

ANA PAULA FOLONI GAMBA

EÇA DE QUEIROZ, LEITOR DE LUCIANO DE SAMÓSATA? A presença luciânica nos
textos O mandarim, A relíquia e A cidade e as serras

ASSIS
2009

ANA PAULA FOLONI GAMBA

EÇA DE QUEIROZ, LEITOR DE LUCIANO DE SAMÓSSATA? A presença luciânica nos textos O mandarim, A relíquia e A cidade e as serras

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista – para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Rosane Gazolla Alves Feitosa

ASSIS
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Gamba, Ana Paula Foloni

G187e Eça de Queiroz, leitor de Luciano de Samósata? a presença
luciânica nos textos O mandarim, A relíquia e A cidade e as
serras / Ana Paula Foloni Gamba. Assis, 2009
141 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Queiroz, Eça de, 1845 – 1900. 2. Luciano, de Samósata.
3. Literatura comparada. 4. Literatura portuguesa – Séc. XIX.
5. Literatura grega. I. Título.

CDD 809
869.3
887

A meus pais, Luiz Alberto e Maria Amélia, e
meus irmãos, Beto e Alexandra.

Resumo

A presente tese de doutorado visa a um estudo das obras de Eça de Queiroz *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* e das obras do escritor Luciano de Samósata (sírio helenizado do século II d.C.) com o objetivo de verificar possíveis marcas deste no ideário estético de Eça. A escolha do *corpus* deve-se ao fato de os supracitados textos queirosianos apresentarem uma estrutura discursiva particular e produzirem certa estranheza no leitor e na crítica, uma vez que diferem do discurso realista-naturalista utilizado por Eça em obras como *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*. Eça de Queiroz criou, como Luciano em suas sátiras, um verdadeiro “hipocentauro”, causando no leitor e na crítica, além de estranheza, até mesmo certa dúvida quanto à qualidade estética desses textos, sendo, por isso, considerados obras “menores” e pouco críticas quando comparados às demais obras da fase predominantemente realista-naturalista do escritor. Como base de sustentação teórica deste trabalho, tomam-se, além do estudo de Jacyntho Lins Brandão *A Poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*, textos de estudiosos da obra de Luciano como A. Peretti, E. Bignone, V. Longo, B. McCarthy, B. Baldwin, M. Caster, M. Croiset e outros, bem como textos sobre literatura comparada de autores como Wellek e Warren, T. Carvalhal, E. Coutinho, G. R. Kaiser, S. Nitrini e L. Perrone-Moisés. O capítulo 1 é dedicado a Luciano de Samósata. Nele, são abordadas a vida e a obra do escritor, além da apresentação e diferenciação de três conceitos fundamentais para o correto entendimento do trabalho: *literatura carnavalizada*, *sátira menipéia* e *tradição luciânica*. O capítulo 2 apresenta algumas referências feitas por Eça a Luciano. Neste mesmo capítulo, ainda são abordadas as relações queirosianas com o Romantismo e o Realismo/Naturalismo, num paralelo com o pensamento de Luciano acerca de suas escolhas artísticas. O capítulo 3 apresenta um estudo acerca das já citadas obras de Eça e de algumas obras de Luciano, em que se comentam os elementos utilizados pelo escritor português na construção desses textos, elementos esses que apontam para a adoção consciente tanto da poética luciânica quanto da sátira menipéia. O capítulo 4 apresenta uma leitura das principais críticas acerca dos três textos queirosianos à luz da *tradição* ou *forma luciânica* e da sátira menipéia. Assim posto, pretende-se apresentar Eça de Queiroz como um consciente seguidor de Luciano, seja por meio de uma tradição iniciada pelo escritor sírio, seja por meio da própria sátira menipéia, e deslocar seus três textos citados da posição de “obras menores” para junto de seus textos consagrados, uma vez que neles se combinam uma notável poética criada por Luciano de Samósata (poética essa que mescla o diálogo filosófico e a comédia, resultando em uma espécie de sátira, de riso filosófico) e a típica mordacidade de Eça de Queiroz.

Palavras-chave: Eça de Queiroz; *O Mandarim*; *A Relíquia*; *A Cidade e as Serras*; Luciano de Samósata; Crítica Literária; Literatura Comparada.

Abstract

The present PhD doctoral dissertation aims to study the novels of Eça de Queiroz, *The Mandarin*, *The Relic* and *The City and the Mountains*, as well as the works of Luciano de Samósata – Syrian writer from second-century a.C. – with the objective of verifying possible marks of the latter in Eça’s aesthetic system. The *corpus* was chosen due to the fact that Queiroz’s pieces present a particular discursive structure and produce some surprise in the reader and the critics, once they differ from the realistic-naturalistic discourse used by Queiroz in novels such as *The Cousin Basílio* and *The Crime of Father Amaro*. By adopting for the composition of such works a structure that is based on the unusual junction of apparently incompatible elements such as reality and fantasy, humor and philosophical seriousness, Eça de Queiroz created as Luciano in his satires, a true “hippocentaur”, provoking in the reader and the critics, beyond surprise, certain discomfort and even certain doubt about the aesthetic quality of these texts and about his intentions while critical of his time, for they would lack the explicit components of the acrid social criticism by the Portuguese writer, thus being considered minor and less critical novels when compared to others from the predominantly realistic-naturalistic phase of the writer. As basis for theoretical support of this dissertation there had been used, besides the precious study by Professor Jacyntho Lins Brandão - *The Poetic of Hippocentaur: literature, society and fictional speech by Luciano de Samósata-*, texts from Samósata’s novels’ researches such as A. Peretti, E. Bignone, V. Longo, B. McCarthy, B. Baldwin, M. Caster, M. Croiset and others, as well as texts about comparative literature from authors such as Wellek and Warren, T. Carvalhal, E. Coutinho, G. R. Kaiser, S. Nitrini and L. Perrone-Moisés. Chapter 1 is dedicated to Luciano de Samósata. Besides a description of the life and work of the writer, there is an introduction and differentiation of three fundamental concepts for the correct reading of this dissertation: the ‘*carnavalizada*’ literature, ‘*menipéia*’ satire and ‘*luciânica*’ tradition. In Chapter 2, some references made by Eça de Queiroz to Luciano are presented. There is still an approach of the *Queirozian* relations to the Romanticism and the Realism/Naturalism, in a parallel with Samósata’s thought about his artistic choices. In Chapter 3, there is a study about those previously mentioned novels of Queiroz and some of Samósata’s, which discusses the elements used by the Portuguese writer to create those novels. These elements indicate the conscious adoption of either ‘*luciânica*’ poetical or ‘*menipéia*’ satire. Finally, Chapter 4 contains a reading of the main criticism about the three *Queirozian* texts related to the point of view of *tradition* or *luciânica way* and the *menipéia*. That being said, this thesis presents Eça de Queiroz as a conscious follower of Luciano de Samósata – either by a tradition initiated by the Syrian writer or by his own ‘*menipéia*’ satire – and displaces his three mentioned texts from the position of “minor novels” to approach his acclaimed texts, once they compose a remarkable poetic created by the *Syrian Hellenic* (poetry that mixes philosophical dialogue and comedy, resulting in a kind of satire, of philosophical laugh) and the typical *Queirozian* sarcasm

Keywords: Eça de Queiroz; *The Mandarin*; *The Relic*; *The City and the Mountains*; Luciano de Samósata; Literary Critical; Comparative Literature.

Sumário

Introdução.....	6
Capítulo 1 Luciano de Samósata: a trajetória de uma evolução intelectual.....	22
1.1 Entre escolhas e abandonos: em busca da poética ideal.....	22
1.2 A <i>Forma</i> ou <i>Tradição Luciânica</i> , a Literatura Carnavalizada e a Sátira Menipéia.....	29
1.2.1 A Literatura Carnavalizada e A Sátira Menipéia.....	29
1.2.2 A Sátira Menipéia e A <i>Forma ou Tradição Luciânica</i>	36
1.2.3 A <i>Forma</i> ou <i>Tradição Luciânica</i>	43
Capítulo 2 Eça, leitor de Luciano.....	50
2.1 Indícios e evidências de Luciano em Eça de Queiroz.....	50
2.2 Eça: Romântico, Realista/Naturalista e Luciânico.....	54
Capítulo 3 A Presença luciânica em Eça de Queiroz: <i>O Mandarin, A Relíquia, A Cidade e as Serras</i>	70
3.1 As técnicas luciânicas nos textos queirosianos.....	70
3.1.1 As <i>laliás</i>	71
3.1.2 A técnica do distanciamento ou a postura imparcial do narrador.....	82
3.1.3 A liberdade, a franqueza e o amor à verdade.....	93
3.1.4 A visão de futuro e a definição do tipo de leitor.....	98
3.1.5 A finalidade da obra.....	102
Capítulo 4 <i>O Mandarin, A Relíquia, A Cidade e as Serras</i> : a crítica literária à luz da sátira menipéia e da tradição luciânica.....	109
4.1 A presença dos elementos fantasista e fantástico, a falta de verossimilhança e a questão do gênero em <i>O Mandarin</i> e <i>A Relíquia</i>	109
4.2 A oposição Cidade/Campo, a ambigüidade do narrador e poética da alteridade em <i>A Cidade e as Serras</i>	119
Conclusão.....	130
Bibliografia.....	132

Introdução

A presente tese de doutorado visa a um estudo das obras de Eça de Queiroz *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* e as de Luciano de Samósata – escritor sírio do século II d.C. – *Tu És um Prometeu em Teus Discursos*, *Zêuxis*, *Dupla Acusação*, *Como se Deve Escrever a História*, *Icaromenipo*, *Pescador*, entre outras, com o objetivo de verificar possíveis marcas de Luciano no ideário estético do escritor português, que adotara uma “postura luciânica” no que diz respeito às técnicas utilizadas para o discurso das suas três obras acima citadas. Tais técnicas adotadas por Eça vão desde aquelas caracterizadoras da sátira menipéia (sátira essa que tem na figura do sírio helenizado seu principal representante) até os elementos constitutivos de um discurso peculiar criado por Luciano de Samósata (discurso esse que se fundamenta na mescla do diferente, do “inconciliável”, como o diálogo filosófico e a comédia) e resultam na mesma espécie de sátira, de riso filosófico pretendidos pelo escritor sírio, que visava sempre à denúncia e à crítica das mazelas sociais e dos vícios humanos. Assim posto, este trabalho propõe aproximar o discurso ficcional de Eça de Queiroz em *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* do discurso ficcional de Luciano de Samósata, seja por meio da utilização da sátira menipéia, seja por meio da *tradição luciânica*¹.

O projeto de elaboração de uma tese na qual tentaríamos apontar possíveis marcas de Luciano de Samósata no ideário estético de Eça de Queiroz e em seus textos acima mencionados surgiu desde as nossas primeiras leituras acerca da obra do escritor sírio, em 2001 (por ocasião dos estudos para a nossa dissertação de mestrado), e dos estudos críticos que sobre ele têm sido desenvolvidos.

Instigados pelos trabalhos de Jacyntho Lins Brandão, Aurelio Peretti, Vincenzo Longo, Ettore Bignone, Barbara McCarthy, B. Baldwin, M. Caster, M. Croiset – dentre outros – acerca da forma discursiva e da obra de Luciano, obra esta sempre impregnada de uma profunda crítica social, bem como cientes do grande conhecimento que Eça de Queiroz possuía sobre Literatura Clássica, fomos levados a uma pesquisa inicial que visava a uma análise do texto queirosiano *O Mandarim* à luz da sátira menipéia, gênero criado por Menipo de Gadara no século III a.C. e retomado por Luciano no século II de nossa era. Tal pesquisa resultou em nossa dissertação de Mestrado, apresentada no ano de 2005 à Faculdade de

¹ Utilizamos, aqui, o termo *tradição luciânica* no sentido de uma verdadeira poética criada pelo escritor sírio, sobre a qual falaremos mais detalhadamente no capítulo 1.

Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Assis, sob o título “*O Mandarin* (Eça de Queiroz): a sociedade portuguesa do século XIX à luz da sátira menipéia”.

Comprovada a possibilidade de análise do referido texto queirosiano à luz da sátira menipéia por meio de nossa dissertação e conhecedores do fato de o próprio Eça de Queiroz ter sido um leitor de Luciano, fato este que pode ser verificado numa passagem do texto “Antero de Quental” (que abaixo transcrevemos), presente em *Notas Contemporâneas* (Queiroz, 1979, p.1565), em que o escritor português cita nominalmente não só Luciano, mas também uma de suas personagens – o filósofo Demônax –, sentimo-nos motivados a dar continuidade aos nossos estudos, desta vez um pouco mais abrangentes, enfocando, agora, além de *O Mandarin*, outras duas obras queirosianas igualmente instigantes devido às suas peculiares características: *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*.

Foi para S. Miguel, para o seu mundo mais doce, mais fácil... Depois, uma tarde, **como aquele filósofo Demônax, de quem fala Luciano**, ‘concluindo que a vida lhe não convinha, saiu dela voluntariamente, e por isso muito deixou que pensar e murmurar aos homens de toda a Grécia’. (Grifo nosso).

A escolha desses três textos queirosianos deve-se, sobretudo, ao fato de eles apresentarem uma forma discursiva diferente daquela utilizada pelo escritor português em textos reconhecidamente realistas-naturalistas como *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*, por exemplo, forma esta caracterizada pela mescla de elementos opostos e aparentemente inconciliáveis como realidade e fantasia, comicidade e seriedade filosófica. Optando por esse peculiar discurso, Eça de Queiroz criou, como Luciano em suas sátiras, um verdadeiro *hipocentauro*², causando, no leitor e na crítica, além de estranheza, certo desconforto e até mesmo certa dúvida quanto à qualidade estética dessas suas obras e quanto às suas intenções enquanto crítico de seu tempo, uma vez que nelas faltariam os componentes explícitos da crítica social mordaz do escritor português, sendo, por isso, consideradas obras "menores" e pouco críticas quando comparadas às demais obras da fase predominantemente realista-naturalista de Eça de Queiroz.

Talvez justamente em decorrência desse ponto de vista, e conseqüentemente em decorrência da não-percepção do sentido dessas obras, *O Mandarin* e *A Relíquia* não tenham merecido uma atenção maior por parte da crítica, havendo, portanto, poucos estudos sobre as mesmas.

² Utilizamos o termo *hipocentauro*, aqui, na mesma acepção utilizada por Luciano em seu texto *A chi gli diceva: “Tu sei um Prometeo nel dire.”* – “Tu és um Prometeu em teus discursos” –, ou seja, no sentido de se obter algo monstruoso, disforme, risível ao se unir duas coisas distintas e belas (o diálogo filosófico e a comédia) sem que haja, nessa mescla, harmonia e arte.

João Gaspar Simões, em sua *Vida e Obra de Eça de Queirós* (1973), por exemplo, debruçou-se sobre o inquietante problema da fantasia nessas duas obras. Para o crítico e biógrafo queirosiano, “[...]. O Mandarin correspondia a uma evasão de tudo quanto até aí Eça de Queirós proclamara estrito cânone da obra de ficção”³. Comenta, ainda, que, ao escrever tal obra, o realismo, o naturalismo, o cientificismo, a fisiologia, a crítica social e a sátira de costumes (tão comuns nas obras queirosianas) vão por água abaixo, e que “esse é o momento em que o escritor despe, num gesto de audácia, o colete de forças que voluntariamente vestira.” (p. 462).

[...] saturado da experiência, entediado da observação, desiludido da fisiologia, farto de deformar a realidade, caricaturando-a dentro de um princípio que não excluía a própria observação, a própria experiência, os próprios fatos, decide dar largas ao seu temperamento de recalcado. (p. 462).

Dessa forma, Gaspar Simões vê *O Mandarin* e *A Relíquia* apenas como “uma oportunidade imprevista de descongestionar a máquina sob pressão”, como uma “válvula de escape de um escritor que há dez anos andava de jogar de porta com o seu temperamento lírico” (p. 463).

Em seu texto, o crítico ainda comenta que desde os últimos folhetins da “Gazeta de Portugal” Eça não cometia desacato mais franco à sua personalidade forçada de realista, de naturalista, de crítico social, de fisiologista e de moralista, e que era chegado o momento de o fazer. Assim, durante o longo período de elaboração de *Os Maias*, abriu duas vezes a “válvula de segurança”: uma em 1880, para escrever *O Mandarin*; outra em 1888, para escrever *A Relíquia*. São essas, portanto, as duas obras que “no incerto labor do romancista, após 1869, marcaram a sua reconciliação com aquilo a que ele chamará ‘a fantasia’” (p. 463), de acordo com o estudioso.

Não será apenas durante um volumezinho, mas durante dois volumes, um pequeno, outro grande – “O Mandarin” e “A Relíquia” –, que ele irá sentir-se *sem o peso incómodo da verdade, a tortura da análise, a impertinente tirania da realidade*. [...] (p. 468). (Itálico do autor).

Simões também menciona que *O Mandarin* é uma “pequena peça literária, sem transcendência de tema, de estilo ou de composição”⁴, e que o próprio Eça não havia dado conta de quanto desejava libertar-se da *impertinente tirania da realidade*:

“O Mandarin”, porém, é uma pequena peça literária, sem transcendência de tema, de estilo, ou de composição. Pouco mais é que um

³ SIMÕES, João Gaspar. De como o real foi subvertido pela fantasia. In: _____. *Vida e Obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973, cap. VI, p.462.

⁴ _____. Em plena fantasia: “O Mandarin” e “A Relíquia”. In: _____. *Vida e Obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973, cap. VI, p. 475.

desenfado, em que o romancista, cansado da análise e da *impertinente tirania da realidade*, procurou debalde recuperar o brio, entre lírico e “fantástico”, dos folhetins de 1866 e 67. Era tarde agora. A própria “Relíquia” iria ser uma experiência malograda. (p. 475). (Itálico do autor).

Veja-se mais um outro comentário de J. G. Simões, agora em seu *Eça de Queirós: a obra e o homem* (1978), que reforça seu juízo crítico em relação a essas obras.

São obras menores *O Mandarin* e *A Relíquia*, obras “inventadas”, não “observadas”, como diria o romancista. Através delas expurga Eça de Queirós os humores de estio que um processo sem teses o obrigava a recalcar como se recalcam os produtos de um órgão inibido de preencher a sua função. (p. 125)

De tudo o que se vê nessa crítica, podemos apenas concordar – e somente até certo ponto – com a observação do crítico de que *O Mandarin* e *A Relíquia* correspondem a uma evasão de tudo quanto até aí Eça de Queiroz proclamava estrito cânone da obra de ficção, e que essa “evasão” se deu de forma deliberada, consciente.

De fato, Eça de Queiroz criou um texto que se afastava consideravelmente dos textos construídos nos moldes realistas – como ele mesmo relatou ao editor da *Revue Universelle* em sua *Carta que deveria ter sido um prefácio* –, pois mesclou em sua obra elementos radicalmente opostos como a realidade e a fantasia, o sério e o cômico. Também não aparecem, nessa obra, análises críticas diretas como aquelas encontradas nos romances *O Primo Basílio* ou *O Crime do Padre Amaro*. Veja-se o trecho da carta onde o escritor português faz essa declaração:

O senhor quer dar aos leitores da *Revue Universelle* uma idéia do movimento literário contemporâneo em Portugal, e me dá a honra de escolher *O Mandarin*, conto fantasista e fantástico, onde vemos ainda, como nos bons e velhos tempos, aparecer o diabo, ainda que de sobrecasaca, e onde ainda existem fantasmas, embora com muito boas intenções psicológicas. O senhor está aceitando uma obra bem modesta, e **que se afasta consideravelmente da corrente moderna da nossa literatura**, que se tornou, nos últimos anos, analista e experimental; é, no entanto, justamente porque esta obra pertence ao domínio do sonho e não da realidade, porque é inventada e não observada, parece-me que caracteriza com fidelidade a tendência mais natural e espontânea do espírito português. (QUEIROZ, 1951, p. 5-6). (Tradução e grifo nossos).

Porém, essa “evasão”, essa “fuga” é apenas aparente, uma vez que Eça nunca abandonou a análise do comportamento humano, a crítica social e a sátira de costumes, conforme já tivemos oportunidade de demonstrar em nossa dissertação de mestrado⁵ e

⁵ Cf. GAMBA, Ana Paula Foloni. *O Mandarin (Eça de Queiroz): A sociedade portuguesa do século XIX à luz da sátira menipéia*. Dissertação. 2005.

conforme voltaremos a comentar no último capítulo deste trabalho, dedicado à crítica das três obras queirosianas estudadas.

Portanto, lançando mão seja da sátira menipéia, seja da tradição luciânica para a elaboração de *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*, Eça de Queiroz apenas “camuflou” a *impertinente tirania da realidade* a fim de que o estudo dessa mesma realidade se tornasse menos “áspero”, menos “árduo”.

Desse modo, *O Mandarim* e *A Relíquia* não são simples “válvulas de escape”, “oportunidades imprevistas de descongestionar a máquina sob pressão”, como pretende João Gaspar Simões, mas formas conscientes e originais adotadas pelo escritor português para representar a essência do realismo, ou seja, para representar a análise crítica do ser humano.

Diferentemente de João Gaspar Simões, que se preocupou com o (aparente) abandono da estética realista/naturalista em *O Mandarim* em favor da pura imaginação, Antônio Coimbra Martins debruçou-se sobre um outro “problema” apontado na obra de Eça de Queiroz: a falta de verossimilhança do tema.

De acordo com o crítico, em seus *Ensaio Queirosianos*⁶, ao escolher o caminho da literatura fantasista, Eça não se preocupou com as dificuldades do tema de sua “preciosa novela”: não imaginou nada para explicar o fato de um simples toque de campanha matar um chinês do outro lado do mundo, nem imaginou nada para explicar que Teodoro, o assassino, se tornasse herdeiro da vítima que sequer conhecia. Assim, de acordo com o crítico, Eça de Queiroz faz como se ambos os prodígios fossem aspectos do mesmo postulado, situando-se não só no campo da fantasia, mas no terreno mais particular da fantasia humorística.

Tentando explicar esse “descuido” queirosiano, Martins defende a tese de uma sobreposição do tema de *A Relíquia* na idéia central de *O Mandarim*. Segundo o estudioso, há uma relação estabelecida entre Di-Jin-Fu (de *O Mandarim*) e a tia Patrocínio das Neves (de *A Relíquia*).

O amanuense do Ministério do Reino herda os milhões de Di-Jin-Fu, porquanto aquele chinês, que, por postulado, lhe deveria ser completamente estranho, é também a prefiguração de uma outra personagem: a odiosa Patrocínio das Neves, a parente que se deseja ver morta. O infeliz Fu, chinês, era um parente incógnito do amanuense: um “tio de ouro” para Teodoro. (p. 124)

Neste mesmo trabalho (p. 158-160), Coimbra Martins ainda levanta uma outra questão que nos parece discutível: afirma que a singularidade da obra queirosiana ressalta mais do tom geral da narração que da análise de sua matéria; mais dos ambientes, dos sentimentos e das

⁶ MARTINS, Antônio Coimbra. Lisboa: Europa-América, 1967, cap. VI, p. 124.

peças que das idéias e peripécias do herói. Mas o crítico também consegue enxergar a malícia que anima a narrativa de ponta a ponta e que funde a idéia sádica do mal reparador com a idéia romântica da matéria rediviva, convertendo-as numa “faceta zombaria de típico queirosianismo”, quando, por exemplo, relembra a passagem em que o diabo, para convencer Teodoro a tocar a campainha e assassinar o mandarim, desfia uma série de benefícios que o extermínio do chinês traria, acabando por afirmar que, no fundo, o assassino é um filantropo.

Também é interessante observar o significado político-econômico apontado por Martins nessa obra.

De acordo com o crítico, “Teodoro, cuja fortuna lhe parecia ter provocado *as desgraças da sociedade chinesa*, representa o Ocidente próspero e dominador [...]. E Di-Jin-Fu, este representa o vasto povo, esbulhado pelo estrangeiro”. Assim, Teodoro, atacado pelo remorso, “quer proteger o povo de cuja espoliação lhe vêm os milhões. E, pela mão de Sá - Tó, atira à multidão chinesa, *cartuchos, sacos de sapeques*. A multidão não se sacia, começa a gritar, torna-se ameaçadora e ataca, faminta de pão e dinheiro”. Porém, “dela, só os governadores corruptos enriquecem, como o mandarim Tien-Hó, pela administração que lhes é dado fazer do bodo, antes de virarem de bordo”.

Dessa forma, para Coimbra Martins (p. 160-163), o significado político-econômico da obra, tratado com notável originalidade por Eça de Queirós, estaria mais ou menos implícito e sugerido por algum fato da própria existência do autor: a saber, o vergonhoso escândalo com o qual o escritor português se deparou quando fora cônsul em Havana. O imigrante, vindo da China, era impiedosamente explorado pelos fazendeiros cubanos.

Assim, ainda segundo Martins, o quadro da miséria chinesa surpreendida em Havana por Eça pode ter influído nas cores carregadas, sinistras, com que o romancista descreveu o Celeste Império.

De toda a crítica de Antônio Coimbra Martins acerca de *O Mandarim*, podemos dizer que compartilhamos a mesma opinião sobre a malícia que envolve toda a narrativa, bem como sobre a “faceta zombaria” tipicamente queirosiana que percorre todo o texto.

Também concordamos com o sentido político-econômico do texto apontado pelo crítico, seja esse sentido proveniente de fatos vividos pelo escritor ou não.

Porém, o que nos parece discutível é a observação de Coimbra Martins de que a singularidade da obra ressalta mais do tom geral da narração que da análise de sua matéria; mais dos ambientes, sentimentos e pessoas que das idéias e peripécias do herói.

Além disso, parece-nos um tanto inconsistente atribuir a Teodoro um parentesco com Di-Jin-Fu para justificar a questão da herança recebida, bem como relacionar essas duas

personagens a Teodorico e a Patrocínio das Neves, de *A Relíquia*, como se realmente as idéias centrais das obras estivessem se misturando na mente de Eça.

Mas, a exemplo dos nossos comentários a respeito da crítica de João Gaspar Simões, também exporemos e explicaremos nossa visão acerca da crítica de Antônio Coimbra Martins mais adiante, no último capítulo deste trabalho.

Um outro estudo bastante interessante e diferente, porém (e que toca levemente a questão por nós levantada neste trabalho), é o da Professora Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, intitulado *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Nele, a autora percorre a obra do escritor português levantando, apontando e comentando esse viés da produção queirosiana, confrontando-o com a estética realista/naturalista que tanto marcou a sua obra.

Para Maria do Carmo Sequeira, o fantástico na obra queirosiana constitui, certamente, um “desvio” em relação aos moldes realista/naturalista em certa altura adotados pelo escritor, entretanto, tal desvio provém de uma insatisfação com a própria estética realista, o que o levou a um constante processo de experimentação e combinação de gêneros numa tentativa de alcançar a poética desejada.

[Eça de Queiroz] tentou gerir o seu texto sempre com insatisfação, mas insatisfação dinâmica, que o conduziu a uma constante atitude de ensaio, **combinando subespécies genológicas, tentando processos novos, cruzando tempos e estéticas, confrontando a sua própria “criatividade” com os textos e “criatividade” alheios**, num trabalho poético nunca extinto, num fazer e transportar contínuo, demonstrativo de um “não acabado” processo e de uma insatisfação permanente.

Os princípios estéticos do realismo/naturalismo que, pelo menos à superfície, defendeu em várias cartas e prefácios, não lhe deram, nem no breve instante em que procurou com seriedade prosseguir-los, os meios possíveis de encontrar, em termos temáticos e semânticos, as certezas que ele, apesar de tudo, encontrara no plano da expressão da forma. (SEQUEIRA, 2002, p. 442). (Grifo nosso).

Interessante, porém, é observar como a estudiosa resume essa dimensão fantástica na obra queirosiana. De acordo com Sequeira, essa dimensão é o resultado da busca de um sentido de regularidade e de estabilidade estéticas que combinavam o realismo/naturalismo com a sátira menipéia. Contudo, mais interessante ainda é notar que, ao longo do seu extenso e detalhado estudo, a menção ou alusão à menipéia só tenha sido feita esta única vez.

Falar de “dimensão” significa, portanto, (e quando falamos da obra de Eça de Queirós), equacionar a sua escrita como uma caminhada difusa entre um sentido de regularidade e de estabilidade estéticas, tendo como horizonte o naturalismo, e uma singular forma de reencontro com a irregularidade e imaginação românticas através de uma forma estilizada – **espécie de reencarnação da menipéia carnavalesca** – onde a fusão dos

gêneros se cruza com o casamento ambíguo da razão com tudo aquilo que esta costuma recusar [...]. (p. 233). (Grifo nosso).

O que queremos dizer com esse nosso comentário é, portanto, que talvez uma investigação mais aprofundada sobre a sátira menipéica e sua possível utilização por Eça de Queiroz pudesse trazer à Professora Maria do Carmo mais alguns elementos bastante interessantes para o seu estudo.

Assim, por todas essas críticas citadas, percebe-se claramente o quão perturbador foi a inserção do elemento fantástico na obra queirosiana. Veja-se ainda o comentário da Professora Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira a esse respeito:

Se nem sempre a crítica sua contemporânea soube avaliar este processo de fabrico textual dialogante e crítico – muitas vezes confundindo transformação textual com plágio, e migrações ou errância textual com falta de imaginação –, a verdade é que, para o bem ou para o mal, o tornou objecto central de reflexão crítica no âmbito da literatura portuguesa oitocentista, tanto como modelo de obediência à normatividade do “novo romance”, como exemplo de transgressão a todas as regras, incluindo as da gramática e da pureza da língua. Foi dentro dessa contradição interna que o perfil do escritor foi sendo desenhado pelos críticos do seu tempo que, desde logo, souberam traçar, em grande parte, as vias da crítica moderna sobre o autor.

Uma das vias que começaram a problematizar foi a da inserção de um imaginativo fantástico na sua obra. Esse imaginativo fantástico, sentido por alguns como positivo e por outros como negativo, era confirmado por todos como uma espécie de desvio, mas percebido através de sinais contrários: ora como sinal da não compreensão perfeita ou incapacidade de prosseguir com rigor uma literatura de tese (como quer Teófilo Braga), ora como uma revitalização fecunda e singular no panorama da literatura portuguesa (como quer Batalha Reis). (2002, p. 443).

Entretanto, de acordo com Jacyntho Lins Brandão, em sua obra *A Poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata* (2001), é exatamente essa mescla de elementos distintos que caracteriza a obra de Luciano de Samósata.

Segundo Brandão,

[...] existem obras que comprovam a suficiente maturidade de Luciano como escritor, o domínio das técnicas de composição do texto e – o que é mais importante – uma consciência clara do que ele pretende fazer, como e visando a que fins. Essa consciência manifesta-se então, sobretudo, em termos de afirmação da diferença contra o pano de fundo da expectativa reinante, de que são os melhores exemplos *Tu És um Prometeu em Teus Discursos* e *Zêuxis*, além de outros textos. (p. 75).

Nesses textos, ainda de acordo com o estudioso, encontra-se toda uma

[...] reflexão sobre a novidade [...] de juntar-se numa só peça o diálogo e a comédia. [...]. De fato, reconhece ele [Luciano], o diálogo e a comédia não eram familiares, convivas habituais, de *éthos* comum [...], nem

eram amigos [...] desde o princípio [...]. Cada um guardava as marcas de seu caráter e de sua destinação originais, as quais os tornavam incompatíveis: o diálogo permanecia em casa e discutia gravemente, passeando com poucos; a comédia, ao contrário, freqüentava o teatro e fazia rir, dançava e mesmo, algumas vezes, atacava os amigos do diálogo, no gozo da liberdade dionisíaca. [...]. Trata-se da mesma distância que separa a história do panegírico, gêneros considerados inconciliáveis pelo próprio Luciano, o que tornaria temerário querer mesclar comédia e diálogo.

A par pois da novidade, é essa diferença básica de princípio [...] que sublinha a originalidade do projeto de Luciano [...]. (2001, p. 77-78).

Lins Brandão ainda chama a atenção para o fato de o narrador de *Tu és um Prometeu em teus discursos* insistir na questão de que o importante em seu texto não reside na mistura exótica em si, mas no modo harmonioso como ela se faz, pois, sem essa harmonia,

[...] sua produção teria o efeito de provocar, em vez de prazer e divertimento, apenas o pavor e o riso, como as novidades de Ptolomeu: um camelo coberto de jóias e um homem de duas cores que, apresentados em espetáculo, levam o público à inesperada reação de repulsa diante de tamanha estranheza. [...]. (2001, p. 79).

Ainda é preciso acrescentar que essa junção do diálogo filosófico e da comédia, resultante numa espécie de *riso filosófico*, como define Brandão, tem por base o riso cômico, mas não o riso solto da comédia antiga, e, sim, um riso contido, intelectualizado, que se esconde “sob a capa da seriedade filosófica”.

Assim, é essa mesma técnica utilizada com toda a consciência por Luciano que, acreditamos, Eça de Queiroz tenha utilizado, de forma igualmente consciente, para a elaboração do discurso de *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*. Juntando realidade e fantasia, comicidade e seriedade filosófica, o escritor português resgatou o riso filosófico criado por Luciano para fazer uma análise crítica e uma impiedosa denúncia do comportamento humano.

Mas as marcas de Luciano em Eça de Queiroz que nos propomos apresentar neste trabalho não se restringem somente à junção desses elementos acima citados. Ao contrário, vão muito além. Assim, procuraremos evidenciar, por meio da análise das três obras queirosianas citadas, que Eça lança mão de outras técnicas fundamentais criadas por Luciano, tais como: 1) definição do tipo de leitor ao qual seu texto se dirige; 2) visão de futuro; 3) liberdade, franqueza, amor à verdade; 4) adoção da perspectiva de distanciamento em relação aos fatos narrados; 5) utilização de um texto introdutório que tem, por finalidade, ser um guia de leitura aos leitores de sua obra; 6) adoção da perspectiva teatral, que submete tudo e todos ao olhar do outro, deslocando perspectivas, buscando ângulos inusitados para explicitar e pensar a diferença, como se tudo se passasse numa cena de teatro.

É a esse conjunto de técnicas que chamaremos *forma* ou *tradição luciânica*. Porém, necessário é ressaltar que utilizaremos o termo “tradição luciânica”, aqui, não como um equivalente para “sátira menipéia”, como o fez, por exemplo, Enylton de Sá Rego em seu *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica* (1989), ou Sergio Paulo Rouanet, em seu *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis* (2007), ou ainda como tantos outros estudiosos que parecem compartilhar desse mesmo conceito, mas, sim, no sentido em que o emprega Jacyntho Lins Brandão, ou seja, como uma forma discursiva singular criada por Luciano de Samósata, conforme exporemos no decorrer deste trabalho.

Assim, ressalte-se uma vez mais: é o conjunto dos elementos presentes na sátira menipéia e na tradição luciânica que marca o paralelo entre as obras de Luciano de Samósata e as de Eça de Queiroz, e, não, particularidades soltas, isoladas, porventura encontradas no discurso do escritor português.

Importa salientar, também, que não se trata de uma simples questão de intertextualidade, de busca de citações, referências ou temas luciânicos nas três obras queirosianas que nos propomos analisar, mas de verdadeiros traços da poética de Luciano no ideário estético de Eça de Queiroz, bem como possuem tais traços escritores como Gil Vicente, Cervantes, Quevedo, Swift, Dostoiévski, Machado, entre outros, conforme aponta Jacyntho Lins Brandão:

Está por escrever-se uma história da recepção de Luciano, sem dúvida um autor muito lido, de que se conservaram provavelmente todas as obras em inúmeros manuscritos, mas pouco estudado pela crítica. Assim, sua influência literária, que se estende por autores como Alberti, Boiardo, Erasmo, Ariosto, Thomas Morus, Rabelais, Gil Vicente, Ben Johnson, Cervantes, Quevedo, Leopardi, Cirano de Bergerac, Jonathan Swift, Voltaire, Diderot, Wieland, Alfonso de Valdés, Fénelon, Dryden, Sterne, Dostoiévski, Flaubert, **Eça de Queiroz**, Machado de Assis, Thomas Mann e o contemporâneo Nooteboom, essa influência só é menos notável que o silêncio da crítica. [...]. (2001, p. 13) (Grifo nosso).

E Brandão ainda observa, com relação ao comentário de Alsina – tradutor e comentador espanhol de Luciano –, que ecos luciânicos ressoam em algumas partes do *Quixote*, embora falte a Cervantes “o tom sarcástico de Luciano” devido ao seu estoicismo e seu “espírito profundamente cristão”:

[...] o *Quixote* – princípio e paradigma da moderna ficção – se constrói como a saga de um leitor louco, cuja loucura cria o espaço necessário para a caracterização do ficcional, no processo de distanciamento, estranhamento e crítica com relação à própria literatura. **Valeria a pena investigar em que medida o conhecimento (e não a imitação) de Luciano por Cervantes pode ter sido importante para a concepção do *Quixote***

(ou, talvez melhor: em que medida o *Quixote* denuncia um Cervantes leitor de Luciano?). (2001, p. 273) (Grifo nosso).

Importante é ainda destacar que o fato de os dois escritores estarem separados por 17 séculos não inviabiliza tais marcas, uma vez que, como se pode verificar pelos autores influenciados citados por J. L. Brandão, Luciano foi lido ao longo dos séculos. Ainda pode reforçar essa questão de Luciano ter sido um escritor muito lido ao longo dos séculos o fato de, segundo Lins Brandão, haver somente três autores antigos cujas obras completas chegaram até nós: Platão, Plutarco e o próprio Luciano.

Também é necessário observar que essas marcas não se restringem a uma mera opção estética por parte do escritor português em detrimento de todo um contexto histórico. Este trabalho se propõe a apresentar um Eça de Queiroz conhecedor da forma e das técnicas utilizadas por Luciano, bem como da finalidade com que o escritor grego as utilizava.

Luciano de Samósata, como Eça parecia bem saber – e como atestam os seus estudiosos –, foi um pensador e um crítico da cultura. Preocupado com as questões sociopolíticas e culturais de seu tempo, soube, com maestria, criar uma poética própria e notável para apontar e denunciar as mazelas humanas, diga-se de passagem, mazelas atemporais como a hipocrisia, a corrupção, a ganância, a cobiça, o adultério, o jogo de interesses etc, que também figuravam na época de Eça de Queiroz e contra as quais o escritor português também lutava. Isto posto, a crise cultural existente tanto no século de Luciano quanto no século de Eça constitui-se num elo entre as obras.

Desse modo, e parafraseando Jacyntho Lins Brandão, acreditamos que vale a pena investigar em que medida o conhecimento – e não a imitação – de Luciano por Eça pode ter sido importante para a concepção das obras *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*. Ou melhor: em que medida essas três obras demonstram um Eça de Queiroz leitor de Luciano.

Portanto, o que se pretende apontar aqui é que Eça de Queiroz, conhecedor da obra de Luciano, resgatou com plena consciência uma forma que conhecia bem, e que, apesar dos 17 séculos de distanciamento, encaixava-se perfeitamente em seus propósitos não só de crítico social e político, mas também moral.

Daí a pertinência e o objetivo de nosso trabalho: a análise do discurso ficcional de Luciano de Samósata e do discurso adotado por Eça de Queiroz nas obras *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* e a conseqüente aproximação de ambos como meio para uma melhor compreensão do discurso adotado pelo escritor português em tais textos, bem como um meio para uma nova abordagem e uma melhor compreensão do sentido dos mesmos.

Em termos de estado da questão ou mesmo em relação às pesquisas sobre Luciano e sua obra, poucos são os estudos a eles dedicados por parte da crítica atual. Acreditamos, entretanto, que esse silêncio da crítica deva-se unicamente ao fato de Luciano ser pouco conhecido no meio acadêmico.

Mas, como explicar o fato de um escritor do porte de Luciano, cuja influência se estendeu por tantas gerações de autores, passar praticamente despercebido pela crítica?

Uma possível resposta para essa questão talvez seja o fato de, conforme aponta Brandão (2001, p. 11), a obra de Luciano ter “atravessado os séculos marginalmente”, tanto em termos de Modernidade quanto de Antigüidade. E Marginalmente – ainda de acordo com o estudioso – por Luciano ser considerado um *clássico controvertido*. Segundo Brandão (p. 12), no que tange às qualidades de língua e estilo, há consenso quanto ao *corpus lucianeam* desde a Antigüidade Tardia e a Idade Média; porém, há dissenso no que se refere ao conteúdo, à interpretação e, principalmente, no que se refere ao sentido da poética luciânica. Brandão (p. 14) ainda chama a atenção para o “desconforto” causado pelos textos luciânicos, desconforto esse que se perpetua em anotações de Fócio e de escoliastas que expressaram sua admiração e indignação à margem de manuscritos. Assim, e utilizando as palavras do estudioso, Luciano é um autor que “induz não ao consenso, mas à polêmica”.

Ressalte-se também o fato de Luciano ter sido considerado na Idade Média, pela Igreja, um “anticristo”, e sua obra, pagã, imoral, destrutiva, irreverente, conforme menciona grande parte da crítica.

Também há que se mencionar o ódio despertado pelo escritor naqueles que desprezou e ofendeu com suas críticas, conforme aponta Luigi Settembrini em estudo introdutório à sua tradução italiana das obras de Luciano:

Luciano viveu no segundo século da era cristã do ano de 120 (ou, segundo outros, 130) até o de 200 [...]. Pouquíssimas e incertas informações restaram sobre ele devido ao ódio e à inveja dos contemporâneos que desprezou e ofendeu, além da óbvia ignorância das gerações posteriores. Mas temos as suas obras, nas quais entrevemos as imagens da sua mente e admiramos o último grande escritor da Grécia. (SETTEMBRINI, 1861, p. 5, v.1). (Tradução nossa).

Assim, o que se tem hoje, em termos de bibliografia sobre o sentido do *corpus lucianeam*, são os estudos iniciados há mais de um século com a publicação das obras de Bernays (1879) e de Croiset (1882) até os estudos de Jones (1986) e Branham (1989), aos quais vem se juntar o precioso trabalho do Professor Brandão⁷ – *A Poética do Hipocentauro*:

⁷ Jacyntho Lins Brandão é Professor Titular de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata –, que norteia o nosso trabalho.

Outros importantes trabalhos de reconhecidos estudiosos da obra de Luciano como Aurelio Peretti, Ettore Bignone, Vincenzo Longo, Nicola Terzaghi, Barbara McCarthy, B. Baldwin, M. Caster, M. Croiset etc., bem como os de Mikhail Bakhtin – *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1996) – e o de Enylton de Sá Rego⁸ – *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica* (1989) –, esses dois últimos sobre a influência de Luciano em escritores ocidentais, também são representativos, e, portanto, inserem-se no rol das obras tomadas como base de sustentação teórica de nosso trabalho.

Estudos específicos sobre a relação Eça-Luciano, como o que nos propomos desenvolver, praticamente inexistem, salvo o artigo do Professor Marcus Vinicius de Freitas⁹ (2001) *Eça de Queirós e a tradição luciânica*, onde o estudioso analisa o conto queirosiano *José Matias* à luz dessa tradição.

Freitas ainda alude a essa relação em um outro artigo seu: *Machado de Assis Leitor de Garret, ou Viagens na Minha Terra e a Tradição Luciânica*. Veja-se o trecho:

Essa tradição discursiva, afinal, pode ser caracterizada, de maneira geral, pela presença decisiva e recorrente de certos elementos construtivos, tais como: a mistura intencional de gêneros; a utilização sistemática da paródia; a ênfase na imaginação em detrimento da história e da filosofia; a ironia para com a figura da *auctoritas*; e também o uso recorrente de certos *topoi*, tais como as viagens fantásticas ou a crítica à sabedoria. [...] cabe ainda lembrar que Garrett, especialmente nas *Viagens*, já havia por si mesmo seguido aqueles passos da sátira menipéia. A mistura dos gêneros, a crítica à história por via do primado da imaginação, a ironia contra a *auctoritas*, o diálogo dos mortos e a viagem alegórica são alguns dos tópicos recorrentes no texto garrettiano. [...]. E a crítica aos modelos de pensamento, o que em Luciano aparece através da exposição material das escolas filosóficas, no texto *Filósofos à venda* (Lucian, vol. 1), tem sua contrapartida garrettiana na ironia à marcha da civilização, exposta pela alegoria de Dom Quixote e Sancho Pança. Aliás, a presença dessa imagem coloca Cervantes como um elo central entre Garrett e a sátira luciânica. **Essa mesma alegoria será fundamental para Eça de Queirós nas deliciosas sátiras do conto *Civilização* e do romance *A Cidade e As Serras*. Como se pode ver, trata-se de uma cadeia de reinvenção que constitui formalmente uma tradição.** (p. 5-6) (Itálico do autor, grifo nosso).

E o estudioso vai ainda mais longe ao apontar Eça de Queiroz como o ponto culminante da tradição luciânica na literatura portuguesa:

⁸ Enylton de Sá Rego é Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade do Texas, em cujo campus, no Estado de Austin, também leciona.

