

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

76-21,163

DA SILVA, Maria Odete Pires Ferreira Botelho
Gomes, n.d.
A ARTE DE FICÇÃO DE TEIXEIRA DE QUEIRÓS.
[Portuguese Text]

City University of New York, Ph.D., 1976
Literature, Romance

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1976

MARIA ODETE PIRES FERREIRA BOTELHO GOMES DA SILVA

ALL RIGHTS RESERVED

A ARTE DE FICÇÃO DE TEIXEIRA DE QUEIRÓS
por
Maria Odete Pires Ferreira Botelho Gomes da Silva

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in
Portuguese Language and Luso-Brazilian Literatures
in partial fulfillment of the requirements for the
degree of Doctor of Philosophy, The City of New York.

The City University of New York

1976

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Portuguese Language and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

May 19, 1976
date

Ernesto Guerra Da Cal
Chairman of Examining Committee

May 19, 1976
date

Helaine Newstead
Executive Officer *ms*

Ernesto Guerra Da Cal
Ernesto Guerra Da Cal
Gregory Rabassa
Gregory Rabassa
Irvin Stern
Supervisory Committee Irvin Stern

The City University of New York

Acknowledgment

I would like to express my gratitude to Professor Da Cal who patiently conducted and guided all my research, and to the other members of the Examining Committee; to the librarians of the Graduate School and of the New York Public Library for all their help; to Mary Gertrude O'Donnell who kindly typed and followed the different phases of my work; a special word to my brother-in-law, José Bonfim; and all my family in Portugal for their help in obtaining the rare books and, finally, a very special thanks to my husband for all his words of encouragement, help, and patience during these last few years of research and sacrifice.

ÍNDICE

CAPÍTULO	PÁGINA
I-Teixeira de Queirós-Vida e Obra.....	1
Estado dos Estudos sobre Teixeira de	
Queirós.....	24
Propósito do Nosso Estudo.....	32
II-O Realismo e o Naturalismo: Origens e Intro- dução em Portugal	
Panorama Geral da Literatura Portuguesa do	
Séc. XIX, do Derruir do Romantismo às	
Conferências do Casino.....	34
Definição do Realismo e do Naturalismo....	47
Origens Francesas Os Principais Mestres...	51
O Realismo e o Naturalismo em Portugal	
Camilo-O Realismo e o Naturalismo.....	63
Júlio Dinis-O Realismo e o Naturalismo....	79
Eça de Queirós-O Realismo e o Naturalismo.	87
A Crítica Realista.....	103
Teixeira de Queirós na Novelística Portuguesa do	
Séc. XIX.....	109
Teixeira de Queirós-Definição da sua Estética....	114
III-Teixeira de Queirós- A sua Arte de Ficção	
Temas.....	128
Análise do Tempo e do Espaço dessa Ficção.	163
Romance e Conto e suas Relações.....	175
Técnica Narrative.....	182
Visão Descritiva.....	191
As Personagens-Técnicas de Caracterização.	217
O Estilo Verbal.....	276
IV-Conclusões	
Teixeira de Queirós e a sua Dívida para	
com os seus Contemporâneos e Antecessores.	
Teixeira de Queirós-sua Maturidade Literã- ria e o seu Papel na Literatura Portuguesa	
Novecentista.....	300
Apêndice	
Relatório apresentado por Teixeira de	
Queirós ao Parlamento em 1912.....	310
Ilustração	318

CAPÍTULO	PÁGINA
Bibliografia Activa-Obras de Teixeira de Queirós.....	319
Romances.....	320
Contos e Novelas.....	321
Traduções.....	322
Contos Publicados Separadamente.....	322
Teatro.....	324
Trabalhos Críticos.....	324
Bibliografia Passiva-Estudos Críticos à Obra de	
Teixeira de Queirós.....	328
Estudos Dedicados a Francisco Teixeira	
de Queirós.....	329
Estudos Gerais com Referências Críticas	
a Teixeira de Queirós.....	332
Outras Obras Utilizadas na Preparação	
deste Estudo.....	336

CAPITULO I

A. Francisco Teixeira de Queirós-Vida e Obra

O Homem é um ser enigmático que se não pode ler como um livro. Por isso, é preciso proceder-se com cautela e muitas vezes não se pode ultrapassar a barreira das suposições ao tentar-se perscrutar uma vida e uma obra. Parafraseando Joaquim Manso,¹ tentaremos traçar o esboço bioliterário do romancista dos Arcos de Valdevez, conscientes no entanto de que há lacunas que se não podem preencher quer pela falta de material escrito quer porque "Teixeira de Queirós traz consigo alguns enigmas indecifráveis",

¹Joaquim Manso, "Prefácio, "aos Arvoredos, 2ª ed. (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1949), p. XXII.

porque se isolava e se fechava em si mesmo e não raras vezes "esbarrava em si próprio como num estranho."

Francisco Teixeira de Queirós, que usou o pseudónimo literário de Bento Moreno ao publicar os dois primeiros volumes da Comédia do Campo, e a partir daí esporadicamente, nasceu nos Arcos de Valdevez, Ribeira Lima, Minho, no dia 3 de Maio de 1949. Era filho de José Maria Teixeira de Queirós e de Antónia Machado Teixeira de Queirós. Os seus pais eram lavradores abastados, mas tendo-lhe morrido o pai muito cedo, encontrou-se a família em situações precárias e Teixeira de Queirós com dez anos e mal sabendo ler e escrever viu-se obrigado a lutar pela vida fazendo-se pastor. Este contacto íntimo com a natureza irá ser um marco na sua vida literária futura. Existem lucanas sobre estes primeiros anos da existência de Teixeira de Queirós não nos tendo sido possível saber mais pormenores sobre a sua família ou escola primária que frequentou. O certo é que pelos dezasseis anos, as suas qualidades de inteligência eram já bem notórias não tendo por isso passado despercebidas das pessoas com quem contactava, e um tio, que possuía certos haveres, mandou-o para Braga a fim de iniciar os estudos secundários. Não sabemos nem o nome do estabelecimento de ensino que frequentou na Capital do Minho, nem exactamente como viveu durante a sua estadia aí.

