherche Littéraire, Objets et Méthodes*, XYZ, Montreal
- SCHOLES, Robert, 1989, *Protocols of Reading*,
ed. cons. *Protocolos de Leitura*, Edições 70, Lisboa, 1991
- SEIXO, Maria Alzira, 1985, *Le Parcours du Plaisir*, Gulbenkian/CCP, Paris
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar, 1967, *Teoria da literatura*, ed. cons.,
Almedina, Coimbra, 1981 (4ªed.) e 1988 (8ªed).
1977, *Competência Linguística e Competência Literária*, Almedina, Coimbra
- SULEIMAN, Susan Rubin, 1983, *Le Roman a Thèse*, PUF, Paris
- TOMACHEVSKY, Boris, 1928, *Teoria Literaturny. Poetika*,
ed. cons. *Teoria da Literatura*, AKAL, Madrid, 1982
- TODOROV, Tzvetan, 1969, *La Grammaire du Decameron*,
ed. cons., *A Gramática do Decameron*, Perspectiva,
São Paulo, s/d