⁹ Marcus Vinicius de Freitas é Professor Adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Em outra ocasião, já tive a oportunidade de me remeter, seguindo a linha aberta por Sá Rego, aos elementos luciânicos de algumas das crônicas machadianas. Essa linha de trabalho, já constituída sobre a obra de Machado de Assis, possui ainda muitos desdobramentos a serem investigados, como de resto está por ser investigada toda a extensão da tradição luciânica na literatura do Ocidente. Como bem aponta Jacyntho Lins Brandão, “ainda está por fazer-se um estudo sistemático da tradição luciânica na literatura ocidental”. **Penso que tal investigação deve levar em conta o caso de Almeida Garrett, para não falar também de Eça de Queirós, autor no qual a tradição luciânica me parece que alcança um de seus pontos culminantes no interior da literatura de Portugal.** (FREITAS, p. 7). (Grifo nosso).

Em relação à questão da classificação da obra de Luciano de Samósata, há certa dificuldade em se estabelecer divisões, conforme exporemos no próximo capítulo. Alguns estudiosos dividem-na de acordo com os temas de que tratam – arte, filosofia, religião e costumes –, com a forma que tomam – discursiva ou dialógica – e ainda de acordo com caráter que apresentam – sério ou satírico. Outros, dividem-na levando em consideração as fases evolutivas da vida intelectual do escritor.

Quanto às traduções das obras de Luciano, encontram-se, em bibliotecas de poucas universidades brasileiras, alguns poucos exemplares em italiano, inglês, francês e espanhol. Em relação à tradução italiana, encontra-se, em nossas universidades, apenas o primeiro, de quatro volumes (UNESP – câmpus de Assis e de Araraquara – e PUC/PR). Já com relação às traduções inglesa, francesa e espanhola, podem-se encontrar as obras completas (UNESP – câmpus de Araraquara –, USP, UFRJ, UFMG). Para efeito de conhecimento, tivemos acesso às obras completas de Luciano traduzidas para o italiano por Luigi Settembrini (ou seja, tivemos acesso àqueles quatro volumes impressos) por meio da Università Degli Studi di Roma “Tor Vergata”. Nos anos de 2005 e 2006, tais obras foram disponibilizadas em meio digital, como indicado em nossa bibliografia. Neste trabalho, utilizaremos essas edições eletrônicas traduzidas por Settembrini. A opção pela tradução italiana deve-se unicamente à afinidade com o idioma, uma vez que todas as traduções citadas são consideradas fidedignas.

Completando o quadro de apoio teórico do nosso estudo, para além das obras acima citadas, incluímos, ainda, textos sobre literatura comparada de autores como Wellek e Warren, Tânia Franco Carvalhal, Eduardo F. Coutinho, G. R. Kaiser, Sandra Nitrini e Leyla Perrone-Moisés.

Quanto à metodologia utilizada em nosso trabalho, esta é a mesma já mencionada anteriormente: a análise e a aproximação das três obras de Eça de Queiroz (*O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*) e as de Luciano de Samósata (*Tu És um Prometeu em Teus Discursos*, *Zêuxis*, *Dupla Acusação*, *Como se Deve Escrever a História*, *Icaromenipo*,

Pescador, entre outras) apoiadas nos pressupostos teóricos dos estudiosos acima mencionados.

Para uma visão mais ampla de nosso trabalho, expomos, abaixo, um breve resumo dos capítulos que integram esta tese.

O Capítulo 1 será dedicado a Luciano de Samósata. Nele, abordaremos a vida e a obra do escritor. Também abordaremos uma questão de suma importância para a compreensão de nosso pensamento e, conseqüentemente, deste trabalho: procuraremos apresentar e sobretudo diferenciar três conceitos que, freqüentemente, parecem se (con)fundir na crítica atual – o de *literatura carnalizada*, o de *sátira menipéia* e o de *tradição luciânica*.

O Capítulo 2 será dedicado aos indícios e evidências de Luciano em Eça de Queiroz, ou seja, às referências explícitas ou veladas feitas por Eça, em seus textos, ao escritor grego. Também abordaremos, neste capítulo, as relações queirosianas com o Romantismo e o Realismo/Naturalismo, num paralelo com o pensamento de Luciano acerca de suas escolhas artísticas.

No Capítulo 3, apresentaremos um estudo sobre as obras de Eça *O Mandarim*, *A Relíquia*, *A Cidade e as Serras* e as de Luciano de Samósata *Tu És um Prometeu em Teus Discursos*, *Zéuxis*, *Dupla Acusação*, *Como se Deve Escrever a História*, *Icaromenipo*, *Pescador* – entre outras – apontando e comentando os elementos utilizados pelo escritor português na construção dos seus três textos, elementos esses que apontam para a adoção consciente tanto de uma forma discursiva diferente, criada por Luciano e fundamentada na mescla do diferente, do “inconciliável”, como o diálogo filosófico e a comédia, e à qual chamamos *forma* ou *tradição luciânica*, quanto para a adoção da própria sátira menipéia, que tem na figura do escritor sírio o seu principal representante.

Por fim, no Capítulo 4, apresentaremos uma leitura das principais críticas acerca dos supracitados textos queirosianos à luz da tradição luciânica.

Dessa forma, o que pretendemos apontar com o nosso trabalho é que, de fato, Eça de Queiroz – assim como Rabelais, Gil Vicente, Cervantes, Swift, Sterne, Dostoievski, Machado de Assis e tantos outros renomados escritores da literatura Ocidental – foi não só um conhecedor da obra de Luciano, mas também um adepto dessa tradição que atravessou séculos. Pretendemos apontar ainda que, apesar dos 17 séculos de distanciamento, essa forma encaixava-se perfeitamente em seus propósitos não só de crítico social e político, mas também moral, e que, utilizando com plena consciência – para a elaboração das suas obras *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* – uma estrutura discursiva que se fundamentava na mescla de elementos aparentemente inconciliáveis e que culminava num

riso filosófico, pôs a nu e criticou impiedosamente todo um sistema político, social e moral alicerçado sobre a hipocrisia, a ambição, a ganância, a cobiça e a corrupção.

Enfim, pretendemos sugerir, com esse estudo, uma nova proposta de abordagem para tais obras, um novo caminho que venha lançar luz nova sobre pontos incompreendidos, questionados e discutidos – por parte da crítica – acerca da forma discursiva adotada pelo escritor português em tais textos e de sua intenção enquanto crítico de uma época, proporcionando, assim, por meio desse novo instrumental teórico, uma releitura dessas obras e contribuindo, talvez, para uma melhor compreensão do sentido das mesmas.

Capítulo 1

Luciano de Samósata: a trajetória de uma evolução intelectual

*Questo libro l'ha scritto Luciano,
Che vide i vecchi errori, e la stoltezza
Che all'uom pare saggezza.
Nessuno accordo è nel giudizio umano:
Una cosa che a te fa meraviglia
Altri a riso la piglia.¹⁰
(LUCIANUS, Epigrammi)*

Conforme já mencionado em nossa introdução, dedicamos este capítulo a Luciano de Samósata. Aqui, abordamos, de forma breve, um pouco da vida e da obra desse escritor dentro de seu contexto cultural, visando dar a conhecer ao leitor as circunstâncias em que sua produção literária foi gerada.

Também apresentamos uma questão que julgamos de suma importância para a compreensão de nosso pensamento e, conseqüentemente, deste trabalho: procuramos apresentar e sobretudo diferenciar três conceitos que freqüentemente se (con)fundem na crítica atual, causando certo prejuízo à correta percepção daquilo que vem a ser a *poética luciânica* – os conceitos de *literatura carnavalizada*, *sátira menipéia* e *tradição luciânica*.

1.1 Entre escolhas e abandonos: em busca da poética ideal

Natural de Samósata, cidade da Síria, Luciano viveu no século II de nossa era, aproximadamente entre 125 e 181, e provavelmente atingiu sua maturidade intelectual por volta dos 40 anos, segundo atesta J. Schwartz (1965) em sua *Biographie de Lucien de Samosate*. Isso é tudo o que se pode saber, com certeza, a respeito do escritor. Os demais dados sobre sua vida, conforme observam seus estudiosos, são apenas suposições retiradas de textos pretensamente autobiográficos como *O Sonho ou A Vida de Luciano* (LUCIANUS, 1861, p. 71, v.1) e *Nigrino ou Dos Costumes de um Filósofo* (1861, p. 76, v.1), ou ainda *O Pescador ou Os Ressuscitados* (1861, p. 175, v.1) e *A Dupla Acusação ou Os Tribunais* (1861, p. 202, v.2).

De acordo com o que se lê em *O Sonho ou A Vida de Luciano*, o escritor seria filho de uma modesta família de escultores, e, tendo abandonado o ofício que lhe ensinava um tio a

¹⁰ “Este livro o escreveu Luciano, / Que viu os velhos erros, e a tolice / Que ao homem parece esperteza. / Nenhum consenso existe no julgamento humano: / Uma coisa que a você parece maravilha / A outros parece ridícula.” (Tradução nossa).

pedido de seu pai, passa a dedicar-se aos estudos. Deixa, então, Samósata e parte para a Grécia. Tornando-se célebre advogado e orador, viaja pela Gália e Itália, segundo se lê em *A Dupla Acusação ou Os Tribunais* e em *O Pescador ou Os Ressuscitados*. Já em sua maturidade, retorna à Grécia – mais especificamente a Atenas –, “abandonando a retórica” e “tornando-se filósofo”, como se pode ler no mesmo *A Dupla Acusação* e em *Nigrino ou Dos Costumes de um Filósofo*. Ainda n’*O Pescador* e também n’*A Dupla Acusação*, encontra-se a transformação definitiva na arte de Luciano: o “abandono da retórica e da filosofia” em nome de uma poética diferente, ousada, que tem por base a mescla do diálogo filosófico e da comédia, poética esta apresentada pelo próprio Luciano em seus textos *Tu És um Prometeu em Teus Discursos*, *Zêuxis* e *A Dupla Acusação*.

Se realmente essas conversões e abandonos fizeram ou não, de fato, parte da vida de Luciano, não nos cabe aqui discutir, mesmo porque já o fizeram críticos como Aurelio Peretti, em seu *Luciano: um intellettuale greco contro Roma* (1946), Gallavoti, em seu *Luciano nella sua Evoluzione Artistica e Spirituale* (1932), Quacquarelli, em seu *La retorica antica al bivio* (1956), Jones, em seu *Culture and society in Lucian* (1986), e outros. O que se visa, em nosso trabalho, é a esse novo discurso, a essa surpreendente e original poética desenvolvida pelo escritor em sua maturidade e por ele anunciada nos textos *Tu És um Prometeu em Teus Discursos*, *Zêuxis* e *A Dupla Acusação*, conforme mencionamos acima e sobre a qual falaremos mais adiante.

Quanto às suas obras, comumente encontram-se reunidos cerca de 80 títulos (82, em números exatos) que teriam sido escritos por Luciano. Também dentro desse número há dúvidas no que tange à autenticidade da autoria de alguns deles, porém, é o número de textos que normalmente se encontra nas traduções latinas de suas *Obras Completas*.

Essas dúvidas derivam do fato de os textos apresentarem não só estruturas discursivas diferentes, mas também bases de pensamento bastante distintas, conforme aponta Luigi Settembrini em estudo que precede a sua tradução italiana das obras de Luciano.

As informações a respeito da vida de Luciano não se encontram a não ser em seus próprios textos. Mas quem quer que leia, principalmente em grego, todas as obras que aparecem sob o seu nome, rapidamente se dá conta de que elas não podem ser nascidas de um único gênio, porque são diferentes entre si não somente na forma, mas também na própria base de pensamento. Desse modo, aqui se encontra uma grande idéia, expressa com certo garbo e facilidade, ali, uma idéia frívola, cheia de palavras fastidiosas; aqui, uma ordem resplandecente e uma modesta sobriedade, ali, uma confusão de coisas descompostas; aqui, uma linguagem pura e elegante, ali, gasta e desleixada; aqui, o frio sorriso do sábio que tudo olha e satiriza, ali, a fervorosa admiração do tolo que louva as tolices; aqui, o mote arguto e espontâneo, ali, o gracejo tirado à força; aqui, um homem livre que não teme

dizer a verdade e desafia a ira dos impostores, ali, um adulator que chora até as prostitutas; aqui, alguém atento, sensato, que duvida de tudo, que não crê e que ri, ali, um tolo que acredita em tudo e deixa rir de si benevolmente. Assim sendo, parece indubitável que essas obras não pertençam a um único homem, ainda que este tenha um grande engenho. (SETTEMBRINI, 1861, p. 21, v.1) (Tradução nossa).

Freqüentemente denominados *Diálogos*, nem todos os seus textos apresentam essa forma discursiva, conforme apontado acima. Muitos deles se apresentam como textos puramente narrativos; outros, ainda, mesclam essas duas modalidades da escrita. Quanto aos seus temas, esses giram com mais freqüência em torno de questões sociais, morais, religiosas e filosóficas, questões essas sempre tratadas de modo extremamente crítico pelo autor, uma vez que seu século foi marcado pela crise dos costumes, da fé religiosa, das ciências, das letras e das artes. Contudo, cabe mencionar, aqui, que a impiedosa crítica presente em toda a sua obra encontra-se maliciosamente envolta em um riso e em uma fantasia que permitiram a Luciano, para fazer uso de suas próprias palavras, servir aos seus ouvintes “ossos escondidos sob a gordura”; ou seja, mesclando harmoniosamente realidade e fantasia, comicidade e seriedade filosófica, o escritor cria um “riso filosófico” que torna possível a ele oferecer aos seus ouvintes aqueles temas que só poderiam ser tratados de forma séria, grave e, portanto, áspera, de uma forma mais leve, cômica e mais agradável, captando, desse modo, a benevolência desses ouvintes.

Tenho receio de ter feito algo semelhante a Prometeu: de haver mesclado macho e fêmea, e disso seja eu culpado. Mas, melhor ainda, como ele, **enganar os ouvintes servindo-lhes ossos escondidos sob a gordura, o riso do cômico sob a gravidade do filósofo.** [...]. (LUCIANUS, 1861, p. 75, v.1). (Tradução e grifo nossos).

Mas encontram-se ainda, na obra de Luciano, textos que se desviam dessa linha de crítica social e moral para seguir um outro viés: o da crítica aos diferentes gêneros do discurso. O sírio, nesses escritos, coloca em destaque a poética de seus próprios textos, essa poética à qual nos referimos acima e que se fundamenta na mescla de elementos aparentemente tão distintos. Isso faz desse escritor, para utilizar as palavras do Professor Jacyntho Lins Brandão (2001, p. 25), “um autêntico pensador da cultura”, pois, nessas obras, Luciano não só “dialoga com a tradição e com seu público, mas também e sobretudo consigo mesmo”, uma vez que dá claras demonstrações de suas intenções enquanto escritor, dos efeitos que busca, das expectativas com as quais lida (tanto as suas próprias quanto a de seus leitores) e dos julgamentos pelos quais passa a sua obra em virtude do caráter tão inovador quanto estranho desta em relação a um público acostumado com seu claro discurso de orador.

Tome-se como exemplo o texto *Tu és um Prometeu em teus discursos*. Aqui, Luciano enfoca, entre outras coisas, a questão da imitação e da originalidade em sua obra. Aspecto muito discutido pela crítica, a questão da imitação de Menipo de Gadara – escritor satírico do século III a.C. e criador da sátira menipéia – por Luciano foi tratada por estudiosos como Rudolph Helm (*Lukian und Menipp*, 1906), M. Croiset, Jacques Bompaire, Bárbara McCarthy e outros. Não faremos aqui, pela própria proposta de nosso trabalho, a recuperação dessas críticas; porém, há de se registrar que os estudos de Bompaire e de McCarthy são responsáveis por resgatar as obras de Luciano daquele juízo de valor negativo a elas atribuído em decorrência da utilização de certas técnicas pelo escritor sírio na composição das mesmas – a saber, a paráfrase, o pastiche, a paródia, a citação. Muito para além de situar Luciano apenas como um imitador de Menipo, esses estudos ressaltam a destreza do escritor sírio em renovar, pela criatividade e pela originalidade, os antigos modelos em que se inspirou.

Voltando ao texto acima citado, percebe-se nele a clara preocupação de Luciano com um possível questionamento de seu ouvinte/leitor em relação à questão da imitação. Por isso mesmo, o próprio autor se incumbe de explicar e justificar o seu processo de criação:

Mas aqui, alguém me dirá: “Não te comparam a Prometeu por isso, mas por gabar-se das tuas obras como novas e não imitadas de algum antigo, como fez Prometeu com as suas quando não havia ainda homens. Ele as idealizou, formou e lhes deu vida, movimento, graça, sendo, em tudo, original. [...]”. E assim se dirá que esse nome me foi dado para fazer-me honra. Talvez essa intenção exista, **mas não me basta que minhas obras pareçam novas, e que das quais não se possa dizer que são tiradas de um modelo antigo. Se eu não as fizesse belas, eu me envergonharia, esmagá-las e destruí-las-ia, porque para mim a novidade não significa nada. Nada me impediria de destruí-las se fossem feias. Se não pensasse assim, mereceria o desdém das pessoas, porque não compreenderia que é muito mais feio o feio que é novo.** (LUCIANUS, 1861, p. 74, v.1). (Tradução e grifo nossos).

Como se pode perceber pelo trecho citado, a busca ou a utilização de modelos preexistentes não implica, para Luciano, em desonra, vergonha ou menosprezo da obra ou de seu autor. Desde que tratado de forma bela e original, o apoiar-se em modelos antigos só enfatiza o engenho do escritor, uma vez que ele se torna o responsável pela renovação e pela revitalização de tais modelos.

Observe-se também, nesse mesmo texto, a preocupação do escritor com a recepção de sua obra em decorrência da mescla inusitada dos elementos cômico e sério, da realidade e da fantasia:

Ptolomeo, filho de Lago, leva ao Egito duas novidades: um camelo de Bactres, todo negro, e um homem de duas cores, metade negro e metade branco. Reunidos os egípcios no teatro, mostrou a eles muitas maravilhas, e,

por fim, este camelo e este homem metade branco e metade negro, esperando que esse espetáculo os agradasse. Mas as pessoas, ao verem o camelo, apavoraram-se, e pouco faltou para que fugissem, ainda que fosse todo coberto de ouro, com vestimenta de púrpura e com o freio repleto de pedras preciosas [...]. Ao ver, então, aquele homem, muitos riram, e alguns o repeliram como a um monstro. [...].

Eu temo que minha obra seja como o camelo entre os egípcios, e que as pessoas admirem apenas as belas vestimentas e o freio, já que o fato de ela ser composta de duas coisas belíssimas, como são o diálogo e a comédia, não faz com que ela seja bela, caso a união não seja harmônica e de graciosa proporção. A união de duas coisas pode resultar numa coisa estranha, como acontece ao hipocentauro [...]. Assim, nós ousamos juntar e harmonizar duas coisas que não são fáceis de se unir. (LUCIANUS, 1861, p. 74-75, v.1). (Tradução e grifo nossos).

Essas palavras do escritor nos dão a clara percepção de como Luciano se coloca como *leitor de Luciano*, procurando antever os efeitos que teria esse seu novo discurso em face de um público acostumado com seu claro estilo de orador. Daí a afirmação do escritor sírio contida no epigrama que serve de epígrafe a este nosso capítulo: devido à mescla de gêneros e tons extremamente distintos que utiliza para compor os seus textos, sua obra tem o poder de provocar, em alguns, “maravilha”, mas, em outros, apenas o “riso”.

Isso tudo faz de Luciano, conforme já apontado em nossa introdução, um “clássico controvertido”, uma vez que não há consenso entre os estudiosos do escritor no que tange às questões não só de conteúdo e interpretação das obras, mas também no que diz respeito ao sentido da própria poética luciânica.

Em decorrência, pois, dos diversos assuntos abordados pelo escritor sírio e das diferentes formas discursivas por ele utilizadas em seus textos, é bastante difícil estabelecer uma classificação didática para a sua obra. Settembrini (1861, p. 33), por exemplo, faz uma interessante divisão da obra levando em consideração não só os temas por ele abordados (a arte, a filosofia, a religião e os costumes), mas também o caráter que esses textos possuem (sério ou satírico) e ainda a forma que tomam (dialógica ou discursiva).

No entanto, ainda que utilize tal critério – aparentemente simples, prático e eficaz –, o estudioso esbarra em textos como *Tu és um Prometeu em teus discursos* e *Zêuxis*, por exemplo, para os quais admite não encontrar uma classificação.

Segue um outro modo de escritos [...], e que eu não sei como chamá-los. O primeiro entre esses vários escritos é uma espécie de carta que Luciano escreve a alguém, [...] que lhe dizia: *Tu és um Prometeu*. Obra elegante, e muito importante, porque nos mostra o juízo que faziam dele os seus contemporâneos e o seu próprio juízo em relação às suas obras. [...]. (p. 35). (Itálico do autor; tradução e grifo nossos).

Outros estudiosos de Luciano – como Quintino Cataudella, C. Gallavotti, J. Schwartz – separam os textos do escritor sírio levando em consideração as três fases evolutivas de sua vida intelectual. Entretanto, aqui também há um problema. Em virtude de a veracidade em torno da maioria das informações sobre a vida do escritor ser apenas relativa, há discordância entre esses estudiosos em relação a tal critério de classificação, ainda que haja consenso em relação à existência das três fases.

Cataudella, por exemplo, em sua *Storia della letteratura greca* (1955), assim define a cronologia dos textos de Luciano e os divide:

Também difícil é fixar uma cronologia dos textos que contemple uma distribuição aproximativa em grupos. Três são os períodos divisados pelos críticos na atividade de Luciano: o período da juventude, no qual ele se lançou à sofística (entre os textos desse período, incluem-se o *Tiranicida*, os dois *Faláris*, o *Elogio da Mosca*, o *Julgamento das vogais*, *Imagens*, e, o melhor de todos, o opúsculo *Como se deve escrever a história* [...]); o segundo período, em que Luciano rompe com a retórica e se volta para a filosofia, começaria com *Nigrino* [...] e compreenderia o *Anacharsi*, a *Dupla acusação*, *Ermótimo*, os *Diálogos dos mortos*, *Sobre o luto*, *Sobre a morte de Peregrino*, *Alessandro*, *Zeus trágico*, *Icaromenipo*, *Convito*, *Filósofos à venda*, o *Pescador* [...], *Lexifane*, *Pseudosofista*, o *Mestre de retórica*, o *Parasita* e *Uma história verdadeira*; e um terceiro período, o da velhice, em que se encontram outros textos que contêm os últimos fulgores de Luciano e que não vem ao caso mencionar. (1955, p. 367-368). (Tradução nossa).

Diante de tais pontos, torna-se bastante difícil, conforme já apontado acima e também em nossa introdução, estabelecer uma classificação para as obras luciânicas.

Um outro aspecto bastante interessante que diz respeito à produção do escritor sírio é o contexto cultural em que ela foi gerada. Conforme mencionado anteriormente, o século de Luciano foi marcado pela crise dos costumes, da fé religiosa, das ciências, das letras e das artes. Formado dentro dos ideais da Paidéia grega (daqueles ideais de sabedoria, justiça, dignidade, beleza, amor – enfim, do ideal de virtude), Luciano de Samósata, então helenizado, depara-se com uma sociedade decadente em todos os aspectos. É essa decadência generalizada que move o escritor, fazendo-o desferir as suas flechas por todos os lados onde vislumbre a menor sombra de vícios humanos.

Nicola Terzaghi, em seu *Lineamenti di Storia della Letteratura Greca* (1954) – entre outros estudiosos da obra de Luciano –, comenta essa postura:

[...]. Luciano é o tipo de cético provido de engenho e cultura, rico de espírito e, sobretudo, **capaz de encontrar em cada coisa o ponto fraco, o elemento que se presta ao ridículo, o lado íntimo que, descoberto, põe a nu a falta de sinceridade dos homens e o egoísmo disfarçado nas suas ações.** [...] (p. 226). (Tradução e grifo nossos).

Nas obras de Luciano há um mundo que está ruindo e no qual o escritor procura dar um golpe para que caia mais rápido. Deuses e homens, personagens comuns e personagens insignes da história, dores e alegrias, amores e ódios, aspirações e enganos, aparência e essência, tudo se encontra em seus escritos, seja uma representação feita por meio de interlocutores que conversam como se conversa no dia a dia, seja uma representação feita por meio de uma exposição que assume a forma de um tratado mais ou menos extenso e desenvolvido pelo raciocínio do escritor. Se ele tivesse um senso moral e uma crença, se a sua vivacidade natural fosse animada por um entusiasmo, poderia tentar, ao menos, inutilizar o mal apontando o bem. [...]. (p. 229). (Tradução e grifo nossos).

Desse modo, Luciano é tido como um destruidor, mas não aquele destruidor que derruba aquilo que é velho e decadente para colocar em seu lugar algo de novo, apontando um outro caminho a ser seguido. Ao contrário, conforme atestam seus estudiosos, Luciano não crê em nada; é um cético que deixa vazios após destruir seus alvos.

Observem-se por exemplo as palavras do escoliasta Fócio, citadas por J. Lins Brandão (2001, p. 14) em seu estudo sobre o escritor sírio: “Ele parece ser desses que não prestam honras a absolutamente nada, pois, fazendo comédia e zombando das crenças dos outros, não aponta algo por que tenha consideração, a não ser que se diga que sua crença é em nada crer.”

E, ainda, as de Nicola Terzaghi:

[Luciano foi um destruidor] porque se pode dizer que nada fugia à sua crítica e à sua palavra mordaz. Foi considerado um jornalista que toca os mais diversos assuntos, e **ao qual bastavam poucas páginas ou linhas para colocar, como se diz vulgarmente, o dedo na ferida, ou para derrubar um edifício que pode parecer um castelo aos ignorantes, mas que não passa de um castelo de cartas.** Sob certo ponto de vista, esta comparação não é equivocada, **contanto que ele seja considerado como um eterno destrutor, não como alguém que queira e possa reconstruir qualquer coisa de belo e de bom depois de tudo ter destruído. A falta absoluta de qualquer crença a incapacidade de fazer qualquer outra coisa que não negar continuamente tudo quanto caía sob a sua observação, o tornaram inábil a assinalar um caminho que outros pudessem percorrer ou com ele ou depois dele. Ele descarta tudo aquilo que para ele se presta à alfinetada, à ironia, ao sarcasmo, e, depois, despreocupado com o estrago que causou, segue em frente e se volta para outros alvos.** E assim faz sempre: filósofos, gramáticos, homens de ciência, religiosos, políticos, homens comuns passam sob as suas flechas sendo destruídos. [...]. (1954, p. 227-228). (Tradução e grifos nossos).

Este foi, portanto, Luciano de Samósata: “o arguto e sarcástico escritor, o estilista da prosa límpida e fascinante, o bárbaro que vem ao Ocidente para punir e destruir com o riso um mundo arruinado e vazio de ilusões e de crenças”, como o definiu Aurelio Peretti (1946, p. 9) em sua obra.

Ou, na definição de Luigi Settembrini em sua tradução das obras completas do escritor sírio (1861, p. 20), “[...]. Este foi Luciano, solitário poeta, que com amargo sorriso cantou a dissolução ao seu redor”.

1.2 A *Forma* ou *Tradição Luciânica*, a *Literatura Carnavalizada* e a *Sátira Menipéia*

Bastante comum quando se fala em Luciano é associá-lo à literatura carnavalizada e ao gênero da sátira menipéia. Conforme já havia observado Jacyntho Lins Brandão (2001, p. 14), “Nos meios não especializados, ainda é lugar-comum considerar Luciano como um autor de sátiras menipéias, o que se deve, em parte, à obra de Bakhtin [...]”. No entanto, ainda que haja uma estreita relação entre esses dois conceitos e a obra luciânica, necessário é que se faça, aqui, um esclarecimento sobre essa relação, principalmente no que tange aos conceitos de sátira menipéia e tradição luciânica, uma vez que, conforme mencionamos em nossa introdução, esses dois conceitos freqüentemente parecem se (con)fundir na crítica atual. Desse modo, a diferenciação entre *forma* ou *tradição luciânica*, *literatura carnavalizada* e *sátira menipéia* torna-se essencial para a correta compreensão de nossa linha de pensamento.

Começemos, pois, com os conceitos de *literatura carnavalizada* e de *sátira menipéia*.

1.2.1 A *Literatura Carnavalizada* e a *Sátira Menipéia*

De acordo com Mikhail Bakhtin, em seu *Problemas da poética de Dostoievski* (1981, cap. IV, p. 105-108), o carnaval – no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco – criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e bem articulada uma *cosmovisão carnavalesca una*, que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto, é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É exatamente a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que se dá o nome de *literatura carnavalizada*.

No carnaval – como aponta Bakhtin – todos os participantes são *ativos*. Não se contempla e nem se representa o carnaval, mas *vive-se* nele conforme as suas leis enquanto estas vigoram, isto é, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta vida é uma vida desviada da sua ordem habitual; em certo sentido, é uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”.

Dessa forma, todas as leis, restrições e proibições que determinavam o sistema e a ordem normal da vida comum, ou seja, da vida extracarnavalesca, eram abolidas durante o carnaval: aboliam-se as hierarquias, aboliam-se todas as formas de medo, de reverência, de devoção, de etiqueta etc. Enfim, abolia-se tudo o que era determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade entre os homens.

Ainda de acordo com Bakhtin (p. 106), no carnaval encontram-se 4 categorias específicas: 1) *o livre contato familiar entre os homens* – nesta categoria, os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca; 2) *as excentricidades* – durante o carnaval, cria-se um novo modo de relação entre os homens, relação essa que se opõe às relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem, libertos do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava na vida extracarnavalesca, tornam-se excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco. Assim, a excentricidade, somada à categoria do livre contato familiar, permite que se revelem e se expressem os aspectos ocultos da natureza humana; 3) *as mésalliances* carnavalescas – a literatura carnavalesca, em decorrência da categoria do livre contato familiar, é a literatura dos *contrastes*. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo etc; 4) *a profanação* – última categoria, esta é formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas.

São essas 4 categorias carnavalescas, portanto, que, ao longo dos milênios, foram transpostas para a literatura.

Partindo desse princípio, Bakhtin (p. 92) chama *literatura carnavalizada* a toda a literatura que, direta ou indiretamente, sofreu a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco antigo ou medieval, e aponta a época do Renascimento como o apogeu e também o declínio desse tipo de literatura.

Ainda segundo Bakhtin (p. 92), o primeiro exemplo de literatura carnavalizada encontra-se no chamado *campo do cômico-sério*, denominação dada pelos antigos a um campo da literatura formado por vários gêneros que surgiram e se desenvolveram no final da época Clássica e, posteriormente, na época do helenismo, gêneros esses bastante distintos externamente, porém internamente cognatos. Dentre os gêneros que compõem esse campo,

podem-se citar os mimos de Sófron, o diálogo socrático, os simpósios, a primeira memorialística, os panfletos, a poesia bucólica, a *sátira menipéia* e alguns outros gêneros.

Três são as peculiaridades fundamentais e comuns a todos os gêneros que integram o campo do cômico-sério, segundo Bakhtin (p. 93): a primeira é *o novo tratamento que se dá à realidade*. Para os gêneros do campo do cômico-sério, a atualidade viva é o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação séria – e simultaneamente cômica – é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não do passado absoluto dos mitos e lendas. A segunda particularidade é inseparável da primeira. Os gêneros que compõem esse campo não se baseiam na lenda, mas, conscientemente, na *experiência* e na *fantasia livre*. Na maioria das vezes, o tratamento que é dado à lenda é profundamente crítico, chegando a ser, às vezes, cínico-desmascarador. A terceira e última particularidade é a *pluralidade de estilos e a variedade de tons desses gêneros*. Renunciando à unidade estilística da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica, caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico e pelo emprego de gêneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródia dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia etc), o que caracteriza um novo e radical tratamento do discurso.

Em virtude de as 3 particularidades fundamentais que integram os gêneros do campo do cômico-sério e de as 4 categorias carnavalescas específicas da literatura carnalizada manifestarem-se com muita nitidez na *sátira menipéia*, parece-nos ter havido, por parte da crítica não-especializada, uma generalização desses conceitos de *literatura carnalizada* e *sátira menipéia*, que passaram a ser vistos como sinônimos. O que é necessário deixar claro é que a *sátira menipéia* é apenas *uma das fontes* da literatura carnalizada, assim como o diálogo socrático, os simpósios e os demais gêneros do campo do cômico-sério também o são – como mencionamos acima –, e que, mais ainda, as suas características vão além dessas sete mencionadas. A *menipéia*, conforme aponta M. Bakhtin (1981, p. 98-102), possui 14 características *essenciais* e próprias. Daí o perigo em se tomar como sinônimos esses dois conceitos.

Tomamos a obra de Bakhtin como norteadora para uma visão do que seja a sátira menipéia em virtude de ser este o estudo mais completo acerca do gênero. Além de Bakhtin, apenas Northrop Frye, em sua *Anatomia da crítica* (1957), fez um estudo de tal gênero, e baseado nos pressupostos teóricos do escritor russo. Enylton de Sá Rego e José Guilherme

Merquior, como se verá mais adiante, reduzem tais características para apenas 5. Não concordamos, porém, com tal redução e exporemos os nossos motivos mais adiante.

Não obstante a extensão da explanação acerca das 14 características da menipéia, optamos pela transcrição destas na íntegra, como o faz Bakhtin, justamente para tentar tornar o mais claro possível essa diferenciação, uma vez que, conforme já mencionado, consideramos de suma importância não só a correta compreensão, mas também a conseqüente diferenciação entre literatura carnalizada, sátira menipéia e tradição luciânica em virtude da não distinção, a nosso ver (e dizemos aqui “a nosso ver” pelo fato de não existirem estudos críticos específicos acerca desta questão), de tais conceitos.

Examinemos, pois, as 14 particularidades fundamentais da menipéia.

1-) O elemento cômico: Na menipéia, o peso específico do elemento cômico pode variar em virtude das diferentes variedades desse gênero. Porém, é importante reafirmar que esse elemento cômico herdado da literatura carnalizada (seja ele o riso aberto e declarado, seja uma sutil ironia) deve sempre ser entendido não com uma função meramente dessacralizadora e destrutiva, que incorpore uma perspectiva de pura negação ou afirmação, mas com aquela função ambivalente que proclama a relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica. Enfim, deve ser entendido como um elemento dirigido contra o supremo e voltado para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial.

2-) A excepcional liberdade de invenção temática e filosófica: A menipéia liberta-se totalmente de todas as limitações histórico-memorialísticas (embora a forma memorialística externa às vezes se mantenha), está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital. É possível que em toda a literatura universal não se encontre um gênero mais livre pela *invenção* e a *fantasia* do que a menipéia.

3-) As situações extraordinárias e extravagantes (peripécias e fantasmagorias): A particularidade mais importante do gênero da menipéia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para *provocar e experimentar uma idéia filosófica*: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Com esse fim, os heróis da sátira menipéia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. Muito freqüentemente o fantástico assume caráter de aventura, às vezes

simbólico ou até místico-religioso, mas, em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. A mais descomedida fantasia da aventura e a idéia filosófica estão aqui em unidade orgânica indissolúvel. Ainda é necessário salientar que se trata precisamente da experimentação da *idéia*, da *verdade* e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social. A experimentação de um sábio é a experimentação de sua posição filosófica no mundo e não dos diversos traços do seu caráter, independentes dessa posição. Neste sentido, pode-se dizer que o conteúdo da menipéia é constituído pelas aventuras da *idéia* ou da *verdade* no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo.

Assim, não seria incorreto afirmar, em nossa opinião, que, via de regra, todo texto considerado pertencente ao gênero da sátira menipéia é sempre articulado em função dessa característica, uma vez que todas as peripécias presentes no discurso são criadas, justificadas e focalizadas única e exclusivamente em função de um propósito filosófico-ideológico que visa provocar e experimentar uma *idéia filosófica*, ou seja, provocar e experimentar uma palavra, uma *verdade universal*. Também é importante observar que todas as demais particularidades da sátira menipéia estão direta ou indiretamente relacionadas a essa característica principal e à sua função de modo a formar um todo orgânico, e, não, distribuídas de forma acidental dentro do texto.

4-) O naturalismo de submundo: Uma particularidade muito importante da menipéia é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo extremado e grosseiro. As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos etc. Aqui a idéia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida. O homem de idéia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade. Há muito naturalismo de submundo em Varrão e Luciano, mas esse naturalismo pôde se desenvolver de modo mais amplo e pleno apenas nas menipéias de Petrônio e Apuleio, convertidas em romance. Enfim, a combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui uma extraordinária particularidade da menipéia.

5-) O gênero das “últimas questões”: A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipéia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A menipéia é o gênero das *últimas questões*, onde se experimentam as *últimas idéias*, as *últimas posições filosóficas* do homem que se encontra no limiar entre a vida e a morte. Procura apresentar as palavras derradeiras, decisivas e os atos desse homem, apresentando em

cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade. Assim sendo, a sátira menipéia se caracteriza pela *síncrise*, ou seja, pelo confronto precisamente dessas últimas atitudes no mundo, verificando os prós e contras evidenciados nas últimas questões da vida.

6-) A estrutura em três planos: Considerando-se o universo filosófico da menipéia, aqui se manifesta uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncrisis dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno. Na menipéia teve grande importância a representação do inferno, onde germinou o gênero específico dos “diálogos dos mortos”, amplamente difundido na literatura européia do Renascimento, nos séculos XVII e XVIII.

7-) O fantástico experimental: Na menipéia surge a modalidade do fantástico experimental, totalmente estranho à epopéia e à tragédia antiga. Trata-se de uma observação feita de um *ponto de vista diferente do normal*, ou de um *ângulo de visão inusitado*, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. É o que ocorre com *Icaromenipo*, em Luciano, ou o *Endimio*, em Varrão (observação da vida da cidade vista do alto). É importante ressaltar que, para caracterizar este ângulo de visão inusitado, basta que o observador se mantenha distanciado do objeto da sua observação.

8-) A experimentação moral e psicológica: Na menipéia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de *inusitados estados psicológico-morais anormais* no homem – toda espécie de loucura, da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura etc. Todos esses fenômenos têm, na menipéia, não um caráter estreitamente temático, mas um caráter formal de gênero. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo.

9-) As cenas de escândalo: São muito características da menipéia as cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, de discussões e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso. Os escândalos e excêntridades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (“agradável”) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam. Os escândalos e manifestações excêntricas penetram as reuniões dos deuses no Olimpo, o mesmo

ocorrendo com as cenas no inferno e as cenas na terra. A “palavra inoportuna” é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta.

10-) Contrastes violentos / jogos de oposição: A menipéia é plena de contrastes agudos e jogos de oximoros: a cortesã virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre etc. A menipéia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais. Enfim, gosta de jogar com transformações violentas de situação.

11-) Elementos da utopia social: A menipéia incorpora freqüentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos. Às vezes a menipéia se transforma diretamente em romance utópico.

12-) Os gêneros intercalados: A menipéia se caracteriza por um amplo emprego do gênero intercalado: as novelas, as cartas, discursos oratórios, simpósios etc. Os gêneros acessórios são apresentados em diferentes distâncias em relação à última posição, ou seja, com grau variado de paródia e objetificação.

Cabe lembrar, ainda, que, segundo Bakhtin (p. 109), “a paródia é um elemento inseparável da ‘sátira menipéia’ e de todos os gêneros carnavealizados.”.

13-) O pluriestilismo e a pluritonalidade: A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da menipéia.

14-) Problemas sociopolíticos contemporâneos: Por último, a derradeira particularidade da menipéia é o enfoque dos problemas da atualidade. Trata-se de uma espécie de gênero “jornalístico” da Antigüidade que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica. As sátiras de Luciano são, no conjunto, uma autêntica enciclopédia da sua atualidade: são impregnadas de polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e correntes da atualidade, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos “senhores das idéias” em todos os campos da vida social e ideológica (citados nominalmente ou codificados), são plenas de alusões a grandes e pequenos acontecimentos da época, perscrutam as novas tendências da evolução do cotidiano, mostram os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade etc. Trata-se de uma espécie de “Diário de escritor”, que procura vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação. Esta última particularidade da menipéia também se combina com todas as outras particularidades mencionadas.

Esclarecido esse primeiro ponto – a relação entre literatura carnalizada e sátira menipéia – podemos passar ao seguinte: a interpretação dada aos conceitos *sátira menipéia* e *tradição luciânica*.

1.2.2 A Sátira Menipéia e A Forma ou Tradição Luciânica

Freqüentemente entendido e empregado como sinônimo de *sátira menipéia*, o termo *tradição luciânica* tem sido utilizado para classificar, como um todo, a poética de Luciano. Assim, muitos são os estudiosos, na crítica atual, que compartilham dessa visão generalizadora. A grande questão, porém, reside no fato de que Luciano não foi tão somente um escritor de menipéias, como veremos adiante, mas foi além desse gênero – ainda que, inegavelmente, este muito o tenha inspirado – criando uma forma, uma poética própria que o afasta da condição de mero imitador de Menipo, e, portanto, de simples representante desta sátira. Por esse motivo é que se faz necessária, neste trabalho, a diferenciação entre esses dois conceitos.

Mas, qual a origem desse mal-entendido?

Dois são os fatores que contribuíram para que a obra luciânica fosse enquadrada, como um todo, no gênero da sátira menipéia.

O primeiro fator está ligado a um estudo bastante difundido, desenvolvido por Rudolph Helm: *Lukian und Menipp* (1906) – ainda que rebatido, em 1934, por Barbara McCarthy. Neste trabalho, conforme atesta J. L. Brandão (2001, p. 14), Helm defende a tese de que a obra luciânica teria valor apenas relativo por se tratar de mera imitação da obra de Menipo de Gadara – filósofo do século III a.C., criador da sátira que leva o seu nome –, não tendo, assim, um sentido próprio.

O segundo fator está relacionado diretamente à própria obra bakhtiniana *Problemas da poética de Dostoievski* (1981). Ainda segundo Lins Brandão (2001, p. 14-15), se por um lado Bakhtin promove o resgate da obra luciânica, apontando-a como uma das fontes da literatura carnalizada, por outro, toma Luciano tão somente como um dos representantes da sátira menipéia.

Tais são as razões pelas quais, ainda hoje, pensa-se em Luciano apenas como escritor de menipéias.

Assim, tendo em vista o fato de Luciano não ter sido somente um representante da menipéia – ainda que o principal –, mas, conforme mencionamos acima, ter criado uma poética própria (ainda que esta apresente traços em comum com a menipéia), propomos a

utilização do termo *sátira menipéia* exclusivamente para conceituar o gênero criado por Menipo de Gadara, gênero este mais tarde retomado (para citar aqueles autores antigos cujos textos são reconhecidamente menipeus) por Varrão (*Saturae Menippeae*), Petrônio (*Satiricon*), Sêneca (*Apokolokyntosis Claudii*), Apuleio (*O Asno de Ouro*) e Luciano (*Icaromenipo*, por exemplo). Ainda sugerimos o emprego do termo *tradição* ou *forma luciânica* tão somente para classificar a *poética* propriamente criada por Luciano.

Enylton de Sá Rego (1989), em sua introdução à *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica, propõe exatamente substituir o termo *sátira menipéia* por *tradição luciânica*, uma vez que Luciano seria o seu principal representante:

[...] como o conceito de **sátira menipéia** tem sido utilizado de forma bastante vaga por parte da crítica contemporânea, apresentamos aqui também algumas coordenadas para uma compreensão mais detalhada da tradição literária que leva o nome do sírio Menipo de Gadara. Procurando mostrar o muito que esta tradição deve a um outro sírio helenizado, Luciano de Samosata, **sugerimos ainda chamá-la de ‘tradição luciânica’**. (p. 2). (Grifo nosso).

[...]. Acreditamos portanto que **o estudo da tradição luciânica – ou da sátira menipéia** – poderá enriquecer não só a leitura dos textos de Machado como também a de outros textos de escritores julgados politicamente mais comprometidos. (p. 3). (Grifo nosso).

No quarto capítulo, mostramos como Machado de Assis, através da utilização da **poética da tradição luciânica (ou menipéia)**, procurou produzir em sua obra textos que superavam o que percebia serem limitações das estéticas do romantismo e do naturalismo. [...]. (p. 4). (Grifo nosso).

Interessante é também observar, aqui, o fato de Sá Rego apontar para um outro problema em relação à utilização do conceito de sátira menipéia enquanto termo indicador de um determinado gênero literário, como se pode perceber pelo primeiro trecho citado. Tal problema consistiria na forma vaga, imprecisa e conflitante (segundo Enylton) que teria o conceito de sátira menipéia quando adotado o principal critério para a sua identificação, de acordo com Quintiliano e alguns classicistas modernos: o seu caráter prosimétrico.