Deduzimos todavia, da preciosa página legada por João de Barros, seu genro, a Joaquim Manso, que tivesse ingressado num seminário ou num colégio de religiosos

porque aí nos confessa: "'O início da minha educação na província, se processou entre cortinas de igrejas e rezas'".²

Por volta de 1870 já o encontramos em Coimbra, passagem obrigatória da elite intelectual do séc. XIX. Aí frequentou o curso de medicina que concluiu em 1875. Casou com Teresa Oliveira David quando ainda estudava (segundo ano). Como não tinha bens de fortuna e não seria muito viável que o tio benemérito continuasse a financiar-lhe os estudos após contrair matrimônio, julgamos que a família da esposa deve ter custeado não só a continuação de Teixeira de Queirós na faculdade de Medicina, mas também todas as despesas da família crescente.

Com o diploma de médico partiu para Lisboa com a família no intuito de alargar os seus horizontes, penetrando um mundo que se dizia civilizado e cujo eco esfumado chegara à sua terra. De 1875 a 1879, exerceu a sua profissão de médico que viria aliás a trocar pela de escritor, a sua verdadeira vocação, já revelada em Coimbra; foi político e para atender aos elevados gastos das suas casas e da família foi mesmo director de Companhias- "a das Lezírias," "a das Águas", e "a dos Caminhos de Ferro." Viu-se no entanto sempre em tais aflições financeiras que chegou mesmo a jogar na Bolsa vindo no entanto a perder.³

Por algum tempo abandonou a carreira das Letras que

²Ibid., p. XXXIII.

³Joaquim Manso, p. XVIII.

nunca, aliás, lhe proporcionaram grandes lucros, num esforço sobrehumano de liquidar as dívidas que teve de contrair.⁴

Teve sonhos de riqueza e bem estar mandando construir o casal de Cortinhas onde passava com a família temporadas não só de descanso dos barulhos da cidade mas também de actividade intelectual, no remanso da paisagem minhota de horizontes cativantes e paradisíacos e que lhe era tão querida. À entrada da residência mandou colar, em azulejos que ocupavam a quase totalidade da parede, a figura de S. Francisco de Assis, revestindo a sua mansão de um aspecto magestoso que reflectia o gosto requintado do seu dono e donde se admirava a natureza deslumbrante.⁵

Possuía ainda outra casa onde vivia a maior parte do ano porque lhe ficava perto de Lisboa. Erigiu-a em 1892 na Travessa da Cruz do Torel, em Sintra e nela empregou a-vultada soma de dinheiro, mas foi tal o encargo contraído que mais tarde se viu obrigado a hipotecá-la na esperança de poder vir a recuperar esse palacete que com tanto amor mandara construir. O desastre financeiro foi total e por isso se viu obrigado a vendê-lo. A causa dos seus fracassos como homem de negócios deve talvez explicar-se pelo facto de ter sido sempre íntegro de carácter e que detectou sempre os vícios e a corrupção material dos homens e da sociedade. A propósito das Companhias de Seguros que por

⁴Ibid., XXIV.

⁵João de Barros, "Teixeira de Queiros," Minia (Braga), III, IV, 1 (Dezembro de 1946), 163.

algum tempo dirigiu, diz Teixeira de Queirós: "É uma vida de perversão e corrupção esta dos negócios, principalmente como a vejo praticar." Mas para além disso detestava essa "vida material, estúpida e os homens que nela se metem, mesmo aqueles que são considerados no Mundo, são cérebros estreitos, não compreendendo as coisas da inteligência nem as avaliando condignamente."⁶

Deste modo se compreende que a Teixeira de Queirós nunca tivesse agradado a vida dos negócios em que aliás se envolvera apenas por aflitiva necessidade financeira.

A sua carreira política foi no entanto mais auspiciosa, talvez porque se coadunava mais com o seu temperamento de intelectual, já isento daquele materialismo inerente à vida dos negócios. "A política, que encarou como um sistema moral e patriótico, foi para ele a lança e o rossinante de D. Quixote."⁷ Foi deputado republicano por S. Tiago de Cacém, no tempo da Monarquia, na legislatura de 1843 e pelo menos em Dezembro de 1886 ocupava o lugar de vereador da edilidade de Lisboa, conforme testemunha a carta aberta que Mariano Pina fez publicar na sua "crónica" da Ilustração⁸ e que lhe era dirigida. Ao partido republicano português se ligou desde os primórdios, quando os mais ardentes

⁶Manso, op. cit., XXIV.

⁷Joaquim Manso, p. XIX.

⁸Mariano Pina, "Crónica-Pobres Letras!...Carta ao Ex^{mo} Senhor Dr. Teixeira de Queirós, "Ilustração (Paris), III, 23 (1886), 354-355.

defensores da liberdade se uniram, hermanados num ideal democrático comum, de unificação das diferentes facções, sentimento que eclodiu sobretudo em 1880 com as celebrações do tricentenário de Camões.

Teixeira de Queirós talvez não tivesse sido dos que se distinguiram na esfera da acção prática, lutando nas páginas dos jornais e revistas e nas reuniões partidárias, como o fizeram, entre outros, Teófilo, Ramalho e Luciano Cordeiro, mas atacou, através da sua obra, as instituições decadentes. É significativo o facto de ter vindo a lume, em 1881 no teatro de D. Maria II a comédia O Grande Homem e em 1883, ano em que pela primeira vez se reuniu o congresso republicano, publicou o romance da série Comédia Burguesa intitulado o Salústio Nogueira onde se ridiculariza o político burlesco que consegue ascender a elevados postos. Este é o processo de Teixeira de Queirós lutar contra a corrupção política de um sistema decadente que já não correspondia às necessidades de um povo que vivera séculos em completo isolamento e que por essa altura constatou ser necessário fazer-se algo no sentido de acabar com esse estado de coisas.

Alguns anos mais tarde, ao comentar na Academia das Ciências a obra de Maria Amália Vaz de Carvalho, Teixeira de Queirós deteve-se na Vida do Duque de Palmela, figura de destaque na História portuguesa pela sua luta permanente pelos ideais liberais e que encarna, para Teixeira de Queirós, o sonho de todos os que aspiravam a uma pátria livre. Às hostes dessa ideologia enfileirou sempre o

romancista dos Arcos. A vitória liberal foi um marco mili-
 ário na História de Portugal porque "Desde esse dia ficou
 assente que, nos destinos desta nação portuguesa, por grandes
 que sejam as suas perturbações ainda não terminadas, nós
 havemos de caminhar firmes ao lado da civilização moderna."⁹

Era ainda deputado na legislatura de 1893 tendo feito
 juramento solene no dia 16 de Janeiro desse mesmo ano. Por
 altura de 1907, na luta eleitoral, o seu nome figurava na
 lista republicana ao lado do de Teófilo Braga que viria a
 ser o chefe do primeiro Governo Provisório.

Depois de tentativas goradas, a República foi defini-
 tivamente implantada em 5 de outubro de 1910 e Teixeira de
 Queirós veio a pertencer subsequentemente às constituintes
 de 1911, como deputado pelo círculo de Aldeia Galega, hoje
 Vila do Montijo de que veio a renunciar a 26 de agosto desse
 mesmo ano por imposição de cláusula da constituição. Em 15
 de junho de 1915, e a seguir à revolta de 14 de maio desse
 ano, foi nomeado ministro dos Negócios Estrangeiros, durante
 o governo presidido por José de Castro, cargo que manteve,
 aliás, apenas por um mês, talvez porque, dotado de grande
 humor, e porque a sua integridade o ditava, "caricaturizou
 mesmo os ministros."¹⁰

⁹Francisco Teixeira de Queirós, "Paracer acerca da
 candidatura da Ex^{ma} Senhora D. Maria Amália Vaz de
 Carvalho," Academia das Ciências de Lisboa, Boletim da 2^a
 Classe, IV (1913), 131.

¹⁰A. Pereira Forjaz, "Na Academia há meio século.
 Evocação de Teixeira de Queirós," Academia das Ciências de
 Lisboa, Boletim, Nova Série, XXIV (1962), 31.

A sua integridade moral foi posta à prova continuamente. Para exemplificarmos bastará citar a primeira sessão da Classe das Letras da Academia das Ciências de Lisboa, datada de 20 de outubro de 1910 e presidida pelo monárquico Silva Amado. Este perguntou ao plenário se a Academia devia ir cumprimentar o Governo; Teixeira de Queirós respondeu imediatamente que apenas à mesa competiria decidir. Entretanto Ramalho Ortigão pediu a demissão do cargo de primeiro oficial da secretaria da Academia e Teixeira de Queirós propô-lo para sócio efectivo apesar de não partilhar as suas ideias políticas.¹¹

Com alguns romances já publicados foram-lhe abertas facilmente as portas da Academia das Ciências, onde, depois de apresentar título de candidatura, foi eleito sócio correspondente nacional figurando já o seu nome no Relatório da Academia em 10 de dezembro de 1898 e apresentado pelo Secretário Geral Adriano Vidal. Como sócio correspondente frequentou com certa assiduidade as sessões da Classe de Letras.

Em 9 de fevereiro de 1905 era sócio efectivo e a partir daí a sua participação tornou-se mais directa. Na sessão realizada nessa data focou a conveniência literária de estreitar a intimidade do pensamento português com o de Espanha através das celebrações do tricentenário da publi-

¹¹Francisco Teixeira de Queirós, "Parecer acerca da candidatura do Sr. Ramalho Ortigão a sócio efectivo," Academia das Ciências de Lisboa, Boletim da 2ª Classe, IV (1911), 243-244.

licação do D. Quixote de Cervantes para o que Teixeira de Queirós contribuiu com um estudo.¹² Planeou também a celebração do centenário de Alexandre Herculano na sessão de 16 de dezembro de 1909 à qual presidiu el-rei D. Manuel II, que se lhe referiu encomiãsticamente.

Em 1911 coube-lhe a função de redigir a saudação da Academia à Assembleia Geral Constituinte. Quinze dias após a implantação da República, Teixeira de Queirós sugeriu que a Academia apresentasse cumprimentos ao primeiro Governo Provisório, no entanto reconheceu a faculdade de cada académico poder ou não associar-se à mesa conforme entendessemos mais conveniente e oportuno perante o acto de que se tratava. Em qualquer circunstância opinou que se devia apresentar ao sr. Teófilo Braga o projecto de reforma dos Estatutos que a Academia tinha em mente, assim como solicitar a isenção do selo para a correspondência académica.

O encerramento da tipografia que até aí funcionara na própria Academia e a sua transferência para a Imprensa Nacional conjuntamente com o quadro tipográfico; a suspensão de vencimentos do director técnico, administrador e servente da tipografia, assim como a modificação da forma como se processava a aplicação dos subsídios das publicações que o Governo superentendia, e que levou mesmo ao cancelamento de certas publicações; tudo isto compeliu Teixeira de Queirós a

¹²Francisco Teixeira de Queirós, "Àcerca da gloriosa novela do engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha," Academia das Ciências de Lisboa (Lisboa: Academia, 1905).

aceitar a função de delegado da Academia junto das autoridades.

Submeteu ao Governo um extenso Relatório que pela sua importância transcrevemos integralmente no final deste estudo. Esse documento foi entregue ao Parlamento em 1912, representando Teixeira de Queirós a Academia na qualidade de seu Presidente Geral.¹³

É de salientar que Teixeira de Queirós presidiu às sessões da 2ª classe e da Assembleia Geral da Academia num período de grande controvérsia provocada pela implantação da República e que se traduziu em ingerências directas do Governo na orientação até aí seguida por essa instituição essencialmente cultural. Apesar de Republicano com funções governamentais até, sempre o encontramos ao lado da Academia zelando os seus interesses, procurando no entanto não melindrar os poderes públicos.