[...] tal classificação genérica teve sempre como base os métodos de abordagem literária sugeridos por Northrop Frye e por Mikhail Bakhtin. Apesar do valor de suas intuições e do grande prestígio de que gozam suas obras entre muitos críticos literários, nenhum desses dois autores apresenta um estudo sistemático e detalhado dedicado exclusivamente à caracterização da sátira menipéia. Na verdade, não existe até agora publicado nenhum estudo em profundidade nesse sentido. Como resultado dessa ausência, a utilização do termo ‘sátira menipéia’ como conceito genérico tem sido geralmente vaga e imprecisa. Mais ainda, é quase sempre conflitante com o único critério – estabelecido há já dezenove séculos – para a identificação da sátira menipéia. É este o critério ‘prosimétrico’, sugerido por Quintiliano e até hoje defendido pela maioria dos classicistas, segundo o qual a sátira

menipéia seria caracterizada pela mistura de prosa e verso. No caso de Machado de Assis, a aplicação de tal critério nos levaria evidentemente a concluir pela negativa, ou a insistir em um absurdo. Portanto, se quisermos estudar as relações entre a obra de Machado e a sátira menipéia, torna-se patente a necessidade de se encontrar uma melhor definição para este conceito. [...]. (p. 29-30).

Assim, numa tentativa de estabelecer coordenadas para uma melhor compreensão desse conceito, o estudioso sugere substituir o critério prosimétrico, fator de identificação da sátira menipéia, pelo critério da paródia associada aos estilos altos e baixos, uma vez que seu uso sistemático estaria “na origem da produção dos textos ‘híbridos’” (1989, p. 57), tão característicos da menipéia.

Desse modo, Sá Rego propõe “retraçar sumariamente a história literária da sátira menipéia, através de uma seleção de seus textos reconhecidamente representativos”, e, para tanto, examina “as relações textuais existentes entre Menipo, Varrão, Sêneca, Luciano, Erasmo, Robert Burton e Laurence Sterne, assim como algumas de suas características comuns”, apontando, dentro deste contexto, a obra de Luciano como a mais importante, uma vez que “foi ela em grande parte a maior responsável pela ligação entre a tradição grega da sátira menipéia e o seu aproveitamento literário a partir do Renascimento” (p. 30). Assim, como o objetivo de seu trabalho é estudar as relações entre a obra de Machado de Assis e a tradição da sátira menipéia, Enylton se propõe trabalhar apenas com aqueles autores conhecidos e citados por Machado:

Como o âmbito maior do presente trabalho é o estudo das relações entre a obra de Machado e a tradição da sátira menipéia, selecionamos entre os nomes mais representativos desta tradição apenas os de autores conhecidos pelo escritor brasileiro. Significativamente – e de maneira para nós não surpreendente – os dois critérios de seleção coincidiram na produção de uma mesma lista: com exceção de Menipo e de Robert Burton, todos os outros autores foram lidos e citados por Machado de Assis, em passagens capitais de sua obra. (p. 30-31).

Aqui, chamamos a atenção para aquilo que nos parece ser o ponto crucial no estudo de Sá Rego: ao retraçar a história da sátira menipéia tomando por base as características comuns entre os textos de Varrão, Sêneca, Luciano (em especial), Erasmo e Sterne, deixando de lado textos importantes como o *Satiricon*, de Petrônio, e *O Asno de Ouro*, de Apuleio – exemplos típicos de menipéias –, Enylton pode ter incorrido naquele mesmo equívoco observado por Jacyntho Lins Brandão em relação aos estudos de Rudolph Helm, ou seja, no equívoco de tomar uma autêntica poética luciânica como sátira menipéia pura e simples:

[...]. Partindo de Bernays, bem como de comentários esporádicos de Wilamowitz e Norden, e empenhado no método da *Quellenforschung* (a pesquisa de fontes), Helm radicaliza a declaração luciânica de que, para a

criação do diálogo cômico, desenterrara “o velho cão Menipo”. **Assim, defende que o diálogo luciânico nada mais seria que a retomada da sátira menipéia, de tal modo que seria possível reconstituir esta última através da análise criteriosa daquele.** [...] (BRANDÃO, 2001, p. 14). (Itálico do autor, grifo nosso).

E tanto esse equívoco realmente pode ter ocorrido, que Enylton (p. 45), após estabelecer 5 particularidades como sendo as características da obra de Luciano (a saber: 1) Criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte da sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico têm preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo), propõe-se, por meio destas, “testar” a obra *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdam, com a finalidade de observar se ela pertence ao gênero da sátira menipéia.

Poucos críticos qualificaram o *Elogio da Loucura* como ‘**sátira menipéia**’, e os que o fizeram não publicaram estudos detalhados para apoiar sua classificação. Para testar tal possibilidade, veremos a seguir se o texto de Erasmo apresenta as cinco características propostas neste trabalho como típicas do **lucianismo**. (1989, p. 71). (Grifo nosso).

Dessa forma, ao finalizar seu “teste”, o estudioso comenta: “Concluímos, portanto, que o texto *Elogio da Loucura* apresenta as **características essenciais da ‘sátira menipéia’ ou da tradição luciânica.**” (p. 77). (Grifo nosso).

Ainda que essas particularidades estabelecidas por Enylton (a *paródia*, a *extrema liberdade de imaginação*, o *ponto de vista distanciado* e a *mescla de elementos opostos* – como, por exemplo, comicidade e seriedade) sejam, de fato, características pertencentes à sátira menipéia, há que se chamar a atenção para um ponto que consideramos de suma importância: o fato de a sátira menipéia possuir, segundo Bakhtin, 14 características *essenciais* (conforme apontamos anteriormente), sendo que, destas 14, uma se destaca como a principal – *as situações extraordinárias e extravagantes*, que são criadas em função de um propósito *filosófico-ideológico* que visa provocar e experimentar uma *idéia filosófica*, uma *verdade universal* –, particularidade esta em função da qual todas as demais coexistem, formando um todo orgânico. Características, aliás, que o próprio estudioso reconhece, como

se pode verificar pelo seu comentário acerca do artigo de José Guilherme Merquior “Gênero e Estilo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (1972):

[...] Merquior analisa a obra de Machado tendo em vista uma lista de cinco características, que sugere serem ‘os principais atributos’ da sátira menipéia: 1) a ausência de distanciamento enobecedor dos personagens e de suas ações; 2) a mistura do sério e do cômico; 3) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; 4) a frequência da representação literária de estados psíquicos aberrantes; e finalmente 5) o uso constante de gêneros intercalados [...]. **Trata-se de fato de uma redução das 14 características principais da sátira menipéia apresentadas por Mikhail Bakhtin em seu livro sobre Dostoiévski**, no qual está baseada a intuição fundamental do artigo de Merquior. [...]. (1989, p. 17). (Grifo nosso).

Além do mais, há que se chamar a atenção para um outro fato acerca das considerações de Sá Rego sobre a menipéia. O estudioso, como visto, aponta para o problema de se eleger o caráter prosimétrico desta sátira (ou seja, a mistura de prosa e verso dentro de um mesmo texto) como marca distintiva do gênero uma vez que tal critério foi estabelecido há dezenove séculos por Quintiliano, o que inviabilizaria a aplicação do termo para classificar certas obras mais recentes. Para resolver a questão, propõe, conforme já mencionado, substituir o critério prosimétrico pelo critério da paródia associada aos estilos altos e baixos. No entanto, o estudioso parece não ter feito mais que o próprio Mikhail Bakhtin quando propõe a utilização de tal critério.

Ainda de acordo com o que foi dito anteriormente acerca das características da sátira menipéia, Bakhtin também aponta, dentre essas características, os gêneros intercalados e o pluriestilismo e a pluritonalidade, deixando claro que os gêneros acessórios são apresentados em diferentes distâncias em relação à última posição, ou seja, com grau variado de paródia e objetificação.

Assim, o trabalho de Enylton mostra-se extremamente valioso por associar Machado de Assis a Luciano de Samósata, porém, talvez o crítico não tenha distinguido a sátira menipéia propriamente dita daquilo que possivelmente ele próprio tenha vislumbrado, mas que não chegou a diferenciar: a poética luciânica.

Se os textos machadianos analisados por Sá Rego inserem-se no gênero da sátira menipéia ou na poética criada por Luciano, não nos cabe, aqui, discutir. O que nos fica disso tudo é exatamente o que dissemos acima: a preciosa contribuição dada pelo crítico aos estudos sobre o escritor brasileiro e sua obra ao associar Machado de Assis a Luciano de Samósata, seja por meio da sátira menipéia, seja por meio de uma autêntica poética luciânica.

Outro estudioso que também parece compartilhar dessa visão de Enylton de Sá Rego acerca dos conceitos de sátira menipéica e tradição luciânica é Sergio Paulo Rouanet, embora em seu *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis* (2007) – que visa apontar as “afinidades literárias” entre tais escritores – perceba-se já um outro olhar em relação à questão da influência do gênero da sátira menipéica nesses autores, em especial em Sterne.

Analisando *Tristram Shandy*, Rouanet aponta 4 características estruturais existentes na obra que constituiriam a “forma literária” do texto, à qual nomeia *forma shandiana* e toma como base para o estudo de *Jacques o fatalista*, *Viagens em torno do meu quarto*, *Viagens na minha terra* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

A “forma shandiana” é uma “forma literária” (ROUANET, p. 29).

É dentro desse espírito que examinarei em *Tristram Shandy*, *Jacques o fatalista*, *Viagens em torno do meu quarto*, *Viagens na minha terra* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* o funcionamento das quatro características estruturais da forma shandiana: hipertrofia da subjetividade, digressão e fragmentação, subjetivação do espaço e do tempo e interpretação do riso e da melancolia. (p. 33).

Desse modo, aludindo à metáfora criada por Machado de Assis acerca dos “modelos literários” para o seu *Memórias Póstumas*, Rouanet (p. 224) propõe-se investigar se tais modelos tomados pelo escritor brasileiro parariam em Sterne ou se iriam além:

Gostaria de terminar voltando à imagem da taça e do vinho, com que Machado de Assis designou ao mesmo tempo o que seu livro tinha de comum com os dos seus modelos e aquilo em que diferenciava deles: **‘É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho’**. (Grifo nosso).

Quanto à taça, os lavores semelhantes deixam claro que todos saíram da mesma oficina. Sua marca de origem está gravada no cristal: é uma origem shandiana. **A questão é saber se esses lavores comuns se esgotam no shandismo ou se conteriam outras assinaturas, outros arabescos, que remetessem a tradições mais genéricas**, das quais o shandismo fosse apenas um caso particular. (Grifo nosso).

E é nesse “ir além” que o estudioso aponta, voltando-se para Sá Rego, para a possibilidade de Machado filiar-se à sátira menipéica ou “tradição luciânica”, tanto por meio de fontes antigas quanto por meio de Sterne e seus sucessores:

Poderia uma delas ser a **tradição da sátira menipéica**, gênero criado por Menipo de Gadara (século III a.C.) e que passando por Varrão, Sêneca, Luciano de Samósata, Erasmo de Rotterdam e Robert Burton, teria chegado até Sterne? Com base em estudos de Michail Bakhtin, José Guilherme Merquior tinha afirmado que as *Memórias póstumas* deveriam ser enquadradas nesse gênero. Levando adiante a sugestão, Enylton de Sá Rego

procurou inserir Machado de Assis nessa mesma tradição, que ele chama “luciânica”, e que se caracterizava, segundo Sá Rego, (1) pela mistura de gêneros, (2) pelo uso da paródia, (3) pela extrema liberdade de imaginação, (4) pelo caráter não-moralizante e (5) pelo ponto de vista distanciado. (ROUANET, p. 224-225)

Seguindo a indicação de Sá Rego, poderíamos dizer que as afinidades estruturais entre Sterne, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis se deveriam ao fato de que eles teriam se filiado à **mesma forma, a luciânica**. Sterne seria um “descendente” de Menipo de Gadara. Xavier de Maistre e Garrett teriam também aderido à mesma tradição, pela mediação de Sterne. E finalmente veio Machado de Assis, que “adotou” a **forma menipéia**, em parte indo às fontes antigas (há em *Memórias póstumas* uma alusão direta à mais luciânica das obras de Sêneca, a *Apokolokyntosis*, e a presença de Luciano é muito visível em contos e crônicas), em parte através de Sterne e seus sucessores europeus. (p. 225). (Grifo nosso).

No entanto, se o trabalho de Rouanet é bastante interessante pelo fato de o estudioso não só ligar Sterne a Luciano, mas também atribuir-lhe a criação de “uma nova forma romanesca”, também contribui para que se mantenha a idéia de que a poética luciânica não é mais que simples imitação da obra de Menipo de Gadara, conforme já mencionamos:

Sá Rego não fala em forma shandiana, mas sua análise é conciliável, a rigor, com a que estou procurando desenvolver aqui. Por um lado, Sterne não pode ser considerado mero usuário tardio da tradição luciânica. Ele realmente deu início a uma nova forma romanesca. Mas, por outro lado, pode-se sustentar que em grande parte ele teria ido buscar seus materiais na tradição da sátira menipéia. Tanto em sua forma clássica quanto na renascentista, esta era um híbrido de comédia e diálogo filosófico, não tendo se aplicado ao romance pela excelente razão de que o romance só surgiria no século XVIII. A proeza de Sterne teria sido extrair da literatura menipéia uma forma aplicável especificamente ao romance. Por esse viés, conseguiríamos tornar plausível tanto a autonomia da forma shandiana quanto seu enraizamento numa tradição mais antiga. (p. 225-226).

O problema é que a correspondência entre as características da **tradição luciânica** e as da forma shandiana está longe de ser perfeita. Muitas dessas características se aplicam a alguns autores, mas não a outros, e, inversamente, alguns traços fundamentais da forma shandiana só com muito artificialismo poderiam ser localizados dentro da **tradição da sátira menipéia**. (p. 226). (Grifo nosso)

Por tudo o que se disse, então, sobre a problemática que envolve os conceitos de *sátira menipéia* e *tradição luciânica* é que julgamos necessário estabelecer uma distinção entre esses conceitos. Assim, de acordo com o que mencionamos em nossa introdução, utilizaremos o termo *tradição* ou *forma luciânica* aqui em nosso estudo não no sentido que o emprega Enylton de Sá Rego ou Sergio Paulo Rouanet, isto é, como um sinônimo de *sátira menipéia*,

mas, sim, na acepção em que o emprega o professor Jacyntho Lins Brandão, ou seja, no sentido de uma verdadeira *poética* criada pelo escritor sírio.

Passemos, portanto, à *poética luciânica* propriamente dita.

1.2.3 A Forma ou Tradição Luciânica

Muito embora Luciano tenha sido, de fato, um dos principais representantes da sátira menipéia (ou o principal, como quer M. Bakhtin), não se limitou a escrevê-las. Na realidade, dos 82 títulos que compõem a sua obra, costumam-se apontar, em uma divisão de tendências na produção crítica do escritor, apenas 11 peças como menipéias (*Diálogos dos Deuses, Diálogos Marinhos, Diálogos dos Mortos, Diálogos das Cortesãs, Descida ao Hades, Necromancia, Caronte, Zeus Confundido, Zeus Trágico, Galo, Icaromenipo*)¹¹. Mais ainda, se levarmos em conta o fato de que a sátira menipéia não era constituída por diálogo puro, mas que nela preponderava o elemento narrativo, conforme observa Lins Brandão (2001, p. 15) ao citar o trabalho de Barbara McCarthy, então teríamos somente 2 textos pertencentes a esse gênero: *Icaromenipo* e *Menipo ou Necromancia*.

Portanto, pode-se perceber que Luciano não se limitou à esfera da imitação. Ao contrário, criou uma forma própria. Criou uma poética inovadora, repleta de estilo, de graça, de leveza, e, sobretudo, polêmica. Uma poética idealizada e concretizada com surpreendente grau de consciência tanto no que se refere à forma propriamente dita quanto no que tange à questão da sua recepção e dos seus objetivos, conforme veremos agora.

Para se entender essa poética, contudo, (e ainda o que se dirá sobre Eça de Queiroz em nosso segundo capítulo) necessário é que voltemos a uma questão levantada no tópico anterior deste trabalho: a polêmica questão do abandono da retórica e conseqüente “conversão” do escritor à filosofia.

Conforme dissemos, vários estudiosos debruçaram-se sobre esse ponto da vida de Luciano, entretanto, o crítico com cuja linha de raciocínio mais nos identificamos é Jacyntho Lins Brandão.

Em seu *A poética do Hipocentauro* (2001, p. 73), Brandão, seguindo a proposta de J. Schwartz, aponta não para uma conversão biográfica propriamente dita, mas para uma conversão do escritor no sentido de um “nascimento para um outro mundo de idéias”. É dentro desse contexto, portanto, que se deve entender essa questão.

¹¹ Cf. BRANDÃO, 2001, p. 114.

Dessa forma, todo o jogo que faz Luciano em seu *A Dupla Acusação* utilizando-se da metáfora do casamento e da separação para demonstrar sua relação com a retórica e a filosofia deve ser entendido não como um abandono definitivo da primeira, como nos mostra Lins Brandão, mas como uma crítica à sua vil aplicação, ou seja, à sua aplicação como forma de se obter vantagens materiais. Uma crítica, pois, à cultura da época, tão ao seu gosto.

A metáfora do casamento [...] é relevante, pois Luciano a retoma na *Dupla Acusação* para expressar seu abandono da retórica: desposando-a, o Sírio foi por ela tirado de sua condição humilde, inscrito entre os gregos, coroado de fama. Ele não nega que lhe deva tudo isso, mas afirma que não pôde deixar de notar mudanças no comportamento da esposa: não mais guardava reserva nem modéstia, arrumava os cabelos como as cortesãs e pintava os olhos, dava asas aos que a cortejavam todas as noites, deliciava-se com eles e mesmo escapava pelas janelas, entregando-se à luxúria e ao adultério. Esses fatos determinaram que a abandonasse, reconhecendo não ser ela mais a mesma que o grande orador da Peânea, Demóstenes, desposara. Como as duas Afrodites de Platão, há duas Retóricas. Mas a Retórica ideal definitivamente não existe mais. Resta apenas a prostituta, bem como os que a seguem, prostituindo-se por riquezas, a exemplo do próprio mestre.

A recusa da retórica por Luciano, expressa tanto na *Dupla Acusação*, quanto no *Mestre de Retórica*, não se reduz a um abandono desta em favor da filosofia. De fato, convém insistir, Luciano nunca deixou de ser retor, mas pretende o exercício de uma retórica ideal. Enquanto idealizada, corresponde à do passado – à retórica Ática de Platão e Demóstenes – na medida em que se movia tendo em vista finalidades que não o mero interesse definido na imagem da prostituição, isto é, o vender-se para fugir da fome e da pobreza. A crítica à retórica encontra assim seu ponto de contato com a crítica a historiadores e filósofos que, do mesmo modo, têm em vista proveitos materiais. [...]. (2001, p. 72).

Assim, do mesmo modo como Luciano não investe contra a Retórica propriamente dita, mas contra certos tipos de sofistas, também não lança sua crítica ferina e mordaz à Filosofia, e sim aos falsos filósofos que, em nome desta Arte, mentem, enganam e adulam com a mesma finalidade de obter vantagens materiais, agindo, enfim, contrariamente àquilo que ensinam.

Essa posição do escritor está claramente expressa, também, em seu texto *O Pescador ou Os Ressuscitados*, no qual Luciano é acusado (perante a Filosofia, que o julgará) por Sócrates, Platão, Diógenes e outros filósofos de ridicularizar, insultar e difamar não só tais filósofos, mas a própria Filosofia.

[...]. Quando eu me dei conta de todas as artimanhas que cercam necessariamente os oradores – os enganos, as mentiras, a falta de pudor, as discussões, as discórdias e mil outras baixezas –, voltei-lhes as costas e corri em busca dos bens que você prometia, ó Filosofia, acreditando [...] poder viver o resto dos meus dias sob a sua proteção. E depois que experimentei as suas doutrinas fui tomado de admiração por você e por todos aqueles filósofos que estabelecem as leis da verdadeira vida e oferecem a mão

àqueles que querem se juntar a ela, advertindo para as coisas mais belas e úteis a fim de que não se desviem e não caiam em erros, mas olhem fixamente para as regras por vocês estabelecidas [...]. **Mas vendo que muitos eram tomados não pelo amor ao saber, mas somente pela vaidade de parecerem sábios, somente para parecerem homens de bem, mantendo certas aparências externas que são fáceis de ser admiradas – a barba, o caminhar, o manto –, e com a vida e as ações contradizer as vestes que usam, fazer o oposto daquilo que você faz, e desonrar a dignidade dos filósofos, eu os desprezei largamente.** [...]. (LUCIANUS, 1861, p. 181, v.1). (Tradução e grifo nossos).

É sob essa ótica, pois, que devemos olhar Luciano: como um autêntico pensador e crítico da cultura .

[...]. **Luciano não é crítico de filosofia, historiografia, literatura, religião, arte, medicina, costumes.** A ser assim, seria necessário admitir o lugar-comum de que exerce crítica superficial. **Luciano é crítico da cultura**, entendida como *paidéia*, e cada um dos tópicos citados tem sentido apenas enquanto dados desse *corpus* maior, ou, caso se queira, só ganha *profundidade* nesse conjunto de relações que garante a unidade do *corpus lucianum*. [...]. (BRANDÃO, 2001, p. 53). (Itálico do autor, grifo nosso).

Contudo, para que se possa concretizar de fato esse exercício de pensar criticamente a cultura é imprescindível que o escritor goze de plena liberdade. É chamando a atenção para esses pontos, portanto, que começamos a traçar as linhas da *poética luciânica*.

Luciano de Samósata, em seu texto *Como se Deve Escrever a História* – verdadeiro “tratado” de distinção teórica entre história e poesia, como o classifica Jacyntho Lins Brandão (2001, p. 33) –, estabelece justamente a liberdade e o amor à verdade como características essenciais do historiador ideal.

Assim, pois, para mim, deve ser o historiador (*syngrapheús*): sem medo, insubornável, livre, amigo da franqueza e da verdade; como diz o poeta cômico, alguém que chame os figos de figos e a gamela de gamela; alguém que não admita nem omita nada por ódio ou por amizade; que a ninguém poupe, nem respeite, nem humilhe; que seja juiz equânime, benevolente com todos até o ponto de não dar a um mais que o devido; estrangeiro nos livros, sem cidade, autônomo, sem rei, não se preocupando com o que achará este ou aquele, mas dizendo o que se passou. (LUCIANUS. In: BRANDÃO, 2001, p.42). (Itálico de J. L. Brandão).

Importante é observar, aqui, o registro do Professor Brandão acerca do vocábulo grego *syngrapheús*, utilizado por Luciano. De acordo com o estudioso, tal termo pode ser traduzido por “historiador”, porém, não tem sentido restrito, podendo também designar “escritor”, “prosador”. Portanto, Luciano parece querer nos apresentar não só a figura ideal do historiador, mas também a do prosador.

Ser *livre, incorruptível, franco*, ter amor à *verdade*, e ser, principalmente, *imparcial, isento*, eis aí alguns atributos fundamentais do historiador ou prosador ideal, segundo o nosso escritor.

A esse trecho citado, acrescente-se o seu final, onde Luciano, citando Tucídides, adita, também, que toda obra deve ter um *fim útil*:

[...]. Tucídides fez essas leis e distinguiu os méritos e os vícios da história. Vendo Heródoto muito admirado pelo fato de seus livros terem os nomes das Musas, diz que ele **escreve um monumento para a eternidade, não um passatempo para os contemporâneos: que não aprecia lorotas, mas deixa a verdade dos fatos ao futuro**; e acrescenta que **a utilidade deve ser o fim que todo homem de bom senso deve propor à sua história, a fim de que acontecendo coisas semelhantes, se possa, olhando os escritos, orientar-se bem na atualidade**. [...]. (LUCIANUS, 1862, p. 45-46, v.2). (Tradução e negrito nossos; itálico de Luciano).

Outro atributo que deve fazer parte do rol das características do bom historiador ou prosador – como também se pode notar neste último trecho transcrito – é a *identificação do público ao qual a obra se destina*. Segundo o escritor, uma obra não deve ser escrita para o seu tempo, mas para o futuro.

Resumindo, **lembre-se disto que lhe disse e repito: escreva não voltado ao presente para receber os louros dos seus contemporâneos, mas tenha como meta todos os séculos, escreva para a posteridade** e dessa espere o prêmio para as suas fadigas, a fim de que de você se possa dizer: *Aquele era verdadeiramente um homem livre, um escritor franco: não adulou, não serviu nunca a ninguém, não disse outra coisa que a verdade*. Este elogio será mais gratificante a um homem de bom senso do que todas as esperanças dessa vida [...]. [...]. Assim convém escrever a história, esperando elogios verdadeiros da posteridade, não adulações dos contemporâneos. Eis a regra e o nível da boa história. Se existirem alguns que queiram assim fazer, bem, e eu terei escrito alguma coisa de útil; se não, terei rolado o meu tonel no Crâneo. (LUCIANUS, 1862, p. 47-48, v.2). (Tradução e grifo nossos; itálico de Luciano).

Eis, pois, o que possibilita a liberdade e a isenção ao escritor: a perspectiva de futuro ou o critério de *distanciamento*.

[...] a consciência do futuro dá ao historiador a liberdade de que precisa para escrever. Não temendo ninguém nem esperando nada, terá condições de referir o acontecido (*tà prakhthénta*) sem constrangimentos. Liberdade e perspectiva da posteridade se fundem, pois interessa ser reconhecido pelo futuro como livre e franco, e ambas fazem com que o historiador se mantenha fiel à verdade. Isso se afirma, literalmente, com meridiana clareza: do historiador a obra é uma só, dizer o que se passou; mas não poderá fazê-lo se o envolverem os interesses dos poderosos [...]. Visão do futuro, liberdade e amor à verdade são três traços do bom historiador, observadas em Xenofonte e, sobretudo, em Tucídides, o verdadeiro paradigma que fundamenta *Como se Deve Escrever a História*. Se, como se afirmou no início, à história compete a verdade, isso só é praticável se houver distância temporal, de uma ou de outra forma: ou se escreve quando

o autor das ações memoráveis já morreu [...] ou o que escreve é contemporâneo das ações, mas tem em vista o futuro. [...]. (2001, p. 40). (Itálico do autor).

Em resumo, o critério de distanciamento é que torna o historiador correto. Distanciamento temporal, que supõe distanciamento ideológico e de interesses [...]. [...] **as ligações – como pátria e família – devem ser estranhas ao historiador.** Sua inteligência deve ser como um espelho impoluto, nítido e acurado, capaz de mostrar fielmente os fatos que neles se refletem. (2001, p. 41). (Itálico do autor, grifo nosso).

Some-se ainda aos critérios de *liberdade, franqueza, imparcialidade, isenção, incorruptibilidade, visão de futuro, distanciamento e amor à verdade* uma outra característica do historiador e prosador ideais: a existência de *textos introdutórios* (prefácios, proêmios) que tenham por finalidade guiar, orientar o ouvinte ou leitor.

Preparada cada coisa, às vezes se começará sem um proêmio, quando não houver necessidade de se dizer alguma coisa: então terá lugar de proêmio uma clara exposição das coisas que serão ditas. Quando, pois, se fizer o proêmio [...], procurar-se-á cativar a atenção e a benevolência dos ouvintes. (LUCIANUS, 1862, p. 47, v.2). (Tradução nossa).

Tais são, portanto, as características essenciais que todo bom escritor necessita possuir, conforme nos mostra Luciano.

Assim, foi pautado exatamente pelas características acima mencionadas que o escritor sírio criou sua poética, poética essa, aliás, que acabou por constituir uma verdadeira *tradição*. Entretanto, a tal poética acrescentou ele aquilo que definitivamente caracterizou a sua produção, mas que também seria a causa de um possível estranhamento experimentado por seus ouvintes/leitores: a mescla de *gêneros distintos*, aparentemente inconciliáveis, incompatíveis, e dos *elementos sério e cômico* num mesmo texto.

Wellek e Warren (1962, p. 286-298), em seus estudos sobre gênero literário, indicam que Platão e Aristóteles já distinguiam as três espécies maiores – lírica, épica e dramática –, e que a própria teoria clássica dos gêneros já estabelecia uma clara diferença entre eles devido à sua natureza e ao seu prestígio. Dessa forma, tais gêneros deveriam ser mantidos separados, sendo inadmissível qualquer tipo de miscigenação entre eles. É uma espécie de apelo a uma rígida unidade de tom, de pureza e de simplicidade estilizadas, ou seja, um apelo a uma rígida unidade de concentração numa emoção única – terror ou riso – como único enredo ou tema. Ainda segundo os críticos, a teoria clássica também estabelecia uma diferenciação social desses gêneros. O épico e o trágico versavam problemas de reis e nobres; a comédia ocupava-se da classe média (o comércio e a burguesia); a sátira e a farsa, do povo. Daí a divisão dos estilos em *elevado, médio e baixo*.

Como se disse anteriormente, Luciano possuía um surpreendente grau de consciência tanto no que se refere aos seus objetivos enquanto escritor como no que tange à questão da nova forma criada e sua recepção por parte do público.

É exatamente devido a esse grau de consciência que o escritor produziu, dentro de sua obra, textos programáticos que visavam à inteligibilidade de sua poética.

De acordo com Jacyntho Lins Brandão, *Tu És um Prometeu em Teus Discursos e Zêuxis* são claros exemplos desse tipo de texto:

Não teria dúvidas em ver em *Tu És um Prometeu em Teus Discursos* não uma peça de ocasião, mas uma **declaração programática**. Eventualmente, poderia ter sido mesmo motivada pela observação do anônimo ouvinte, mas não é mera resposta a ela, que apenas dá margem a uma declaração de intenções como é raro possuímos de outros escritores, pelo menos expressa com tamanha coerência e clareza. (2001, p. 81). (Grifo nosso).

Na mesma direção se desenvolve *Zêuxis ou Antíoco* [...]. Em especial, ressalta, nesse caso, o aprofundamento da reflexão a propósito da questão da novidade, em vista dos riscos de reduzir-se a ela todo o valor da obra. Não há referências à mistura da comédia com o diálogo, mas se confirma sobejamente que a produção de Luciano é percebida como algo de extremamente novo pelo público, que, como das vezes anteriores, é o ateniense: (p. 82).

A questão da estranheza (*xénon*), da inovação (*neoterismón*) e da novidade (*kainótetos*) impõe-se assim à reflexão de Luciano em vista do efeito que a audição de seus escritos provoca no público. [...]. A questão [...] se torna problemática justamente na tensão entre a intenção e a recepção, ou, noutros termos, no embate entre as expectativas de recepção alimentadas pelo autor e a reação do público por ele descrita. Está, pois, em jogo o sentido da obra, que nasce da tensão entre intencionalidade e as diversas possibilidades de leitura. No testemunho do autor que registra a reação do público e – mais ainda – na reflexão sobre essa reação, temos um precioso exemplo de crítica circular, o que torna extremamente complexa a questão do sentido, pois, além dos dados fornecidos pela produção e pela leitura da obra, intervém no processo o dado da leitura de Luciano sobre a leitura de seu público. (p. 82-83). (Itálico do autor).

Retomem-se, agora, as próprias palavras de Luciano em seu *Tu és um Prometeu em Teus Discursos*, acerca da novidade de sua poética: a junção do diálogo filosófico e da comédia.

Ptolomeo, filho de Lago, leva ao Egito duas novidades: um camelo de Bactres, todo negro, e um homem de duas cores, metade negro e metade branco. Reunidos os egípcios no teatro, mostrou a eles muitas maravilhas, e, por fim, este camelo e este homem metade branco e metade negro, esperando que esse espetáculo os agradasse. **Mas as pessoas, ao verem o camelo, apavoraram-se, e pouco faltou para que fugissem, ainda que fosse todo coberto de ouro, com vestimenta de púrpura e com o freio**

repleto de pedras preciosas [...]. Ao ver, então, aquele homem, muitos riram, e alguns o repeliram como a um monstro. [...].

Eu temo que minha obra seja como o camelo entre os egípcios, e que as pessoas admirem apenas as belas vestimentas e o freio, já que o fato de ela ser composta de duas coisas belíssimas, como são o diálogo e a comédia, não faz com que ela seja bela, caso a união não seja harmônica e de graciosa proporção. A união de duas coisas pode resultar numa coisa estranha, como acontece ao hipocentauro [...]. Assim, nós ousamos juntar e harmonizar duas coisas que não são fáceis de se unir. (LUCIANUS, 1861, p. 74-75, v.1). (Tradução e grifo nossos).

Conforme mencionado, o discurso de Luciano caracterizou-se pela mescla do diálogo filosófico e da comédia, junção esta que levaria o público a um possível estranhamento da obra, uma vez que, como visto, não se admitia qualquer tipo de miscigenação entre os gêneros literários, entre os estilos ditos elevado, médio e baixo.

Estando, pois, o público de Luciano acostumado ao seu claro estilo de orador e não tendo, portanto, uma prática de leitura adequada a esse novo discurso apresentado pelo sírio, o risco de uma recepção equivocada da obra surgia claramente diante do escritor.

Dessa forma, a fim de evitar tal recepção equivocada, Luciano lança mão – além dos textos programáticos – de prefácios, prólogos e proêmios que passam a exercer a função de “guias de leitura”. Tais paratextos, entretanto, para além de guiar e orientar o ouvinte ou leitor, instituem também um pacto entre escritor e público, pacto que, uma vez estabelecido, pressupõe aceitação daquilo que se seguirá.

São essas, pois, as características que compõem a poética de Luciano de Samósata e que, em seu conjunto, julgamos conveniente chamar de *forma* ou *tradição luciânica*. São essas, portanto, as características que nos propomos identificar no discurso de Eça de Queiroz a partir do próximo capítulo.

Capítulo 2

Eça, leitor de Luciano

“Há dias, folheando os três pesados tomos de Ateneu, pensava eu quanto, através desta nobre, piedosa e filial curiosidade, que nos leva a esquadrinhar toda a civilização antiga, sobretudo a greco-latina, em cada uma das suas manifestações, desde a religião até a jardinagem – tem sido esquecida, ou menos atendida, uma das mais interessantes dessas manifestações, justamente uma das que melhor revelam o gênio de uma raça: a cozinha!”. (QUEIROZ, *Notas Contemporâneas – Cozinha Arqueológica*). (Grifo nosso).

Neste capítulo, procuramos comprovar o possível contato de Eça de Queiroz com a obra de Luciano de Samósata apontando alguns indícios e evidências de Luciano nos textos do escritor português, ou seja, apontando algumas referências explícitas ou veladas feitas por Eça ao escritor sírio.

Também abordamos, aqui, as relações queirosianas com o Romantismo e o Realismo/Naturalismo num paralelo com o pensamento de Luciano acerca de suas escolhas artísticas, visando a apontar o despertar de Eça para um mundo de novas idéias.

2.1 Indícios e evidências de Luciano de Samósata em Eça de Queiroz

Rastrear e encontrar referências concretas feitas por Eça de Queiroz a Luciano de Samósata ou a seus textos é tarefa bastante difícil. Diferentemente de Machado de Assis – por exemplo – que, por diversas vezes, dentro de sua obra, fez claras referências ao autor sírio e a seus textos, como nos mostra Enylton de Sá Rego em seu *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica* (1989), Eça não nos dá tais indícios. Ainda em relação ao escritor brasileiro, é sabido, também, que este possuía em sua biblioteca particular a tradução francesa das obras completas de Luciano. Quanto ao escritor português, se ele as possuía, provavelmente ficaram entre as obras perdidas de sua biblioteca que não chegaram aos seus estudiosos. Talvez a única referência explícita de Eça de Queiroz a Luciano encontre-se, conforme comentamos em nossa introdução, em uma passagem do texto “Antero de Quental”, presente em *Notas Contemporâneas*, em que o escritor português cita,

nominalmente, não só o autor sírio, mas também uma de suas personagens – o filósofo Demônax:

Foi para S. Miguel, para o seu mundo mais doce, mais fácil... Depois, uma tarde, **como aquele filósofo Demônax, de quem fala Luciano**, ‘concluindo que a vida lhe não convinha, saiu dela voluntariamente, e por isso muito deixou que pensar e murmurar aos homens de toda a Grécia’. (QUEIROZ, 1979, p.1565). (Grifo nosso).

Dessa forma, é possível afirmar que Eça de Queiroz teve contanto com os textos de Luciano, mesmo porque, como nos mostra a epígrafe que abre este capítulo – retirada do texto “Cozinha Arqueológica”, presente também em *Notas Contemporâneas* (QUEIROZ, 1979, p. 1527) –, o interesse do escritor pela cultura clássica era bastante acentuado.

Contudo, trata-se de um indício que provavelmente passou despercebido para a grande maioria dos leitores, ou, pelo menos, para os leitores não-especializados em cultura greco-romana. Isso, por dois motivos já mencionados: primeiro, pelo fato de Luciano de Samósata ser um escritor pouco conhecido; depois, pelo fato de não haver outras referências explícitas de Eça ao escritor sírio, ou mesmo por não encontrarmos em sua biblioteca – pelo menos naquela parte que nos chegou – as obras de Luciano, material e informações que, talvez, pudessem ter instigado a curiosidade dos seus leitores e estudiosos.

Um dos prováveis canais que teriam contribuído para que Eça de Queiroz tomasse conhecimento da importância da obra de Luciano de Samósata pode ter sido o artigo publicado por Charles Labitte, em 1845, na *Revue des Deux Mondes*, “Varron et ses satires ménippées”, artigo no qual, segundo Sá Rego (1989, p. 121), “Labitte traça claramente as relações entre Menipo, Varrão, Luciano e a *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d’Espagne* [...]”. Como se sabe, Eça conhecia tal Revista.

Em 1874, Eugène Talbot publica a sua tradução francesa para as obras de Luciano – *Oeuvres Complètes de Lucien de Samosate* –, e não seria arriscado supor que o escritor português possuísse tal tradução entre os livros de sua biblioteca. Isso porque, em seu *O legado clássico em Eça de Queirós através da cultura francesa* (1983), Manuel dos Santos Alves chama a atenção justamente para o fato de o escritor ter sido fortemente influenciado por esta cultura.

Segundo Alves (p. 3), “Eça conhecia muito bem a cultura francesa, sem, contudo, com ela se identificar. Conhecia-a na sua língua [...]; conhecia-a na sua literatura [...]; conheci-a, enfim, na sua história e na sua civilização, no seu passado e na sua actualidade [...]”. E, acrescentando, diz que o escritor português,

[...]. Referindo-se aos seus tempos de estudante em Coimbra, fala dos inúmeros pacotes de livros que de França lá chegavam no comboio que já então circulava na Linha da Beira Alta, pouco antes inaugurada. E, ao falar da actividade intelectual de Fradique, seu alter-ego, refere-se às «altas rumas de livros», enviadas da **casa Hachette** «quase todos os três meses». (1983, p. 3). (Grifo nosso).

Ora, a tradução das *Obras Completas* de Luciano por Talbot é exatamente da “casa Hachete”, como também observou Manuel Alves.

Mas isso seriam apenas conjecturas se não fosse o fato de Alves citar justamente aquele trecho de “Antero de Quental” ao qual nos referimos, onde se encontra a referência feita por Eça a Luciano.

Comparando a tradução de Talbot para o texto luciânico *Vida de Demônax* com o trecho citado entre aspas pelo escritor português em seu “Antero de Quental”, Manuel Alves identifica a fonte de que Eça provavelmente se servira para chegar aos textos de Luciano:

[...]. A repetição da estrutura trimembre do período – *dès qu'il comprit que...*» + «*il quitta volontairement la vie*» + «*laissant aux Grecs un grand souvenir de ses vertus*» – bem como a repetição da maior parte dos elementos, justificam de facto a utilização das aspas por Eça de Queirós, como se de uma verdadeira citação se tratasse. Mas ela não o é senão em parte. É que há outro nível de intertextualidade, ou seja, Eça intertextualizou no interior da própria citação. Consciente de que a proposição «*il ne pouvait plus se suffire à lui-même*» não se ajusta ao caso de Antero de Quental, substituiu-a por «a vida lhe não convinha», o que torna o texto mais claro e sintetiza as razões que levaram Antero ao suicídio em 1891. Quanto ao último membro «*e por isso muito deixou que pensar aos homens de toda a Grécia*», Eça conservou, do texto de Talbot, o verbo, «*laissant*», e a preposição, «*aux*», e substituiu o lexema «*Grecs*» pela sequência sintagmática «homens de toda a Grécia». (1983, p. 4). (Itálico do autor).

Dessa forma, podemos nos arriscar a sugerir que Eça de Queiroz não só teve, realmente, contato com os textos luciânicos como também que o fizera por meio da tradução francesa de Talbot.

Ainda no mesmo texto “Antero de Quental”, não deixa de chamar a atenção esta outra sentença queirosiana, na qual o escritor português, procurando classificar a ironia existente em Antero, acaba por defini-lo como um “ateniense”:

[...]. Foi um dos encantos no nosso tempo ouvir conversar Antero. Em Coimbra a sua veia vibrava em pleno esplendor. Era uma lira, a lira divina de sete cordas, em que não interessava e deslumbrava menos que as outras a corda de bronze do sarcasmo. Sarcasmo que nada encerrava de triste ou amargo, como o de um Quevedo. **Antero, mesmo troçando e amaldiçoando, era um ateniense** [...]. (QUEIROZ, 1979, p. 1547). (Grifo nosso).

Ora, é sabido que Luciano era sírio, mas também é notório que, por amor à Grécia, helenizara-se, adotando Atenas como a sua cidade. Seria, portanto, mera coincidência a comparação queirosiana, uma vez que a ironia, o sarcasmo envoltos naquele riso filosófico marcaram a figura de Luciano de Samósata? Acreditamos que não.

Outro trecho bastante interessante, ainda que bem mais vago em relação aos indícios da figura de Luciano em Eça de Queiroz, é este em que, para descrever fisicamente Antero, Eça utiliza-se do adjetivo pátrio “siríaco”:

A sua face, a grenha densa e loura com lampejos fulvos, **a barba dum ruivo mais escuro, frisada e aguda à maneira siríaca**, reluziam, aureoladas. [...]. A capa, apenas presa por uma ponta, rojava por trás, largamente, negra nas lages brancas, em pregas de imagem. [...]. (p. 1540). (Grifo nosso).

Por que justamente a escolha deste vocábulo? Pelo fato de Luciano ser sírio? Talvez. De qualquer forma, na tradução italiana impressa de Settembrini para as *Obras Completas* do escritor, com a qual também trabalhamos, pode-se encontrar uma estampa de Luciano, que, coincidentemente, ostenta uma “barba frisada e aguda”. Estaria também tal estampa presente na tradução francesa de Talbot? Pode ser.

Como se pode perceber, indícios e referências explícitas ou mesmo veladas a Luciano nos textos de Eça de Queiroz são praticamente inexistentes. Desse modo, consideramos os próprios textos queirosianos que nos propusemos estudar – com suas citações, alusões explícitas ou veladas e técnicas desenvolvidas – a prova maior de que o escritor português não só conheceu como também utilizou a poética luciânica na composição das obras *O Mandarin*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*.

Outra forma interessante para se tentar fazer a ligação entre Luciano de Samósata e Eça de Queiroz seria rastrear a presença do escritor sírio no interior da literatura portuguesa. Porém, embora tal rastreamento seja uma proposta de estudo extremamente importante, significativa e interessante, ainda não foi desenvolvida pelos críticos e estudiosos da literatura. Vejam-se as já citadas palavras de Marcus Vinicius de Freitas em nossa introdução:

Em outra ocasião, já tive a oportunidade de me remeter, seguindo a linha aberta por Sá Rego, aos elementos luciânicos de algumas das crônicas machadianas. Essa linha de trabalho, já constituída sobre a obra de Machado de Assis, possui ainda muitos desdobramentos a serem investigados, como de resto está por ser investigada toda a extensão da tradição luciânica na literatura do Ocidente. Como bem aponta Jacyntho Lins Brandão, “ainda está por fazer-se um estudo sistemático da tradição luciânica na literatura ocidental”. **Penso que tal investigação deve levar em conta o caso de Almeida Garrett, para não falar também de Eça de Queirós, autor no qual a tradição luciânica me parece que alcança um de seus pontos**

culminantes no interior da literatura de Portugal. (FREITAS, p. 7).
(Grifo nosso).

Dessa forma, repetimos: a maior comprovação de que Eça de Queiroz conheceu as obras de Luciano de Samósata são, a nosso ver, seus próprios textos.

Mas ainda resta uma referência particularmente interessante, que comentaremos no tópico a seguir.

2.2 Eça: Romântico, Realista/Naturalista e Luciânico

Não por acaso optamos por inserir este último indício da presença luciânica nos textos queirosianos neste tópico e não no anterior. Tal escolha deve-se ao fato de considerarmos o texto no qual a referência se insere como um claro exemplo do exercício da reflexão crítica de Eça de Queiroz em relação à cultura, e, por isso, merecer atenção especial. Referimo-nos, aqui, a *Positivismo e idealismo*.

Escrito em 1893 e publicado em forma de crônica na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro no mesmo ano, o texto apresenta a postura crítica assumida pelo escritor português em relação ao conturbado momento de reação ideológico-filosófica pelo qual passava a sociedade parisiense da época, reação esta desencadeada pela assim chamada “Mocidade das Escolas” contra um tipo específico de estrutura social criado pelo positivismo científico. Dessa forma, tal texto constitui-se em uma verdadeira reflexão do escritor não só em relação ao confronto que se estabeleceu entre positivismo científico e idealismo, mas também em relação ao próprio papel do intelectual, uma vez que nele Eça evidencia a preocupação dos intelectuais em relação à postura que a nova geração assumiria.

Assim, tal qual Luciano, Eça de Queiroz mostra-se não apenas um crítico de costumes, mas um verdadeiro *pensador da cultura*, como sempre o foi.

É o que procuraremos demonstrar agora por meio do estudo do texto queirosiano *Positivismo e idealismo* e do texto luciânico *A Dupla Acusação ou Os Tribunais*.

Cumpramos ressaltar apenas que, apesar de extensos, optamos por transcrever abaixo os trechos com os quais trabalharemos devido à sua importância e aos comentários que faremos a respeito de cada um deles.

Comentando, em seu texto, que essa reação desencadeada pela nova geração não se voltava somente para a política, mas que havia se alastrado por “todas as formas da atividade pensante”, Eça analisa o campo das artes plásticas, o religioso e o literário, no qual percebe o desgaste do naturalismo.

Em literatura, estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o proprio mestre do naturalismo, Zola, é cada dia mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista, de ressurreição arqueológica (e pré-histórica!) e até de capa e espada, com maravilhosos *embroglios*, como nos robustos tempos de d'Artagnan. (QUEIROZ, 1979, p. 1496). (Itálico do autor, grifo nosso).

Mas onde esta reacção contra o positivismo científico se mostra mais decidida e franca é em matéria religiosa. [...]. (p. 1497).

[...]. Não é já aquela vaga religiosidade que aqui há anos apareceu, sobretudo na literatura, mera forma de diletantismo poético, que achava requintadamente original o dar interpretações modernas à ternura mística de S. Francisco de Assis ou ao furor de sacrifício dos mártires do século III. [...]. Não! É uma outra e renovada ansiedade de descobrir neste complicado universo, alguma coisa mais do que força e matéria; de dar ao dever uma sanção mais alta do que a que lhe fornece o código civil; de achar um princípio superior que promova e realize, no mundo, aquela fraternidade de corações e igualdade de bens, que nem o jacobinismo nem a economia política podem já realizar; [...]. Em suma, esta geração nova sente a necessidade do divino. **A ciência não faltou, é certo, às promessas que lhe fez: mas é certo também que o telefone, o fonógrafo, os motores explosivos e a série dos éteres não bastam a calmar e a dar felicidade a estes corações moços.** [...]. (p. 1498). (Grifo nosso).

Como se pode perceber por este primeiro trecho, embora o escritor expresse claramente a decadência do positivismo científico tanto em termos literários quanto em termos filosófico-ideológicos, não nega que este tenha cumprido o papel a que se propôs no que tange ao desenvolvimento científico-tecnológico. O grande equívoco consistiu, porém, no fato de o homem do século XIX ter feito repousar tão somente sobre esse desenvolvimento científico-tecnológico, ou seja, sobre o materialismo, suas esperanças para um modelo de vida ideal, suas esperanças de felicidade.

Esses eram os fatos que, segundo Eça de Queiroz, agitavam a sociedade e inquietavam os intelectuais da época, principalmente aqueles mais radicais, que imaginavam que a nova geração se manteria fiel aos princípios positivistas e naturalistas:

Estes são os factos visíveis e diurnos. E deles provém a preocupação dos bons espíritos, que já passaram dos cinquenta anos, a respeito desta geração nova que chega, que vai entrar na carreira, como diz a Marselhesa, e dominar intelectualmente o seu tempo. Quais serão as suas ideias (era a pergunta incessante) e quais, portanto, as formas que ela manterá ou inovará na sociedade? Todos pensavam que ela continuaria a revolução, só acreditaria na ciência e nos laboratórios, e seria jacobina, positivista e naturalista. Mas eis que de repente ela se revela, e, por meio de bengaladas enérgicas, manifesta que a sua tendência é espiritualista, simbolista, neocristã e místico-socialista. **É uma surpresa**

enorme – e desagradável para o positivismo científico, que se considerava o incontestável senhor das inteligências e das vontades, universalmente reconhecido como único capaz, pela verdade e utilidade das suas fórmulas, de dar estabilidade às sociedades, e **que de repente recebe sobre os ombros a bengalada irreverente e rancorosa da mocidade**, que crescera até agora, submissa e contente, entre as promessas do seu ensino. (p. 1499). (Grifo nosso).

Mas o que nos chama a atenção nesse texto são as causas apontadas por Eça de Queiroz para essa “revolta” intelectual. De acordo com o escritor português, as causas estavam “no modo brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação” ao estabelecer que o homem dela se afastasse. E, para explicar sua posição, lança mão de uma renovada “alegoria neoplatônica” do casamento e das duas esposas:

Quais são as causas, quais as consequências desta revolta? **A causa é patente, está toda no modo brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação, que é uma tão inseparável e legítima companheira do homem, como a razão. O homem desde todos os tempos tem tido (se me permitem renovar esta alegoria neoplatônica) duas esposas, a razão e a imaginação, que são ambas ciumentas e exigentes, e o arrastam cada uma, com lutas por vezes trágicas e por vezes cómicas, para o seu leito particular** – mas entre as quais ele até agora viveu, ora cedendo a uma, ora cedendo a outra, sem as poder dispensar, e encontrando nesta coabitação bigâmica alguma felicidade e paz. Assim, Arquimedes tinha por emblemas na sua porta um compasso e uma lira.

O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quemurgia separar o homem; - e, apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem recomeçou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela outra companheira tão alegre, tão inventiva, tão cheia de graça e de luminosos ímpetos, que de longe lhe acenava ainda, lhe apontava para os céus da poesia e da metafísica, onde ambos tinham tentado vôos tão deslumbrantes. E um dia não se contém, arromba a porta do laboratório, [...], e corre aos braços da imaginação, com quem larga a vaguear de novo pelas maravilhosas regiões do sonho, da lenda, do mito e do símbolo. (p. 1499-1500). (Grifo nosso).

Aqui, a expressão “neoplatônica”, utilizada por Eça de Queiroz, parece-nos bastante significativa. Isso porque o neoplatonismo foi uma corrente doutrinária fundada em Alexandria no século II d.C., exatamente o século em que viveu Luciano. Observe-se que Eça não fala em renovar a alegoria “platônica” das duas esposas, ou seja, aquela alegoria das duas Afrodites criada por Platão, mas se refere justamente a uma alegoria “neoplatônica”.

Ora, em seu texto *A Dupla Acusação*, Luciano, sob o pseudônimo de “O Sírio”, vale-se justamente da metáfora platônica do casamento e das duas esposas para apresentar a acusação da Retórica contra ele, que a teria abandonado para se ligar ao Diálogo Filosófico.

A Retórica. [...]. **Era ele, ó juízes, ainda jovem, bárbaro de língua e envolto em uma vestimenta à moda siríaca quando eu o encontrei vagando pela Jônia**, e, não estando certo de qual partido seguir, eu o tomei e o doutrinei; **assim, uma vez que me dei conta de que ele tinha boa disposição para aprender e me olhava com olhar apaixonado**, (era-me dócil, carinhoso; para ele não havia mais ninguém além de mim), **eu deixei todos os meus amantes, ricos e belos, de ótimas famílias, que me prometiam matrimônio e me casei com este ingrato, com este pobre e obscuro jovem, dando-lhe como dote muitos e admiráveis discursos**. Coloquei-o entre aqueles da minha tribo, registrei-o e o declarei cidadão, com os meus amantes explodindo de despeito. Vindo-lhe o desejo de viajar para mostrar as felicidades que havia conquistado com o matrimônio, eu não o deixei; ao contrário, acompanhei-o por todos os lugares, e, conduzindo-o, tornei-o conhecido, celebrado e o protegi. Isto eu fiz por ele na Grécia e na Jônia, e, querendo ele seguir para a Itália, eu o levei, acompanhei-o até a Gália e o tornei rico. **Por muito tempo ele me obedeceu em tudo, não se separava de mim, não me deixou só nem mesmo uma noite. Mas ele, vivendo confortavelmente e com bastante glória, levantou os cílios e, tornando-se soberbo, desprezou-me; antes, abandonou-me, passando a namorar aquele barbado que se chama Diálogo, e que, pelas vestes que usa, é filho da Filosofia, deixando-se ficar com aquele velho que tem muito mais anos do que ele**. E, cortando o largo e franco caminhar dos meus discursos, não se envergonha de fechar-se em breves e freqüentes interrogações. Em vez de explicar os seus conceitos com fala clara e direta, ele a interrompe com palavrórios, para os quais não encontra mais os grandes louvores e os freqüentes aplausos, mas um ligeiro sorriso dos ouvintes, um raro bater de palmas, um leve sinal de cabeça em sentido de aprovação ao que diz. **Eis por quem ele se apaixonou, e por quem me despreza. Dizem que nem mesmo com o novo amante está em paz, e que talvez com ele tenha feito uma maldade. E não é ingrato, portanto, não é culpado de crueldade diante das leis ele, que abandona indignamente a sua esposa legítima, de quem recebeu tantos benefícios, por meio da qual conquistou fama, e que enlouquece por um estranho afeto**, especialmente agora que todos vêm somente a mim, admirando-me e chamando-me de sua Senhora e Dona? Eu não dou ouvidos a muitos que me querem, batem-me à porta, chamam-me pelo nome aos gritos; finjo que não os ouço. E, no entanto, ele não se volta para mim, mas tem os olhos fixos naquele velho, o qual, pelos Deuses!, o que lhe pode dar de bom senão um manto? Termino, ó juízes. Vocês, se ele quiser se defender utilizando-se dos meus discursos, não o permitam, porque seria injustiça permitir-lhe vibrar contra mim a minha arma. E que se defenda à maneira do Diálogo, seu amigo, se puder. (LUCIANUS, 1862, p. 209, v.2). (Tradução e grifo nossos).

Estaria Eça de Queiroz referindo-se, com a sua “alegoria renovada”, à alegoria platônica retomada por Luciano de Samósata? É bem possível.

Desse modo, o que se tem aqui é aquilo que Julia Kristeva (1974) chamou, em sua *Introdução à semanálise, de intertextualidade*, ou seja, a remissão de um texto a outro para a construção de seu sentido. Segundo Kristeva, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (p. 64).

Enquanto no texto luciânico a disputa se dá entre a Retórica – “esposa ciumenta e abandonada” – e o Diálogo Filosófico, no texto queirosiano as esposas ciumentas, em eterno conflito e protagonizando “lutas trágicas e cômicas” pelo homem, são representadas pela *Razão* e pela *Imaginação*, personificações do *positivismo* e do *idealismo*, ou, ainda, personificações do *Realismo/Naturalismo* e do *Romantismo*.

Fica aí demonstrada, portanto, a última possível referência de Eça a Luciano.

Mas dissemos, entretanto, que o escritor português também apresenta uma postura crítica em relação a esse momento de reação ideológico-filosófica, postura essa que reforça a sua posição de autêntico pensador da cultura, como Luciano.

Qual é, então, essa postura?

Antes de comentarmos a postura queirosiana, necessário é que comentemos qual é a verdadeira posição de Luciano de Samósata no que diz respeito às suas escolhas e abandonos, ou seja, qual a seu verdadeiro pensamento dentro desse processo de “conversão”.

Como se pode ler no próprio texto *A Dupla Acusação*, Luciano nunca deixou de ser retor e sempre soube o quanto devia à Retórica. Assim, o que buscava, na verdade, era o exercício de uma “retórica ideal” e não uma simples forma de sobrevivência – ou, ainda, uma forma de enriquecimento, como tantos outros em sua época. Enfim, Luciano não se converteu à filosofia, pelo menos não numa esfera pessoal, literal, como assinala Brandão (2001, p. 73), mas, ainda segundo o estudioso e como já mencionamos anteriormente, apenas representou um “processo conversional” que culminou em um “nascimento para um outro mundo de idéias”.

[...] desposando-a [a Retórica], o Sírio foi por ela tirado de sua condição humilde, inscrito entre os gregos, coroados de fama. Ele não nega que lhe deva tudo isso, mas afirma que não pôde deixar de notar mudanças no comportamento da esposa: não mais guardava reserva nem modéstia, arrumava os cabelos como as cortesãs e pintava os olhos, dava asas aos que a cortejavam todas as noites, deliciava-se com eles e mesmo escapava pelas janelas, entregando-se à luxúria e ao adultério. Esses fatos determinaram que a abandonasse, reconhecendo não ser ela mais a mesma que o grande orador da Peânea, Demóstenes, desposara. Como as duas Afrodites de Platão, há duas Retóricas. Mas a Retórica ideal definitivamente não existe mais. Resta apenas a prostituta, bem como os que a seguem, prostituindo-se por riquezas, a exemplo do próprio mestre.

A recusa da retórica por Luciano, expressa tanto na *Dupla Acusação*, quanto no *Mestre de Retórica*, não se reduz a um abandono desta em favor da filosofia. De fato, convém insistir, Luciano nunca deixou de ser retor, mas pretende o exercício de uma retórica ideal. Enquanto idealizada, corresponde à do passado – à retórica Ática de Platão e Demóstenes – na medida em que se movia tendo em vista finalidades que não o mero interesse definido na imagem da prostituição, isto é, o vender-se para fugir da fome e da pobreza. A

crítica à retórica encontra assim seu ponto de contato com a crítica a historiadores e filósofos que, do mesmo modo, têm em vista proveitos materiais. [...]. (2001, p. 72). (Grifo nosso).

E tanto não há um abandono da Retórica em favor da Filosofia que o próprio Diálogo Filosófico apresenta, também, uma acusação contra Luciano. Como se sabe, a acusação de tê-lo descaracterizado, unindo-o à comédia e transformando-o em um composto monstruoso.

O Diálogo. Eu, ó juízes, não quero me estender em um longo discurso, e direi poucas palavras. [...]. Eis o meu prêmio. As injúrias e ultrajes que ele me fez são estes. **Houve um tempo em que eu era grave e sério, contemplava os Deuses, a natureza, as reviravoltas do universo; caminhava sublimemente sobre as nuvens [...]. E enquanto eu voava pelo firmamento e vagava pelo céu, ele, puxando-me para baixo, cortou-me as asas e me reduziu à condição comum dos homens. Tirou-me toda a minha nobre vestimenta de tragédia e me atirou em cima uma cômica e satírica, quase ridícula. Depois, uniu-me ao Motejo, ao Jambo, ao Cinismo a Éupolis, a Aristófanes, homens destros no zombar das coisas graves e no rir das honestas. Enfim, não sei onde foi buscar aquele Menipo, velho cão ameaçador e mordaz, e o instigou contra mim como um verdadeiro e terrível mastim que morde inesperadamente, porque rindo, ataca.** Como, portanto, eu não devo me ofender se ele me despojou das minhas vestes e me reduziu a um comediante, a fazer rir as pessoas e a responder aos seus mais estranhos propósitos? **Mas o mais insuportável é que ele me transformou em uma coisa estranha, e eu não sou mais nem prosa nem verso, mas, como um hipocentauro, pareço, a quem me escuta, um novo e monstruoso composto.** (LUCIANUS, 1862, p. 210, v.2). (Tradução e grifo nossos).

Defendendo-se, então, de tais acusações, diz “o sírio” que apenas tornara o Diálogo mais agradável ao público, tirando-lhe a extrema gravidade e a altivez que o afastavam deste.

O Sírio. Não esperava, ó juízes, defender-me dessa acusação. Poderia esperar tudo, menos que o Diálogo dissesse isto de mim. **Quando eu o tomei entre as mãos, ele parecia melancólico a muitos, abatido por contínuas interrogações; e se parecia venerável, ele não era agradável e apreciado pela multidão. Por isso eu o habituei a caminhar sobre a terra à maneira dos homens, aproveitei-lhe o que tinha de melhor, aperfeiçoei-o, coloquei-lhe um sorriso sobre os lábios e o tornei agradável a quem o olhava. Enfim, juntei-o à Comédia, e assim fiz com que tivesse o apreço dos homens, os quais até então não ousavam aproximar-se porque possuía espinhos como o ouriço.** Mas eu bem sei por que ele se ofendeu tanto: porque eu não fiquei a seu lado falando sobre tolices ou coisas sem sentido, como *se a alma é imortal, quanto tem Deus de essência pura e inalterável, quando o mundo se fez* [...]. Essas coisas lhe parecem grandes questões, e se envaidece quando se diz que nem todos os homens podem ver tais idéias tão claramente como ele. [...]. (p. 211). (Tradução e grifo nossos; itálico do autor).

Pelos dois últimos trechos citados, fica patente a preocupação de Luciano não só com a forma de seu texto, ou seja, com a recepção deste pelo público enquanto algo novo,

diferente e estranho devido à mescla de comicidade e seriedade filosófica, mas também em relação à sua própria função social e ao papel do escritor.

Como se pode perceber, para o escritor sírio a grande questão não reside no fato de não se abordar coisas “sérias e graves” nos textos para não desagradar ao público, mas sim de fazê-lo de uma forma agradável, atraente a esse público, para que, desse modo, o texto possa cumprir a sua função social de denúncia e crítica da cultura.

É por esse motivo que Luciano faz descer ao nível dos homens o Diálogo, que estava “distante”, absorvido em questões sem sentido. Faz com que este aborde questões sérias, porém, questões socioculturais pertinentes tanto aos homens de sua época quanto aos das gerações vindouras; tira-lhe um pouco da seriedade filosófica e acrescenta-lhe um tanto de comicidade. Para utilizar suas próprias palavras, serve aos seus ouvintes “ossos sob a gordura”.

Esclarecida a verdadeira postura de Luciano de Samósata no que diz respeito à questão do abandono da Retórica em favor do Diálogo Filosófico, podemos retornar à questão da postura crítica queirosiana no seu *Positivismo e idealismo*.

Qual é, portanto, a postura de Eça frente a esse clima de mudança de pensamento que colocava em franco confronto duas tendências tão antagônicas como o positivismo e o idealismo? Ou, valendo-nos de sua alegoria, qual o seu pensamento sobre a fuga daquele homem que, trancado há tempos num laboratório com a *Razão*, sua clara e fria esposa, corre ao encontro da alegre e inventiva *Imaginação*, sua companheira não menos legítima?

Até onde se pode imaginar, e como de fato se vê, a postura do escritor português não é outra que a de uma cuidadosa análise crítica do momento e das tendências em questão.

Em quanto às consequências desta fuga, é mais difícil antevê-las – e sobre elas divergem os homens ilustres que estão sendo consultados em Paris, sobre a inesperada aventura. (QUEIROZ, 1979, p. 1500).

Eu, por mim, registro os factos. E **penso que agora que o homem retomou posse da sua ardente companheira, a imaginação, e que tornou a provar, francamente e *coram popullo*, as delícias que só ela lhe pode dar, não consentirá, nestes anos mais chegados, que o sequestrem dessa Circe adorável que transforma os seus amigos, não em porcos – mas em deuses.**

Por outro lado, também já não é possível que, com a experiência de todos os confortos, e ordem, e fecundas e úteis verdades, que em torno dele, e para sua grandeza e segurança, estabeleceu a razão, ele lhe fuja de todo e se abandone completamente, como na remota Meia-Idade, à direcção ondeante e quimérica da outra esposa, da imaginação. [...] (QUEIROZ, 1979, p. 1500-1501). (Grifo nosso).

Que Eça de Queiroz tenha exercitado ao longo de sua produção literária tanto as tendências românticas quanto as realistas/naturalistas, não há o que se discutir. O que se questionam são as obras *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*, pertencentes à segunda e à terceira fase¹² do escritor. Longe de se enquadrarem numa dessas “escolas literárias” citadas, tais obras foram tidas freqüentemente como “inclassificáveis” em virtude de suas peculiares características, ou seja, em virtude da mescla de seriedade filosófica e comicidade, de realidade e fantasia. Teria Eça, então, após passar pelo Romantismo e aderir ao Realismo/Naturalismo, retornado à primeira “escola”, abandonando a de Zola? Acreditamos que não, conforme o próprio texto nos mostra. O que julgamos ter ocorrido com o escritor português foi uma reavaliação e uma conseqüente mudança em seu programa estético.

Como Luciano, que não abandonou totalmente a Retórica para aliar-se ao Diálogo Filosófico – Diálogo que também adulterara –, Eça de Queiroz nunca abandonou totalmente o Romantismo e o Realismo/Naturalismo. Como Luciano, soube colher o que de melhor havia nessas “tendências literárias” para produzir um outro tipo de discurso: um discurso que, embora constituído sobre a mescla de elementos aparentemente inconciliáveis, tinha por finalidade a mesma análise crítica da sociedade. E, tal qual Luciano, portanto, firmou-se como o verdadeiro *pensador da cultura* que sempre foi. Julgamos ser exatamente isso o que o texto *Positivismo e idealismo*, mais do que apresentar, quer ratificar.

Eça de Queiroz tinha plena consciência da necessidade que tem o homem de ter junto a si tanto a Razão como a Imaginação. Para o escritor, o ideal é a busca de um equilíbrio entre esses pólos, uma vez que não é possível distanciar-se de nenhum deles. Essa é, portanto, a postura exercida pelo escritor português em relação à reação ideológico-filosófica desencadeada pela nova geração: uma postura de análise crítica do momento e das tendências em questão que culmina com o entendimento da necessidade de um equilíbrio entre essas tendências, equilíbrio esse, aliás, que já se mostrava em *O Mandarim* (publicado em 1880), intensificava-se em *A Relíquia* (1887) e atingia sua plenitude em *A Cidade e as Serras* (1901).

¹² SARAIVA e LOPES, na *História da literatura portuguesa* (s/d, p. 891-931), dividem a produção literária de Eça de Queiroz em três fases. A primeira compreende todo o conjunto de textos que vai desde a publicação, em folhetins, na *Gazeta de Portugal*, de *Notas Marginais* (1866-67) até a publicação de *O Crime do Padre Amaro* (1875 – 1ª versão), primeiro romance queirosiano orientado pelos moldes estabelecidos nas *Conferências do Casino* e que inaugura sua segunda fase. Esta nova fase abrange textos como *O Primo Basílio* (1878), *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887), por exemplo, e se encerra com a publicação de *Os Maias* (1888). Por fim, sua terceira fase (que se estende até sua morte, em 16/08/1900). Nesta, foram escritos e publicados alguns textos de ficção como *A Correspondência de Fradique Mendes*, (publicado na *Revista de Portugal* nos anos de 1889-90), *A Ilustre Casa de Ramires* (publicado na *Revista Moderna*, em 1897), *A Cidade e as Serras* (publicado em volume em 1901, revisto por Ramalho Ortigão e Luís de Magalhães), além de diversos contos.

O excerto a seguir apresenta outros argumentos do escritor que reafirmam o trecho acima citado, ou seja, reafirmam não ser possível uma entrega total nem ao positivismo nem ao idealismo:

[...]. **Haverá, é certo, entre os homens que chegam, uma reacção contra os rigores do positivismo científico. Muitas almas, ternas, apaixonadas, feridas pelo materialismo do século, se refugiarão no deserto. O estridente tumulto das cidades, a exageração da vida cerebral, a imensidade do esforço industrial, a brutalidade das democracias, hão-de necessariamente levar muitos homens sensíveis, os mais imaginativos, a procurar o refúgio do quietismo religioso – ou pelo menos a procurar no sonho um alívio à opressão da realidade. Mas esses mesmos não podem, nem destruir, nem sequer desertar o trabalho acumulado da civilização. Estão dentro dela, encarcerados nela – e o mais que podem é reagir, com o seu idealismo exacerbado, sobre o materialismo ambiente.** O que sucederá é que, sobre muitos problemas que a ciência não pôde ainda resolver, se vai exercer, como um socorro imprevisto, a acção da fé, duma fé renovada e transformada, acomodada às exigências da civilização e da própria ciência, que poderá ser chamada neocristã [...]. É esta acção que nós estamos vendo, ainda vaga, mas já viva, operar sobre as questões sociais com o nome de socialismo cristão. Em suma, parece certo que, por algum tempo, como sucede sempre nas épocas, como esta, de grandes dissoluções de doutrinas, o mundo será atravessado, se não purificado, por um forte vento de idealismo... (p. 1501). (Grifo nosso).

E, para finalizar seu texto e reiterar sua posição, Eça de Queiroz deixa patente, por meio de uma belíssima metáfora, não só a questão do necessário equilíbrio entre Razão e Imaginação, mas também uma reflexão sobre o papel do intelectual.

Mas tudo isso são temerosas questões. Descendo delas, mais especialmente para este renascimento espiritual, este nevoeiro místico que em França e Inglaterra está lentamente envolvendo a literatura e a arte, eu penso que ele será benéfico – benéfico como todos os nevoeiros, repassados de fecundo orvalho e donde as flores emergem com mais viço, mais côr, mais graça e mais doçura de aroma. **Nunca mais ninguém, é certo, tendo fixo sobre si o olho rutilante e irónico da ciência, ousará acreditar que das feridas que o cilício abria sobre o corpo de S. Francisco de Assis, brotavam rosas de divina fragrância. Mas também, nunca mais ninguém, com medo da ciência e das repreensões da fisiologia, duvidará em ir respirar pela imaginação, e se for possível, colher as rosas brotadas do sangue do santo incomparável.**

E isto é para nós, fazedores de prosa ou de verso, um positivo lucro e um grande alívio. (p. 1501). (Grifo nosso).

Ora, o que quer dizer o escritor português com tal metáfora? Estaria ele aderindo à proposta luciânica de servir “ossos sob gordura” ao seu público? Acreditamos que sim.

Ao dizer que “nunca mais ninguém, que tenha fixo sobre si o olho rutilante e irônico da ciência, ousará acreditar que das feridas que o cilício abria sobre o corpo de São Francisco brotavam rosas de divina fragrância”, Eça parece estar fazendo uma crítica ao Naturalismo no

campo literário, uma vez que este, com seu frio e áspero estudo da realidade, apresentava as chagas da sociedade de uma forma extremamente dura, de uma forma que mais contribuía para uma visão pessimista e desesperançada da mesma do que para uma perspectiva de regeneração dessa sociedade, ou, melhor ainda, do homem. Exatamente como o cilício, que, enquanto instrumento de tortura, não poderia fazer mais do que criar feridas no corpo humano. Daí não ser possível acreditar que “rosas de divina fragrância brotassem das feridas abertas no corpo de S. Francisco”.

Entretanto, é importante observar que Eça sempre foi um escritor voltado para a análise crítica da sociedade e do ser humano, mas uma análise crítica que visava a uma regeneração destes e não somente à pura e simples denúncia de suas mazelas. Assim, acreditamos que ao dizer “mas também, nunca mais ninguém, com medo da ciência e das repreensões da fisiologia, duvidará em ir respirar pela imaginação, e se for possível, colher as rosas brotadas do sangue do santo incomparável”, o escritor parece estar querendo dizer que qualquer um que temesse essa ciência e essa fisiologia determinista e fatalista não hesitaria em recorrer à imaginação para revelar as mesmas chagas, as mesmas mazelas sociais, porém, com a diferença de que tais chagas, tais mazelas, seriam apresentadas de forma menos áspera, menos dura, e de uma forma que permitisse pairar sobre o homem a esperança de uma regeneração, fosse uma regeneração em sua própria época (se ainda possível), fosse em gerações futuras.

Enfim, por meio da mescla de realidade e fantasia, seriedade filosófica e comicidade, ou seja, servindo “ossos escondidos pela gordura”, seria possível “colher as rosas brotadas do sangue do santo incomparável”, uma vez que, encontrando na obra algo de agradável (como naquele mesmo Diálogo renovado por Luciano), o público dela se reaproximaria e, talvez, com ela se identificando, absorvesse seus ensinamentos, o que seria de fato “um positivo lucro e um grande alívio” para “os fazedores de prosa ou de verso”.

É esse o papel do intelectual para Eça de Queiroz: analisar criticamente o homem, a sociedade e apresentar suas mazelas, mas sempre com a finalidade de regenerar os costumes.

Mas, se até aqui falamos das semelhanças entre Luciano de Samósata e Eça de Queiroz, faltou-nos falar sobre a diferença entre os dois escritores. E esta parece existir com mais vigor exatamente no que tange à questão do posicionamento ideológico desses autores em relação à regeneração dos costumes, em relação à crença no ser humano.

A distinção entre Luciano e Eça faz-se notar, portanto, no momento em que o cepticismo de um se opõe à esperança de regeneração social e humana que subsiste no outro,

esperança esta presente pelo menos nos textos queirosianos que nos propomos estudar neste trabalho.

Enquanto no escritor sírio perpetuou-se o estigma do cepticismo, conforme demonstramos no capítulo 1 deste trabalho, no escritor português essa esperança de regeneração do homem (ou até mesmo a sua necessidade de crença nessa regeneração) mostra-se patente não só nos textos *O Mandarin*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* como também em seu já citado texto programático *Positivismo e idealismo*. Retomemos esse texto:

Nunca mais ninguém, é certo, tendo fixo sobre si o olho rutilante e irónico da ciência, ousará acreditar que das feridas que o cilício abria sobre o corpo de S. Francisco de Assis, brotavam rosas de divina fragrância. Mas também, nunca mais ninguém, com medo da ciência e das repreensões da fisiologia, duvidará em ir respirar pela imaginação, e se for possível, colher as rosas brotadas do sangue do santo incomparável.

E isto é para nós, fazedores de prosa ou de verso, um positivo lucro e um grande alívio. (p. 1501). (Grifo nosso).

Conforme já mencionamos, Eça, ao comparar a estética naturalista ao cilício, mostra que ela não faz mais do que pôr a nu as chagas da sociedade de uma forma que mais contribuía para uma visão pessimista e desesperançada da mesma do que para uma perspectiva de regeneração dessa sociedade ou do homem. Daí não ser possível acreditar que o Naturalismo pudesse contribuir de forma efetiva para tal regeneração. É em virtude disso que o escritor português promove, também como já apontado, uma reavaliação e uma mudança em seu programa estético. Uma mudança que permite à sua obra deixar entrever ao menos um caminho, uma esperança de regeneração para esse homem, fosse uma regeneração em sua própria época (se ainda possível), fosse em gerações futuras.

Em *O Mandarin*, essa postura queirosiana evidencia-se claramente nas palavras finais de Teodoro.

Uma noite, recolhendo só por uma rua deserta, **vi diante de mim o Personagem vestido de preto** com o guarda-chuva debaixo do braço, **o mesmo que no meu quarto feliz da Travessa da Conceição me fizera, a um telim-telim de campinha, herdar tantos milhões detestáveis.** Corri para ele, agarrei-me às abas da sua sobrecasaca burguesa, bradei:

– Livra-me das minhas riquezas! Ressuscita o Mandarin! Restitui-me a paz da Miséria!

Ele passou gravemente o seu guarda-chuva para debaixo do outro braço, e respondeu com bondade:

– Não pode ser, meu prezado senhor, não pode ser...

Eu atirei-me aos seus pés numa suplicação objecta: mas só vi diante de mim, sob uma luz mortiça de gás, a forma magra de um cão farejando o lixo.

Nunca mais encontrei este indivíduo. (QUEIROZ, 1951, p. 160). (Grifo nosso).

Infeliz e já verdadeiramente arrependido de seu ato indigno, o protagonista tenta livrar-se daqueles milhões que herdara em decorrência do assassinato do mandarim, porém, uma vez cometido o ato, nem mesmo o “senhor diabo”, que o tentou e o induziu – aproveitando-se de sua fraqueza moral e espiritual –, poderia restituir-lhe a antiga vida que um dia levava.

É dentro desse espírito que Teodoro – já próximo à morte – expõe seu testamento, que contém um ensinamento moral:

Sinto-me morre. Tenho o meu testamento feito. Nele lego os meus milhões ao Demônio; pertencem-lhe; ele que os reclame e que os reparta...

E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: “Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!”

E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta idéia: que do Norte ao Sul e do Oeste a Leste, desde a Grande Muralha da Tartária até as ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum Mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! (p. 161-162). (Itálico do autor, grifo nosso).

Interessante é observar nas palavras do ex-amanuense uma mudança de tom no discurso. Quando se refere ao homem seu contemporâneo, utiliza um tom íntimo, justamente para dar a idéia de proximidade e evidenciar que não acredita numa mudança de atitude em relação a essa geração, pois tal homem é igual a ele. Daí tratá-lo por “tu”, por “meu semelhante e irmão”. Entretanto, quando deixa o seu ensinamento moral, parece dirigir-se a outros homens, a uma outra geração: uma geração que ainda estaria por vir. Daí utilizar um tom menos íntimo, mais solene, o que caracterizaria esse distanciamento.

Se, por um lado, Teodoro mostra-se descrente em relação aos homens de sua época – uma vez que acredita que todos os demais indivíduos, se tivessem a mesma oportunidade, agiriam da mesma forma –, por outro, acredita que as gerações futuras possam aprender com a sua história e, assim, agir de forma diferente.

Também em *A Relíquia* a crença e o desejo queirosianos de regeneração social e humana mostram-se presentes. E esses se manifestam em relação à questão particular da hipocrisia que grassa na sociedade.

Teodorico, que sempre ostentara perante sua tia, D. Patrocínio das Neves, uma conduta moral e religiosa irrepreensível, é desmascarado e perde a chance de herdar a sua tão desejada fortuna. Revoltado, pensando em como se dera a troca dos embrulhos que revelara toda a sua hipocrisia – o que continha uma falsa “coroa de espinhos de Jesus Cristo” pelo que

continha a camisa de dormir de Mary, sua amante na Palestina –, ao olhar na parede do quarto a figura de Cristo crucificado atribui a Ele a misteriosa troca:

– Foste tu! – gritei, de repente iluminado e compreendendo o prodígio. – Foste tu! Foste tu!

E, com os punhos fechados para ele, desafoguei fartamente os queixumes, os agravos do meu coração:

– Sim, foste tu que transformaste ante os olhos devotos da titi a coroa de dor da tua Lenda – na camisa suja de Mary! [...]. (QUEIROZ, s/d, p.335).

Porém, num efeito maravilhoso, a figura de Cristo desliza até Teodorico, apresentando-se como a “Consciência”, e desenvolve um longo discurso a respeito da inutilidade da hipocrisia.

Sùbitamente, oh maravilha! Do tosco caixilho com bordas irradiaram trêmulos raios, cor de neve e cor de ouro. O vidro abriu-se ao meio com o fragor faiscante de uma porta do Céu. E de dentro o Cristo no seu madeiro, sem despregar os braços, deslizou para mim serenamente, crescendo até ao estuque do tecto, mais belo em majestade e brilho que o Sol ao sair dos montes. (p. 336).

– Eu não sei quem fez essa troca dos teus embrulhos, picaresca e terrível; talvez ninguém; talvez tu mesmo! Os teus tédios de deserddado não provêm dessa mudança de espinhos em rendas: – mas de viveres duas vidas, uma verdadeira e de iniquidade, outra fingida e de santidade. Desde que contraditoriamente eras do lado direito o devoto Raposo e do lado esquerdo o obsceno Raposo – não poderias seguir muito tempo, junto da titi, mostrando só o lado vestido de casimiras de domingo, onde resplandecia a virtude; um dia fatalmente chegaria em que ela, espantada, visse o lado despido e natural onde negrejavam as máculas do vício... E aí está porque eu aludo, Teodorico, à *inutilidade da hipocrisia*. (p. 337-338). (Itálico do autor).

A partir daí, opera-se uma transformação no caráter da personagem, que, perturbada pelo estranho acontecimento, decide abolir para sempre de sua vida a hipocrisia:

E ainda eu não levantara os olhos – já tudo desaparecera!

Então, transportado como perante uma evidência do Sobrenatural, atirei as mãos ao Céu e bradei:

– Oh meu Senhor Jesus, Deus e filho de Deus, que te encarnaste e padeceste por nós...

Mas emudeci... Aquela inefável Voz ressoava ainda em minha alma, mostrando-me a inutilidade da hipocrisia. Consultei a minha consciência, que reentrara dentro de mim – e bem certo de não acreditar que Jesus fosse filho de Deus e duma mulher casada da Galileia (como Hercules era filho de Júpiter e duma mulher casada da Argólida) – **cuspi dos meus lábios, tornados para sempre verdadeiros, o resto inútil da oração.** (p. 339). (Grifo nosso).

Eis aí, na “conversão” de Teodorico, a fagulha da esperança queirosiana na regeneração social e humana.

Ainda que se diga que, ao final da obra, Teodorico Raposo pareça arrepender-se de não ter levado sua hipocrisia até o fim, como se pode supor por suas próprias palavras, há algo a mais nessas mesmas palavras que, a nosso ver, desautoriza essa interpretação.

Recolhi à minha família, pensativo. Tudo o que eu esperava e amara (até a Adélia!) o possuía agora o horrendo Negrão!... Perda pavorosa. E que não proviera da troca dos meus embrulhos, nem dos erros da minha hipocrisia.

Agora, pai, comendador, proprietário, eu tinha uma compreensão mais positiva da vida: e sentia bem que fora esbulhado dos contos de G. Godinho simplesmente por me ter faltado no Oratório da titi – a coragem de afirmar!

Sim! Quando em vez duma Coroa de Martírio aparecera, sobre o altar da titi, uma camisa de pecado – eu deveria ter gritado, com segurança: “Eis aí a Relíquia! Quis fazer a surpresa... Não é a Coroa de Espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Madalena!... Deu-ma ela no Deserto...”. (p. 346). (Grifo nosso).

E tudo isto perdera! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse *descarado heroísmo de afirmar*, que, batendo na Terra com pé forte, ou pàlidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, Ciências e Religiões. (p. 348). (Itálico do autor, grifo nosso).

Parece-nos que, ao contrário de demonstrar um arrependimento por sua falta de coragem em afirmar, a intenção queirosiana é, antes, lançar a sua flecha contra a mentalidade positiva e materialista da época, que, sem dúvida alguma, optaria por insistir na hipocrisia. Vejam-se as suas palavras textuais por nós destacadas: “Agora, [...] eu tinha uma compreensão mais positiva da vida: e sentia bem que fora esbulhado dos contos de G. Godinho simplesmente por me ter faltado no Oratório da titi – a coragem de afirmar!” “E tudo isto perdera! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse *descarado heroísmo de afirmar* [...]”. É de se notar, inclusive, o itálico utilizado pelo escritor na expressão citada, que, em nosso entender, parece demonstrar uma intensificação da repulsa de Eça de Queiroz em relação à hipocrisia social, reforçando, assim, o nosso pensamento em relação à postura queirosiana.

Desse modo, surge mais uma vez, como já surgira em *O Mandarim*, a esperança de regeneração não em relação à geração contemporânea, mas em relação à geração vindoura.

Para finalizar, falemos dessa postura queirosiana em *A Cidade e as Serras*.

Se em *O Mandarim* e *A Relíquia* Eça de Queiroz se atém principalmente a mazelas sociais como a ganância, a cobiça e a hipocrisia – frutos da mentalidade positivista e materialista da época –, em *A Cidade e as Serras* seu alvo passa a ser essa própria ideologia

positivista e materialista, que via no acúmulo e nos excessos de civilização o único caminho para se alcançar a felicidade.

É dentro desse princípio que Jacinto, *O Príncipe da Grã Ventura*, em tempos de universidade concebe a idéia de que “o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado”, idéia essa resumida pela “Equação Metafísica” *Suma ciência x Suma potência = Suma felicidade*, e que norteará sua existência por longo tempo.

É também dentro desse contexto que Zé Fernandes, amigo de Jacinto, apresenta-se ao leitor. Tal personagem, a nosso ver, surge com a função de demonstrar e provar uma tese: a tese de que a felicidade não está no acúmulo de saber e de confortos materiais que a civilização pode proporcionar – como acreditava Jacinto –, mas no equilíbrio de uma vida simples somada à dose necessária de civilização, da qual todo homem indiscutivelmente necessita. Tese esta que, de fato, fica provada ao final do romance.

Observe-se a mudança que se opera em Jacinto ao longo da obra.

Aqui, trechos do início do romance; trechos do capítulo em que Zé Fernandes retorna a Paris, após sete anos em Portugal, e reencontra Jacinto e o seu palacete, o 202:

E, todavia, nada mudara durante esses sete anos no jardim do 202!
[...].

Mas dentro, no peristilo, **logo me surpreendeu um elevador instalado por Jacinto – apesar do 202 ter somente dois andares**, e ligados por uma escadaria tão doce que nunca ofendera a asma da sr.^a D. Angelina! **Espaçoso, tapetado, ele oferecia, para aquela jornada de sete segundos, confortos numerosos, um divã, uma pele de urso, um roteiro das ruas de Paris, prateleiras gradeadas com charutos e livros.** [...].

Eu murmurei, nas profundidades do meu assombrado ser:

– **Eis a Civilização!** (QUEIROZ, 1912, p. 24). (Grifo nosso).

[Jacinto] Amarrotara com cólera a carta começada – eu escapei, respirando, para a Biblioteca. Que majestoso armazém dos produtos do Raciocínio e da Imaginação! **Ali jaziam mais de trinta mil volumes, e todos decerto essenciais a uma cultura humana.** [...]. (p. 28). (Grifo nosso).

Reparei então que o meu amigo emagrecera: e que o nariz se lhe afileira mais entre duas rugas muito fundas, como as dum comediante cansado. Os anéis do seu cabelo lanígero rareavam sobre a testa, que perdera a antiga serenidade de mármore bem polido. Não frisava agora o bigode, murcho, caído em fios pensativos. Também notei que corcovava. (p. 25). (Grifo nosso).

Apesar de todo o luxo e comodidade, de toda a sorte de facilidades que a civilização pode oferecer, Jacinto não é feliz.

Observe-se, agora, Jacinto vivendo no campo, cercado apenas por aquelas comodidades básicas da civilização e realmente necessárias ao homem:

Mas eu, ávido pela história daquela ressurreição:

– Então, não estiveste em Lisboa?... Eu telegrafei...

– Qual telégrafo! Qual Lisboa! Estive lá e cima, ao pé da fonte de Lira, à sombra duma grande árvore [...]. **E também a arranjar o meu palácio! Que te parece, Zé Fernandes? Em três semanas, tudo soalhado, envidraçado, caiado, encadeirado!... Trabalhou a freguesia inteira! Até eu pintei, com uma imensa brocha. Viste o comedouro?**

– Não.

– Então **vem admirar a beleza na simplicidade, bárbaro!** (p. 189).

(Grifo nosso).

– **Agora, Zé Fernandes, estou saboreando esta delícia de me erguer pela manhã, e de ter só uma escova para alisar o cabelo.**

– Tinhas umas nove.

– Nove? Tinha vinte! Talvez trinta! E era uma atrapalhação, não me bastavam!... Nunca em Paris andei bem penteado. **Assim com os meus setenta mil volumes: eram tantos que nunca li nenhum. Assim como as minhas ocupações: tanto me sobrecarregavam, que nunca fui útil!** (p. 192-193). (Grifo nosso).

É desta forma que Eça de Queiroz novamente aponta para um caminho a ser seguido, e, portanto, demonstra uma esperança de regeneração social. É desta forma que demonstra não ser um céptico, mas alguém que ainda crê em algo.

Reside, pois, neste ponto a diferença entre Luciano de Samósata e Eça de Queiroz.

Capítulo 3

A Presença luciânica em Eça de Queiroz:

O Mandarin, A Relíquia, A Cidade e as Serras

“Sobre a nudez forte da Verdade – o manto ‘diáfano’ da Fantasia”
(QUEIROZ, *A Relíquia*)

No presente capítulo, apresentamos um estudo sobre as obras queirosianas *O Mandarin*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* apontando e comentando as estratégias discursivas utilizadas pelo escritor português para a construção desses textos. Nesses comentários, também fazemos referências a Luciano de Samósata em relação às técnicas por ele empregadas na elaboração de suas obras.

Por meio da análise de tais técnicas ou estratégias de construção, procuramos demonstrar: a) a adoção consciente por parte de Eça de Queiroz de uma forma discursiva diferente para a composição de *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*, forma esta criada por Luciano e fundamentada na mescla do “inconciliável”, como o diálogo filosófico e a comédia, e à qual chamamos *forma*, *poética* ou *tradição luciânica*; b) a adoção da própria sátira menipéia para a composição de *O Mandarin*, sátira que, como vimos, tem na figura do escritor sírio o seu principal representante.

3.1 As técnicas luciânicas nos textos queirosianos

Conforme já mencionamos, Luciano de Samósata, além de ter se destacado como o principal representante da sátira menipéia, também criou uma forma discursiva particular, própria, que se caracterizou principalmente pela mescla de elementos opostos como realidade e fantasia, comicidade e seriedade filosófica, resultando numa espécie de sátira, de riso filosófico, à qual chamamos *forma* ou *tradição luciânica*.

Entretanto, conforme também já apontamos, a *forma luciânica* não se resume apenas à fusão dos elementos acima citados, mas apresenta, ainda, outras características que vêm se juntar a esses elementos para compor tal *tradição discursiva*. São elas: 1) as *laliás* (prefácios, prólogos, proêmios); 2) a técnica do distanciamento ou a postura imparcial do narrador; 3) a liberdade, a franqueza e o amor à verdade em relação aos fatos narrados; 4) a visão de futuro e a definição do tipo de leitor ao qual o texto se dirige; 5) a finalidade a que a obra se destina.

É à luz desse conjunto de técnicas que compõem a *forma* ou *tradição luciânica* e também à luz da sátira menipéica que analisaremos as obras queirobianas *O Mandarin*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* nos próximos tópicos desse capítulo.