Foi membro do Conselho Administrativo da Academia para os anos de 1909 e 1913 e no exercício das suas funções propôs: 1-Que se solicitasse do Governo a aplicação das verbas do Orçamento, vagas pela morte do sócio de mérito Bulhão Pato; 2-A eliminação do cargo de tesoureiro da Academia; 3-Aumento dos ordenados dos empregados da Secre-

¹³Note-se que Teixeira de Queirós fora eleito Presidente da Classe de Letras na sessão de 9 de fevereiro de 1911 da respectiva Classe. Segundo os Estatutos, os Presidentes de cada uma das Classes, passariam alternadamente à presidência da Assembleia Geral por um prazo de um ano, podendo ser reeleitos. O mandato de Teixeira de Queirós terminou em 1915.

taria e da Biblioteca Académicas.¹⁴

Preocupou-se sempre com o justo reconhecimento dos serviços prestados quer por sócios efectivos quer pelos correspondentes nacionais ou estrangeiros. Aplaudiu as colaborações de seus consócios e as comunicações que faziam à Academia e incentivou os estudos de outros. Lutou pela admissão de senhoras a sócios efectivos; propôs vários estudos versando os mais variados assuntos; dirigiu palavras de louvor a sócios falecidos cuja contribuição para o engrandecimento das letras havia sido inestimável;¹⁵ propôs vários nomes para sócios da Academia;¹⁶ mostrou interesse zeloso relativo a bibliotecas, arquivos, aquisição de obras estrangeiras e manuscritos portugueses.¹⁷

Esteve presente à sessão da Assembleia Geral em 7 de fevereiro de 1918 e à da 2.^a Classe em 25 de julho desse mesmo ano. Notemos que apesar do estado debilitado da sua saúde, escreveu ainda o seu discurso para as Bodas Literárias de Maria Amália Vaz de Carvalho, que, com seu marido,

¹⁴Academia das Ciências de Lisboa, Actas das Assembleias Gerais, IV (1913-1915), 6.

¹⁵Elogio a António Augusto Teixeira de Vasconcelos, a J. de Sousa Monteiro, a Bulhão Pato e a Sousa Viterbo.

¹⁶Maria Amália V. de Carvalho; Silva Gaio; Paulo Barreto; Silva Teles; Jean Finot; Alfredo Cunha; Ramalho Orgião; Carlos Malheiro Dias; João Penha e Olavo Bilac.

¹⁷Propôs a impressão, por conta da Academia, da cópia dos livros de assentos da antiga freguesia de Santa Cruz do Castelo de Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, VI (1912), 106-108.

Gonçalves Crespo, foi das mais dedicadas amizades com que contou na sua vida.

A sua carreira pròpriamente literária iniciou-se ainda em Coimbra logo nos primeiros anos em que frequentou a faculdade de medicina. Deu os primeiros passos na literatura através da poesia, que não passou no entanto de simples devaneio de mocidade. Pertencendo ao grupo de poetas parnasanos chefiado por João Penha autor das Rimas, Teixeira de Queirós não se teria entusiasmado muito pela poesia que se existiu saída do seu punho, ficou inédita ou então perdida em qualquer publicação mais obscura, dado que não nos foi possível encontrar referências a este género. Além disso, o romancista estava já orientado para uma tendência científica que iria dominar os seus romances e contos.

Conviveu com poetas, com alguns até na intimidade, como foi o caso de João Penha e Gonçalves Crespo. Não foi no entanto apenas com o director e colaboradores da Folha que Teixeira de Queirós se envolveu; encontrámo-lo logo desde início da sua estadia em Coimbra ligado à Crónica Literária fundada em 1838 por José Freire de Serpa, chefe dos poetas medievistas de Coimbra, tendo sido um dos principais redactores.

Esta actividade jornalística foi continuada em Lisboa, tendo fundado, conjuntamente com Magalhães Lima, o Século que logo viria a abandonar.

Ignoramos o destino que Teixeira de Queirós deu à prosa anónima que diz ter enviado pelo correio a João

Penha.¹⁸ Portanto situamos a sua estreia literária em 1874 ou 1875 com o conto rústico, O Tio Agrela publicado pelo menos em dois números do Diário Ilustrado de Lisboa, com o pseudônimo de Bento Moreno que lhe foi sugerido por Gonçalves Crespo em Coimbra.¹⁹ Este conto foi casual, mas providencialmente salvo por Fernandes Costa.²⁰ A esse episódio se referiu Teixeira de Queirós dois meses antes de morrer, na dedicatória da 3ª ed. dos seus Primeiros Contos. "A Fernandes Costa ofereço este meu primeiro livro de contos, onde se incluiu 'O Tio Agrela', o primeiro de todos, que ele, ha bons quarenta anos, salvou de um cesto de papéis inúteis."²¹

Em 1876 publicou sob o patrocínio de Camilo Castelo Branco, que lhe arranhou editor em Lisboa (Matos Moreira & Co.), o primeiro volume da Comédia do campo, ocultado ainda por detrás do pseudônimo de Bento Moreno com que escondeu a sua identidade não só em romances e contos impressos como na colaboração dada a revistas e jornais. Logo de início estabeleceu um plano a que se manteve fiel até ao fim. Na linha de Balzac e com o propósito de traçar a trajectória da sociedade do seu tempo dividiu a sua obra em duas séries: A

¹⁸F. Teixeira de Queirós, "Paracer âcerca da candidatura de João Penha a sócio efectivo," (Academia das Ciências de Lisboa, II, 272-280.

¹⁹F. Teixeira de Queirós, "Prefácio," Obras Completas de Gonçalves Crespo, 1ª ed. (Lisboa: Tavares Cardos & Irmão, 1897), p.3.

²⁰Almanaque Bertrand, 1949, O Centenário de Teixeira de Queirós (Lisboa: 1949), p. 71-77.

²¹Ibid., p. 73.