3.1.1 As *laliás*

Já alertava Luciano, em seu *Como se Deve Escrever a História* (texto no qual, como vimos, o escritor apresenta os atributos essenciais do historiador ou prosador ideais), para a necessidade da inserção das *laliás*, ou seja, de textos introdutórios em certas obras. Segundo o escritor, havendo a necessidade de se esclarecer algo acerca do texto, então uma introdução, um prefácio, prólogo ou proêmio deveria ser escrito para cativar a atenção dos ouvintes ou leitores a fim de que a obra, apresentada na seqüência, fosse corretamente compreendida.

Preparada cada coisa, talvez se comece sem um proêmio, quando não houver **a extrema necessidade de se dizer alguma coisa antes. Se houver, então terá lugar de proêmio uma exposição clara das coisas que serão ditas.** Quando, pois, se fizer o proêmio, [...], procurar-se-á cativar a atenção e a docilidade dos ouvintes. (LUCIANUS, 1862, p. 47, v.2). (Tradução e grifo nossos).

As obras *Tu És um Prometeu em Teus Discursos* e *Zêuxis*, enquanto textos programáticos, apresentam-se como verdadeiros “prefácios” de Luciano em relação àqueles seus textos nos quais promove a inusitada mescla do diálogo filosófico e da comédia. Conforme observa Jacyntho Lins Brandão (2001), ao criá-los, Luciano coloca-se como “leitor de Luciano”, ou ainda como “um leitor que o ouvirá pela primeira vez, mas que tem conhecimento de sua fama”. Tudo isso em virtude da clara consciência que possui o escritor sírio em relação aos riscos de uma recepção equivocada que poderia sofrer a sua obra.

No exercício do pensamento crítico sobre sua própria produção, Luciano pretende exatamente levar o leitor a [uma] apreciação também acurada [...]. De outro modo, restaria apenas a alternativa de *Zêuxis* ao encobrir o objeto, furtando-se aos riscos de uma recepção equivocada. **É esse risco, de fato, que leva Luciano a fazer acompanhar sua produção de uma outra produção de textos em segundo grau, nos moldes de um guia de leitura, de juízo e de crítica.** Luciano põe-se como leitor de Luciano, aprecia e assume mesmo o ponto de vista do público enquanto seu outro. (pág. 85). (Grifo nosso).

[...]. [...] **a poética luciânica tem a marca da diferença. Essa marca estaria, em princípio, no fato de não enquadrar-se em qualquer dos gêneros existentes, ou seja, de ser surpreendente em vista das expectativas alimentadas pelo público a que se dirige.** Ajuntando o diferente ao diferente, o diálogo à comédia, Luciano cria um produto compósito, em tudo semelhante a um hipocentauro. [...]. (pág. 86). (Grifo nosso).

[...]. Ao invés de voltar atrás em sua opção, [...] Luciano pretende guiar o público, ministrando-lhe a perspectiva do que deve ser uma apreciação adequada [...]. **Agindo desse modo, mais que criticar as falhas de fruição observadas no passado, preocupa-se com o futuro** – daí os textos apresentarem, de fato, um conteúdo programático. [...]. (p. 88). (Grifo nosso).

Ora, o que fez então Eça de Queiroz ao escrever um prólogo para *O Mandarin* e, quatro anos depois (1884), redigir uma “carta-prefácio” para a publicação francesa de sua obra? Ou ainda, o que pretendia o escritor português ao escrever uma introdução para *A Relíquia*? Em nosso entender, o mesmo que Luciano, ou seja, alertar o público para a forma “diferente e estranha” que adotou para seus textos.

Cumprir lembrar que *O Mandarin* e *A Relíquia* foram as únicas obras para as quais Eça de Queiroz escreveu, respectivamente, um prólogo e um prefácio (ainda que tardio) e uma introdução, fato este que se constitui em uma das várias particularidades que marcam esses dois textos.

Assim, acreditamos que a intenção de Eça ao escrever tais paratextos não tenha sido outra que alertar e guiar o seu público em relação ao tipo de texto com o qual se depararia, ou seja, não tenha sido outra que preveni-lo exatamente sobre a mescla de realidade e fantasia, de comicidade e seriedade filosófica dentro do mesmo texto, criando, portanto, um *pacto* com seu leitor.

Numa época em que imperava a estética realista/naturalista com sua fria observação e análise da sociedade, estética essa que o próprio escritor exercitou ao escrever *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, nada mais estranho e surpreendente que chegar ao leitor, por meio da pena queirosiana, obras com as características acima apontadas. Daí a necessidade do autor em inserir tais textos.

Mas por que criar obras nesses moldes justamente quando o Realismo/Naturalismo reinavam absolutos? Não seria temeroso dizer que talvez a explicação estivesse no texto “Positivismo e Idealismo”, escrito e publicado por Eça somente em 1893, mas cujas idéias a respeito da necessidade de se estabelecer um equilíbrio entre Razão e Imaginação já antevira e antecipara, na prática, ao escrever *O Mandarin* (1880) e *A Relíquia* (1887).

Antes de dar seqüência à nossa linha de raciocínio, porém, é necessário que façamos aqui um parêntese. Neste tópico específico sobre as “laliás”, referimo-nos apenas a essas duas obras, não mencionando o texto *A Cidade e as Serras*. Isso devido ao simples fato de Eça de Queiroz não ter escrito para ela nenhum texto introdutório.

Opção consciente ou mero descuido do autor, uma vez que consideramos esta obra tão luciânica quanto *O Mandarin* e *A Relíquia* no que diz respeito tanto à mescla de realidade e fantasia, comicidade e seriedade filosófica quanto à utilização das estratégias discursivas por parte do escritor português? Como se sabe, *A Cidade e as Serras* foi publicada postumamente, em 1901. Dessa forma, as provas do livro, fase considerada pelo autor como de extrema importância, não foram por ele revistas, cabendo ao amigo Ramalho Ortigão tal tarefa.

Mas, voltando ao prólogo e à carta-prefácio escritos por Eça de Queiroz para *O Mandarin* e à introdução escrita para *A Relíquia*, encontramos elementos que nos parecem suficientes para comprovar a afirmação feita anteriormente, ou seja, para comprovar que as idéias a respeito da necessidade de se estabelecer um equilíbrio entre Razão e Imaginação já se faziam presentes no pensamento do autor ao escrever essas duas obras.

Vejamos, pois, como o escritor português apresenta, por meio desses três “guias de leitura”, seus dois textos ao leitor, alertando-o justamente para a mescla do cômico e do sério, da realidade e da fantasia neles presentes, mas sempre na direção de um “equilíbrio de forças”.

Começemos pela análise do *Prólogo*. E aqui nos reportamos à nossa dissertação de Mestrado¹³, onde tal análise foi desenvolvida:

1º Amigo (*bebendo “cognac” e soda, debaixo das árvores, num terraço, à beira de água*)

Camarada, por estes calores do Estio, que embotam a ponta da sagacidade, repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!...

2º Amigo

Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis Alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...

(Comédia Inédita).

(QUEIROZ, 1951, p.17). (Itálico do autor).

Observando atentamente o texto, percebemos que não há nele um dualismo, um conflito, uma oposição de idéias (realidade X fantasia), conforme apontam alguns críticos, mas uma comunhão dessas idéias. Dois são os fatores que nos autorizam tal leitura. O primeiro, relativo aos próprios termos utilizados por Eça para caracterizar o relacionamento entre os protagonistas: o escritor português apresenta-nos um diálogo entre *dois amigos* que se

¹³ Cf. GAMBA, 2005, p. 46-48.

tratam familiarmente por *camarada*. O outro, relativo à própria postura do “segundo amigo”, que não recusa a proposta da partida para os campos sonho, da fantasia e do idealismo feita pelo “primeiro amigo”, mas apenas sugere que ela seja acompanhada por uma “Moralidade discreta” como nas “amáveis Alegorias da Renascença”.

Para além dos termos “amigo” e “camarada”, escolhidos por Eça, tem-se ainda a situação cordial e harmoniosa em que essas duas personagens se encontram – “bebendo ‘cognac’ e soda, debaixo das árvores, num terraço, à beira de água”. Assim, tais fatores fortalecem a interpretação de que esses dois elementos tão opostos (realidade e fantasia) podem conviver pacífica, cordial e harmoniosamente dentro do mesmo texto. Avançando-se um pouco mais, tal situação ainda nos possibilita uma interpretação metafórica dessas personagens, que podem ser vistas como a própria personificação dessas duas idéias tão distintas.

Esta seria, portanto, a intenção primeira do autor de *O Mandarim* ao escrever o *Prólogo*: alertar o leitor e preveni-lo em relação a uma forma com a qual não estava acostumado: uma forma que mesclava, num mesmo texto, o sério e o cômico, a realidade e a fantasia.

Mas que estranha forma é essa adotada pelo escritor português para compor a sua obra? De acordo com os estudos apresentados em nossa dissertação de Mestrado¹⁴, Eça de Queiroz inspirou-se no gênero da sátira menipéia para escrever seu texto.

Conforme mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, a sátira menipéia, que tem como principal representante Luciano de Samósata, possui 14 características essenciais, dentre as quais a excepcional liberdade de invenção temática e filosófica, as situações extraordinárias e extravagantes (peripécias e fantasmagorias) e a abordagem dos problemas sociopolíticos contemporâneos. Ora, são justamente essas três características que permitiram ao escritor português dar asas à sua imaginação, à sua fantasia sem se afastar da realidade, isto é, sem abandonar a análise e a crítica social com as quais sempre fora associado.

Indissociáveis, estas três características estão contidas na própria constituição do enredo da obra queirosiana: Teodoro, um ambicioso funcionário público de classe média, instigado pelo “diabo”, mata – em seu quarto de pensão em Lisboa – um velho mandarim na distante China com um simples toque de campainha, herdando, assim, toda a sua fortuna.

O horror supremo consistia na idéia, que se me cravava então no espírito como um ferro inarrancável – *que eu tinha assassinado um velho!*
[...]

¹⁴ Cf. GAMBA, Ana Paula Foloni. *O Mandarim (Eça de Queiroz): A sociedade portuguesa do século XIX à luz da sátira menipéia*.

Tinha eliminado a criatura, de longe, com uma campainha. Era absurdo, fantástico, faceto. Mas não diminuía a trágica negrura do fato: *eu assassinara um velho*. (QUEIROZ, 1951, p. 63-64). (Itálico do autor, grifo nosso).

Outro ponto que deve ser observado no *Prólogo* e que consideramos um segundo indício fornecido pelo escritor para assinalar as bases do seu texto e direcionar a sua leitura é a utilização do termo *Renascença*.

Segundo Bakhtin (1981, p. 97-119), o gênero da sátira menipéia foi retomado justamente nessa época por escritores como Rabelais e Cervantes, por exemplo. Estudiosos como Northrop Frye, José Guilherme Merquior, Jacyntho Lins Brandão, Enylton de Sá Rego, entre outros, também atestam a utilização da menipéia, durante a Renascença, por esses escritores.

Dessa forma, percebe-se o porquê de o “segundo amigo”, no *Prólogo*, propor que a Fantasia fosse acompanhada da “Moralidade discreta” das “amáveis Alegorias da Renascença”: utilizando tal gênero, com as suas peculiares características, foi possível a Eça de Queiroz construir um texto em que estavam presentes o mesmo olhar crítico sobre o comportamento humano encontrado em seus textos anteriores ditos realistas/naturalistas, porém, com maior grau de comicidade. Em outras palavras, toda a liberdade de invenção, toda a fantasia, todo o aspecto cômico característicos da sátira menipéia contribuíram para atenuar o “áspero estudo da Realidade humana” e trouxeram aquele equilíbrio entre Razão e Imaginação procurado e desejado pelo escritor português.

Importa mencionar, aqui, apenas mais um dado: em nosso estudo acerca da inserção de *O Mandarim* no gênero da sátira menipéia, detectamos e analisamos no texto queiroziano todas as 14 características fundamentais desse gênero e não somente as três acima citadas¹⁵.

Passemos agora ao outro paratexto escrito por Eça de Queiroz: o prefácio redigido em forma de carta ao editor da *Revue Universelle*, em 1884, por ocasião da publicação da edição francesa de sua obra.

O que teria levado o escritor português a escrever um prefácio para a sua obra quatro anos após a sua publicação? Certamente o fato de ter sentido a necessidade de tornar mais nítidas as bases sobre as quais construía o seu texto.

Ciente do problema da não-percepção do sentido de sua obra por parte do público leitor, Eça escreve a *Carta-Prefácio* com a mesma finalidade de orientar esse público em

¹⁵ Cf. GAMBA, 2005.

relação ao correto entendimento do texto, agora reafirmando explicitamente as sutis indicações que havia lançado no *Prólogo*.

Desse modo, Eça de Queiroz, assim como Luciano, e, ao contrário de Zêuxis, não opta pela saída fácil de encobrir a sua arte “furtando-se aos riscos de uma recepção equivocada” – para utilizar as palavras de Jacyntho Lins Brandão, já anteriormente citadas –, mas insiste na tentativa de guiar o público e de levá-lo a uma apreciação adequada de seu texto. Mais uma vez, portanto, Eça age como Luciano, que, “ao contrário de criticar as falhas de fruição observadas no passado, preocupa-se com o futuro”.

Já no próprio título da referida Carta – *A Propósito do Mandarin: Carta que deveria ter sido um Prefácio* – percebe-se nitidamente a preocupação do escritor em relação a esse problema – que, aliás, levou a obra a ser classificada como inferior quando comparada a textos como *O Crime do Padre Amaro* ou *O Primo Basílio*.

Veja-se, pois, o que Eça escreve logo no primeiro parágrafo da Carta. E, mais uma vez, reportamo-nos aos estudos desenvolvidos em nossa dissertação de Mestrado¹⁶:

Vous voulez, Monsieur, donner aux lecteurs de la *Revue Universelle* une idée du mouvement littéraire contemporain en Portugal, et vous me faites l'honneur de choisir le **Mandarin, un conte fantaisiste et fantastique**, où l'on voit encore, comme au bon vieux temps, apparaître le diable, quoique en redingote, et où il y a encore des fantômes, quoique avec de très bonnes intentions psychologiques. Vous prenez là, Monsieur, une oeuvre bien modeste et **qui s'écarte considérablement du courant moderne de notre littérature devenue, dans ces dernières années, analyste et expérimentale**; et cependant par cela même que **cette oeuvre appartient au rêve et non à la réalité**, qu'elle est inventée et non observée, elle caractérise fidèlement, ce me semble, la tendance la plus naturelle, la plus spontanée de l'esprit portugais. (QUEIROZ, 1951, p. 5-6). (Grifo nosso).

O que nos chama a atenção neste trecho é a observação do escritor português de que esta sua obra *se afasta consideravelmente da corrente moderna da literatura de sua época* – como se sabe, a corrente realista/naturalista.

Ora, se retomarmos as nossas considerações acerca do termo *Renascença*, utilizado por Eça de Queiroz em seu *Prólogo*, poderemos concluir que nada mais distante daquela corrente literária que vigorava no século XIX do que um gênero surgido no final do período clássico da cultura grega e revivificado na Renascença, e que misturava, num mesmo texto, elementos tão distintos como a realidade e a fantasia, o sério e o cômico. Ou seja: nada mais distante da corrente realista/naturalista do que a sátira menipéia.

¹⁶ Cf. GAMBA, 2005, p. 52-58.

Mas o escritor também afirma, nesse mesmo trecho, que, apesar de se distanciar da corrente literária de sua época devido ao caráter “fantasista e fantástico” que apresentava, a sua obra “caracteriza fielmente a tendência mais natural do espírito português” justamente por pertencer ao *sonho*, e não à *realidade*; por ser uma obra *inventada*, e não *observada*. Para Eça, os portugueses sempre consideraram a fantasia e a eloquência como “os dois signos do homem superior”: “[...]; et toujours nous considérerons la fantaisie et l'éloquence comme les deux signes, et les seuls vrais, de l'homme supérieur.” (1951, p. 7). O autor de *O Mandarim* também comenta que, se lido em Portugal, Stendhal não seria apreciado, pois o que nele é exatidão, os portugueses considerariam esterilidade, e que as idéias precisas, expressas de uma forma sóbria, não lhes interessavam, pois “o que nos encanta são emoções grandiosas traduzidas com uma grande ostentação plástica de linguagem.” (p. 7-8; tradução nossa). E, logo em seguida, acrescenta que, em função da sua natureza, o povo português tende a se afastar de tudo o que é realidade, análise, experimentação e certeza objetiva, entregando-se antes à fantasia. Daí, segundo Eça, Portugal produzir, em termos de arte, sobretudo líricos e satíricos.

Des esprits ainsi formés doivent ressentir nécessairement de l'éloignement pour tout ce qui est réalité, analyse, expérimentation, certitude objective. Ce qui les attire, c'est la fantaisie, sous toutes ses formes, depuis la chanson jusqu'à la caricature; aussi, en art, nous avons surtout produit des lyriques et des satiristes. Ou nous restons les yeux levés vers les étoiles, laissant monter vaguement le murmure de nos coeurs; ou, si nous laissons tomber un regard sur le monde environnant, c'est pour en rire avec amertume. [...]. (p. 8). (Grifo nosso).

E, concluindo sua análise sobre a alma do homem português, Eça de Queiroz acrescenta: “Nós somos homens de emoção, não de razão.” (p. 9; tradução nossa).

Observe-se, agora, o que o escritor diz em relação aos autores e às obras portuguesas:

Nous savons chanter, quelquefois railler, jamais expliquer. Voilà pourquoi il n'y a pas de critique en Portugal. **Aussi le roman et le drame jusqu'à ces derniers temps n'étaient que des oeuvres de poésie et d'éloquence, quelquefois des plaidouers philosophiques, d'autres fois des élégies sentimentales. L'action y était conçue hors de toute vérité sociale et humaine. Les personnages étaient des anges cachant leurs ailes sous leurs redingotes, ou bien des monstres symboliques, taillés sur le vieux patron de Satan: jamais des hommes.** [...]. Les auteurs dramatiques, les romanciers, en créant leurs épisodes, n'avaient qu'à s'abandonner à cette espèce d'ivresse extatique qui fait chanter les rossignols par nos beaux soir de pleine lune: tout de suite le public se pâmait. On jugeait alors une pièce de théâtre d'après la splendeur de la rhétorique. (p. 9-10). (Grifo nosso).

Como se pode perceber pela transcrição desses trechos, Eça de Queiroz conhecia bem o espírito, a alma portuguesa – caracterizada pela *emoção* e não pela *razão*. Entretanto, o

escritor também entendia que já não era mais possível manter, após o advento do naturalismo, esta postura de sonho, em que os autores se entregavam a uma “embriaguez extática” para escrever suas obras, em que o romance e o drama não passavam de meras “obras de poesia e de eloquência, de discurso filosófico ou de elegias sentimentais”, em que a ação era concebida “fora de toda a verdade social e humana”. Era necessário, ainda que não por uma inclinação natural do espírito, mas por *um sentimento de dever literário*, “não mais olhar o céu, mas a rua” para que a literatura não se tornasse um objeto ultrapassado:

Ceci ne pouvait pas continuer, surtout après que l'évolution naturaliste eut triomphé en France, et que le direction des idées, en fait d'art, semblait devoir rester aux mains de la science expérimentale. Car nous imitons ou nous faisons semblant d'imiter en tout la France, depuis l'esprit de nos lois jusqu'à la forme de nos chaussures; à un tel point que pour un oeil étranger, notre civilisation, surtout à Lisbonne, a l'air d'être arrivée la veille de Bordeaux, dans des caisses, par le paquebot des Messageries. **Cependant, même avant le naturalisme, déjà quelques jeunes esprits parmi nous avaient compris que la littérature d'un pays ne pouvait rester pour toujours étrangère au monde réel,** qui travaillait et souffrait autour d'elle. **En s'isolant dans les nuages,** occupée à ciseler des préciosités de style, **elle risquerait de devenir dans une société vivant, un objet de bri-à-brac.** On s'est donc imposé bravement le devoir de ne plus regarder le ciel – mais la rue. Seulement, faut-il le dire? **On faisait cette noble besogne, non par une inclination naturelle de l'intelligence, mais par un sentiment de devoir littéraire** – j'allais presque dire de devoir public. [...]. (p. 10-12). (Grifo nosso).

Assim, de acordo com Eça, *por honra das modernas letras portuguesas*, passou-se a colocar nas obras *muita observação e muita humanidade*: “[...]. Pour l'honneur des modernes lettres portugaises, ou tâchait de mettre dans ses oeuvres beaucoup d'observation, beaucoup d'humanité; [...]” (p. 12).

Todavia, Eça de Queiroz nos mostra que um povo emotivo por natureza como o povo português não suportaria um estilo tão duro, tão árido, com uma linguagem “tão exata e seca quanto à de um código civil”, e que, dessa forma, acabaria por sentir saudades da quimera. E é por esta mesma razão que, segundo Eça, *mesmo após o naturalismo, os escritores continuaram a escrever contos fantásticos*. Vejam-se as suas palavras textuais:

[...]; **mais il arrivait qu'en étudiant consciencieusement son voisin, petit rentier ou petit employé, on regrettait les temps où il était permis, sans être démodé, de chanter les beaux cavaliers aux reluisantes armures. Les temps de flânerie idéale à travers les bois de la fantaisie étaient passés, hélas! L'art n'était plus un facile épanchement de l'âme trop chargée de rêve, mais une âpre et sévère recherche de vérité. Il fallait maintenant, pendant de grands volumes de cinq cents pages, se mêler à une humanité qui n'a plus d'ailes, qui nous semble n'avoir que des plaies, et on était forcé de remuer avec une main, habituée au duvet des nuages, toute sorte de choses attristantes et basses, la petitesse des caractères, la banalité des conversations, la misère des sentiments...** La

langue même, cette langue poétique et imagée qu'on se plaisait à parler ne pouvait plus servir à rendre ces choses humbles et vraies; **il fallait se servir d'une langue exacte, sèche, comme celle du code civil...** Eh bien, Monsieur, dans ce milieu réel, contemporain, banal, l'artiste portugais habitué aux belles chevauchées à travers l'idéal, étouffait; et **s'il ne pouvait quelquefois faire une escapade vers l'azur, il mourrait bien vite de la nostalgie de la chimère. Voilà pourquoi, même après le naturalisme, nous écrivons encore des contes fantastiques**, des vrais, de ceux où il y a des fantômes et où l'on rencontre au coin de pages le diable, l'ami diable, cette délicieuse terreur de notre enfance catholique. [...]. (p. 12-15). (Grifo nosso).

Assim, diante desta situação, cria-se o impasse: Como tornar menos áspero, menos severo, o necessário estudo da realidade humana? Como apontar as chagas existentes na sociedade e na alma humana de uma forma menos árida? Como criar um texto em que estivessem presentes “toda a sorte de coisas tristes e baixas, a pequenez dos caracteres, a banalidade das convenções, a miséria dos sentimentos” que assolavam a sociedade e o homem do século XIX se, ambos, autor e leitor estavam acostumados à *plumagem das nuvens*? Em outras palavras, como apontar a dura realidade da existência sem abandonar o sonho, a fantasia, tão caros ao homem português?

Eis aí a grande questão, o grande desafio para Eça de Queiroz. E, a solução, encontrou-a o escritor na sátira menipéia.

Se nos reportarmos ao estudo do *Prólogo*, onde apontamos a utilização da menipéia para a criação de um texto que se situasse no campo da fantasia e do sonho sem, contudo, distanciar-se demasiadamente da realidade, veremos que o escritor não fez aqui, em sua *Carta-Prefácio*, mais que reiterar essa proposta. Conforme já mencionado, dentre as características da menipéia estão *a liberdade de invenção temática e filosófica, as situações extraordinárias e extravagantes e os problemas sociopolíticos contemporâneos*, ou seja, exatamente as características que proporcionaram a Eça de Queiroz construir um texto nos moldes que pretendia, equilibrando, assim, a Razão e a Imaginação.

Isso explicaria as palavras do autor quando, logo a seguir, declara que pelo menos ao longo de um pequeno volume, estando sob uma “licença estética”, não se sujeitaria mais “à incômoda submissão à verdade, à tortura da análise, à impertinente tirania da realidade”, análise essa tão torturante quanto aquele “cilício”, que não fazia mais que “abrir chagas no corpo de São Francisco”.

[...]. **Alors, du moins pendant tout un petit volume, on ne subit plus l'incommode soumission à la vérité, la torture de l'analyse, l'impertinente tyrannie de la réalité. On est en pleine licence esthétique.** [...]. (p. 15). (Grifo nosso).

Quanto às suas palavras finais na Carta, acreditamos serem elas, em primeiro lugar, uma confirmação desta mescla de tons e de estilos que Eça tinha em mente, e, depois, uma evidência do que acreditamos ser um possível início de descontentamento ou de desilusão do escritor em relação à estética realista/naturalista, que impunha tanto aos autores quanto aos leitores portugueses um estilo demasiado seco, árido, para o “estudo severo do homem e de sua miséria humana”. Descontentamento ou desilusão essa que, mais tarde, em 1893, confessará abertamente em seu texto “Positivismo e idealismo”, como tivemos oportunidade de demonstrar.

[...]. **On peut mettre dans le coeur de sa concierge tout l'idéalisme d'Ophélie et faire parler les paysans de son village avec la majesté de Bossuet. On dore ses adjectifs.** On fait marcher ses phrases à travers la page blanche comme à travers une place pleine de soleil avec des pompes cadencées de procession s'avancant parmi des jonchées des roses... **Puis la dernière feuille écrite, la dernière épreuve corrigée, on quitte la rue, on reprend le trottoir, et on se remet à l'étude sévère de l'homme et de sa misere éternelle. Content? Non, Monsieur, résigné..** (p. 15-16). (Grifo nosso).

Desse modo, reiteramos que a solução encontrada por Eça de Queiroz para dar ao homem português o sonho e a fantasia sem perder de vista a realidade foi construir um texto nos moldes da sátira menipéica, e que, ao escrever o *Prólogo* e mais tarde a *Carta-Prefácio*, não pretendeu mais que alertar e criar um pacto com o leitor em relação à forma por ele adotada, uma forma estranha, diferente; um verdadeiro “hipocentauro” que, como o de Luciano, não poderia dispensar a presença de uma “laliá” para ser compreendido.

Observemos agora como se apresenta o texto introdutório de *A Relíquia*.

Se no caso de *O Mandarim* a presença de um prólogo não foi suficiente para que o público leitor percebesse e compreendesse não só a forma do texto mas também os motivos e as intenções queirosianas que se escondiam por trás daquela “estranha novidade”, sendo necessária a elaboração de um outro texto que tornasse mais explícitos esses motivos e intenções, para *A Relíquia* o autor procurou ser claro e objetivo desde o início no que diz respeito à mescla da realidade e da fantasia, da comicidade e da seriedade em sua obra, apresentando, antes da introdução, também uma epígrafe.

“Sobre a nudez forte da Verdade – o manto ‘diáfano’ da Fantasia”. Eis aí a célebre frase, imortalizada na estátua de Eça de Queiroz no Largo do Barão de Quintela, em Lisboa, estátua onde o escritor português aparece esculpido junto a uma figura feminina nua: a representação alegórica da Verdade.

Assim, mais uma vez, Eça de Queiroz procura alertar e orientar o leitor em relação à forma de seu texto, ou seja, em relação a uma forma que mescla elementos tão opostos. E, uma outra vez, o astuto escritor cria um pacto com seu leitor.

Entretanto, a epígrafe queirosiana não se limita a indicar apenas a mescla de realidade e fantasia na obra, mas ainda o motivo da escolha dessa forma. A Verdade, tal como ela é, sem disfarces, nua, é extremamente dura – ou “forte”, como quer o escritor português. No entanto, ela existe, está ali, e precisa ser encarada. Mais uma vez, portanto, apresenta-se ao autor de *A Relíquia* aquela mesma questão que se apresentara ao escrever *O Mandarim*: de que maneira colocar diante do leitor essa Verdade tão forte, tão dura, se a tendência do povo português é afastar-se de tudo o que é realidade, análise, experimentação e certeza objetiva, entregando-se antes à fantasia? Como tornar menos áspero, menos severo, o necessário estudo da realidade humana? Novamente, a saída encontrada por Eça é servir aos seus leitores “ossos escondidos sob a gordura”.

Uma observação, porém, faz-se necessária aqui. Um pouco diferente de *O Mandarim* – que não é apenas um conto “fantasista”, mas também “fantástico¹⁷”, conforme indicou o próprio autor em sua *Carta que deveria ter sido um Prefácio* –, *A Relíquia* não chega a atingir as raias do sobrenatural, apesar da fantasia que a circunda.

Dessa forma, se a primeira obra citada aproxima Eça de Queiroz de Luciano de Samósata por meio da sátira menipéia (que se caracteriza justamente pela presença das situações extraordinárias e extravagantes, indissolavelmente vinculadas a um fim puramente filosófico-ideológico, ligadas às demais características apontadas), a segunda aproxima esses dois escritores por meio da própria *forma* ou *tradição luciânica*, que, como tivemos oportunidade de demonstrar no capítulo 1 deste trabalho, difere da sátira criada por Menipo de Gadara.

Voltando à epígrafe queirosiana, para o leitor mais atento somente a sua presença já seria suficiente para indicar o tipo de texto com o qual se depararia. Porém, talvez para se certificar de que desta vez seu “guia de leitura” seria bem compreendido, Eça escreve também a introdução. É nesta introdução que o protagonista Teodorico Raposo declara que decidiu compor as memórias de sua vida – que apresentam “uma lição lúcida e forte” – em “...páginas de repouso e de férias, onde *a Realidade sempre vive, ora embaraçada e tropeçando nas*

¹⁷ Entenda-se aqui o termo *fantasia* como tudo aquilo que não corresponde à realidade, como tudo que é fruto da imaginação, o que o difere, portanto, do termo *fantástico*, que, em literatura e segundo Todorov (1975), compreende a inserção de elementos sobrenaturais no discurso.

pesadas roupagens da História, ora mais livre e saltando sob a caraça vistosa da Farsa.” (QUEIROZ, s/d, p. 12). (Itálico nosso).

Está aí mais uma vez confirmado, portanto, o desejo e a busca por um equilíbrio entre Razão e Imaginação.

Não daremos seqüência, neste momento, à análise desta introdução, que será retomada nos itens seqüenciais deste tópico. Isso porque nossa intenção, aqui, foi apenas apontar a presença das “laliás” no texto queirosiano e suas respectivas funções, como fizemos.

Passemos, então, à próxima técnica luciânica presente nos textos queirosianos.

3.1.2 A técnica do distanciamento ou a postura imparcial do narrador

Uma das estratégias discursivas mais importantes para Luciano de Samósata é, sem dúvida, o critério de distanciamento que deve adotar o historiador ou prosador em relação aos assuntos tratados. Isso porque, segundo o escritor, somente por meio desse distanciamento, desse olhar baseado no ponto de vista distanciado, pode-se chegar à imparcialidade, à isenção, ao senso crítico no ato de discernir. Enfim, é preciso distanciamento tanto ideológico quanto de interesses para que o exercício do pensamento crítico possa se concretizar.

Eça de Queiroz, em suas obras *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* vale-se largamente dessa técnica, porém, de forma diferente em cada texto.

Nas duas primeiras obras, esse ponto de vista distanciado realiza-se por meio de narradores autodiegéticos e se baseia no *fantástico experimental* da sátira menipéia. Ambos, Teodoro em *O Mandarim* e Teodorico em *A Relíquia*, decidem contar fatos que marcaram suas vidas, entretanto, tais fatos são narrados muito tempo depois de seu acontecimento, justamente o que propicia aos narradores o distanciamento necessário para um julgamento crítico e isento dos mesmos.

Somente a título de recordação, vejamos como esta particularidade da menipéia é estruturada.

Conforme mencionamos em nosso capítulo 1, o *fantástico experimental* consiste em uma observação feita de um ponto de vista diferente do normal ou de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. Todavia, vimos também que não é necessário que este ponto de vista ou o ângulo de visão se limitem a um distanciamento físico do observador em relação ao objeto observado. Para que este ponto de vista fique caracterizado, basta que o observador se mantenha, de alguma forma, distanciado do objeto da sua observação.

Observe-se como em *O Mandarin* o narrador se apresenta aos seus leitores:

Eu **chamo-me** Teodoro – e **fui** amanuense do Ministério do Reino.
Nesse tempo vivia eu à travessa da Conceição nº 106, na casa de hóspedes da D. Augusta, [...].

A minha existência **era** bem equilibrada e suave. [...]. (QUEIROZ, 1951, p. 19). (Grifo nosso).

Uma noite, há anos, eu começara a ler, num desses infólios vetustos, um capítulo intitulado *Brecha das Almas*; [...]. (p. 25). (Grifo nosso).

A própria indicação de tempo fornecida pela personagem nas passagens citadas aponta claramente o distanciamento do protagonista em relação aos fatos narrados. Assim, isento de toda a emoção que lhe possa turvar o pensamento, Teodoro pode refletir com lucidez sobre os acontecimentos de sua vida.

Mas uma outra e interessante forma de distanciamento faz-se presente no texto: a alteração do foco de visão do narrador em decorrência da posição social que ocupa.

Teodoro, primeiramente como o simples amanuense que deseja ascender socialmente e tornar-se membro da aristocracia, depois já rico e fazendo parte dela, tem o privilégio de observar a sociedade portuguesa e seus valores sob duas óticas distintas. É este ângulo de visão inusitado que lhe permite perceber o quão vil, hipócrita e materialista é essa sociedade.

Vejam-se os trechos selecionados.

Primeiramente, a visão do amanuense insatisfeito e ambicioso, que guarda a ilusão acerca dos gozos materiais que não lhe são acessíveis:

Eu **chamo-me** Teodoro – e **fui** amanuense do Ministério do Reino.
Nesse tempo vivia eu à travessa da Conceição nº 106, na casa de hóspedes da D. Augusta, [...]. (p. 19). (Grifo nosso).

Não posso negar, porém, que nesse tempo eu era ambicioso [...].
[...] pungia-me o desejo de poder jantar no hotel Central com champagne, apertar a mão mimosa de viscondessas, e, pelo menos duas vezes por semana, adormecer, num êxtase mudo, sobre o seio fresco de Vênus. Oh! moços que vos dirigíeis a São Carlos, atabafados em paletós caros onde alvejava a gravata de *soirée*! Oh! tipóias, apinhadas de andaluzas, batendo galhardamente para os touros – quantas vezes me fizestes suspirar! Porque **a certeza de que os meus vinte mil réis por mês e o meu jeito encolhido de enguiço, me excluía para sempre dessas alegrias sociais, vinha-me então ferir o peito** – como uma frecha que se crava num tronco, e fica muito tempo vibrando! (p.19-22). (Itálico do autor, grifo nosso).

Agora, o rico aristocrata, desiludido e conhecedor da hipocrisia, da vilania humana:

[...] **Lisboa rojava-se aos meus pés.** O pátio do palacete estava constantemente invadido por uma turba: olhando-a enfastiado das janelas da galeria, eu via lá branquejar **os peitinhos da Aristocracia**, negrejar **a sotaina do Clero**, e luzir **o suor da Plebe**: todos vinham suplicar, de lábio abjecto, a

honra do meu sorriso e uma participação no meu ouro. Às vezes consentia em receber algum **velho de título histórico**: – ele adiantava-se pela sala, quase roçando o tapete com os cabelos brancos, tartamudeando adulações; e imediatamente, espalmado sobre o peito **a mão de fortes veias onde corria um sangue de três séculos, oferecia-me uma filha bem-amada para esposa ou para concubina**. (p. 60-61). (Itálico do autor, grifo nosso).

Abandonei o palacete ao Loreto, a existência de Nababo. Fui com uma quinzena coçada, realugar o meu quarto na casa da *Madame* Marques; e voltei à Repartição, de espinhaço curvo, a implorar os meus vinte mil-réis mensais, e a minha doce pena de amanuense!...

[...]. **Julgando-me arruinado, – todos aqueles, que a minha opulência humilhara, cobriram-me de ofensas [...]. Os jornais, num triunfo de ironia, achincalharam a minha miséria. A aristocracia, que balbuciara adulações aos pés do Nababo, ordenava agora aos seus cocheiros que atropelassem nas ruas o corpo encolhido do plúmifivo de Secretaria. O clero, que eu enriquecera, acusava-me de feiticeiro; o povo atirou-me pedras; [...].**

Então, indignado, um dia subitamente reentrei com estrondo no meu palacete e no meu luxo. [...].

[...].

Logo, Lisboa, sem hesitar, se rojou aos meus pés. [...]. Os jornais deram-me os qualificativos que, de antiga tradição, pertencem à Divindade: fui o Omnipotente, fui o Omnisciente! A aristocracia beijou-me os dedos como a um Tirano: e o clero incensou-me como a um ídolo. E o meu desprezo pela Humanidade foi tão largo, – que se estendeu ao Deus que a criou. (p. 157-159) (Itálico do autor, grifo do nosso).

Assim, por meio dessa alteração de foco de visão do narrador ou deslocamento de perspectivas, Eça de Queiroz põe em prática a *poética da alteridade* criada por Luciano de Samósata, poética essa que, Segundo Jacyntho Lins Brandão (2001, p. 140-143), está assentada sobre duas bases: a submissão do próprio ao critério do outro, através da justaposição de diferenças, e a contemplação do próprio por meio de uma perspectiva deslocada, que representaria o foco mais correto.

Porém, e ainda de acordo com Brandão (p. 143), é importante ressaltar que essa justaposição de diferenças que marca a submissão do próprio ao critério do outro não pode se assentar na questão pura e simples da contraposição de culturas, pois o puramente outro não possuiria os elementos necessários para um julgamento crítico imparcial.

Desse modo, Teodoro é colocado como “o outro de si mesmo”, uma vez que passa por um processo de aculturação e, com isso, pode fazer um julgamento mais isento daquilo que a ele se apresenta.

Já o narrador de *A Relíquia*, Teodorico, assume como forma de distanciamento apenas aquela primeira forma derivada da narração de fatos ocorridos muito tempo depois de seu acontecimento:

Decidi compor, nos vagares deste Verão, na minha quinta do Mosteiro [...], as memórias da minha Vida – que neste século, tão consumido pelas incertezas da Inteligência e tão angustiado pelos tormentos do Dinheiro, encerra [...] uma lição lúcida e forte.

Em 1875, nas vésperas de Santo António, uma desilusão de incomparável amargura abalou o meu ser: por esse tempo minha tia, D. Patrocínio das Neves, mandou-me do Campo de Sant’Ana, onde morávamos, em romagem a Jerusalém: [...] dentro dessas santas muralhas, num dia abrasado do mês de Nizam, sendo PONCIUS PILATUS procurador da Judeia, ELIUS LAMMA legado imperial da Síria e J. - KAIAPHA Sumo Pontífice, testemunhei, miraculosamente, escandalosos sucessos: depois voltei – e uma grande mudança se fez nos meus bens e na minha moral!

São estes casos [...] que quero traçar, com sobriedade e com sinceridade [...]. (QUEIROZ, s/d, p, 5-6). (Grifo nosso).

Dessa forma, como também ocorre em *O Mandarin*, a indicação de tempo apresentada pela personagem na passagem acima citada aponta o distanciamento do protagonista em relação aos fatos narrados. Também como Teodoro, Teodorico, isento das emoções que lhe possam turvar o pensamento, pode refletir com lucidez sobre os acontecimentos de sua vida. É sob esse prisma, portanto, que Raposo analisa criticamente e denuncia o materialismo e a hipocrisia que grassam na sociedade portuguesa.

Veja-se a ironia do narrador que, distanciado pelo tempo daquilo que se passou, revisita seu passado para denunciar a hipocrisia e o jogo de interesses que envolvem a vida religiosa da sociedade lisboeta. Comece-se pela própria origem do personagem, neto de um padre:

Meu avô foi o padre Rufino da Conceição, licenciado em teologia, autor duma devota *Vida de Santa Filomena*, e prior da Amendoeirinha. Meu pai, afilhado de Nossa Senhora da Assunção, chamava-se Rufino da Assunção Raposo – e vivia em Évora com a minha avó, Filomena Raposo, por alcunha a “Repolhuda”, doceira na rua do Lagar dos Dízimos. [...]. (QUEIROZ, s/d, p. 13). (Itálico do autor, grifo nosso).

Agora, o trecho em que Teodorico descreve o ambiente corrompido dos colégios internos:

Apenas completei nove anos, a titi [...] colocou-me, como interno, no colégio dos Isidoros [...].

Logo nas primeiras semanas liguei-me ternamente com um rapaz, Crispim, mais crescido que eu [...]. O Crispim ajudava à missa aos domingos; e, de joelhos com os seus cabelos compridos e louros, lembrava a suavidade dum anjo. **Às vezes agarrava-me no corredor e marcava-me a face, que eu tinha feminina e macia, com beijos devoradores; à noite, na sala de estudo, à mesa onde folheávamos os sonolentos dicionários, passava-me bilhetinhos a lápis, chamando-me *seu idolatrado* e prometendo-me caixinhas de penas de aço...** (p. 23). (Itálico do autor, grifo nosso).

E, na seqüência, a postura agressiva e hipócrita dos próprios padres educadores:

[...]. E três vezes por semana o sebento padre Soares, vinha, de palito na boca, interrogar-nos em doutrina e contar-nos a vida do Senhor:

– Ora depois pegaram, e levaram-no de rastos a casa de Caifás... **Olá, o da pontinha do banco, quem era Caifás?... Emende! Emende adiante!... Também não! Irra, cabeçudos!** Era um judeu e dos piores... [...]. (p. 23). (Grifo nosso).

Cada mês a Vicência, de capote e lenço, me vinha buscar depois da missa, para ir passar um domingo com a titi. **Isidoro Júnior, antes de eu sair, examinava-me sempre os ouvidos e as unhas; muitas vezes, mesmo na bacia dele, dava-me uma ensaboada furiosa, chamando-me baixo sebento. Depois trazia-me até à porta, fazia-me uma carícia, tratava-me de seu querido amiguinho**, e mandava pela Vicência os seus respeitos à snr.^a D. Patrocínio das Neves. (p. 23). (Itálico do autor, grifo nosso).

Outro momento interessante de crítica e denúncia queirosina, e que demonstra bem a falsidade humana e o jogo de interesses, é a cena em que D. Patrocínio, encolerizada com a demora de Teodorico em chegar à casa, destrata-o na frente de seus convidados, o que faz com que ele pense em abandonar a casa. Porém, a idéia de herdar toda fortuna da tia acaba por impedir o seu ato.

– Relaxações em minha casa não admito! Quem quiser viver aqui há-de estar às horas que eu marco! Lá deboches e porcarias, não enquanto eu for viva! E quem não lhe agradar, rua! (p. 36).

Puxei, com a mão a tremer, a minha chávena de chá: e [...] **pensava em abandonar para sempre a casa daquela velha medonha**, que assim me ultrajava diante da Magistratura e da Igreja, sem consideração pela barba que me começava a nascer, forte, respeitável e negra.

Mas, aos domingos, o chá era servido nas pratas do comendador G. Godinho. Eu via-as, maciças e resplandcentes, diante de mim: [...]. E tudo pertencia à titi. Que rica que era a titi! Era necessário ser bom, agradar sempre à titi!.... (p. 37-38). (Grifo nosso).

Assim, tanto Teodoro quanto Teodorico Raposo assumem o ângulo de visão distanciado destacado por Luciano, e ambos têm a oportunidade de ver desfilar à sua frente os vícios de uma sociedade decadente.

Interessante é notar que, para as duas personagens queirosianas (no que tange às questões morais e sociais), Lisboa adquire as mesmas dimensões que Roma possui para as personagens luciânicas.

Segundo Aurelio Peretti, em seu já citado *Luciano: un intellettuale greco contro Roma* (1946), tal cidade é para Luciano a cidade dos vícios – exatamente como Lisboa o é para Teodoro e Teodorico. Ainda de acordo com o estudioso, o texto *Nigrino ou Dos Costumes de*

um Filósofo (LUCIANUS, 1861, p. 76, v.1) é, dos escritos antigos, aquele em que se encontra a mais dura e irônica oposição grega contra Roma.

Em nenhum outro texto antigo a oposição grega contra Roma se manifesta tão viva e pungente de ironia, tão rica de motivos e argumentos, tão completa e aberta como no *Nigrino*. Lendo as páginas que descrevem a sociedade romana, atrás da crítica de costumes sente-se a aversão a todo um ambiente e uma mentalidade; por trás da sátira adivinha-se a ponta do desprezo; por trás da ironia do filósofo, a malícia do satirista. Tem-se a impressão de que na cidade de Roma e naquela alta sociedade dos ricos romanos o escritor tenha passado uma experiência extremamente dura e amarga, de imoralidades, vilanias e loucuras, e que dela tenha saído atordoado e decidido a se vingar. **Roma é para Luciano a cidade dos adultérios, da avareza, da falsidade, dos apetites mais grosseiros, dos falsos amigos, dos adutores, dos caçadores de testamento e também dos homicídios e das delações.** [...]. (PERETTI, 1946, p. 86-87). (Tradução e grifo nossos).