Comédia do Campo e a Comédia Burguesa; a primeira compõe-se de romances e contos (1876-1916) e a segunda consta apenas de romances (1879-1919). As obras publicadas nas duas séries sucedem-se simultaneamente e quase anualmente. Totalizam dezasseis volumes (oito cada). À primeira pertencem os volumes de contos- Os meus primeiros contos, 1876; António Fogueira, 1882; Novos contos, 1887; A nossa gente, 1899; A cantadeira, 1913; Ao sol e à chuva, 1916 e dois romances- Amor divino, 1877 e Amores, amores..., 1897.²³ Há nesta série uma influência marcante da observação dos costumes do povo rural com o qual manteve um contacto frequente. "É possível...que o meu nascimento e criação no campo, por entre os arvoredos...tenham influência clara na minha comédia do campo."²⁴

Embora utilizando os mesmos princípios de observação e análise, a Comédia Burguesa visa um outro tipo de sociedade- a burguesia e a média aristocracia provinciana e, para isso, Teixeira de Queirós localizou a acção dos romances desta série em Lisboa e arredores. A sua obra seguiu, aliás, a trajectória da sua própria vida.

Entre o primeiro romance, Os noivos-1879 e o último-A grande quimera publicado em 1919, ano da sua morte, Teixeira de Queirós trouxe a lume o Salústio Nogueira, 1883;

²²Ver Bibliografia-Contos, E. Novelas, pp.

²³Ver Bibliografia-Romances, pp.

²⁴Maria O'Neill, "Os nossos artistas-Teixeira de Queirós," Brasil-Portugal, XV (1913), 298-301.

D. Agostinho, 1894; a Morte de D. Agostinho, 1895; o Famoso Galvão, 1898; A caridade em Lisboa, 1901 e Cartas de amor, em 1906.²⁵

Publicou também os Arvoredos, em 1895, colecção de contos escolhidos geralmente considerados à parte de qualquer das duas séries.

Tentou também o teatro com a peça em quatro actos, O grande homem, que subiu ao palco do Teatro D. Maria II a 17 de fevereiro de 1881. Foi no entanto uma experiência que não voltou a repetir embora a comédia tivesse sido acolhida com simpatia por um público que comparecera no teatro impulsionado pela fama crescente de que nessa época já gozava o seu autor.

No campo crítico foi enorme a sua colaboração desde As minhas opiniões em 1896, a discursos, alocações, pareceres académicos e os prefácios da 3.^a ed. das Miniaturas, e a 1.^a e 2.^a edições das Obras completas de Gonçalves Crespo em 1897 e 1913, respectivamente.²⁶

Espalhou ainda a sua colaboração por inúmeras revistas e jornais.

No Brasil-Portugal, de Lisboa foram inseridos contos seus em números de 1904 e 1907;²⁷ na Ilustração de Paris-

²⁵Ver Bibliografia-Romances, pp.

²⁶Ver Bibliografia-Crítica, pp.

²⁷Localizámos nesta colecção os contos: "A postura dos ovos," VI, 131 (Julho de 1904), 557-558 e "Nosso Senhor Jesus Cristo," (Maio de 1907), 124-126.

Lisboa entre 1885 e 1891 saíram nada menos que onze contos, tendo sido publicados, só em 1888, cinco;²⁸ no Ocidente saiu o conto "O rei absoluto"; na Revista de Portugal do Porto, fundada por Eça de Queirós, foi inserido, logo no início, o conto "Pastoral". Diz-nos ainda João de Barros, num dos seus estudos sobre Teixeira de Queirós²⁹ que o romancista colaborara também, na Revista Ilustrada, Lisboa em 1891; Branco e Negro, Lisboa em 1897; Serões, Lisboa em 1901 e 1903, Ilustração Portuguesa, Lisboa e Arte e Vida, Coimbra em 1906; Alma Nacional, Lisboa em 1910; Atlântida, Coimbra entre 1915 e 1918 e nos jornais o Século; A Luta; A Vanguarda, Lisboa e o País do Rio de Janeiro.

A sua colaboração em jornais e revistas não se limitou à inserção de contos seus, mas também à de estudos críticos, salientando-se o que publicou n' O Contemporâneo,³⁰ Lisboa sobre Ramalho Ortigão e o da Renascença, Porto em 1880 sobre Gonçalves Crespo.

A sua obra foi de uma maneira geral bem aceite pelo público, pela crítica e pelos seus colegas de letras. O primeiro volume, apadrinhado por Camilo, grangeou-lhe

²⁸Localizámos contos nos seguintes volumes: II, 7 (Abril de 1885), 101-102; III, 8 (Abril de 1886), 119-123; IV, 20 (Outubro de 1887), 311, 315, 318; V, 3, 9, 10, 16, 24 (1888); VI, 10 (Maio de 1889), 150, 154-155; VIII, 178, 180 (Outubro de 1891), 283, 286, 310, 315, 318.

²⁹João de Barros, "Teixeira de Queirós," Cadernos da Seara Nova (Lisboa: Seara Nova, 1946).

³⁰F. Teixeira de Queirós, "Romalho Ortigão," O Contemporâneo, VII, 100 (1887), 1-2.

imediatamente grande popularidade. É Sampaio Bruno³¹ quem nos diz, que já por essa altura "em revistas e jornais literários, como o Cenáculo começara a ser notado." Ela cresceu num ritmo ascendente que não sofreu desfalecimentos até à sua morte em 1919, ano em que ainda publicou uma obra-A grande quimera.

As letras constituíram "o único e grande enlevo da minha vida," confessou Teixeira de Queirós.³² Pressentimos, contudo, certo desolamento da parte do romancista que esperava melhor acolhimento geral. Confiou a João de Barros o seguinte desabafo: "Se um escritor não crê na imortalidade da sua obra, ou, pelo menos, para ela não trabalha, que estímulo exterior terá para nela prosseguir? Bastar-lhe-ã a alegria de criar na solidão e na indiferença quase geral?"³³

Teixeira de Queirós foi de certo modo injusto para com a crítica contemporânea à sua obra. Bastará recordarmo-nos que ela foi recebida com palavras elogiosas por dois dos maiores vultos da literatura portuguesa do século passado-Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. É no entanto exacto que o seu sucesso como homem de letras, como académico e como político mesmo, não sobreviveu muito à sua morte.