Observem-se as palavras de Luciano, personagem autodiegético de *Nigrino*, ao narrar a um amigo a conversa que teve com o mesmo filósofo Nigrino em Roma:

Assim ele [Nigrino] me pintou a cidade [...] e acrescentou: Quando eu retornei pela primeira vez da Grécia, aproximando-me desta cidade, parei e perguntei a mim mesmo por que voltava, citando aquelas palavras de Homero:

Oh, infeliz, por que deixa o caro
Lume do sol,

a Grécia, com aquela cara felicidade e liberdade, e vem aqui para ver tanto tumulto, e calúnias, e soberbas saudações, e banquetes, e adutores, [...], e falsas amizades? [...],

[...].

[...]. **E colocando-me aqui, como em um teatro lotado de espectadores, eu, do alto, olhei as coisas que aconteciam, dentre as quais algumas me davam divertimento e riso, e algumas me mostravam que homem era verdadeiramente forte.** [...].(LUCIANUS, p. 78-79). (Tradução e grifo nossos).

E Segue-se, nesse parágrafo, uma longa citação com toda a sorte de vícios e tolices a que o homem pode se submeter.

Mas o que se percebe claramente aqui é a presença do ângulo de visão inusitado do filósofo. Nigrino, por meio de um “distanciamento físico”, observa e julga as ações humanas que desfilam à sua frente. Veja-se, por exemplo, o comentário de A. Peretti a esse respeito:

[...]. **Colocado como em um teatro lotado de espectadores, Nigrino observa do alto o espetáculo de miséria e de loucura, ora se deliciando com a contradição e insensatez humanas, ora saboreando a ira e a ironia amarga que as ações humanas suscitam no coração:**

algumas de fato divertem e fazem rir, outras, ensinam a pôr à prova a força da própria alma. (1946, p. 89). (Tradução e grifo nossos).

Aliás, situação bastante semelhante à de Teodoro em *O Mandarin*, quando este, de seu Palacete, vê, enojado, a sociedade lisboeta que se roja aos seus pés. Retome-se o já citado trecho:

[...] **Lisboa rojava-se aos meus pés.** O pátio do palacete estava constantemente invadido por uma turba: **olhando-a enfastiado das janelas da galeria, eu via lá branquejar os peitinhos da Aristocracia, negrejar a sotaina do Clero, e luzir o suor da Plebe: todos vinham suplicar, de lábio abjecto, a honra do meu sorriso e uma participação no meu ouro.** Às vezes consentia em receber algum velho de título histórico: – ele adiantava-se pela sala, quase roçando o tapete com os cabelos brancos, tartamudeando adulações; e imediatamente, espalmado sobre o peito a mão de fortes veias onde corria um sangue de três séculos, oferecia-me uma filha bem-amada para esposa ou para concubina. (p. 60-61). (Itálico do autor, grifo nosso).

Em relação à obra *A Cidade e as Serras*, pode-se observar novamente a técnica do distanciamento por meio da poética da alteridade; entretanto, o narrador, Zé Fernandes, é agora um narrador heterodiegético.

Tanto Zé Fernandes quanto a personagem Jacinto, neste texto, assumem a perspectiva deslocada que viabiliza a isenção. O primeiro, por ser aculturado: o habitante de Guiães, no Douro, que vai estudar em Paris, tornando-se amigo de Jacinto, e que retorna a Portugal para cuidar dos negócios da família, onde fica por 7 anos, quando, então, volta à França. O segundo, por ao longo de sua trajetória perceber aquilo que lhe é próprio por duas vias distintas: o grande e civilizado Jacinto – inimaginável habitante do campo, proprietário de um luxuosíssimo palacete em Paris, para quem a suprema felicidade resumia-se no acúmulo de conhecimento e tecnologia – e, mais tarde, o Jacinto rural, serrano, que, tendo partido a contragosto para suas terras em Tormes e ficado lá mais tempo do que previra, acaba por estabelecer uma relação harmoniosa e prazerosa com as Serras.

Desse modo, ao dar a Zé Fernandes e a Jacinto a condição de aculturados, Eça de Queiroz possibilita às duas personagens analisar e criticar de forma isenta aquilo que bem conhecem: o materialismo exacerbado, representado pelo palacete 202 em Paris, e o atraso tecnológico de Portugal, representado pela quinta em Tormes, antes da reforma realizada por seu dono.

Veja-se, por exemplo, a ironia patente nesses trechos do capítulo em que Zé Fernandes retorna a Paris após sete anos em Portugal e reencontra Jacinto e o seu palacete:

E, todavia, nada mudara durante esses sete anos no jardim do 202!
[...].

Mas dentro, no peristilo, **logo me surpreendeu um elevador instalado por Jacinto – apesar do 202 ter somente dois andares**, e ligados por uma escadaria tão doce que nunca ofendera a asma da sr.^a D. Angelina! **Espaçoso, tapetado, ele oferecia, para aquela jornada de sete segundos, confortos numerosos, um divã, uma pele de urso, um roteiro das ruas de Paris, prateleiras gradeadas com charutos e livros. [...].**

Eu murmurei, nas profundidades do meu assombrado ser:
– **Eis a Civilização!** (QUEIROZ, 1912, p. 24) (Grifo nosso).

[Jacinto] Amarrotara com cólera a carta começada – **eu escapei, respirando, para a Biblioteca**. Que majestoso armazém dos produtos do Raciocínio e da Imaginação! **Ali jaziam mais de trinta mil volumes, e todos decerto essenciais a uma cultura humana. [...].** (p. 28) (Grifo nosso).

Lançando-se agora o foco sobre Jacinto, observa-se, durante a trajetória da personagem, uma gradual transformação de pensamento e de comportamento em relação ao materialismo exacerbado que a caracterizava desde o princípio do romance.

Jacinto, que “entre a inconsciência e a impassibilidade da Natureza, tremia com o terror da sua fragilidade”, e que, em meio a esta, via a “inutilização de todas as suas faculdades superiores”, Jacinto, para quem “ao cabo duma semana rural, de todo o seu ser nobremente composto só restava um estômago e por baixo um falo”, tem um primeiro lampejo de consciência quando é levado pelo amigo Zé Fernandes à Basílica do Sacré-Coeur, em construção nos altos de Montmartre, de onde vê a cidade por um ângulo de visão diferenciado, inusitado. Contemplando Paris do alto, a personagem – para quem “a idéia de Civilização não se separava da idéia de Cidade” – começa a perceber, por meio do discurso filosófico do amigo e do quadro que tem à sua frente, que essa cidade tão cheia de encantos, com todo o progresso material alcançado, pode, por aquela perspectiva, afigurar-se como uma mera ilusão do ser humano.

[...]. **Sob o céu cinzento, na planície cinzenta, a Cidade jazia, toda cinzenta, como uma vasta e grossa camada de calça e telha. E, na sua imobilidade e na sua mudez, algum rolo de fumo, mais ténue e ralo que o fumar dum escombros mal apagado, era todo o vestígio visível da sua vida magnífica.**

Então chasqueei risonhamente o meu Príncipe. Aí estava pois a Cidade, Augusta criação da Humanidade. Ei-la aí, belo Jacinto! Sobre a crosta cinzenta da Terra – uma camada de calça, apenas mais cinzenta! No entanto ainda momentos antes a deixáramos prodigiosamente viva, cheia dum povo forte, com todos os seus poderosos órgãos funcionando, abarrotada de riqueza, resplandecente de sapiência, na triunfal plenitude do seu orgulho, como Rainha do Mundo coroada de Graça. E agora eu e o belo Jacinto trepávamos a uma colina, espreitávamos, escutávamos – e de toda a estridente e radiante Civilização da Cidade não percebíamos nem um rumor nem um lampejo! E o 202, o soberbo 202, com os seus arames, os seus aparelhos, a pompa da sua Mecânica, os seus trinta mil livros? Sumido, esvaído na confusão de telha e cinza!

Para este esvaecimento pois da obra humana, mal ela se contempla de cem metros de altura, arqueja o obreiro humano em tão angustioso esforço? Hem, Jacinto?... Onde estão os teus Armazéns servidos por três mil caixeiros? E os Bancos em que retine o ouro universal? E as Bibliotecas atulhadas com o saber dos séculos? Tudo se fundiu numa nódoa parda que suja a Terra. Aos olhos piscos de um Zé Fernandes, logo que ele suba, fumando o seu cigarro, a uma arredada colina – a sublime edificação dos Templos não é mais que um silencioso monturo da espessura e da cor do pó final. O que será então aos olhos de Deus!

E ante estes clamores, lançados com afável malícia para espicaçar o meu Príncipe, ele murmurou, pensativo:

– Sim, é talvez tudo uma ilusão... E a Cidade a maior ilusão! (p. 100-102). (Grifo nosso).

Semelhante a esse trecho queirosiano é o trecho do texto *Icaromenipo*, de Luciano, que abaixo transcrevemos. Aliás, talvez mais um caso daquela já citada intertextualidade de que fala Kristeva.

Neste texto, a personagem Menipo faz uma fantástica viagem até a Lua, de onde observa tudo o que se passa na Terra, e, ao voltar de lá, relata as suas impressões a um amigo:

Amigo: **Conta-me tudo, Menipo**, tudo sobre a tua viagem, e todas as maravilhas que você viu, porque quero saber. Espero ouvir muitas coisas. **Como você via a Terra e o que está sobre ela, olhando-a lá de cima.**

Menipo: Disse bem ao dizer “muitas coisas”. Então sobe à lua com a sua imaginação, viaje por meio das minhas palavras e veja comigo como todas as coisas estão dispostas sobre a Terra. **Primeiramente a Terra me pareceu muito pequena, muito menor do que a Lua, de modo que olhando para baixo, não sabia mais onde estavam as montanhas e o mar. [...]. Mas observando atentamente, surgiu diante dos meus olhos toda a vida humana. Não mais as nações e as cidades, mas os próprios homens, que navegavam, que guerreavam, que cultivavam os campos [...], e tudo aquilo que nutre o seio da Terra.** (LUCIANUS, 1862, p. 196, v.2). (Tradução e grifo nossos).

Menipo: [...]. Em suma: **todas as variadíssimas coisas que se representam sobre esse imenso teatro me parecem ridículas. E especialmente me faziam rir aqueles que disputavam um pedaço de terra [...], porque toda a Grécia, lá de cima [...], não era mais que um ponto. [...]. E se avistava algum homem rico, todo envaidecido e arrogante por possuir oito anéis e quatro taças de ouro, quanto eu ria, porque o Pargeu, com todas as minas, não era mais do que um grão de milho!**

Amigo: [...]. Mas e as cidades e os homens? Como te pareciam lá de cima?

Menipo: **Com certeza você já viu um amontoado de formigas. Algumas entram, algumas saem, algumas ficam em torno do formigueiro; uma busca lá fora as imundícies; uma outra, agarrada uma casca de semente ou a metade de um grão, corre leva-la à boca. [...]. As cidades com os homens parecem-me, portanto, formigueiros. [...].** (p. 198). (Tradução e grifo nossos).

Interessante é notar como nos dois casos – no texto queirosiano e no luciânico – o distanciamento físico do observador é imprescindível para que haja um julgamento mais isento daquilo que, numa situação comum, parecia natural, normal, habitual. Dessa forma, tanto Menipo quanto Zé Fernandes e Jacinto passam a enxergar com reservas a postura e os atos humanos.

Mas voltando à obra *A Cidade e as Serras*, esse primeiro lampejo de consciência, juntamente com os aborrecimentos causados pelas constantes falhas dos equipamentos mecânicos do 202, ainda não é suficiente para desencadear uma transformação em Jacinto. Mesmo a insatisfação e o tédio constantes e o pessimismo a que se entrega o *Príncipe da Grã-Ventura* não bastam para que a personagem consiga refletir com imparcialidade sobre a sua situação. Isso porque Jacinto ainda está em estreito contato com o “seu mundo”, com o “seu espaço”, o que não lhe possibilita o distanciamento necessário para um julgamento isento e correto.

É somente quando está em Portugal, portanto já distante de todos os luxos e comodidades que o 202 lhe oferece – uma vez que o seu plano de reformar a antiga casa de Tormes e de equipá-la com todos os utensílios do palacete de Paris antes de lá chegar não se concretiza –, que a transformação em Jacinto tem início. A beleza e a simplicidade das serras vão, aos poucos, sobrepondo-se à irritação e à desolação da personagem frente à falta de “Civilização” (segundo seu conceito) com a qual se vira forçado a conviver.

Importante é enfatizar, entretanto, que, num primeiro momento, esse encantamento em relação às belezas naturais das serras é o encantamento de um neófito, de um iniciado que, surpreendido pelos encantos do campo, esquece o atraso cultural daquele espaço. É somente quando está frente a uma situação drástica – como, por exemplo, quando vê o estado deplorável em que se encontra a sua casa – que recobra a consciência da realidade em que está inserido.

No meu Príncipe já evidentemente nascera uma curiosidade pela sua rude casa ancestral. Mirava o relógio, impaciente. Ainda trinta minutos! Depois, sorvendo o ar e a luz, murmurava, no primeiro encanto de iniciado:
– **Que doçura, que paz...** (p. 159). (Grifo nosso).

[...]. O ar fino e puro entrava na alma, e na alma espalhava alegria e força. [...].
– **Que beleza!** (p. 164). (Grifo nosso).

E, entre o rosar dos cães, num bracejar desolado, [Merchior] balbuciou uma história que por seu turno apavorava Jacinto [...]. [...]. **Ninguém esperava s. ex.^a! [...]. Na casa as obras seguiam devagarinho, devagarinho... O telhado, no sul, ainda continuava sem telhas; muitas vidraças esperavam, ainda sem vidros; [...].**

[...].

Jacinto replicou, com uma decisão furiosa:

– Amanhã troto, mas para baixo, para a estação!... E depois, para Lisboa! (p. 165-166). (Grifo nosso).

Jacinto caminhou lentamente para o poial duma janela, onde **caiu esbarrondado pelo desastre, sem resistência ante aquele brusco desaparecimento de toda Civilização!** [...]. (p. 168). (Grifo nosso).

– Olha para este horror! – murmurava Jacinto arrepiado. (p. 169). (Grifo nosso).

Portanto, o processo de transformação da personagem só se inicia efetivamente na proporção em que ela enceta o processo de aculturação.

À medida que Jacinto vai se aculturando, passa de simples neófito a observador crítico, o que lhe permite um julgamento mais isento daquilo que vê, conhece e vivencia. Os comentários do *Príncipe da Grã-Ventura*, agora, não estão mais assentados sobre a simples admiração das belezas naturais ou das delícias das serras, mas sobre a comparação racional e imparcial do aculturado que começa a conhecer “os dois espaços”, “as duas culturas”, “os dois mundos”.

Desse modo, quando o “Senhor de Tormes” consegue recuperar a bagagem extraviada que continha os utensílios vindos do seu palacete em Paris e promover a reforma no velho casarão, seu processo de aculturação já está concluído. Tanto que, para o espanto de Zé Fernandes, *O Príncipe da Grã-Ventura* não atulha as serras com todos aqueles apetrechos, toda aquela “Civilização” que o 202 possuía. Seu agir foi direcionado por uma reflexão crítica que fez com ele se ativesse às modificações básicas e necessárias.

Mas eu, ávido pela história daquela ressurreição:

– Então, não estiveste em Lisboa?... Eu telegrafei...

– Qual telégrafo! Qual Lisboa! Estive lá em cima, ao pé da fonte de Lira, à sombra duma grande árvore [...]. E também a arranjar o meu palácio! Que te parece, Zé Fernandes? Em três semanas, tudo soalhado, envidraçado, caiado, encadeirado!... Trabalhou a freguesia inteira! Até eu pinteí, com uma imensa brocha. Viste o comedouro?

– Não.

– Então **vem admirar a beleza na simplicidade, bárbaro!** (p. 189). (Grifo nosso).

– **Agora, Zé Fernandes, estou saboreando esta delícia de me erguer pela manhã, e de ter só uma escova para alisar o cabelo.**

– **Tinhas umas nove.**

– **Nove? Tinha vinte! Talvez trinta! E era uma atrapalhação, não me bastavam!...** Nunca em Paris andei bem penteado. Assim com os meus setenta mil volumes: eram tantos que nunca li nenhum. Assim como as minhas ocupações: tanto me sobrecarregavam, que nunca fui útil! (p. 192-193). (Grifo nosso).

Aculturado, Jacinto agora também possui o olhar distanciado de Zé Fernandes: aquele olhar isento que permite o senso crítico no ato de discernir.

Fica aí comprovada, portanto, em *O mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* a técnica luciânica do distanciamento.

3.1.3 A liberdade, a franqueza e o amor à verdade

Falamos, no tópico anterior, sobre o critério de distanciamento que deve mover o historiador ou prosador como sendo uma das estratégias discursivas mais importantes para Luciano de Samósata e vimos que tal distanciamento é essencial porque, segundo o escritor, é somente por meio dele que se pode atingir a imparcialidade, a isenção, o senso crítico no ato de discernir. Entretanto, essa intensa preocupação com o distanciamento e, conseqüentemente, com a imparcialidade e a isenção não se dá senão em decorrência de uma preocupação ainda maior: a preocupação com a verdade.

Em seu texto *Como se deve escrever a história*, Luciano, procurando apresentar as características do bom historiador ou prosador, cita as seguintes normas ditadas por Tucídides:

Seja o escritor, portanto, impávido, incorruptível, livre, sincero amigo da verdade; alguém que chame, como se diz, os figos de figos, o pão de pão: sem ódio nem amizade, sem poupar ninguém, sem se envergonhar; juiz justo, benévolo a todos, mas não propenso a um ou outro; estrangeiro nos livros, sem amor a pátrias, sem medo de reis, sem pensar em agradar a este ou àquele; alguém que diga o que tem que ser dito. [...]. (LUCIANUS, 1862, p. 45-46, v.2). (Tradução e grifos nossos).

Assim, para Luciano, o bom escritor é aquele que se norteia pela verdade, apresente-se ela como se apresentar, volte-se ela a quem ou àquilo que tiver de se voltar. Daí Licino, personagem de *Hermótimo ou Sobre as Seitas*, declarar que muitos preferem a mentira – por ser esta mais bela e agradável – à verdade.

Licino: [...]. Eu, por mim, sei isto: que ela [a verdade] não agrada muito ao se fazer ouvir e não tem boa figura como a mentira, que tem melhor aspecto e, por isso, agrada. A verdade [...] fala de forma simples, franca aos homens, que por isso lhe querem mal. Eis aqui [...] porque eu, procurando a verdade, te mostrava que aquilo que você e eu desejamos não é fácil de se alcançar. (LUCIANUS, 1862, p. 19, v.2). (Tradução e grifo nossos).

E justamente em decorrência da dificuldade em se obter a verdade é que o escritor sírio, em seu texto *O Pescador ou Os Ressuscitados*, caracteriza-a como “uma mulher nua, belíssima e que se esquivava”:

Luciano: Quem são essas, Filosofia? Também elas parecem muito modestas.

A Filosofia: Aquela robusta é a Virtude, a outra é a Temperança, com a Justiça: à frente delas caminha a Ciência; e **aquela que meio se esconde, que parece e não parece, é a Verdade.**

Luciano: Não a vejo.

A Filosofia: **Aquela belíssima, não a vê? Aquela nua, que sempre foge e se esquivava.**

Luciano: Agora a vejo. Mas porque não as leva também a fim de que o conselho seja mais completo? Eu quero que a Verdade seja a minha advogada. (LUCIANUS, 1861, p. 178, v.1). (Tradução e grifo nossos).

Ora, essa mesma preocupação em ser franco, em se manter fiel à verdade também pode ser encontrada nas obras *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*.

Aliás, as palavras da Filosofia destacadas no trecho acima citado remetem-nos imediatamente à epígrafe de *A Relíquia*, epígrafe que também ilustra o presente capítulo deste trabalho: “Sobre a nudez forte da Verdade – o manto ‘diáfano’ da Fantasia”.

Conforme temos dito no decorrer deste estudo, as três obras queirosianas supracitadas mesclam, em sua composição, realidade e fantasia, seriedade filosófica e comicidade. E isso, também como temos mencionado, em função de uma reorientação desencadeada no programa estético do escritor português.

Um tanto descontente com a estética realista/naturalista (caracterizada pelo frio e áspero estudo da realidade) que apresentava as mazelas sociais de forma extremamente dura, Eça de Queiroz volta-se, então, para a “nova velha fórmula” luciânica da mescla de gêneros, tons e estilos. Com isso, passa a servir a seu público, como o escritor sírio, “ossos escondidos sob a gordura”, ou seja, continua expondo aos olhos do leitor as mesmas chagas humanas e sociais, a mesma verdade que sempre expôs, porém, de uma forma menos dura, menos áspera. Daí cobrir a “nudez forte da Verdade com o manto ‘diáfano’ da Fantasia”.

Dessa forma, o escritor português não deixa, em nenhum momento, de lançar suas farpas contra os vícios humanos e contra aquela sociedade decadente; não deixa de colocar a nu as verdades. Seja na obra *O Mandarim*, seja em *A Relíquia*. Vejam-se alguns trechos dessas duas obras queirosianas onde se encontra denunciada e criticada toda a sorte de mazelas humanas e sociais, como a hipocrisia, a ganância, a cobiça, o jogo de interesses, a luxúria etc. Primeiramente, n’*A Relíquia*.

Meu avô foi o padre Rufino da Conceição, licenciado em teologia, autor duma devota *Vida de Santa Filomena*, e prior da Amendoeirinha. **Meu pai, afilhado de Nossa Senhora da Assunção, chamava-se Rufino da Assunção Raposo – e vivia em Évora com a minha avó, Filomena Raposo, por alcunha a “Repolhuda”**, doceira na rua do Lagar dos Dízimos. [...]. (QUEIROZ, s/d, p. 13). (Itálico do autor, grifo nosso).

Cada mês a Vicência, de capote e lenço, me vinha buscar depois da missa, para ir passar um domingo com a titi. **Isidoro Júnior, antes de eu sair, examinava-me sempre os ouvidos e as unhas; muitas vezes, mesmo na bacia dele, dava-me uma ensaboada furiosa, chamando-me baixo sebento. Depois trazia-me até à porta, fazia-me uma carícia, tratava-me de seu querido amiguinho**, e mandava pela Vicência os seus respeitos à snr.^a D. Patrocínio das Neves. (p. 23). (Itálico do autor, grifo nosso).

Puxei, com a mão a tremer, a minha chávena de chá: e [...] **pensava em abandonar para sempre a casa daquela velha medonha**, que assim me ultrajava diante da Magistratura e da Igreja, sem consideração pela barba que me começava a nascer, forte, respeitável e negra.

Mas, aos domingos, o chá era servido nas pratas do comendador G. Godinho. Eu via-as, maciças e resplandcentes, diante de mim: [...]. E tudo pertencia à titi. Que rica que era a titi! Era necessário ser bom, agradar sempre à titi!.... (p. 37-38). (Grifo nosso).

Agora, em *O Mandarim*:

O horror supremo consistia na idéia que se me cravava então no espírito como um ferro inarrancável – *que eu tinha assassinado um velho!*

[...]

Tinha eliminado a criatura, de longe, com uma campainha. Era absurdo, fantástico, faceto. Mas não diminuía a trágica negrura do fato: *eu assassinara um velho*. (QUEIROZ, 1951, p. 63-64). (Itálico do autor, grifo nosso).

– Mas, general – murmurei – eu quero livrar-me da presença odiosa do velho Ti-Chin-Fú e do seu papagaio!... Se eu entregasse metade dos meus milhões ao tesouro chinês, já que não me é dado pessoalmente aplicá-los, como Mandarim, à prosperidade do Estado...? Talvez Ti-Chin-Fú se acalmasse...

[...]

– **Erro, considerável erro, mancebo! Esses milhões nunca chegariam ao tesouro imperial. Ficariam nas algibeiras insondáveis das classes dirigentes: seriam dissipados em plantar jardins, colecionar porcelanas, tapetar de peles os soalhos, fornecer sedas às concubinas: não aliviariam a fome dum só chinês, nem reparariam uma só pedra das estradas públicas... Iriam enriquecer a orgia asiática.** [...] (p. 86). (Grifo nosso).

Para esquecer este tormento complicado, **entreguei-me à orgia**. Instalei-me num palacete da Avenida Campos Elísios – e foi medonho. **Dava festas à Trimalcião: e, nas horas mais ásperas de fúria libertina**, quando das charangas, na estridência brutal dos cobres, rompiam os *cans-cans*; **quando prostitutas, de seio desbragado, ganiam coplas canalhas; quando os meus convidados boémios, ateus de cervejaria, injuriavam Deus, com a taça de champagne erguida – eu, tomado súbitamente como Heliogabalo dum furor de bestialidade animal, dum ódio contra o Pensante e o Consciente, atirava-me ao chão a quatro patas e zurrava formidavelmente de burro...** (p. 74). (Grifo nosso).

Os meus primeiros meses ricos, não o oculto, passei-os a amar – a amar com o sincero bater de coração dum pajem inexperiente. **Tinha-a**

visto, como numa página de novela, regando os seus craveiros à varanda: chamava-se Cândida; era pequenina, era loura [...].

Todas as noites eu caía, em êxtases de místico, aos seus pés cor de jaspe. **Todas as manhãs lhe alastrava o regaço de notas de vinte mil réis: ela repelia-as primeiro com um rubor – depois, ao guardá-las na gaveta, chamava-me o seu *anjo Totó*.**

Um dia que eu me introduzira, a passos sutis, por sobre o espesso tapete sírio, até o seu *boudoir* – ela estava escrevendo, muito enlevada, de dedinho no ar: ao ver-me, toda trémula, toda pálida, escondeu o papel que tinha o seu monograma. Eu arranquei-lho num ciúme insensato. Era a carta, a carta costumada, a carta necessária, a carta que desde a velha antigüidade a mulher sempre escreve; começava por *meu idolatrado* – e era para um alferes da vizinhança... (p. 56-57). (Itálico do autor, grifo nosso).

Outra técnica utilizada por Eça de Queiroz nessas duas obras para tentar garantir ao leitor a franqueza e a veracidade dos fatos narrados é aquela descrita por Luciano em seu texto *Como se deve escrever a história* (1862, v.2). Apontando as qualidades e os vícios dos bons e maus escritores, diz o escritor sírio:

Não menos ridículo, Filone, é alguém que nunca tenha posto os pés fora de Corinto, [...], que nunca viu a Síria ou a Armênia, começar assim: “Recordo-me mesmo das palavras...”. *As orelhas são menos fiéis do que os olhos: escrevo, portanto, aquilo que vi, não aquilo que ouvi.* [...]. (p. 43). (Itálico do autor). (Tradução e grifo nossos).

Assim, ao optar por uma narração em primeira pessoa e distanciar temporalmente o narrador dos fatos narrados, Eça busca assegurar ao leitor a veracidade de tais fatos não só por meio da isenção decorrente desse mesmo distanciamento, conforme já comentamos, mas também por meio autodiegese.

Observem-se as palavras de Teodoro em *O Mandarin*:

Eu chamo-me Teodoro – e fui amanuense do Ministério do Reino.

Nesse tempo vivia eu à Travessa da Conceição nº 106, na casa de hóspedes da D. Augusta [...].

A minha existência era bem equilibrada e suave. [...]. (QUEIROZ, 1951, p. 19). (Grifo nosso)

Não posso negar, porém, que nesse tempo eu era ambicioso [...]. Não que me revolvesse o peito o apetite heróico de dirigir, do alto dum trono, vastos rebanhos humanos; [...]; mas **pungia-me o desejo de poder jantar no hotel Central com *champagne*, apertar a mão mimosa de viscondessas, e, pelo menos duas vezes por semana, adormecer, num êxtase mudo, sobre o seio fresco de Vênus. Oh! moços que vos dirigíeis a São Carlos, atabafados em paletós caros onde alvejava a gravata de *soirée*! Oh! tipóias, apinhadas de andaluzas, batendo galhardamente para os touros – quantas vezes me fizestes suspirar! Porque a certeza de que os meus vinte mil réis por mês e o meu jeito encolhido de enguiço, me excluía para sempre dessas alegrias sociais, vinha-me então ferir o**

peito – como uma frecha que se crava num tronco, e fica muito tempo vibrando! (p.21-22). (Grifo nosso).

Agora, as palavras de Teodorico, em *A Relíquia*:

Decidi compor, nos vagares deste Verão, na minha quinta do Mosteiro [...], as memórias da minha Vida – que neste século, tão consumido pelas incertezas da Inteligência e tão angustiado pelos tormentos do Dinheiro, encerra [...] uma lição lúcida e forte.

Em 1875, nas vésperas de Santo António, uma desilusão de incomparável amargura abalou o meu ser: por esse tempo minha tia, D. Patrocínio das Neves, mandou-me do Campo de Sant’Ana, onde morávamos, em romagem a Jerusalém: [...] dentro dessas santas muralhas, num dia abrasado do mês de Nizam, sendo PONCIUS PILATUS procurador da Judeia, ELIUS LAMMA legado imperial da Síria e J, - KAIAPHA Sumo Pontífice, testemunhei, miraculosamente, escandalosos sucessos: depois voltei – e uma grande mudança se fez nos meus bens e na minha moral!

São estes casos [...] que quero traçar, com sobriedade e com sinceridade [...]. (QUEIROZ, s/d, p, 5-6). (Grifo nosso).

Desse modo, apesar de todo o caráter fantasista, fantástico e cômico que envolve as obras *O Mandarin* e *A Relíquia*, tanto a liberdade e a franqueza ao narrar como a veracidade das idéias contidas nos fatos expostos e criticados pelos narradores estão sempre presentes e norteiam os textos queirosianos.

Em relação ao texto *A Cidade e as Serras*, essa preocupação com a liberdade e a franqueza ao narrar, bem como com a verdade, também se faz presente, embora de forma um pouco diferente do que a apresentada nas duas outras obras queirosianas analisadas.

Enquanto em *O Mandarin* e em *A Relíquia* a preocupação com a verdade é demonstrada já a partir da opção por um narrador autodiegético, em *A Cidade e as Serras* tem-se um narrativa em terceira pessoa.

O meu amigo Jacinto nasceu num palácio, com cento e nove contos de renda em terras de sementeira, de vinhedo, de cortiça e de olival. (QUEIROZ, 1912, p. 5). (Grifo nosso).

Desde o berço, [...] Jacinto medrou com a segurança, a rijeza, a seiva rica dum pinheiro das dunas.

[...]. **Todos os seus amigos** (éramos três, contando o seu velho escudeiro preto, o Grilo) **lhe conservaram sempre amizades puras e certas** – sem que jamais a participação do seu luxo as avivasse ou fossem desanimadas pelas evidências do seu egoísmo. [...]. (p. 9-10). (Grifo nosso).

Porém, ainda que narrado em terceira pessoa, o texto não foge àquela recomendação luciânica de se escrever a respeito do que se viveu ou viu, buscando sempre um distanciamento das coisas narradas para que haja a isenção e a imparcialidade no julgar, chegando-se, conseqüentemente, à verdade. Dessa forma, Zé Fernandes conhece muito bem

não só a história que narra, mas também suas personagens, uma vez que ele próprio faz parte dela.

Jacinto e eu, José Fernandes, ambos nos encontramos em Paris, nas escolas do Bairro Latino [...].

Ora nesse tempo Jacinto concebera uma Ideia... Este Príncipe concebera a Ideia de que “o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado”. E por homem civilizado o meu camarada entendia aquele que, robustecendo a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Terâmenes, criador da roda, se torna um magnífico Adão, quase onnipotente, quase onisciente, e apto portanto a recolher dentro duma sociedade e nos limites do Progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de Saber e de Poder... **Pelo menos assim Jacinto formulava copiosamente a sua Ideia, quando conversávamos de fins e destinos humanos, sorvendo bocks poeirentos, sob o toldo das cervejarias filosóficas, no Boulevard Saint-Michel.** (p. 11-12). (Grifo nosso).

Assim, a verdade perseguida pelo narrador nesta obra acaba por se tornar, também, a tese que deseja comprovar: a de que a felicidade não está assentada no excesso e no acúmulo de civilização e de bens materiais dela decorrentes, como acreditava a mentalidade positivista e materialista da época.

Portanto, se em *O Mandarim* e *A Relíquia* Eça de Queiroz se atém principalmente a mazelas sociais como a ganância, a cobiça e a hipocrisia – frutos dessa mesma mentalidade positivista e materialista –, em *A Cidade e as Serras* seu alvo passa a ser não só essa própria ideologia positivista e materialista, que via no acúmulo e nos excessos de civilização o único caminho para se alcançar a felicidade, mas também o próprio decadentismo do fim do século XIX, ou seja, aquela postura assumida pelo homem do final do século caracterizada pelo tédio, pelo pessimismo e pela desilusão decorrentes de uma geração que, após apostar todas as suas fichas no progresso científico, tecnológico e econômico como única forma para o seu próprio crescimento e felicidade, vê seu projeto falhar.

Como se pode perceber, ainda que de formas diferentes nos três romances queirosianos, o escritor português não foge à verdade dos fatos, e, como aconselha Tucídides, chama “os figos de figo e o pão de pão”, ainda que sobre tais fatos, sobre tais verdades, opte, como Luciano, por estender o “manto diáfano da fantasia”.

3.1.4 A visão de futuro e a definição do tipo de leitor

O que possibilita a um escritor ser livre, franco e verdadeiro ao criar a sua obra, como aconselha Luciano, é a visão de futuro que deve ter esse escritor.

Ainda em seu *Como se deve escrever a história* (1862, p. 47-48, v.2), o escritor sírio lembra que uma obra não deve ser escrita tendo em vista o presente, mas deve visar o futuro.

Em suma, lembre-se do que eu disse e do que repito: escreva não voltado para o presente, apenas para receber elogios e honras dos contemporâneos, mas tenha em mente todos os séculos; escreva para a posteridade, e dessa espere o prêmio pelas tuas fadigas, a fim de que se diga: *Aquele foi realmente um homem livre, um escritor franco: não adulou, não serviu a ninguém, não disse outra coisa que a verdade.* Este elogio, para um homem sensato, será a mais cara de todas as aspirações desta vida, que são passageiras. [...]. Assim convém escrever a história, esperando elogios verdadeiros da posteridade, não adulações dos contemporâneos. [...]. (Tradução e grifo nossos). (Itálico do autor).

Aliás, Jacyntho Lins Brandão (2001), em seu *A poética do Hipocentauro*, após discorrer a respeito dos julgamentos de valor feitos no passado sobre Luciano e seus textos, aponta para as gerações futuras do escritor sírio como sendo aquelas que melhor poderiam avaliar o artista e sua obra – e observa que essa geração futura não é outra senão a nossa própria geração.

Da admiração à condenação, as avaliações perseguem o campo nebuloso de um sentido que mais recebe do leitor que dá a ele. Isso não se deve ao pouco que conhecemos sobre a vida de Luciano, à ausência de testemunhos de seus contemporâneos, à estigmatização como o Anticristo na Idade Média bizantina; **deve-se, antes, ao próprio caráter de um discurso que circula marginalmente (diabolicamente) em torno do próprio, recusando assumir uma propriedade oposta, mas assegurando um outro espaço para a expressão da diferença. Um discurso de cão que morde rindo, cuja extrema estranheza, do ponto de vista da história de sua recepção, me parece bem considerada na ficção biográfica da *Suda*, já referida na introdução, a qual, no âmbito do imaginário cristão, confirma o caráter de marginalidade e de deslocamento do *corpus lucianum*: após ter morrido devorado justamente por cães – afirma o anônimo erudito bizantino – Luciano, “no futuro, será herdeiro do fogo eterno, na companhia de Satanás”.**

Basta refletir que nós somos o futuro de Luciano para aquilatar a perspectiva que deve enquadrar a leitura de sua obra. [...]. (p. 272). (Itálico do autor, grifo nosso).

Talvez tendo em mente essa perspectiva de futuro, Eça de Queiroz não tenha se preocupado com um possível julgamento de valor negativo que pudesse ter recaído sobre as obras *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* devido às suas peculiares características. Se para as duas primeiras escreveu, respectivamente, um prólogo e um prefácio tardio e uma introdução, não o fez senão para tentar guiar, orientar o seu leitor, além de estabelecer com ele um pacto, conforme já comentamos.

Ainda em relação a *A Relíquia*, se o escritor se manifestou em sua carta a Mariano Pina, intitulada *A Academia e a Literatura*, a respeito do relatório redigido por Pinheiro

Chagas – relatório que continha as razões para a não eleição da obra como a vencedora do concurso promovido pela Academia Portuguesa –, acreditamos que o tenha feito para, valendo-se da oportunidade, exercer mais uma vez o seu papel de pensador e de crítico da cultura, lançando suas farpas contra a própria Academia, uma instituição adormecida, estagnada no tempo.

É o que julgamos ter ocorrido ao analisar a carta do escritor, uma vez que nela não se furta àquela verdade sobre a qual falamos no tópico anterior, ainda que tal verdade atinja uma respeitável instituição.

[...]. [...] **eu mande a RELÍQUIA à Academia já com a certeza, a mais visível, mais maciça certeza, de não empolgar essa apetecível inscrição de conto, torcida e arredondada em coroa de louro...** [...]. (QUEIROZ, 1979, p. 1454, v.2). (Grifo nosso).

[...]. **E quando pela primeira vez, depois duma comprida existência de reclusão, ela abre largamente as suas portas, convida todos os homens de letras a trazerem as suas obras para coroar a mais digna – pareceu-me que se eu, desprezando este apelo aparatoso, me conservasse afastado, [...] me mostraria singularmente descortês e pedante.** Por isso, atirando uma capa de papel pardo aos ombros do meu livro, [...] ordenei-lhe que fosse à Academia, entrasse, fizesse à douta assembleia a sua reverente mesura, aceitasse o que lhe dessem, empurrão ou sorriso, e continuasse o seu natural caminho que é o da grande rua e da vida... [...]. (p. 1455). (Grifo nosso).

Desde que uma Academia existe, qual é, no fundo, a sua missão? Evidentemente constituir um directório intelectual que mantenha na literatura o gosto impecável, a delicadeza, a finura do tom sóbrio, as purezas da forma, o decoroso comedimento, todas as qualidades de distinção, de proporção e de ordem. Daqui se deduz logo que as Academias devem ter uma regra, uma medida, uma poética, dentro da qual seja o seu encargo fazer entrar, pelo exemplo e pela autoridade, toda a produção do seu tempo. **E simultaneamente se depreende que elas devem condenar, como tribunal intransigente, toda a obra que brotando do vigor inventivo dum temperamento indisciplinado, se apresente em revolta contra essa poética,** revestida, para os que têm o privilégio de a conservar, da sacrossantidade duma escritura.

Ora eu não afirmo nem nego a influência literária das Academias, e a sua utilidade na vida pensante de uma nação. Sem academias a Inglaterra produziu, produz, uma literatura de incomparável nobreza e originalidade. Mas, no dizer de dois mestres, Saint-Beuve e Renan, à Academia deve a literatura francesa aquelas qualidades perfeitas que a tornaram em todos os tempos e em todos os géneros, um modelo, [...]. Por outro lado, nos países do Sul, a Espanha tem uma Academia muito pomposa e uma literatura muito medíocre. **E em Portugal não se pode avaliar a eficácia da Academia – como se não pode apreciar a utilidade dum instrumento durante longos anos esquecido ao canto dum casarão, enferrujando-se e apodrecendo sob a escuridade e o bolor.** (p. 1457). (Grifo nosso).

Por essas palavras de Eça de Queiroz, parece-nos bastante clara a sua intenção ao responder ao relatório de Pinheiro Chagas: sacudir a Academia Portuguesa de seu torpor, como já apontamos acima. Mesmo porque o escritor português demonstra total consciência no que diz respeito às características de seu texto e, portanto, no que diz respeito à recepção deste por parte de uma instituição tão conservadora. Assim, percebe-se também, e conseqüentemente, que a crítica de Pinheiro Chagas não inquietou o escritor, pelo menos não o inquietou no tocante ao fato de sua obra não ter sido louvada pelos seus contemporâneos, uma vez que ele, Eça, tinha em mente não a contemporaneidade, mas o futuro.

E a ratificação dessa postura pode ser observada também nas palavras finais de Teodoro, em *O Mandarim*, e nas palavras de Teodorico, na introdução d'*A Relíquia*.

Retomem-se, pois, essas palavras de Teodoro:

Sinto-me morre. Tenho o meu testamento feito. Nele lego os meus milhões ao Demónio; pertencem-lhe; ele que os reclame e que os reparta...

E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: “Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!” (1951, p. 161). (Itálico do autor, grifo nosso).

Conforme já expusemos, esse tom solene, distanciado, é utilizado pelo protagonista para indicar o destinatário de sua mensagem, o leitor futuro, já que aos seus contemporâneos, justamente por serem “seus semelhantes e irmãos” e estarem, como ele, “perdidos”, não teria sentido tal ensinamento moral.

Quanto às palavras de Teodorico Raposo, pode-se perceber que o destinatário da obra também é o leitor futuro se se levar em consideração o fato de o texto ter a mesma finalidade da obra *O Mandarim*, ou seja, uma finalidade regeneradora. Daí a personagem escrever as memórias de sua vida: por conter um ensinamento moral.

Decidi compor, nos vagares deste Verão, na minha quinta do Mosteiro [...], as memórias da minha Vida – que neste século, tão consumido pelas incertezas da Inteligência e tão angustiado pelos tormentos do Dinheiro, encerra, penso eu e pensa meu cunhado Crispim, uma lição lúcida e forte. (s/d, p. 5). (Grifo nosso).

São exatamente essas palavras, pois, que indicam o tipo de leitor que o escritor Eça de Queiroz tem em mente. Importante é ainda mencionar que esse leitor não é apenas o leitor futuro, mas também aquele que, de certa forma, pertence às camadas culturalmente mais elevadas. Isso porque se assim não fosse, esses textos queirosianos, exatamente pela presença do elemento cômico, não passariam de mera diversão para o leitor, perdendo, portanto, sua função social. Aliás, postura também semelhante à de Luciano, conforme comenta J. L. Brandão:

[...] o *corpus lucianeum* tem como destinatário principal as altas camadas da sociedade de seu tempo. A própria escolha de procedimentos poéticos denuncia essa destinação preferencial: muito do efeito a que se visa depende das possibilidades de o leitor identificar as inúmeras referências e alusões à literatura do passado, coisa em princípio viável apenas para pessoas cultas, com formação escolar. Por outro lado, **a seleção de temas sugere a mesma opção: a crítica à filosofia, à retórica, à historiografia, às artes visuais, à medicina e a outras disciplinas integrantes da *paidéia* grega só tem sentido se direcionada principalmente àquelas camadas da sociedade cujo acesso a essa mesma *paidéia* não é vedado, embora não se descartem outras leituras.**

Assim, parece-me que, em geral, interessa a Luciano criticar os hábitos das altas esferas, escrevendo para elas. (...); julgo também ponderada a conclusão de Caster de que a crítica às práticas religiosas e aos filósofos só pode ser bem avaliada enquanto crítica à cultura, mas tentaria dizer com mais rigor: enquanto crítica aos homens cultos. **É justamente porque essa crítica geral à cultura se realiza como crítica aos homens cultos que a obra de Luciano deixa de situar-se na esfera do “mero divertimento”, para adquirir uma função social, assumindo o caráter de denúncia dos hábitos dos abastados, dos que se pretendem sábios, mas, sem dúvida, não passam de ricos, não conhecendo sequer os proveitos elevados que podem tirar da riqueza.** (2001, p. 148-149). (Grifo nosso).

Assim, por tudo o que apontamos até aqui, diríamos que da mesma forma que nós somos o futuro de Luciano, conforme apontou Lins Brandão, também somos o futuro de Eça de Queiroz – e, cabe aqui mencionar, não só a nossa geração, mas também as gerações vindouras. Portanto, da mesma forma que esta nossa geração está redescobrimo e reavaliando o escritor Luciano de Samósata e sua obra, incompreendidos e esquecidos ao longo dos séculos, nós, neste trabalho particular, iniciamos uma tentativa de resgate e reavaliação de Eça de Queiroz no que tange a essas suas três peculiares obras: *O Mandarin*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*.

3.1.5 A finalidade da obra

Última técnica luciânica a ser comentada, a *finalidade da obra* parece-nos surgir com muita clareza nos três textos queirosianos em questão. Ainda citando Tucídides em seu *Como se deve escrever a história*, Luciano aponta, dentre os principais atributos do bom historiador ou prosador, além da liberdade, da franqueza e do amor à verdade, também o fim útil que todo escritor deve propor à sua obra.

Seja o escritor, portanto, impávido, incorruptível, livre, sincero amigo da verdade; alguém que chame, como se diz, os figos de figos, o pão de pão: sem ódio nem amizade, sem poupar ninguém, sem se envergonhar; juiz justo, benévolo a todos, mas não propenso a um ou outro; estrangeiro nos livros, sem amor a pátrias, sem medo de reis, sem pensar em agradar a este ou àquele; alguém que diga o que tem que ser dito. [...]. **Tucídides fez**

essas leis e distinguiu os méritos e os vícios da história. Vendo Heródoto muito admirado pelo fato de seus livros terem os nomes das Musas, diz que ele escreve *um monumento para a eternidade, não um passatempo para os contemporâneos: que não aprecia lorotas, mas deixa a verdade dos fatos ao futuro; e acrescenta que a utilidade deve ser o fim que todo homem de bom senso deve propor à sua história, a fim de que acontecendo coisas semelhantes, se possa, olhando os escritos, orientar-se bem na atualidade.* [...]. (1862, p. 45-46, v.2). (Tradução e negrito nossos). (Itálico de Luciano).

Ora, o que faz Eça de Queiroz em suas três obras analisadas senão aquilo que recomendam Tucídides e Luciano? Escreve para a posteridade, com liberdade e franqueza, mantendo-se sempre fiel à verdade e deixando, ao final de seus textos, “uma lição lúcida e forte”.

Na obra *O Mandarim*, conforme já comentamos, Teodoro, verdadeiramente arrependido de seu ato, narra a sua história desde os tempos de modesto e ambicioso amanuense do ministério do reino até o final de sua vida, passando, então, pelo assassinato do mandarim, pelo enriquecimento ilícito devido à herança herdada, pelo problema de consciência e pela decepção com o ser humano, marcado pela ganância, pela cobiça, pelo interesse e pela hipocrisia. Narrando, pois, esses fatos vividos com toda a liberdade, franqueza e sinceridade, Teodoro espera deixar uma lição aos homens do futuro, que, vendo em seus escritos um acontecimento semelhante, poderiam se orientar por eles, fazendo um bom proveito daquilo que leram.

Uma noite, recolhendo só por uma rua deserta, **vi diante de mim o Personagem vestido de preto** com o guarda-chuva debaixo do braço, **o mesmo que no meu quarto feliz da Travessa da Conceição me fizera, a um telim-telim de campainha, herdar tantos milhões detestáveis.** Corri para ele, agarrei-me às abas da sua sobrecasaca burguesa, bradei:

– **Livra-me das minhas riquezas! Ressuscita o Mandarim! Restitui-me a paz da Miséria!**

[...].

– **Não pode ser, meu prezado senhor, não pode ser...** (QUEIROZ, 1951, p. 160). (Grifo nosso).

Sinto-me morrer. Tenho o meu testamento feito. Nele lego os meus milhões ao Demônio; pertencem-lhe; ele que os reclame e que os reparta...

E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: “Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!” (1951, p. 161). (Itálico do autor, grifo nosso).

Em *A Relíquia*, Teodorico Raposo, como Teodoro, também narra os fatos de sua vida com a mesma liberdade, franqueza e sinceridade após passar por um momento de crise e transformação. Hipócrita e adulator, levava por muito tempo uma vida dupla com a intenção de herdar a fortuna de sua tia, D. Patrocínio das Neves, beata extremada. Fazendo-se passar

aos olhos desta por paladino da virtude e da moral, chega às raias da heresia quando, aos pés da imagem de Cristo, no oratório da casa da tia, vê o próprio Cristo crucificado transformar-se em Adélia, sua amante:

À Noite, depois do chá, **refugiava-me no oratório, como numa fortaleza de santidade, embebia os meus olhos no corpo de ouro de Jesus, pregado na sua linda cruz de pau preto. Mas então o brilho fulvo do metal precioso ia, pouco a pouco, embaciando, tomava uma alva cor de carne, quente e tenra; a magreza de Messias triste, mostrando os ossos, arredondava-se em formas divinamente cheias e belas; por entre a coroa de espinhos, desenrolavam-se lascivos anéis de cabelos crespos e negros; no peito, sobre as duas chagas, levantavam-se, rijos, direitos, dois esplêndidos seios de mulher, com um botãozinho de rosa na ponta; – e era ela, a minha Adélia, que assim estava no alto da cruz, nua, soberba, risonha, vitoriosa, profanando o altar, com os braços abertos para mim.** (QUEIROZ, s/d, p. 66). (Grifo nosso).

Mas talvez o maior momento de demonstração de sua hipocrisia e desfaçatez seja aquele em que Teodorico, já na Palestina e aos pés de um velho tronco de árvore, imaginando poder ser aquela a árvore da qual fora retirado um galho para se fazer a coroa de espinhos de Cristo, hesita em levar a sua tia um galho transformado por ele próprio na “coroa de Jesus”:

Mas de repente assaltou-me uma áspera inquietação... E se realmente uma virtude transcendente circulasse nas fibras daquele tronco? **E se a titi começasse a melhorar do fígado, a reverdecer, mal eu instalasse no seu oratório [...] um desses galhos eriçados de espinhos? Ó misérrimo logro!** Era eu pois que lhe levava nesciamente o princípio milagroso da Saúde, e a tornava rija, indestrutível, ininterrável, com os contos de G. Godinho firmes na mão avara! Eu! **Eu que só começaria a viver – quando ela começasse a morrer!**

Rondando então em torno à Árvore de Espinhos, interroguei-a [...]: **“Anda, mostro, dize! És tu uma relíquia divina com poderes sobrenaturais? [...]. Vê lá... Se te levo comigo para um lindo Oratório português [...] não é para que tu, prolongando indulgentemente uma existência estorvadora, me privas da rápida herança e dos gozos a que a minha carne moça tem direito! [...].** Mas se prometes permanecer surdo às preces da titi, comportar-se como um pobre galgo seco e sem influência, e não interromperes a apetecida decomposição dos seus tecidos – então vais ter em Lisboa o macio agasalho duma capela afofada de damascos, o calor dos beijos devotos, todas as satisfações de um ídolo, e eu hei-de cercar-te de tanta adoração que não hás-de invejar o Deus que os teus espinhos feriram... Fala, monstro!”

O monstro não falou. Mas logo senti perpassar-me na alma [...] o pressentimento de que breve a titi ia morrer e apodrecer na sua cova. A Árvore de Espinhos mandava [...] da sua seiva ao meu sangue, aquele palpito suave da morte da snr.^a D. Patrocínio – como uma promessa suficiente de que, transportado para o oratório, nenhum dos seus galhos impediria que o fígado dessa hedionda senhora inchasse e se desfizesse... E isto foi, entre nós, nesse ermo, como um pacto taciturno, profundo e mortal. (p. 145-146). (Grifo nosso).

Entretanto, como se sabe, de nada adiantara a hipocrisia de Teodorico. Desmascarado, não herda a desejada fortuna de sua tia.

No entanto, no auge de sua ira pela perda da fortuna, ao atribuir o seu desmascaramento a Cristo, tem uma visão que acaba por regenerá-lo. Relembremos o já citado trecho.

– Foste tu! – gritei, de repente iluminado e compreendendo o prodígio. – Foste tu! Foste tu!

E, com os punhos fechados para ele, desafoguei fartamente os queixumes, os agravos do meu coração:

– Sim, foste tu que transformaste ante os olhos devotos da titi a coroa de dor da tua Lenda – na camisa suja de Mary! [...]. (QUEIROZ, s/d, p.335).

Sùbitamente, oh maravilha! Do tosco caixilho com bordas irradiaram trêmulos raios, cor de neve e cor de ouro. O vidro abriu-se ao meio com o fragor faiscante de uma porta do Céu. E de dentro o Cristo no seu madeiro, sem despregar os braços, deslizou para mim serenamente, crescendo até ao estuque do tecto, mais belo em majestade e brilho que o Sol ao sair dos montes. (p. 336).

– Eu não sei quem fez essa troca dos teus embrulhos, picaresca e terrível; talvez ninguém; talvez tu mesmo! Os teus tédios de deserddado não provêm dessa mudança de espinhos em rendas: – mas de viveres duas vidas, uma verdadeira e de iniquidade, outra fingida e de santidade. Desde que contraditoriamente eras do lado direito o devoto Raposo e do lado esquerdo o obsceno Raposo – não poderias seguir muito tempo, junto da titi, mostrando só o lado vestido de casimiras de domingo, onde resplandecia a virtude; um dia fatalmente chegaria em que ela, espantada, visse o lado despido e natural onde negrejavam as máculas do vício... E aí está porque eu aludo, Teodorico, à *inutilidade da hipocrisia*. (p. 337-338). (Itálico do autor).

E ainda eu não levantara os olhos – já tudo desaparecera!

Então, transportado como perante uma evidência do Sobrenatural, atirei as mãos ao Céu e bradei:

– **Oh meu Senhor Jesus, Deus e filho de Deus, que te encarnaste e padeceste por nós...**

Mas emudeci... Aquela inefável Voz ressoava ainda em minha alma, mostrando-me a inutilidade da hipocrisia. Consultei a minha consciência, que reentrara dentro de mim – e bem certo de não acreditar que Jesus fosse filho de Deus e duma mulher casada da Galileia (como Hercules era filho de Júpiter e duma mulher casada da Argólida) – **cuspi dos meus lábios, tornados para sempre verdadeiros, o resto inútil da oração.** (p. 339). (Grifo nosso).

E, também conforme já comentamos anteriormente, ainda que se pense num falso arrependimento da personagem em decorrência de suas própria palavras ao final da obra, é preciso atentar para o algo mais que existe nessas palavras.

Recolhi à minha família, pensativo. Tudo o que eu esperava e amara (até a Adélia!) o possuía agora o horrendo Negrão!... Perda pavorosa. E que

não proviera da troca dos meus embrulhos, nem dos erros da minha hipocrisia.

Agora, pai, comendador, proprietário, eu tinha uma compreensão mais positiva da vida: e sentia bem que fora esbulhado dos contos de G. Godinho simplesmente por me ter faltado no Oratório da titi – a coragem de afirmar! (p. 346). (Grifo nosso).

E tudo isto perdera! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse *descarado heroísmo de afirmar*, que, batendo na Terra com pé forte, ou pàlidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, Ciências e Religiões. (p. 348). (Itálico do autor, grifo nosso).

Assim, parece-nos patente a intenção queirosiana de, antes de qualquer coisa, lançar suas farpas contra a mentalidade positiva e materialista da época, que, sem dúvida alguma, insistiria na hipocrisia. Desse modo, o intento do escritor, o fim útil que propõe à sua obra é justamente alertar as gerações futuras para uma mudança de postura. Uma mudança de postura que culmine na regeneração dos costumes, principalmente no que toca à questão dos valores morais e espirituais.

Para finalizar este tópico e este capítulo, falemos, então, sobre obra *A Cidade e as Serras*.

Neste texto, Eça de Queiroz, também como nas duas outras obras estudadas, volta-se contra a ideologia positivista e materialista que dominou o seu tempo, porém, focando um outro aspecto desta: a idéia de que o acúmulo de saber e de tecnologia seria o único caminho capaz de garantir ao homem a felicidade e o decadentismo do final do século, conforme já apontamos anteriormente.

É norteado por essa filosofia que Jacinto, o Príncipe da Grã-Ventura, como era conhecido por seus amigos, pauta o seu viver desde a juventude.

Ora nesse tempo [a época de Faculdade em Paris] **Jacinto concebera uma Ideia...** Este Príncipe concebera a Ideia de que **“o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado”**. **E por homem civilizado o meu camarada entendia aquele que, robustecendo a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Terâmenes, criador da roda, se torna um magnífico Adão, quase onnipotente, quase omnisciente, e apto portanto a recolher dentro duma sociedade e nos limites do Progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de Saber e de Poder...** Pelo menos assim Jacinto formulava copiosamente a sua Ideia, quando conversávamos de fins e destinos humanos, sorvendo *bocks* poeirentos, sob o toldo das cervejarias filosóficas, no Boulevard Saint-Michel. (p. 11-12). (Grifo nosso).

Porém toda a sorte de meios de instrução e de confortos que a personagem acumula durante grande parte de sua vida não lhe traz a felicidade desejada; ao contrário, atira-o num tédio e num torpor que, aos poucos, acabam por consumi-lo. Retome-se o já exposto excerto.

E, todavia, nada mudara durante esses sete anos no jardim do 202! [...].

Mas dentro, no peristilo, logo me surpreendeu **um elevador instalado por Jacinto – apesar do 202 ter somente dois andares. [...]. Espaçoso, tapetado, ele oferecia, para aquela jornada de sete segundos, confortos numerosos, um divã, uma pele de urso, um roteiro das ruas de Paris, prateleiras gradeadas com charutos e livros. [...].**

Eu murmurei, nas profundidades do meu assombrado ser:

– **Eis a Civilização!** (QUEIROZ, 1912, p. 24). (Grifo nosso).

[...] eu escapei, respirando, para a Biblioteca. [...] **Ali jaziam mais de trinta mil volumes, e todos decerto essenciais a uma cultura humana. [...].** (p. 28). (Grifo nosso).

Reparei então que o meu amigo emagrecera: e que o nariz se lhe afilara mais entre duas rugas muito fundas, como as dum comediante cansado. Os anéis do seu cabelo lanígero rareavam sobre a testa, que perdera a antiga serenidade de mármore bem polido. Não frisava agora o bigode, murcho, caído em fios pensativos. Também notei que corcovava. (p. 25). (Grifo nosso).

E Jacinto só desperta desse tédio e desse torpor quando, inesperadamente, tem a sua vida transformada. Tendo que deixar seu luxuoso palacete em Paris e seguir para a sua propriedade rural em Tormes, a personagem vê-se forçada, por circunstâncias alheias à sua vontade, a adotar um outro estilo de vida: um estilo bem mais simples, entretanto, que descobre ser mais prazeroso.

Mas eu, ávido pela história daquela ressurreição:

– Então, não estiveste em Lisboa?... Eu telegrafei...

– Qual telégrafo! Qual Lisboa! **Estive lá e cima, ao pé da fonte de Lira, à sombra duma grande árvore [...]. E também a arranjar o meu palácio! Que te parece, Zé Fernandes? Em três semanas, tudo soalhado, envidraçado, caiado, encadeirado!...** Trabalhou a freguesia inteira! Até eu pinteí, com uma imensa brocha. Viste o comedouro?

– Não.

– **Então vem admirar a beleza na simplicidade, bárbaro!** (p. 189). (Grifo nosso).

– Agora, Zé Fernandes, estou saboreando esta delícia de me erguer pela manhã, e de ter só uma escova para alisar o cabelo.

[...].

– [...]. Tinha vinte! Talvez trinta! E era uma atrapalhação [...]. Nunca em Paris andei bem penteado. **Assim com os meus setenta mil volumes: eram tantos que nunca li nenhum.** [...]. (p. 192-193). (Grifo nosso).

É dentro desse novo espírito, portanto, que Jacinto, como se sabe, recupera a alegria de viver e atinge a felicidade, casando-se e permanecendo em Portugal. É dentro dessa nova

orientação de vida que se torna, de fato, o Príncipe da Grã-Ventura. E é esse o fim útil que o escritor português parece propor à sua obra: alertar as gerações futuras para o equívoco e o perigo de se deixar levar cegamente por filosofias ou ideologias correntes, como a materialista, por exemplo.

Por tudo o que se disse e se demonstrou até aqui, acreditamos ter comprovado não só o conhecimento, mas também a adoção das técnicas discursivas de Luciano de Samósata por Eça de Queiroz para a composição de seus textos *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*, sejam tais técnicas pertencentes à sátira menipéia, sejam pertencentes à própria forma ou tradição luciânica.

Capítulo 4

O Mandarin, A Relíquia, A Cidade e as Serras:

a crítica literária à luz da sátira menipéica e da tradição luciânica

“O postulado admitido, o acordo aceito pelo leitor antes de começar a ler, é a mesma coisa que uma convenção.” (FRYE, *Anatomia da Crítica*)

Conforme indicado em nossa introdução, dedicamos este capítulo ao estudo de alguns textos críticos acerca das obras *O Mandarin*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras*, analisando-os à luz dos elementos que compõem a sátira menipéica e a tradição luciânica.

Nele, abordamos questões como: 1) A presença dos elementos fantasista e fantástico, a falta de verossimilhança e a questão do gênero em *O Mandarin* e *A Relíquia*; 2) A oposição Cidade/Campo, a ambigüidade do narrador e a carnavalização em *A Cidade e as Serras*.

Necessário é esclarecer ainda que, enquanto para as análises e comentários referentes ao texto *O Mandarin* tomaremos por base os pressupostos teóricos da sátira menipéica, em relação a *A Relíquia* teremos em mente aqueles pressupostos orientadores da poética ou tradição luciânica.

4.1 A presença dos elementos fantasista e fantástico, a falta de verossimilhança e a questão do gênero em *O Mandarin* e *A Relíquia*

Comentamos na introdução deste trabalho que a presença dos elementos fantasista e fantástico nas obras *O Mandarin* e *A Relíquia* sempre foi motivo de desconforto e de dúvida para os estudiosos queirosianos que voltaram seus olhos para esses dois intrigantes textos, chegando esses a serem considerados “obras menores” quando comparados a textos ditos realistas/naturalistas como *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*. Mencionamos, também, os críticos João Gaspar Simões, Antônio Coimbra Martins e Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira como aqueles poucos estudiosos que se aventuraram a dizer algo a respeito dessas obras. Vejamos, pois, tais críticas à luz da sátira menipéica e da tradição luciânica.

João Gaspar Simões, em sua *Vida e Obra de Eça de Queirós* (1973), debruçando-se sobre o inquietante problema da fantasia na obra *O Mandarin*, comenta que essa fantasia presente no texto afasta-o “de tudo quanto Eça de Queirós proclamava estrito cânone da obra de ficção” e que, ao escrever conscientemente tal texto, abandona o realismo, o naturalismo, a

crítica social e a sátira de costumes que sempre se fizeram presentes em suas obras, argumentando que os romances nos moldes realistas, as novelas de costumes, “grosseiras e satíricas”, “não eram para ele”, pois “aceitar esses moldes implicaria em renunciar a uma das propensões fundamentais do seu temperamento de escritor: o culto da forma e o refinamento do estilo”¹⁸.

Assim, para Simões, a obra *O Mandarim* não passaria de “uma oportunidade imprevista de descongestionar a máquina sob pressão”, de uma “válvula de escape de um escritor que há dez anos andava a jogar de porta com o seu temperamento lírico” (p.463).

Em seu texto, o crítico ainda comenta que desde os últimos folhetins da “Gazeta de Portugal” Eça não cometia desacato mais franco à sua personalidade forçada de realista, de naturalista, de crítico social, de fisiologista e de moralista, e que era chegado o momento de o fazer. Assim, durante o longo período de elaboração de *Os Maias*, abriu duas vezes a “válvula de segurança”: uma em 1880, para escrever *O Mandarim*; outra em 1888, para escrever *A Relíquia*. São essas, portanto, as duas obras que “no incerto labor do romancista, após 1869, marcaram a sua reconciliação com aquilo a que ele chamará ‘a fantasia’” (p. 463), de acordo com o estudioso.

Não será apenas durante um volumezinho, mas durante dois volumes, um pequeno, outro grande – “O Mandarim” e “A Relíquia” –, que ele irá sentir-se *sem o peso incômodo da verdade, a tortura da análise, a impertinente tirania da realidade*. [...] (p. 468). (Itálico do autor).

Diz o crítico, também, que *O Mandarim* é uma “pequena peça literária, sem transcendência de tema, de estilo ou de composição”, e que o próprio Eça não havia dado conta de quanto desejava libertar-se da *impertinente tirania da realidade*.

“O Mandarim”, porém, é uma pequena peça literária, sem transcendência de tema, de estilo, ou de composição. Pouco mais é que um desenfado, em que o romancista, cansado da análise e da *impertinente tirania da realidade*, procurou debalde recuperar o brio, entre lírico e “fantástico”, dos folhetins de 1866 e 67. Era tarde agora. A própria “Relíquia” iria ser uma experiência malograda. (p. 475). (Itálico do autor).

Finalizando, segundo João Gaspar, “o escritor português fez pouco mais que ‘fantasiar’ situações exóticas para Teodoro”, levando-o a uma China que jamais ele, Eça, conheceu, e fazendo-o amante de uma russa, raça de mulheres que também não conhecia. Dessa forma, o protagonista seria apenas uma personagem inventada, um cabide para a “fantasia” de um escritor pouco seguro da fantasia que o solicitava.

¹⁸ Cf. SIMÕES, 1973, p. 462.

Comentamos também em nossa introdução que, de tudo o que vimos nessa crítica, poderíamos apenas concordar – e somente até certo ponto – com a observação do crítico de que *O Mandarin* corresponde a uma evasão de tudo quanto até aí Eça de Queiroz proclamava estrito cânone da obra de ficção, e que essa “evasão” se deu de forma deliberada, consciente.

Chegamos, pois, ao momento de expor a nossa linha de raciocínio e, conseqüentemente, a nossa posição.

De fato, Eça de Queiroz criou um texto que se afastava consideravelmente dos textos construídos nos moldes realistas (como ele mesmo relatou ao editor da *Revue Universelle* em sua já citada “Carta que deveria ter sido um prefácio”), pois mesclou em sua obra elementos radicalmente opostos como a realidade e a fantasia, a seriedade filosófica e a comicidade, além de não fazer análises críticas diretas como aquelas presentes em romances como *O Primo Basílio* ou *O Crime do Padre Amaro*, por exemplo. Veja-se mais uma vez o trecho da carta onde o escritor português faz essa declaração:

O senhor quer dar aos leitores da *Revue Universelle* uma idéia do movimento literário contemporâneo em Portugal, e me dá a honra de escolher *O Mandarin*, conto fantasista e fantástico, onde vemos ainda, como nos bons e velhos tempos, aparecer o diabo, ainda que de sobrecasaca, e onde ainda existem fantasmas, embora com muito boas intenções psicológicas. O senhor está aceitando uma obra bem modesta, e **que se afasta consideravelmente da corrente moderna da nossa literatura, que se tornou, nos últimos anos, analista e experimental**; [...]. (QUEIROZ, 1951, p. 5). (Tradução e grifo nossos).

Se no caso de *O Mandarin* o prólogo não foi suficiente para alertar o leitor em relação ao tipo de texto com o qual se depararia (como já tivemos a oportunidade de mencionar), sendo necessária a elaboração de um texto mais explícito (A Carta-Prefácio), para *A Relíquia* o autor procurou ser claro e objetivo desde o início, lançando a idéia da presença do elemento fantasista já na célebre epígrafe “Sobre a nudez forte da Verdade – o manto ‘diáfano’ da Fantasia”, que abre seu texto.

Porém, essa “evasão”, essa “fuga” é apenas aparente tanto em uma quanto em outra obra, pois Eça nunca abandonou a análise do comportamento humano, a crítica social e a sátira de costumes. O que ele fez foi “camuflar” a *impertinente tirania da realidade*, foi “camuflar” o estudo dessa mesma realidade para que ele se tornasse menos “áspero”, adotando, para tanto, o gênero da sátira menipéica e a própria forma ou tradição luciânica.

Reportando-nos ao Capítulo 1 deste trabalho, veremos que essa fantasia que tanto incomoda os críticos pode ser explicada tanto pela poética luciânica – que, como vimos, baseia-se justamente na mescla da realidade e da fantasia, da comicidade e da seriedade

filosófica –, como ainda por meio de duas características presentes na sátira menipéica: a excepcional liberdade de invenção temática e filosófica, que liberta o texto de qualquer exigência da verossimilhança externa vital, e as situações extraordinárias e extravagantes.

Assim, percebe-se que tais obras não são simples “válvulas de escape” ou “oportunidades imprevistas de descongestionar a máquina sob pressão”, mas formas conscientes e originais de se representar a essência do realismo: a análise crítica do ser humano. Vê-se, portanto, que a “evasão” do mundo real para o da fantasia deu-se apenas no aspecto formal, estético dos textos e não em sua essência ou conteúdo.

E tanto Eça de Queiroz não foge à análise e à crítica da realidade que, por meio das personagens Teodoro e Teodorico Raposo, traça um retrato da burguesia lisboeta com suas frustrações e seus anseios. Portanto, Teodoro não é apenas “uma personagem inventada”, “um cabide” para a fantasia do escritor, como afirma J. G. Simões, mas um típico burguês do século XIX.

Não posso negar, porém, que nesse tempo eu era ambicioso [...]. [...] pungia-me o desejo de poder jantar no hotel Central com *champagne*, apertar a mão mimosa de viscondessas, e, pelo menos duas vezes por semana, adormecer, num êxtase mudo, sobre o seio fresco de Vênus. Oh! moços que vos dirigíeis a São Carlos, atabafados em paletós caros onde alvejava a gravata de *soirée!* Oh! tipóias, apinhadas de andaluzas, batendo galhardamente para os touros – quantas vezes me fizestes suspirar! Porque a certeza de que os meus vinte mil réis por mês e o meu jeito encolhido de enguiço, me excluía para sempre dessas alegrias sociais, vinha-me então ferir o peito – como uma frecha que se crava num tronco, e fica muito tempo vibrando! (1951, p.19-22). (Itálico do autor).

Importante é observar que o próprio diabo descrito por Teodoro assume essa feição burguesa:

O abajur verde da sala punha uma penumbra em redor. Ergui-o, a tremer. E **vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição...** (p. 28). (Grifo nosso).

Completando, portanto, o quadro do mundo burguês pintado por Eça, surge aos olhos do leitor a atitude de Teodoro frente a seus desejos: para ascender socialmente e obter os prazeres materiais que tanto desejava, não hesitou em assassinar o mandarim. Está aí descrita a mentalidade do “diabo de sobrecasaca”, ou seja, a mentalidade burguesa: conquistar a ascensão social e a riqueza a qualquer preço.

Aliás mentalidade e postura idênticas às de Teodorico em relação a sua tia, ainda que este não a tenha assassinado:

Rondando então em torno à Árvore de Espinhos, interroguei-a [...]: **“Anda, mostro, dize! És tu uma relíquia divina com poderes sobrenaturais? [...]. Vê lá... Se te levo comigo para um lindo Oratório português [...] não é para que tu, prolongando indulgentemente uma existência estorvadora, me privas da rápida herança e dos gozos a que a minha carne moça tem direito! [...].** Mas se prometes permanecer surdo às preces da titi, comportar-se como um pobre galgo seco e sem influência, e não interromperes a apetecida decomposição dos seus tecidos – então vais ter em Lisboa o macio agasalho duma capela afofada de damascos, o calor dos beijos devotos, todas as satisfações de um ídolo, e eu hei-de cercar-te de tanta adoração que não hás-de invejar o Deus que os teus espinhos feriram... Fala, monstro!” (s/d, p. 145-146). (Grifo nosso).

E, como se pode verificar nas próprias obras, para além das posturas de Teodoro e Teodorico, o escritor português ainda faz desfilar aos olhos do leitor – por meio das demais personagens de ambos os textos – toda uma sorte de mazelas sociais que grassam na sociedade lisboeta do século XIX: a ambição, a ganância, a cobiça, a hipocrisia, o adultério, a corrupção.

Apenas a título de ilustração, transcrevemos abaixo um trecho representativo para cada obra. Primeiramente, um trecho de *O Mandarin*, em que o escritor português lança a sua crítica impiedosa e mordaz contra certos representantes da Igreja, que fazem da religião um mero comércio, um meio para se obter favores materiais, deturpando tanto a sua função, enquanto representantes divinos, quanto a função da própria instituição.

Infelizmente eu não acreditava n’Ele... Recorri pois à minha antiga divindade particular, ao meu dilecto ídolo, padroeira da família, Nossa Senhora das Dores. **E, règiamente pago, um povo de curas e cônegos,** pelas catedrais de cidades e pelas capelas de aldeias, **foi pedindo a Nossa Senhora das Dores que voltasse os seus olhos piedosos para o meu mal interior...** Mas nenhum alívio desceu desses céus inclementes, para onde há milhares de anos de balde sobe o calor da miséria humana. (QUEIROZ, 1951, p. 68-69). (Grifo nosso).

Então prelados astutos, com experiência católica, deram-me um conselho subtil – captar a benevolência de Nossa Senhora das Dores com presentes flores, brocados e jóias, como se quisesse alcançar os favores de Aspásia: e à maneira dum banqueiro obeso, que obtém as complacências duma dançarina dando-lhe um *cottage* entre árvores – eu, por uma sugestão sacerdotal, tentei peitar a Mãe dos Homens, erguendo-lhe uma catedral toda de mármore branco. (p. 70-71). (Grifo nosso).

Agora, um trecho de *A Relíquia*, em que Eça dirige a sua crítica ferina ainda contra os maus sacerdotes, denunciando-lhes a hipocrisia e a ganância.

– Que faz agora esse maroto desse Negrão? – indaguei eu do bom Justino, apenas saiu o agente do sórdido sacerdote.

O dilecto e fiel amigo deu estalinhos nos dedos. **O Negrão pechinchava! Herdara tudo do padre Casimiro [...]. E agora era íntimo**

do padre Pinheiro que não tinha herdeiros, e que ele levava para Torres, para “o curar”. O pobre Pinheiro lá andava, mais chupado, empanturrando-se com os tremendos jantares do Negrão, deitando a língua de fora diante de cada espelho. E não durava, coitado! De sorte que o Negrão vinha a reunir (com exceção do que fora para o Senhor dos Passos, que não podia tornar a morrer, esse!) o melhor da fortuna de G. Godinho.

Eu rosnei, pálido:

– Que besta!

– Chame-lhe besta, amiguinho!... **Tem carruagem, tem casa em Lisboa, tomou a Adélia por conta...**

– Que Adélia?

– Uma de boas carnes, que estive com o Eleutério... Depois estive muito em segredo com um basbaque, um bacharel, não sei quem....

– Sei eu.

– Pois essa! **Tem-na por conta o Negrão, com luxo, tapete na escada, cortinas de damasco, tudo... E está mais gordo. Vi-o ontem, vinha de pregar... Pelo menos disse-me que “saía de S. Roque esfalfado de dizer amabilidades a um diabo dum Santo!”** Que Negrão às vezes é engraçado. **E tem bons amigos, lábia, influência em Torres... Ainda o vemos Bispo!** (QUEIROZ, s/d, p. 345). (Grifo nosso).

Finalizando o estudo acerca da crítica de Gaspar Simões, resta-nos ainda comentar que *O Mandarin* não é uma “pequena peça literária sem transcendência de tema, de estilo ou de composição”, como afirma o crítico, mas uma obra que transcende e muito o tema e a composição. Apesar da banal – como aponta Antônio Coimbra Martins (1967) em seu estudo sobre as fontes do autor –, esse tema foi renovado por Eça de Queiroz e colocado dentro dos moldes da sátira menipéica (gênero por ele resgatado e também renovado) a fim de que unidos, tema, gênero e composição, servissem aos propósitos de crítico social do escritor.

Em relação à Coimbra Martins, comentamos, em nossa introdução, que o estudioso se atém ao problema da falta de verossimilhança em *O Mandarin*. Segundo o crítico, Eça não se preocupa com as “dificuldades do tema de sua graciosa novela”; não imagina nada para explicar o fato de um simples toque de campanha matar um chinês do outro lado do mundo, assim como não imagina nada para explicar o fato de um assassino se tornar herdeiro de sua vítima, que jamais conheceria.

Tentando achar uma solução para o problema, Martins indica um caminho que consideramos discutível por nos parecer um tanto quanto inconsistente: o de que as idéias a serem desenvolvidas em *A Relíquia* (livro que Eça escrevera em 1884, portanto, posterior a *O Mandarin*) estivessem sobrepostas na mente do escritor. Assim, da mesma forma que Patrocínio das Neves é uma parente de quem Teodorico, o sobrinho, herdaria a fortuna, o chinês Di-Jin-Fu seria “um parente incógnito” de Teodoro.

Ora, parece-nos mais coerente atribuir esse “problema” do texto à utilização das duas características da sátira menipéia acima citadas: a excepcional liberdade de invenção temática e filosófica e as situações extraordinárias e extravagantes.

Acreditamos que o que Eça de Queiroz tinha em mente ao valer-se de tal técnica era justamente dar o passo inicial e imprescindível para introduzir a utilização das situações extraordinárias e extravagantes que experimentariam a idéia filosófica presente na obra. No caso, a idéia de que todo mortal, se tivesse a oportunidade de enriquecer ilicitamente e permanecer impune, sucumbiria à tentação, mas que teria sua consciência sempre a lhe cobrar por seu ato falho¹⁹.

Quanto ao outro ponto observado por Martins, ponto esse referente à singularidade de *O Mandarin* residir mais no tom geral da narração do que na análise de sua matéria, mais na descrição dos ambientes e dos sentimentos das personagens do que nas idéias e peripécias do herói (aliás, “problema” apenas citado, e não comentado), depois do que já comentamos acerca da utilização da extraordinária liberdade de invenção temática e filosófica e das situações extraordinárias e extravagantes nessa obra, só nos resta discordar do estudioso.

Em relação à questão do valor do tom geral da narração (que mescla os elementos sério e cômico), isto é indiscutível, pois Eça de Queiroz conhecia a importância e a eficácia do riso como arma de combate, como forma de crítica, mas nem por isso se pode colocar em menor grau de importância a questão da matéria que compõe essa narrativa (o tema do mandarim assassinado, renovado pelo escritor). O mesmo afirmamos em relação à descrição dos ambientes e sentimentos das personagens e das idéias e peripécias do herói. Suas descrições são ricas e belas, porém, sabe-se que as idéias e peripécias desse herói possuem um importante significado: são a base para a experimentação de uma idéia filosófica, sobre a qual também já comentamos. Assim, percebemos que a singularidade da obra não está ligada a este ou àquele fator, como afirma Martins, mas ao todo, ao conjunto, que a torna original e bela; um conjunto que somente a sátira menipéia é capaz de comportar.

Passemos agora a um outro texto crítico que, embora não tenha sido citado por nós na introdução deste trabalho, é bastante interessante pelo seu enfoque: o texto de Maria de Fátima Marinho²⁰ sobre a questão do gênero literário em *O Mandarin*.

Diferentemente das críticas de João Gaspar Simões e de Antônio Coimbra Martins, que se preocuparam, respectivamente, com o excesso de fantasia e a conseqüente fuga da

¹⁹ A respeito da idéia filosófica na obra *O Mandarin*, ver GAMBÁ, 2005, p. 63-71.

²⁰ MARINHO. O paradoxo textual em *O Mandarin* de Eça de Queirós. In: LIMA, Isabel Pires de (Coord.). *Eça e “Os Maias”*. Porto: Edições Asa, 1990. p. 133-138.

realidade e com a questão da falta de verossimilhança no texto, Marinho aponta um terceiro “problema” na obra: a dificuldade de classificação do livro em um determinado gênero literário.

Segundo a estudiosa, a classificação do texto queirosiano em um gênero fixo e indubitável “é muito difícil, se não impossível”. Maria de Fátima também acrescenta que mesmo se tomando a nomenclatura de Todorov²¹ (estranho, fantástico e maravilhoso) como base para uma tentativa de classificação, esta se torna praticamente impossível, uma vez que o narrador, por meio da ironia, desmente a cada momento o discurso acabado de proferir.

E Marinho ainda vai mais longe em sua análise quando sugere que a dificuldade em estabelecer um gênero definitivo para a novela teria existido no espírito do próprio Eça, uma vez que o escritor, na carta que escreve ao redator da *Revue Universelle* e no prólogo, lhe dá duas designações diferentes.

Na carta, como se sabe, Eça diz que *O Mandarin* é “um conto fantasista e fantástico”, acrescentando que ele pertence ao sonho, e não à realidade, além de acrescentar que o espírito português necessita de quimera: “Eis porque, mesmo depois do naturalismo, nós ainda escrevemos contos fantásticos, verdadeiros, onde há fantasmas e onde se pode encontrar, ao canto das páginas, o Diabo, o amigo Diabo, esse delicioso terror de nossa infância católica. [...]” (1951, p. 14-15) (tradução nossa). Porém, segundo Maria de Fátima Marinho, este diabo aparece “de sobrecasaca”, portanto, como qualquer burguês, fato que anula as suas principais características fantásticas.

A estudiosa também observa a utilização do termo “fantasista” pelo escritor em seu texto, e argumenta que, não existindo nas Teorias da Literatura nenhuma designação de literatura fantasista, resta fixar-se sobre a sua congênere fantástica e ver se tal classificação convém ou não à *O Mandarin*.

Tomando-se por base novamente as definições de Todorov para o termo fantástico, Marinho conclui que o texto queirosiano não se enquadra em tal gênero. De acordo com Todorov, o fantástico só existe enquanto houver a hesitação, a dúvida sobre um fato ocorrido ter uma explicação sobrenatural ou racional. No caso do texto queirosiano, voltando a Maria de Fátima, a hesitação, a dúvida perante o fato sobrenatural é mínima, pois o narrador-personagem começa por não acreditar no que lhe está acontecendo, porém, acaba por aceitar com naturalidade os fatos inexplicáveis, apesar de ele próprio ter escrito linhas antes que “não tinha imaginação”, que “era um positivo”, e que “só aspirava ao racional e ao tangível”.

²¹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Assim, de acordo com Marinho, tais atitudes acabam por negar a essência do fantástico, o que vem excluir a obra de tal gênero.

Passando da carta-prefácio ao prólogo de *O Mandarim*, Maria de Fátima comenta o uso do termo “alegoria” utilizado por Eça. Para ela, a classificação da obra como alegórica também não é satisfatória, pois, recorrendo mais uma vez a Todorov, vê que os textos alegóricos apresentam sempre um segundo sentido moralista. Dessa forma, comenta que não acredita que toda a trama de queirosiana possa ser reduzida a um segundo sentido moralista que se resumisse na vulgar frase “O crime não compensa”.

Assim, diante de todas essas considerações, a estudiosa conclui que as pistas fornecidas por Eça de Queiroz no antetexto (o Prólogo e a Carta-prefácio) são falsas. Portanto, para se tentar uma definição correta do gênero a que pertence a obra, é necessário fazer um estudo do texto em si e dos dados que ele fornece.

Analisando a obra, Maria de Fátima aponta o momento em que o diabo aparece no quarto de Teodoro para tentá-lo. Depois do diálogo entre o amanuense e a estranha personagem e de Teodoro ter realmente tocado a campainha que mataria o chinês, tudo parece não ter passado de um sonho, inclusive com o narrador chegando à conclusão de que nada de sobrenatural acontecera, sendo aqueles estranhos fenômenos apenas fruto de uma mente imaginativa. Assim, voltando a Todorov, se não existe a dúvida, a hesitação diante de um fato, não há o gênero fantástico.

Já a partir do capítulo II, quando o amanuense vê-se herdeiro dos milhões do mandarim, há uma mudança na atitude da personagem, que passa a se comportar como uma personagem típica dos contos maravilhosos, segundo Marinho, pois Teodoro passa a aceitar o fato sem colocar nenhuma espécie de restrição e sem se perguntar uma única vez qual o processo de funcionamento verossímil de todo o desenrolar diegético. De acordo com Todorov, quando se conclui que um fato ocorrido tem sua explicação no sobrenatural, tem-se o gênero maravilhoso.

Seria, então, *O Mandarim* um conto maravilhoso? Para Maria de Fátima, não, pois há mais elementos contra do que a favor da inclusão da obra nesse gênero.

Marinho começa por apontar o comentário de Teodoro sobre a origem de sua fortuna. Apesar de a personagem aceitá-la naturalmente, diz que “ela era evidentemente sobrenatural e suspeita”. Ora, para Maria de Fátima, o adjetivo “suspeita” usado na definição do próprio amanuense imprime à herança uma origem duvidosa, o que acaba por desfazer um pouco a idéia de que a história é perfeitamente vulgar.

Outra característica da obra que a torna semelhante aos textos maravilhosos – ainda de acordo com Marinho – é a presença do tema da procura, da viagem e do retorno. A estudiosa explica que nesse tipo de texto – que implica uma total aceitação do sobrenatural – o herói é submetido a uma série de provas até alcançar o objeto desejado; percorre caminhos tortuosos, mas, ajudado pela inteligência ou por forças sobrenaturais, consegue sempre atingir o seu objetivo, apesar de enfrentar poderosos oponentes. Além disso, a volta do herói é gloriosa e ele assume quase o estatuto de um Deus.

Entretanto, segundo Maria de Fátima, o que ocorre com o herói queirosiano é justamente o oposto do que ocorre com o herói dos contos maravilhosos: algum tempo depois de assassinar o mandarim com apenas o toque de uma campainha, Teodoro passa a sentir remorsos (nos contos maravilhosos, o herói nunca sente remorsos de qualquer espécie); tal remorso leva-o à procura não do objeto mágico (a campainha) ou da fortuna, mas da família do chinês para redimir seu pecado. Porém, a viagem é inútil, pois o amanuense não consegue realizar seus intentos: a herança não lhe traz felicidade, o remorso não é aplacado e Teodoro volta da viagem como foi, transformando-se, assim, no anti-herói. Dessa forma, Marinho deixa claro que *O Mandarim* também não pode ser enquadrado no gênero maravilhoso, pois nesse tipo de conto o herói nunca se transforma no seu oposto com essa facilidade, nem a sensação final é de frustração e carência.

Ao final de sua análise crítica, Maria de Fátima Marinho repõe a pergunta inicial sobre o gênero da obra e chega à conclusão de que o texto pode se enquadrar em todos ou em nenhum deles (o estranho, o fantástico, o maravilhoso e o alegórico), pois cada um vai, sucessivamente, negando o outro, como o narrador recusa e aceita Deus e o diabo, os milhões e o mandarim, o remorso e a ironia, numa circularidade infinita.

Quanto a nós, cabe dizer que partilhamos basicamente da mesma visão de Marinho, porém, há um ponto em especial do qual discordamos: a questão de ser praticamente impossível classificar a obra em um gênero fixo e indubitável.

De fato, certos tipos de texto, quando analisados especificamente à luz desses conceitos tradicionais ou convencionais, fatalmente não encontrarão uma classificação adequada ou satisfatória, e, dessa forma, por não serem compreendidos, acabarão ignorados, e, seus autores, criticados. Estamos nos referindo, aqui, especificamente àqueles textos que se inserem na tradição da sátira menipéia.

Conforme apontou Northrop Frye (1957) em sua *Anatomia da crítica*, a menipéia “confundiu os críticos, e dificilmente existe qualquer ficcionista profundamente influenciado por ela que não tenha sido acusado de conduta irregular” (p.307).

A nosso ver, foi exatamente isso o que aconteceu a Eça de Queiroz e a seu texto.

Conforme tivemos oportunidade de demonstrar em nossa dissertação de mestrado, a obra *O Mandarim*, por suas peculiares características, pode ser classificada como pertencente ao gênero da sátira menipéia²². Isso porque, também como tivemos oportunidade de demonstrar naquele mesmo trabalho, o texto possui todas as 14 particularidades essenciais relacionadas por Mikhail Bakhtin (1981) em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*. Importante é acrescentar, ainda, que todas essas 14 características referidas por Bakhtin e por nós identificadas na obra não se encontram dispersas, desconexas ou dispostas de maneira aleatória. Ao contrário, foram dispostas por Eça de Queiroz de modo a formar um todo orgânico, coeso a partir daquela que é a característica principal deste gênero: as situações extraordinárias e extravagantes. Assim, partindo dessa principal característica, todas as demais – o elemento cômico, a excepcional liberdade de invenção temática e filosófica, o naturalismo de submundo, a presença das “últimas questões”, a estrutura em três planos, o fantástico experimental, a experimentação moral e psicológica, as cenas de escândalo, os elementos de utopia social, os jogos de oposição, os gêneros intercalados, o pluriestilismo e a pluritonalidade, os problemas sociopolíticos econômicos – combinam-se para compor uma análise crítica da sociedade lisboeta do século XIX.

Desse modo, é pela sátira menipéia, também, que se explicam os elementos dos gêneros estranho, fantástico, maravilhoso e alegórico presentes na obra, elementos esses que acabaram por confundir a crítica e que levaram Maria de Fátima a afirmar, como vimos, a afirmar que “o texto pode enquadrar-se em todos esses gêneros ou em nenhum deles, uma vez que um vai, sucessivamente, negando o outro”.

4.2 A oposição Cidade/Campo, a ambigüidade do narrador e a poética da alteridade em *A Cidade e as Serras*²³

Muito se tem discutido sobre a obra *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queiroz. Críticos como António José Saraiva, Óscar Lopes, Jacinto do Prado Coelho, Ernesto Guerra da Cal e Maria Lúcia Lepecki, por exemplo, teceram comentários os mais variados possíveis acerca do

²² Cf. GAMBA, 2005.

²³ O texto que compõe este tópico foi por nós apresentado pela primeira vez em 2007 como Comunicação Livre apresentada no III Colóquio Internacional “Interminati spazi e sovrumaní silenzi: representações do espaço nas visões artísticas”, promovido pelo Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Lingüísticos e Culturais da Faculdade – CILBELC de Ciências e Letras – Unesp – Campus de Assis, sob o título *A Cidade e as Serras: a metáfora de uma poética da alteridade*.

referido texto. Mas seria essa obra apenas um texto preocupado em “ridicularizar o progresso técnico” ou o conceito de civilização como “armazenamento de comodidades”, como pretendem Saraiva e Lopes? Ou, como pretende Jacinto do Prado Coelho, seria uma obra “reacionária”, “infidel à personalidade literária” de Eça de Queiroz? Poder-se-ia tomá-la, ainda, como uma simples exaltação dos valores tradicionais portugueses por meio do cotejo cidade/campo? Ou a questão central está, conforme aponta Lepecki, na ambigüidade da narrativa? Em maior ou menor grau, pode-se dizer que há uma dose de coerência em cada um desses pensamentos, mas há de se destacar, ainda, uma outra e interessante possibilidade de análise da questão: a utilização da técnica do distanciamento ou ponto de vista distanciado, que tem por finalidade a isenção e o senso crítico no ato de discernir.