³¹J. P. de Sampaio Bruno, A Geração nova (Porto: Magalhães e Moniz, (1886)), p. 197.

³²Joaquim Manso, op. cit., p. XXIII.

³³João de Barros, "Teixeira de Queirós," (Cadernos da 'Seara Nova' (Lisboa: Seara Nova, 1946), pp. 157-158.

Morreu no dia 22 de julho de 1919 em Sintra, segundo depreendemos das consultas biográficas feitas; todavia a carta que em 13 de abril desse mesmo ano endereçou a Fernandes Costa, do seu leito de doente, é datada de Lisboa, vivendo então no n.º 18 da avenida Fontes Pereira de Melo. Concluimos que só se deslocou para Sintra em vésperas do seu passamento, permanecendo em Lisboa até ao último momento sempre na esperança que os médicos da capital o salvassem. É Fernandes Costa quem nos diz, no elogio que a ele dedicou logo após a sua morte: "Há longos meses que Teixeira de Queirós...se debatia entre efêmeros vislumbres de esperança, com que se agarrava à humana vontade de viver, e a doença impiedosa que lentamente lhe quebrava, uma, a uma as energias da vida."³⁴

Foi submetido a uma intervenção cirúrgica nos princípios de 1919. "Estou ainda doente e bastante doente. Depois da operação que fiz há oito semanas..."³⁵ Ignoramos que tipo de doença o atacou, mas sabemos, no entanto, que não teve tempo de convalescer porque lhe adveio uma congestão pulmonar que muito provavelmente lhe causou a morte.

Em sessão ordinária da Classe de Letras da Academia das Ciências de 24 de julho de 1919, sob a presidência de Braamcamp Freire, vários sócios elogiaram o romancista de Corti-

³⁴ Almanaque Bertrand, O centenário de Teixeira de Queirós, p. 71.

³⁵ Ibid., p. 74.

nhas e proferiram palavras de saudade pela morte do escritor. Fernandes Costa, seu bom amigo, pronunciou extensa alocução; outros se lhe associaram com palavras de comovido pesar. Alguns recordaram os laços de amizade e camaradagem de longa data (o visconde de Carnaxide); outros, como David Lopes, Leite de Vasconcelos, que ocupou a sua vaga e Felix Pereira, associaram-se-lhes embora as suas relações não remontassem aos anos da mocidade. Elogiou-se a obra, pelo valor em si, e pela repercussão nos vários ramos do saber. Todos os elogios fizeram eco do mesmo denominador comum- a exaltação das elevadas qualidades de "bondade," "simpatia" e "estima" que Teixeira de Queirós sempre havia irradiado.

A esposa faleceu em 1935.

Dos seis filhos apenas Paulo, o único rapaz, continuou na casa paterna dos Arcos. As filhas eram já casadas e com família constituída: Cecília, casada com Carlos Pereira teve dois filhos- Manuel e Pedro Queirós Pereira; Laura com Carlos Caldas; Maria Teresa com o acadêmico professor Salazar de Sousa, pai do médico e acadêmico do mesmo nome; Antónia era casada com José Carlos de Barros e finalmente Raquel com João de Barros, que ao sogro dedicou vários estudos críticos.

Fixaram para a posteridade a sua figura de porte distinto, de paletó às riscas, colarinho alto e óculos de acentuada miopia- António Carneiro com um retrato a lápis feito em 1910 e Columbano numa pintura a óleo em 1914 que se encontra no Museu Nacional de Arte Contemporânea. Encontramos ainda as caricaturas de Celso Hermínio e de Cristiano

de Carvalho.

Embora bastante reservado e por isso pouco dado a expansionismos, teve inúmeros amigos. A sua fama expalhou-se não só ao Brasil como até a Espanha, França e América Latina onde a sua obra foi traduzida ou estudos a ele dedicados inseridos nas páginas de revistas literárias.

Esteve ligado aos mais variados campos de acção. Compreende-se assim que tivesse feito muitas amizades. Em Coimbra conviveu sobretudo com João Penha e com Gonçalves Crespo. Com eles se reunia na Couraça de Lisboa onde ambos viviam- Crespo no réz-do-chão e Penha no último andar. Foi uma amizade duradoira sobretudo com o poeta das Miniaturas porque se deslocou, como Teixeira de Queirós, para Lisboa quando concluiu o curso, enquanto que João Penha foi exercer advocacia para Braga. Frequentaram o Teatro Académico, a hospedaria do Paço do Conde e as ceias da tia Camella, personagem típica a que se referiram poetas e romancistas. Frequentou também a casa de Camilo aos Arcos do Jardim durante a estadia deste na Cidade Invicta para educar os filhos. Estas relações eram mais de mestre e discípulo e não teriam passado muito além da esfera meramente literária. Teixeira de Queirós sentiu, aliás, profunda admiração pelo romancista de S. Miguel de Seide.³⁶

O dr. Sousa Viterbo pertenceu também à sua geração de

³⁶Camilo saudou Teixeira de Queirós na dedicatória de "A morgada de Romariz," Novelas do Minho, p. 59.

Coimbra, sendo do mesmo curso médico. Essa camaradagem teria continuado em Lisboa.³⁷

Na capital o círculo das suas amizades foi-se alargando. Fernandes Costa foi um dos que logo de início mantiveram convivência estreita com Teixeira de Queirós. Como ele, foi também sócio da Academia das Ciências além de fundador da Sociedade de Geografia e director do almanaque Bertrand. Foi poeta, crítico e sobreviveu-lhe apenas um ano. Teve muitos amigos na Academia destacando-se José de Sousa Monteiro, Cristóvão Aires, Adriano Vidal e Bulhão Pato. A alguns destes homens dedicou estudos críticos.