Segundo Jacyntho Lins Brandão (2001), de tal estratégia discursiva valeu-se largamente em seus textos Luciano de Samósata com a finalidade de explicitar e pensar a diferença. E é dessa forma que em *A Cidade e as Serras* podem se apresentar o olhar de um narrador aparentemente ambíguo (Zé Fernandes) – uma vez que há uma contradição entre seu discurso e suas ações – e o ponto de vista deslocado/distanciado da personagem Jacinto, que tornam possível a leitura do texto queirosiano como uma metáfora da poética da alteridade, como se verá adiante.

Ainda de acordo com Brandão (2001), essa poética está assentada sobre duas bases: a submissão do próprio ao critério do outro, através da justaposição de diferenças, e a contemplação do próprio por meio de uma perspectiva deslocada, que representaria o foco mais correto:

Diferentes perspectivas de alteridade podem ser descobertas nos textos de Luciano [...]. Ressalta, antes de tudo, seu gosto por personagens marginalizadas, como prostitutas, eunucos, escravos, pobres e humildes. [...]. Outro ponto em que se descobrem dados interessantes diz respeito ao gosto por espaços de alteridade, representados pelo submundo das grandes cidades, bem como por lugares estrangeiros, pelo exótico, por desertos, o mundo dos mortos, os confins da terra, o extraterrestre, as utopias. (p.140)

[...]. O que haveria contudo de peculiar em Luciano seria uma mudança de enfoque: não mais o outro traduzido pelo próprio [...] mas o próprio posto em juízo a partir do ponto de vista do outro, pelo simples fato de ser contraposto a ele. [...]; a opinião fidedigna deve partir dos outros (*álloi*), ou seja, a verdade só pode surgir quando se rompe a esfera do costumeiro para avaliá-lo de perspectiva diferente, eliminando o risco do erro por ignorância. (p. 140-141)

Porém, é importante ressaltar que essa justaposição de diferenças que marca a submissão do próprio ao critério do outro não pode se assentar na questão pura e simples da

contraposição de culturas, pois o puramente outro não possuiria os elementos necessários para um julgamento crítico imparcial:

Não se trata simplesmente de um grego que vê, com olhos gregos, os outros. Não se trata também, entretanto, de um outro que vê, como olhos estrangeiros, os gregos. A questão da alteridade em Luciano passa pelo estatuto pouco definido do aculturado que, deixando de lado o que lhe é próprio, adota outra cultura mas não se sente nunca totalmente adotado por ela. (p.143)

Assim, é justamente o fato de o outro ser um aculturado – e, portanto, conhecer os costumes do próprio – e de o próprio assumir um ponto de vista distanciado que viabiliza a criação de um espaço para o riso e para a crítica.

Nesse contexto ambivalente cria-se espaço para o riso e para a crítica, pois o completamente outro não teria os canais para entender-se e comunicar-se com a esfera do próprio, e o completamente próprio não teria a isenção que a distância fornece para rir de seus próprios valores. (p. 147)

Em *A Cidade e as Serras* Zé Fernandes e Jacinto assumem essa perspectiva deslocada que viabiliza a isenção, conforme já tivemos oportunidade de mencionar no capítulo 3 deste trabalho. O primeiro, por ser aculturado: o habitante de Guiães, no Douro, que vai estudar em Paris, tornando-se amigo de Jacinto, e que retorna a Portugal para cuidar dos negócios da família, onde fica por 7 anos, quando, então, volta à França. O segundo, por, ao longo de sua trajetória, perceber aquilo que lhe é próprio por duas vias distintas: o grande e civilizado Jacinto – inimaginável habitante do campo, proprietário de um luxuosíssimo Palacete em Paris, para quem a suprema felicidade resumia-se no acúmulo de conhecimento e tecnologia – e, mais tarde, o Jacinto rural, serrano, que, tendo partido a contragosto para suas terras em Tormes e ficado lá mais tempo do que previra, acaba por estabelecer uma relação harmoniosa e prazerosa com as Serras.

Desse modo, os espaços Cidade e Campo perdem a sua importância dentro do texto queirosiano enquanto espaços físicos propriamente ditos, bem como perde o foco principal a questão da oposição pura e simples entre Civilização e atraso cultural. O que está em jogo, portanto, não é mais a representação vulgar de duas culturas distintas, assentadas sobre esses dois espaços, mas a forma de se pensar essas culturas, personificadas pelas personagens Zé Fernandes e Jacinto; um pensar tanto do ponto de vista daquele que é próprio como do ponto de vista do outro, do “estrangeiro”.

Tomando-se primeiramente Zé Fernandes, é patente certo consenso em torno da questão da astúcia e da ambigüidade desse narrador, uma vez que ele se mostra (pretensamente) dissimulado quanto ao que realmente sabe e pensa e contraditório por criticar

a cidade e a civilização que tanto o fascinam. Dessa forma, e ainda de acordo com a crítica geral, tem-se um comprometimento do ponto de vista, do foco narrativo, visto que a caracterização de Jacinto, suas idéias e seus ambientes chegam ao leitor totalmente filtrados pelo olhar desse narrador “dissimulado”.

Mas esse ponto de vista aparentemente comprometido pode ser visto como aquela perspectiva deslocada mencionada acima.

Ainda segundo Jacyntho Lins Brandão, em seu texto *O rir dos Gregos* (2003), o riso grego pode se dar de várias formas. Uma delas é a inserção de um terceiro elemento – um terceiro homem – na história. Esse terceiro elemento é o responsável por observar a cena e, com sua fala, despertar o riso tanto nas personagens como no leitor pelo ridículo dessa mesma cena. Esse “terceiro” pode ser um homem comum, um não iniciado num certo tipo de saber que, observando do exterior, assume a função satírica. Por outro lado, esse “terceiro” também pode ser um *expert*, cuja função passa a ser denunciar aqueles que “sabem pela metade”. Finalmente, esse “terceiro” pode ser um estrangeiro, preferencialmente um bárbaro, que rirá de certos costumes/culturas. Porém, conforme aponta Brandão, esse “terceiro” não pode ser um “bárbaro” completo, pois, ao ridicularizar/rir de certos costumes gregos, seria tomado pelas demais personagens do grupo em que se insere como alguém sem cultura e que, conseqüentemente, desconhece os costumes de um povo civilizado. Dessa forma, esse terceiro geralmente é filho de mãe grega, pois, assim sendo, pode observar a situação por ambos os lados, “por fora e por dentro”, ou seja, pode rir daquilo que conhece.

Transpondo-se essa teoria para *A Cidade e as Serras*, pode-se encontrar em Zé Fernandes esse terceiro elemento: o aculturado que, conhecendo e fazendo parte de “dois mundos”, de dois espaços distintos – um “menos Civilizado” (Portugal e a família), outro com excesso de Civilização (Paris e Jacinto) – pode “rir de”, satirizar aquilo que bem conhece e que considera absurdo, ridículo e risível (os excessos existentes no mundo de Jacinto). É a utilização do riso com função crítica dessacralizadora, uma vez que põe a nu tudo aquilo que se esconde sob a aparência da grandiosidade.

Vejam-se, por exemplo, esses trechos do capítulo em que Zé Fernandes retorna a Paris após sete anos em Portugal e reencontra Jacinto e o seu palacete, o 202:

E, todavia, nada mudara durante esses sete anos no jardim do 202!
[...].

Mas dentro, no peristilo, **logo me surpreendeu um elevador instalado por Jacinto – apesar do 202 ter somente dois andares**, e ligados por uma escadaria tão doce que nunca ofendera a asma da sr.^a D. Angelina! **Espaçoso, tapetado, ele oferecia, para aquela jornada de sete segundos,**

confortos numerosos, um divã, uma pele de urso, um roteiro das ruas de Paris, prateleiras gradeadas com charutos e livros. [...].

Eu murmurei, nas profundidades do meu assombrado ser:
– **Eis a Civilização!** (QUEIROZ, 1912, p. 24). (Grifo nosso).

[Jacinto] Amarrotara com cólera a carta começada – **eu escapei, respirando, para a Biblioteca.** Que majestoso armazém dos produtos do Raciocínio e da Imaginação! **Ali jaziam mais de trinta mil volumes, e todos decerto essenciais a uma cultura humana.** [...]. (p. 28). (Grifo nosso).

Outro momento da narrativa em que se verifica o olhar sarcástico de Zé Fernandes pode ser observado na descrição do jantar oferecido por Jacinto ao Grão-Duque, quando o prato principal a ser servido, um peixe raro trazido pelo ilustre convidado, encalha dentro do poço do elevador da cozinha. Segue-se, aí, uma autêntica cena carnalizada, uma vez que nobres e serviçais, lado a lado, rodeiam o poço escuro do elevador da cozinha na tentativa frustrada de “pescar” o peixe do jantar, utilizando, como anzol, um gancho que pertencera a Princesa de Carman e que, agora, umas das convidadas ostentava. Vê aí o leitor, diante de seus olhos, uma autêntica imagem da praça pública carnavalesca bakhtiniana, e ouve claramente ressoar o riso dessacralizador – riso esse provocado pelo ridículo da cena observada.

Dessa forma, seja por meio de seus maliciosos comentários, seja por meio da descrição de cenas observadas, tem-se não um narrador ambíguo, dissimulado, mas um narrador distanciado e irônico que, assumindo uma perspectiva deslocada, possui a isenção necessária para julgar aquilo que vê. Zé Fernandes é, portanto, o terceiro elemento, o aculturado de que fala Jacyntho Lins Brandão, que, conhecendo bem os dois espaços – o citadino e o campestre/serrano – e seus respectivos costumes, pode ironizar e satirizar as falhas e excessos existentes nesses “dois mundos”.

Mas a função do astuto narrador de *A Cidade e as Serras* não se limita apenas a ironizar e satirizar costumes: ela vai mais além. Zé Fernandes surge ao leitor como um narrador que tem uma tese a demonstrar e a provar, tese esta que de fato fica provada ao final do romance. Assim, ele é alguém que satiriza não o progresso ou a Civilização em si, mas, sim, um tipo de mentalidade que vê no acúmulo de bens materiais, de facilidades e de comodidades que esse progresso e essa Civilização podem trazer (traduzidos pelos excessos de Jacinto) a única forma de se atingir a felicidade.

Assim, a própria veracidade da *Idéia* concebida por Jacinto, *O Príncipe da Grã Ventura*, em tempos de Universidade – a *Idéia* de que “o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado” –, *Idéia* essa resumida pela “Equação Metafísica” *Suma*

ciência x Suma potência = Suma felicidade, é posta em xeque pelo narrador quando este se reencontra com o amigo sete anos mais tarde.

O trecho transcrito abaixo, apesar de longo, retrata bem o tédio de Jacinto e a ironia do narrador diante da ineficácia do acúmulo e dos excessos de Civilização na tentativa de alcançar a “felicidade suprema”:

Reparei então que o meu amigo emagrecera: e que o nariz se lhe afilara mais entre duas rugas muito fundas, como as dum comediante cansado. Os anéis do seu cabelo lanígero rareavam sobre a testa, que perdera a antiga serenidade de mármore bem polido. Não frisava agora o bigode, murcho, caído em fios pensativos. Também notei que corcovava. (p. 25). (Grifo nosso).

– E acumulaste civilização, Jacinto! Santo Deus... Está tremendo, o 202!

Ele espalhou em torno um olhar onde já não faiscava a antiga vivacidade:

– Sim, há confortos... Mas falta muito! A humanidade ainda está mal apetrechada, Zé Fernandes... E a vida conserva resistências. (p. 26). (Grifo nosso).

E, através da Biblioteca, penetrámos na sala de jantar – que me encantou pelo seu luxo sereno e fresco. [...]

[...].

Mas já eu me começava a inquietar, reparando que a cada talher correspondiam seis garfos, [...]. Todo um aparador porém vergava sob o luxo redundante, quase assustador de águas – águas oxigenadas, águas carbonatadas, águas fosfatadas, águas esterilizadas, águas de sais, outras ainda, em garrafas bojudas, com tratados terapêuticos impressos em rótulos.

– Santíssimo nome de Deus, Jacinto! Então és ainda o mesmo tremendo bebedor de água, hem?... [...]

Ele derramou, por sobre toda aquela garrafaria encarapuçada em metal, um olhar desconsolado:

– Não... É por causa das águas da Cidade, contaminadas, atulhadas de micróbios... Mas ainda não encontrei uma boa água que me convenha, que me satisfaça... Até sofro sede.

Desejei então conhecer o jantar do Psicólogo e do Simbolista [...]. Começava honradamente por ostras clássicas, de Marennes. Depois aparecia uma sopa de alcachofras e ovas de carpa...

– É bom?

Jacinto encolheu desinteressadamente os ombros:

– **Sim... Eu não tenho nunca apetite, já há tempos... Já há anos.**

[...]. E por sobremesa simplesmente laranjas geladas com éter.

– Em éter, Jacinto?

[...]

– É novo... Parece que o éter desenvolve, faz aflorar a alma das frutas...

Curvei a cabeça ignara, murmurei nas minhas profundidades:

– **Eis a Civilização!**

E descendo os Campos Elísios, encolhido no paletó, a cogitar neste prato simbólico, considerava a rudeza e o atolado atraso da minha Guiães, onde desde séculos a alma das laranjas permanece ignorada e desaproveitada dentro dos gomos sumarentos, por todos aqueles pomares

que ensombram e perfumam o vale, da Roqueirinha a Sandofim! **Agora porém, bendito Deus, na convivência de um tão grande iniciado como Jacinto, eu compreendia todas as finuras e todos os poderes da Civilização.**

E, (melhor ainda para a minha ternura!) contemplaria a raridade dum homem que, concebendo uma idéia da Vida, a realiza – e através dela e por ela recolhe a felicidade perfeita.

Bem se afirmara este Jacinto, na verdade, como Príncipe da Grã-Ventura! (p. 33-35). (Grifo nosso).

Desse modo, portanto, e desde o começo da obra, Eça de Queiroz coloca em confronto não os espaços físicos Cidade e Campo propriamente ditos, mas dois olhares distintos focalizando culturas igualmente distintas: o olhar de Zé Fernandes, que, por ser aculturado e conhecer bem essas duas culturas, possui a isenção necessária para um julgamento imparcial, e o olhar de Jacinto, ainda comprometido pela falta de distanciamento que viabiliza essa isenção.

Faz-se patente nesse excerto, assim, a velha ironia queirosiana: o escritor português utiliza-se desses dois espaços – a aldeia de Guiães e o palacete dos Campos Elísios – não com a mera finalidade de confrontar duas culturas diferentes; também não faz desse confronto pretexto para uma simples exaltação dos valores tradicionais portugueses; muito menos faz de tais espaços meios para enfatizar ideais conservadores. Eça de Queiroz, conforme mencionado acima, parece querer colocar em xeque a cultura extremamente materialista que vê nos excessos de facilidades e comodidades que a Civilização pode oferecer o único meio de se conquistar a felicidade.

Outros muitos trechos que mostram claramente essa ironia decorrente do deslocamento de perspectiva que possibilita ao narrador a isenção e, portanto, um julgamento correto daquilo que o cerca podem ser facilmente encontrados no decorrer do texto, porém, os trechos selecionados parecem suficientes para ilustrar a linha de interpretação proposta.

Lançando-se agora o foco sobre Jacinto, observa-se, durante a trajetória da personagem no texto, uma gradual transformação de pensamento e de comportamento em relação ao materialismo exacerbado que a caracterizava desde o princípio do romance.

Jacinto, que “entre a inconsciência e a impassibilidade da Natureza, tremia com o terror da sua fragilidade” e que, em meio a esta, via a “inutilização de todas as suas faculdades superiores”, Jacinto, para quem “ao cabo duma semana rural, de todo o seu ser nobremente composto só restava um estômago e por baixo um falo”, tem um primeiro lampejo de consciência quando é levado pelo amigo Zé Fernandes à Basílica do Sacré-Coeur, em construção nos altos de Montmartre, de onde vê a cidade por um ângulo de visão

diferenciado, inusitado. Contemplando Paris do alto, a personagem – para quem “a idéia de Civilização não se separava da idéia de Cidade” – começa a perceber, por meio do discurso filosófico do amigo e do quadro que tem à sua frente, que essa cidade tão cheia de encantos, com todo o progresso material alcançado, pode, por aquela perspectiva, se afigurar como uma mera ilusão do ser humano.

[...]. Sob o céu cinzento, na planície cinzenta, a Cidade jazia, toda cinzenta, como uma vasta e grossa camada de calíça e telha. E, na sua imobilidade e na sua nudez, algum rolo de fumo, mais ténue e ralo que o fumar dum escombros mal apagado, era todo o vestígio visível da sua vida magnífica.

Então chasqueei risonhamente o meu Príncipe. Aí estava pois a Cidade, Augusta criação da Humanidade. Ei-la aí, belo Jacinto! Sobre a crosta cinzenta da Terra – uma camada de calíça, apenas mais cinzenta! No entanto ainda momentos antes a deixáramos prodigiosamente viva, cheia dum povo forte, com todos os seus poderosos órgãos funcionando, abarrotada de riqueza, resplandecente de sapiência, na triunfal plenitude do seu orgulho, como Rainha do Mundo coroada de Graça. E agora eu e o belo Jacinto trepávamos a uma colina, espreitávamos, escutávamos – e de toda a estridente e radiante Civilização da Cidade não percebíamos nem um rumor nem um lampejo! E o 202, o soberbo 202, com os seus arames, os seus aparelhos, a pompa da sua Mecânica, os seus trinta mil livros? Sumido, esvaído na confusão de telha e cinza! Para este esvaecimento pois da obra humana, mal ela se contempla de cem metros de altura, arqueja o obreiro humano em tão angustioso esforço? Hem, Jacinto?... Onde estão os teus Armazéns servidos por três mil caixeiros? E os Bancos em que retine o ouro universal? E as Bibliotecas atulhadas com o saber dos séculos? Tudo se fundiu numa nódoa parda que suja a Terra. Aos olhos piscos de um Zé Fernandes, logo que ele suba, fumando o seu cigarro, a uma arredada colina – a sublime edificação dos Templos não é mais que um silencioso monturo da espessura e da cor do pó final. O que será então aos olhos de Deus!

E ante estes clamores, lançados com afável malícia para espicaçar o meu Príncipe, ele murmurou, pensativo:

– **Sim, é talvez tudo uma ilusão... E a Cidade a maior ilusão!** (p. 100-102). (Grifo nosso).

Mas esse primeiro lampejo de consciência, juntamente com os aborrecimentos causados pelas constantes falhas dos equipamentos mecânicos do 202, ainda não é suficiente para desencadear a grande transformação em Jacinto. Mesmo a insatisfação e o tédio constantes e o pessimismo a que se entrega o *Príncipe da Grã-Ventura* não bastam para que a personagem consiga refletir com imparcialidade sobre a sua situação. Isso porque Jacinto ainda está em estreito contato com o “seu mundo”, com o “seu espaço”, o que não lhe possibilita o distanciamento necessário para um julgamento isento e correto.

É somente quando está em Portugal, portanto já distante de todos os luxos e comodidades que o 202 lhe oferece – uma vez que o seu plano de reformar a antiga casa de Tormes e de equipá-la com todos os utensílios do Palacete de Paris antes de lá chegar não se

concretiza –, que a transformação em Jacinto tem início. A beleza e a simplicidade das serras vão, aos poucos, sobrepondo-se à irritação e à desolação da personagem frente à falta de “Civilização” (segundo seu conceito) com a qual se vira forçado a conviver.

Importante é enfatizar, entretanto, que, num primeiro momento, esse encantamento em relação às belezas naturais das serras é o encantamento de um neófito, de um iniciado que, surpreendido pelos encantos do campo, esquece o atraso cultural daquele espaço. É somente quando está frente a uma situação drástica – como, por exemplo, quando vê o estado deplorável em que se encontra a sua casa – que recobra a consciência da realidade em que está inserido:

No meu Príncipe já evidentemente nascera uma curiosidade pela sua rude casa ancestral. Mirava o relógio, impaciente. Ainda trinta minutos! Depois, sorvendo o ar e a luz, murmurava, no primeiro encanto de iniciado:
– Que doçura, que paz... (p. 159)

[...]. O ar fino e puro entrava na alma, e na alma espalhava alegria e força. [...].
– Que beleza! (p. 164)

E, entre o rosar dos cães, num bracejar desolado, [Merchior] balbuciou uma história que por seu turno apavorava Jacinto [...]. [...]. Ninguém esperava s. ex.^a! [...]. Na casa as obras seguiam devagarinho, devagarinho... O telhado, no sul, ainda continuava sem telhas; muitas vidraças esperavam, ainda sem vidros; [...].

[...].
Jacinto replicou, com uma decisão furiosa:
– Amanhã troto, mas para baixo, para a estação!... E depois, para Lisboa! (p. 165-166)

Jacinto caminhou lentamente para o poial duma janela, onde caiu esbarrado pelo desastre, sem resistência ante aquele brusco desaparecimento de toda Civilização! [...]. (p. 168)

– Olha para este horror! – murmurava Jacinto arrepiado. (p. 169)

Portanto, o processo de transformação da personagem só se inicia, efetivamente, à medida que ela enceta um outro processo: o de aculturação.

À medida que Jacinto vai se aculturando, passa de simples neófito a observador crítico, o que lhe permite um julgamento mais isento daquilo que vê, conhece e vivencia. Os comentários do *Príncipe da Grã-Ventura*, agora, não estão mais assentados sobre a simples admiração das belezas naturais ou das delícias das serras, mas sobre a comparação racional e imparcial do aculturado que começa a conhecer “os dois espaços”, “as duas culturas”, “os dois mundos”:

Dentro, na “nossa sala”, ambos nos sentámos nos poiais da janela, contemplando o doce sossego crepuscular que lentamente se estabelecia

sobre vale e monte. No alto tremeluzia uma estrelinha, a Vênus diamantina [...]. Jacinto nunca considerara demoradamente aquela estrela, de amorosa refulgência [...] nem assistira jamais, com a alma atenta, ao majestoso adormecer da Natureza. [...]. **Daquela janela, aberta sobre as serras, entrevia uma outra vida, que não anda sòmente cheia do Homem e do tumulto da sua obra.** E senti o meu amigo suspirar como quem finalmente descansa, (p. 171-172). (Grifo nosso).

– Ótimo!... Ah, destas favas, sim! Oh que fava! Que delícia!
[...].

– **Deste arroz com fava nem em Paris, Melchior amigo!** (p. 174).
(Grifo nosso).

– *Quo te carmina dicam, Rethica?* Quem dignamente te cantará,
vinho amável destas serras?

[...].

Na Cidade (como notou Jacinto) nunca se olham, nem lembram os astros – por causa dos candeeiros de gás ou dos globos de eletricidade que ofuscam. (p. 175) (Itálico do autor). (Grifo nosso).

E tanto seu olhar é agora isento que, parafraseando Descartes, Jacinto não se mostra um mero maniqueísta:

– [...]. Mas nada mais belo, e mais vão, que uma cavaqueira, no alto das serras, a olhar para as estrelas!... Tu sempre vais amanhã?

– Com certeza, Zé Fernandes! Com a certeza de Descartes. “*Penso, logo fujo!*” Como queres tu, neste pardieiro, sem uma cama, sem uma poltrona, sem um livro?... Nem só de arroz com fava vive o Homem! Mas demoro em Lisboa, para conversar com o Sesimbra, o meu Administrador. (p. 178). (Itálico do autor).

E, como é sabido, a personagem não parte para Lisboa: permanece, sem o conhecimento de Zé Fernandes e para a surpresa deste, por um mês em Tormes. Jacinto, recuperando a bagagem extraviada que continha os utensílios vindos do seu Palacete em Paris, consegue finalmente promover a reforma no velho casarão. O que há de se ressaltar é que tal reforma é realizada de maneira comedida e racional. Para o espanto de Zé Fernandes, *O Príncipe da Grã-Ventura* não atulhara as serras com todos aqueles apetrechos, toda aquela “Civilização” que o 202 possuía. Seu agir foi direcionado por um pensar crítico que fez com ele se ativesse às modificações básicas e necessárias.

Mas eu, ávido pela história daquela ressurreição:

– Então, não estiveste em Lisboa?... Eu telegrafei...

– Qual telégrafo! Qual Lisboa! Estive lá e cima, ao pé da fonte de Lira, à sombra duma grande árvore [...]. E também a arranjar o meu palácio! Que te parece, Zé Fernandes? Em três semanas, tudo soalhado, envidraçado, caiado, encadeirado!... Trabalhou a freguesia inteira! Até eu pinteí, com uma imensa brocha. Viste o comedouro?

– Não.

– Então vem admirar a beleza na simplicidade, bárbaro! (p. 189).

- Agora, Zé Fernandes, estou saboreando esta delícia de me erguer pela manhã, e de ter só uma escova para alisar o cabelo.
- Tinhas umas nove.
- Nove? Tinha vinte! Talvez trinta! E era uma atrapalhação, não me bastavam!... Nunca em Paris andei bem penteado. Assim com os meus setenta mil volumes: eram tantos que nunca li nenhum. Assim como as minhas ocupações: tanto me sobrecarregavam, que nunca fui útil! (p. 192-193).

Aculturado, Jacinto agora possuía o olhar distanciado e isento de Zé Fernandes. Aprendeu a olhar o espaço serrano com outros olhos, mas nem por isso deixou de reconhecer as falhas e o atraso das serras. Ao perceber que seus empregados viviam miseravelmente, em precárias condições, iniciou a revolução final em suas terras, provendo seus domínios com médicos, escolas e habitação, tornando-se o “Pai dos Pobres”. Casou-se com a prima de Zé Fernandes e se estabeleceu definitivamente em Portugal, tendo alcançado a tão sonhada felicidade.

Porém, tal desfecho aponta para uma outra questão: a questão da utopia queirosiana.

Sem sombra de dúvidas, Eça de Queiroz encontra a solução perfeita para o atraso em que se encontrava Tormes, a “solução fácil”, segundo alguns críticos, uma vez que, para pessoas com posses – como Jacinto – não é difícil transformar o real no “ideal”. Entretanto, antes de se pensar numa mera utopia por parte do escritor, banalizando-se, assim, o sentido de sua obra, talvez se pudesse pensar numa séria advertência de Eça em relação não somente ao atraso cultural de um país inteiro, mas também em relação a um tipo de mentalidade generalizada e dominante – mentalidade essa que assolava o homem do século XIX – que via no extremo materialismo a única forma possível de se conquistar a felicidade.

Por tudo isso, pode-se dizer que *A Cidade e as Serras* constitui uma autêntica metáfora da alteridade, uma vez que não se tem, como ponto crucial da questão, apenas a “ridicularização do progresso técnico” ou do conceito de civilização como “armazenamento de comodidades”, nem se trata de uma simples exaltação dos valores tradicionais portugueses por meio do cotejo cidade/campo, muito menos de uma obra “reacionária” por parte de Eça de Queiroz, mas de uma obra que põe em foco a alteridade, a diferença, modos de vida e de pensamento com a intenção de, no ato de discernir, se pensar e discutir criticamente essa diferença de forma isenta.

Conclusão

Dissemos, na introdução deste trabalho, que visávamos desenvolver um estudo sobre as obras de Eça de Queiroz *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* e sobre as de Luciano de Samósata *Tu És um Prometeu em Teus Discursos*, *Zêuxis*, *Dupla Acusação*, *Como se Deve Escrever a História*, *Icaromenipo*, *Pescador* – entre outras – com o objetivo de verificar possíveis marcas de Luciano no ideário estético do escritor português, que, ao escrever tais textos, causou surpresa e espanto tanto em seu leitor quanto na crítica literária.

Também comentamos que essa surpresa e esse espanto causados no leitor e na crítica queirosiana decorreram das peculiares características que esses seus textos apresentavam, ou seja, decorreram da mescla de elementos opostos, distintos e aparentemente inconciliáveis como a realidade e a fantasia, a seriedade e a comicidade dentro de um mesmo texto.

E mencionamos, ainda, que tais características estariam relacionadas a duas formas literárias exercitadas por Luciano de Samósata em sua época: a sátira menipéia (gênero criado por Menipo de Gadara no século III a.C., que teve na figura de Luciano seu principal representante) e a forma ou tradição luciânica (poética criada pelo próprio Luciano e que acabou por constituir uma verdadeira tradição dentro da literatura ocidental).

Chegando ao final desse estudo – após apresentar e comentar tanto as características da sátira menipéia quanto as técnicas discursivas utilizadas por Luciano em sua poética, bem como após analisar as obras queirosianas à luz dessas mesmas características e técnicas –, podemos concluir, enfim, que de fato Eça de Queiroz foi não só um conhecedor da obra de Luciano, mas também um adepto tanto dessa tradição que atravessou séculos quanto da sátira menipéia; que, apesar dos 17 séculos que separam esses dois escritores, essas formas encaixava-se perfeitamente em seus propósitos não só de crítico social e político, mas também moral; e que, utilizando com plena consciência para a elaboração das obras *O Mandarim*, *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* uma estrutura discursiva que se fundamentava na mescla de elementos aparentemente inconciliáveis e que culminava num riso filosófico, pôs a nu e criticou impiedosamente todo um sistema político, social e moral alicerçado sobre a hipocrisia, a ambição, a ganância, a cobiça e a corrupção.

Assim, esperamos, por meio desta pesquisa, dar a nossa contribuição à área dos estudos queirosianos sugerindo uma nova proposta de abordagem para as supracitadas obras de Eça de Queiroz e apontando um novo caminho que venha lançar luz nova sobre pontos incompreendidos, questionados e discutidos pela crítica no que tange à forma discursiva adotada pelo escritor português em tais textos e à sua intenção enquanto crítico de uma época,

proporcionando, dessa forma, uma releitura dessas obras por meio desse novo instrumental teórico e contribuindo, talvez, para uma melhor compreensão do sentido das mesmas.

Bibliografia

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1991.

ALLINSON, F. G. *Lucian satirist and artist*. London: Harrap, 1926.

ALVES, Manuel dos Santos. *O legado clássico em Eça de Queirós através da cultura francesa*. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/salves3.rtf> . Acesso em 15/02/2004.

ANDÓ, V. *Luciano critico d'arte*. Palermo: [s.n], 1975.

ANDRADE, Oswald de. A sátira na literatura brasileira. *Boletim Bibliográfico* [da Biblioteca Mário de Andrade], São Paulo, v.7, p.39-52, abr/jun 1945.

AUERBACK, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALDWIN, B. Lucian as social satirist. *The Classical Quarterly*, v. 11, n.2, p. 199-208, 1961.

_____. *Studies in Lucian*. Toronto: Hakkert, 1973.

BARRETO, Moniz. *Ensaio de crítica*. Lisboa: Bertrand, 1944.

BELLO, José Maria. *Retrato de Eça de Queirós*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

BERRINI, Beatriz. Introdução. In: QUEIROZ, Eça de. *O Mandarin* (edição de Beatriz Berrini). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. p.15-74. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós).

BIGNONE, Ettore. *Storia della letteratura latina*. Firenze: G. C. Sansoni, v.3, 1946. v. 3.

BOMPAIRE, Jacques. *Lucien écrivain: imitation et creation*. Paris: Boccard, 1958.

BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

BORDINI, Maria da Glória. Narratividade, modo literário e gênero narrativo em *O Mandarin* de Eça de Queirós. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: v. 26, n.1, p. 21-47, 1991.

BRANDÃO, Jacyntho L.. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

_____. *Diálogo dos mortos sobre os vivos*. In: LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *O rir dos gregos*. In: MORA, Carlos de Miguel (Coord.). *Sátira, paródia e caricatura: da Antigüidade aos nossos dias*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003. p. 15-28.

_____. *Perspectivas da alteridade na obra de Luciano de Samosata*. Belo Horizonte: Clássica, 1990. v.3, p. 137-148.

_____. *Um Século de Bibliografia Luciânica: a história de uma polêmica*. São Paulo: Clássica, 5/6, p. 243-253, 1992/1993.

BRANHAM, R. B. *Unruly eloquence: Lucian and the comedy of traditions*. Cambridge: Harvard University, 1989.

BRILL, Attilio. *Retórica della sátira con il Peri Bathous, o L'arte de inabissarsi in poesia* di Martinus Scriblerus. Bologna: Il Mulino, 1973.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211-215.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4.ed. São Paulo: Nacional, 1975.

CAMARGO, Suzana. *Macunaíma – ruptura e tradição*. 1977. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977.

CANFORA, L. *Teorie e tecnica della storiografia classica: Luciano, Plutarco, Dionigi, anonimo su Tucídide*. Roma: Laterza, 1974.

CARVALHAL, Tânia F. O lugar da literatura comparada na América Latina: preliminares de uma reflexão. In: *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Biblioteca Mário de Andrade, vol. 47, n. 47, p. 9-21, 1986.

_____. Antonio Candido e a Literatura Comparada no Brasil. In: *Congresso Abralic*, 1., 1988. *Anais do 1º Congresso Abralic*. Porto Alegre: Abralic, 1988, p. 13-16. v.1.

_____. (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1999.

CASTER, M. *Luciene et la pensée religieuse de son temps*. Paris: Belles Lettres, 1937.

CATAUDELLA, Quintino. *Storia della letteratura greca*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1955.

COSTA, Joaquim. *Eça de Queirós: criador de realidades e inventor de fantasias*. Porto: Livraria Civilização, 1945.

CROISSET, Maurice. *Essai sur la vie et les ouvres de Lucien*. Paris: Hachette, 1882.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia. F. (Orgs.) *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968. p. 29-30.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 3., 1995, São Paulo. *Anais do 3º Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa/ FFLCH/USP, 1997.

FARACO, Carlos A.; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Org.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. da UFRJ, 2001.

FEITOSA, Rosane Gazolla A. *Eça de Queiroz: o realismo português e a realidade portuguesa*. São Paulo: HVF Arte & Cultura, 1995.

FONSÊCA, Pedro Carlos L. O Conteúdo Fantástico d'A *Relíquia* e d'O *Mandarim*. *Boletim Informativo* - CEP/USP/FFCLH, São Paulo, n.8, p.33-40, jan./dez. 1980.

FRANÇA, Maria José Moreira F. *A tessitura do avesso: ensaios sobre A Cegueira, Todos os Nomes e A Caverna, de José Saramago, na mira da sátira menipéica*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: QUEIRÓS, Eça de. *A Cidade e as Serras*. São Paulo: Ateliè Editorial, 2007.

FREITAS, Marcus Vinicius de. Eça de Queirós e a tradição luciânica. In: SCARPELLI, Marli Fantin; OLIVEIRA, Paulo Mota (Org.). *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. p.195-206.

_____. *Machado de Assis Leitor de Garret, ou Viagens na Minha Terra e a Tradição Luciânica*. Disponível em: <http://www.plcs.umassd.edu/transdisciplinaryfreitas.doc> . Acesso em 25/03/2005.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GALLAVOTTI, C. *Luciano nella sua evoluzione artistica e spirituale*. Lanciano: G. Carabba, 1932.

GAMBA, Ana Pula Foloni. *O Mandarim (Eça de Queiroz): A sociedade portuguesa do século XIX à luz da sátira menipéia*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis, 2005.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GROSSEGESSE, Orlando. Das leituras do Oriente à aventura da escrita: a propósito de *O Mandarim e A Relíquia*. In: BERRINI, Beatriz (edição). *Obras Completas de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1, p. 767-779.

_____. Sobre a ‘re-carnavalização’ em *A Cidade e as Serras*. In: *Queirosiana I*, dez/ 1991, p. 55-69.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra: Almedina, 1981.

HIGHET, Gilbert. *La tradicion clasica. Influencias griegas y romanas en la literature occidental*. Trad. Antonio Alatorre. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1954.

HIME, H. W. L. *Lucian, the syrian satirist*. London: Spottiswoode, 1990.

_____. *The Anatomy of Satire*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1962.

HODGART, Matthew. *La Satira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo, Ática, 1992.

JONES, C. P. *Culture and society in Lucian*. Cambridge: Harvard University, 1986.

KAISER, G. R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. de Tereza Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KERNAN, Alvin P. *The plot of satire*. New Haven (Connecticut): [Yale University Press?], 1965.

KNIGHT, Charles A. Satire, Speech and Genre. *Comparative Literature*. University of Oregon. Eugene (Oregon), v.44, n 1, p.22-41, winter 1992.

KORUS, K. The theory of humour in Luciano de Samosata. *Eos*, v. 72, p. 295-313, 1984.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Eça na Ambigüidade*. Fundão: Jornal do Fundão Editora, 1974.

LINS, Álvaro. Apresentação. In: QUEIROZ, Eça de. *O Mandarin*. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1963. p. 4-10.

_____. *História literária de Eça de Queiroz*. 2.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1945.

LONGO, V. *Luciano e l'Ermotimo*. Genova: Istituto di Filologia Classica e Medioevale, 1964.

LOPES, Óscar. Três livros de Eça. In: _____. *Álbum de família*. Lisboa: Caminho, 1984. p. 69-96. (Universitária, 8).

LUCIANO. *Dialoghi*. Traduzione di Luigi Settembrini. Milano: Istituto Editoriale Italiano, 4 v., s/d.

_____. *Diálogo dos mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.

LUCIANUS. *Opere di Luciano voltate in Italiano da Luigi Settembrini*. Firenze: Felice Le Monnier, vol. 1, 1861. Disponível em: [http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere di luciano voltate in italiano da luigi settembrin etc/pdf/opere_1_p.pdf](http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere%20di%20luciano%20voltate%20in%20italiano%20da%20luigi%20settembrini%20etc/pdf/opere_1_p.pdf). Acesso em 05/09/2005.

_____. *Opere di Luciano voltate in Italiano da Luigi Settembrini*. Firenze: Felice Le Monnier, vol. 2, 1862. Disponível em: [http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere di luciano voltate in italiano da luigi settembr 2 etc/pdf/opere_2_p.pdf](http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere%20di%20luciano%20voltate%20in%20italiano%20da%20luigi%20settembr2%20etc/pdf/opere_2_p.pdf). Acesso em 11/07/2006.

_____. *Opere di Luciano voltate in Italiano da Luigi Settembrini*. Firenze: Felice Le Monnier, vol. 3, 1862. Disponível em: http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere_di_luciano_voltate_in_italiano_da_luigi_settembr_3_etc/pdf/opere_p.pdf . Acesso em 20/09/2006.

MARINHO, Maria de Fátima. O paradoxo textual em *O Mandarim* de Eça de Queirós. In: LIMA, Isabel Pires de (Coord.). *Eça e “Os Maias”*. Porto: Edições Asa, 1990. p. 133-138.

MARTINS, Antônio Coimbra. *Ensaio queirosianos: O mandarim assassinado/ o incesto d’ Os Maias/ Imitação Capital*. Lisboa: Europa-América, 1967.

MATOS, A. Campos. (Org. e Coord.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2.ed. rev. e aument. Lisboa: Caminho, 1993.

_____. (Org. e Coord.). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. *Sobre Eça de Queiroz*. Lisboa: Horizonte, 2002.

MCCARTHY, Barbara. Lucian and Menippus. *Yale Classical Studies*, 1934. v. 4.

MELLO, Cristina. *O Ensino da literatura e a problemática dos gêneros literários*. Coimbra: Almedina, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e Estilo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Colóquio/Letras*. 8: 12-20, jul. 1972.

MURRAY, Gilbert. *Historia della literatura classica grieca*. Trad. Enrique Soms Y Castelín. Buenos Aires: Editorial Albatroz, 1947.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

PAULSON, Ronald (by). *Satire: modern essays in criticism*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall Inc., 1971.

_____. *The fictions on satire*. Baltimore (Maryland): The John Hopkins University Press, 1967.

PERETTI, Aurelio. *Luciano: un intellettuale greco contro Roma*. Firenze: La Nuova Itália, 1946.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

PIRES, Antônio Machado. *Realismo e fantasia n'O Mandarin, de Eça de Queirós*. Arquipélago: 2, Ponta Delgada, 1980. p. 27-52.

QUACQUARELLI, A. *La retorica antica al bivio*. Roma: [s.n.], 1956.

QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarin*. (Edição crítica de Beatriz Berrini). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós)

QUEIROZ, Eça de. *A Cidade e as Serras*. Porto: Lello & Irmão, 1912.

_____. *A Correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão, 1951.

_____. *A Ilustre Casa de Ramires*. 6. ed. Porto: Lello & Irmão, 1922.

_____. *A Relíquia*. Porto: Lello & Irmão, s/d.

_____. Notas Contemporâneas. In: _____. *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, v. II, 1979.

_____. *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, 4 v., 1979.

_____. *O Mandarin*. Porto: Lello & Irmão, 1951.

_____. *Uma Campanha Alegre*. Porto: Lello & Irmão, 2 v., 1979.

RAMOS, Feliciano. *Eça de Queirós e os seus últimos valores*. Lisboa: Ocidente, 1945.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1975.

_____. *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e sua obra*. Lisboa: Presença, 1999.

_____. Introdução. In: *A Cidade e as Serras*. Lisboa: Ulisseia, 1995, p. 29.

_____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1999.

_____. *Técnicas de análise textual*. Coimbra: Almedina, 1981.

_____; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Lisboa: Presença, 1964.

ROSTAGNI, Augusto. *Storia della letteratura greca*. 13.ed. Verona: A. Mondadori, 1942.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALGADO Júnior, Antônio. *História das conferências do Casino*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.

SARAIVA, António J. *As Ideias de Eça de Queirós*. 2.^a ed. Lisboa: Bertrand, 1982.

_____; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 16. ed. Corrigida e Atualizada. Porto: Porto, (s/d).

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski: prosa poesia*. 'O senhor Prokhardtchin'. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHWARTZ, J. *Biographie de Lucien de Samosate*. Bruxelles: Latomus, 1965.

SEIDEL, Michael. Crisis rhetoric and satire power. *New Literary History: a journal of theory & interpretation*. The John Hopkins University Press. Baltimore (Maryland), v.20, n 1, p.165-86, Autumn, 1988.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de. *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Porto: Campo das letras, 2002.

SETTEMBRINI, Luigi. Discorso. In: LUCIANUS. *Opere di Luciano voltate in Italiano da Luigi Settembrini*. Firenze: Felice Le Monnier, vol. 1, 1861, p. 5. Disponível em: http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere_di_luciano_voltate_in_italiano_da_luigi_settembrini_etc/pdf/opere_p.pdf . Acesso em 05/09/2005.

_____. Capo Primo. Secolo di Luciano. In: LUCIANUS. *Opere di Luciano voltate in Italiano da Luigi Settembrini*. Firenze: Felice Le Monnier, vol. 1, 1861, p. 5-21. Disponível em:

http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere_di_luciano_voltate_in_italiano_da_luigi_settembrin_etc/pdf/opere_p.pdf . Acesso em 05/09/2005.

_____. Capo Secondo. Vita ed Ingegno di Luciano. In: LUCIANUS. *Opere di Luciano voltate in Italiano da Luigi Settembrini*. Firenze: Felice Le Monnier, vol. 1, 1861, p. 21-33. Disponível em: http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere_di_luciano_voltate_in_italiano_da_luigi_settembrin_etc/pdf/opere_p.pdf . Acesso em 05/09/2005.

_____. Capo Terzo. Le Opere di Luciano. In: LUCIANUS. *Opere di Luciano voltate in Italiano da Luigi Settembrini*. Firenze: Felice Le Monnier, vol. 1, 1861, p. 33-68. Disponível em: http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere_di_luciano_voltate_in_italiano_da_luigi_settembrin_etc/pdf/opere_p.pdf . Acesso em 05/09/2005.

_____. Capo Quarto. Traduzione Italiana delle Opere di Luciano. In: LUCIANUS. *Opere di Luciano voltate in Italiano da Luigi Settembrini*. Firenze: Felice Le Monnier, vol. 1, 1861, p.68-70. Disponível em: http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lucianus/opere_di_luciano_voltate_in_italiano_da_luigi_settembrin_etc/pdf/opere_p.pdf . Acesso em 05/09/2005.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

_____. *Eça de Queirós: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1978.

SOARES, Maria de Lourdes. Notas sobre *O Mandarim*. In: SCARPELLI, Marli Fantin; OLIVEIRA, Paulo Mota (Org.). *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001, p. 217-228.

SOUSA, Eudoro de. *Dionísio em Creta e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

STAM, Robert. *Bakhtin - da teoria à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo, Ática, 1992.

TERZAGHI, Nicola. *lineamenti di storia della letteratura greca*. 3.ed. Torino: Soc. Per azioni G. B. Paravia & C., 1954.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VAN TIEGHEM, Paul. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: *Literatura comparada: textos fundadores*. Org. Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 89-96.

VENCHI, R. *La presunta conversione di Luciano*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1934.

WELLEK, René. Crise da literatura comparada. In: *Literatura comparada: textos fundadores*. Org. Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.108-119.

_____. O nome e a natureza da literatura comparada. In: *Literatura comparada: textos fundadores*. Org. Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional. In: _____. *Teoria da literatura*. [s.l.], Publicações Europa-América, 1976. p. 53-62.

_____. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962.

WERNECK, Francisco José dos Santos. *As idéias de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.