Contactou também com outros romancistas, poetas e jornalistas de Lisboa- António Enes, Rodrigo Pequito, Moura Cabral, Dr. Oliveira David, seu cunhado, Cesário Verde, Silva Pinto e Jaime Seguíer e o local de encontro era geralmente a livraria de Alexandrino do Carmo, cunhado de Gervásio Lobato.

Sabemos também que manteve relações com Eça de Queirós não só epistolares como sociais também, pois encontrámo-lo na festa de Montijo oferecida pelos amigos, a Eça em 1880.

Foi no entanto com Gonçalves Crespo e sua esposa, Maria Amália, que o convívio foi mais estreito, visitando o poeta no seu gabinete de trabalho na travessa de Santa

³⁷"Quando com as minhas cartas de médico cheguei a Lisboa, encontrei-me com ele, que como eu tinha cursado uma escola de medicina," afirmou Teixeira de Queirós, no seu "Discurso à memória do Dr. Sousa Viterbo," Acadêmia das Ciências de Lisboa, Boletim da 2.^a Classe, IV (1910-1911), 243.

Catarina e frequentando a sua casa.³⁸ Crespo morreu em 1883 mas a amizade com Maria Amália continuou, assente nas bases sólidas de um bom entendimento de longa data.

A esta amizade se referiu Teixeira de Queirós em 1918 por altura do quinquagésimo aniversário da publicação de Uma Primavera de Mulher. As suas relações ultrapassaram o campo meramente cultural. Aí se refere às excursões que faziam a Colares, aos passeios agradáveis à praia das Mações e aos jogos familiares à noite aos serões em que se realçava o espírito jocoso de Gonçalves Crespo.³⁹

Teixeira de Queirós viveu setenta e um anos; teve portanto amigos de gerações diferentes. Crespo, embora tendo sido mais íntimos, morreu muito cedo, a amizade de Maria Amália foi por isso a mais longa e ela própria viria a morrer em 1921.

Para além da carta íntima que escreveu a Fernandes Costa e à qual nos referimos neste estudo, desconhecemos a existência de quaisquer outras que nos pudessem dar mais pormenores sobre as suas relações com a família ou amigos.

Um outro capítulo obscuro é o da sua posição frente a religião.

De tudo que dele conhecemos, recebemos no entanto a impressão de que era um homem religioso se bem que não exage-

³⁸Note-se que Teixeira de Queirós assistiu aos últimos momentos da vida de Gonçalves Crespo, tendo passado longas noites de vigília à sua cabeceira de moribundo. "Prólogo," às Obras Completas de Gonçalves Crespo (Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1897).

³⁹F. Teixeira de Queirós, Bodas literárias de Maria Amália Vaz de Carvalho (Coimbra: Imprensa da Universidade, (1918), p. 19.

radamente ortodoxo. Confessou-se um pouco supersticioso, o que atribuiu ao facto de ter tido uma primeira educação à sombra da Igreja. A sua formação científica talvez tivesse modificado até certo ponto a sua religiosidade. Porém em 1916, num pequeno discurso de homenagem ao poeta brasileiro Olavo Bilac, reconheceu ainda nos problemas religiosos "...os assuntos mais sublimes da alma humana..."⁴⁰

Do nosso estudo podem tirar-se várias conclusões acerca de Francisco Teixeira de Queirós como homem e como escritor. Embora possuísse uma personalidade intransigente e uma alma austera, era profundamente bom, dotado de um escrupuloso sentido de justiça e recta consciência. Era amante do campo, onde passou os primeiros anos da sua vida, nunca esquecendo o seu torrão natal, o seu "lindo vale" que visitava com frequência. Referiu-se-lhe sempre com enternecedor carinho. No "elogio a Teixeira de Vasconcelos" confessou: "Em toda a Terra não há céu mais belo cobrindo montes acinzentados, nem água mais límpida e murmura do que a do Vez, nem verde mais risonho e alegre do que o do seu vale."⁴¹

Correspondia à amizade com a amizade e à indiferença

⁴⁰Idem, "Discurso de homenagem a Olavo Bilac," Academia das Ciências de Lisboa, Boletim da 2ª Classe, X (1916), 267.

⁴¹Academia das Ciências de Lisboa, Memórias, Nova Serie, 2ª Classe, XI, parte II (1909), 1-19.

com desdém. Conviveu com os mais destacados vultos da Monarquia e da República. De contextura moral irrepreensível, nunca hesitou nos momentos mais críticos da sua vida; no capítulo familiar, procurou rodear os seus do maior conforto mesmo que isso implicasse sacrifício da sua parte; nos assuntos políticos e públicos guiou-se sempre pelos princípios de justiça.

Dividiu a sua vida profissional entre as letras, a medicina que praticou apenas até 1879 (quatro anos) e a vida pública.

A desconfiança inicial ao encetar o caminho das letras, levou-o a usar pseudónimo com que aliás assinou obras mesmo nos anos de auge.

Côncio dos seus deveres, trabalhou até à sua morte.

Contribuiu, em conclusão, com a sua quota parte para o engrandecimento das letras e das instituições portuguesas que ele respeitou sempre com particular devoção.

B. Estado dos Estudos sobre Teixeira de Queirós

Quando Teixeira de Queirós morreu, a sua obra havia sido lida e criticada por um punhado limitado de críticos que aliás, e com raras excepções, se lhe referiram apenas com generalidades, não havendo portanto um estudo analítico que incida sobre a sua obra.

Fizeram-se observações gerais aos seus escritos com restricto interesse crítico e quando muito comentou-se a sua

vida de político com destacada posição em Lisboa.⁴²

Compreende-se além disso, que Teixeira de Queirós não tivesse conseguido merecer da crítica do seu tempo o calor com que Eça de Queirós foi sempre discutido, precisamente porque tendo sido um astro do primeira grandeza ofuscou e colocou na sombra qualquer outro de brilho menos intenso. Todavia o tempo, que permite encarar as pessoas e as coisas com aquela imparcialidade difícil de conseguir-se entre contemporâneos, não resolveu o problema da injustiça com que Teixeira de Queirós tem sido votado ao esquecimento, ignorando-se a sua pessoa, como homen público com função de realce na sociedade portuguesa da época, e como artista, negando-se-lhe papel importante na Literatura Portuguesa do final do século passado e na viragem para o século XX.

Três dias após a sua morte, Fernandes Costa, seu velho amigo, dirigiu-lhe um extenso e quase improvisado elogio da tribuna da sala das sessões da Classe de Letras,⁴³ que Teixeira de Queirós havia frequentado por tantos anos, que havia dirigido e onde apresentara numerosos trabalhos críticos. Reconhece que o romancista não tinha sido divida-mente apreciado em vida.

Na evocação a Teixeira de Queirós no cinquagésimo

⁴²Mariano Pina, "Crônica-Pobres Letras, Ao Ex.^{mo} Senhor Dr. Teixeira de Queirós," Ilustração (Paris), III, 23 (1887), 243-246.

⁴³José Fernandes Costa, Elogio Acadêmico de Teixeira de Queirós (Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1919).

aniversário da sua passagem pela Academia como seu Presidente Geral, Pereira Forjaz⁴⁴ debateu o mesmo assunto, acusando não só os críticos e companheiros de Letras, como a própria Academia, que tão devedora estava a Teixeira de Queirós, pelos serviços dedicados e desinteressados que lhe prestara.

Até 1948, data em que se celebrou o primeiro aniversário do seu nascimento, reeditou-se A Cantadeira da série A Comédia do Campo, em 1943 pela Parceria António Maria Pereira, o principal editor da sua obra e os Arvoredos, colecção de contos escolhidos e com um estudo à guisa de prefácio de Joaquim Manso; fez-se uma exposição bio-bibliográfica no Museu João de Deus; apareceram por essa altura escassos estudos, sucintos e superficiais nas páginas de revistas-Ocidente de Lisboa e Prometeu do Porto da autoria de Jacinto do Prado Coelho e de João de Barros.⁴⁵

Porém, duma maneira geral, o centenário de Teixeira de Queirós não passou dos limites da sala da Academia onde a 22 de maio de 1948, em sessão especial foram proferidos discursos pelos académicos Joaquim Manso, Joaquim Leitão, Caetano Gonçalves e Moses Amzalak com o agradecimento de João de Barros.

São da autoria deste último os melhores estudos bio-

⁴⁴A. Pereira Forjaz, "Na Academia há Meio Seculo. Evocação de Teixeira de Queiros," Academia das Ciências de Lisboa, Boletim, Nova Serie, XXXIV (1962), 29-34.

⁴⁵Jacinto do Prado Coelho, "As Ideias e as Formas-Teixeira de Queirós, Os Valores Positivos da sua Obra," "Actualidade de Teixeira de Queirós," Prometeu (Porto), II, 3 (1948).

-bibliográficos sobre Teixeira de Queirós. Citaremos aqui, além destes, os principais estudos críticos que lhe foram dedicados contemporaneamente no séc. XIX e posteriormente na 1.^a metade do séc. XX.

Devemos frisar antes de mais, que não há nenhuma biografia sistemática escrita sobre Teixeira de Queirós. Conseguimos localizar apenas dois esboços bio-bibliográficos de João de Barros; o primeiro publicado em 1913 na revista francesa La Revue de Paris, dirigida então por Jean Finot, a propósito de quem Teixeira de Queirós emitiu um parecer para a sua admissão à Academia, como sócio correspondente estrangeiro. O segundo foi publicado em 1946 pela revista Mínia do Instituto Minhoto de Estudos Regionais de Braga, a convite de quem proferira um discurso traçando em linhas gerais, a evolução bio-literária do seu sogro. O texto desta conferência foi depois reproduzido quase textualmente nos Cadernos da Seara Nova. Embora sejam trabalhos válidos, limitam-se também a generalidades, na apreciação da Comédia Burguesa, orientando o escopo da sua crítica quase exclusivamente à Comédia do Campo. Além disso não devem ser considerados como análises imparciais dadas as relações de parentesco que os uniu.

Foi à cerca da Comédia do Campo em geral e particularmente ao primeiro volume que encontramos maior número de referências críticas. Embora saibamos que ele foi acolhido calorosamente logo que veio a lume em 1876, entre outros, por Camilo Castelo Branco, a primeira crítica à obra de Teixeira

de Queirós que conseguimos localizar em revistas data de 1881, alguns dias após a representação de O Grande Homem num artigo de Carlos de Moura Cabral na revista Ocidente,⁴⁶ peça que aplaudiu pela graça genuinamente portuguesa. A primeira crítica em livro que localizámos data de Fevereiro de 1882 no prólogo que Camilo Castelo Branco escreveu para os Combates e Críticas de Silva Pinto.⁴⁷

Aí tanto Camilo como Silva Pinto, analisam a comédia pela sua caricatura política apenas. Foi aliás esse o principal ponto de vista com que a peça foi analisada por outros críticos, salientando-se Teixeira Bastos no seu artigo na Revista de Estudos Livres.⁴⁸ É portanto uma visão puramente extrínseca da obra sem que se foque a técnica dramática utilizada pelo autor.

Na mesma revista publicou Reis Dâmaso dois artigos sobre Teixeira de Queirós;⁴⁹ um sob a epígrafe de Romancistas

⁴⁶Carlos de Moura Cabral, "O Grande Homen," de Teixeira de Queirós, Ocidente (Lisboa), IV, 78 (1881), 47.

⁴⁷António da Silva Pinto, Combates e Críticas, Prefácio de Camilo Castelo Branco (Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1907), 23-25, 313-333. Note-se que nesta compilação de artizos publicados anteriormente, se encontra "Do Realismo na Arte" de 1877. Aqui Silva Pinto.

⁴⁸Francisco José Teixeira Bastos, "Teatro em Portugal-O Grande Homen de Teixeira de Queiroś," Revista de Estudos Livres (Lisboa), I (1883-1884), 67-77. Comenta a Comédia do Campo esta é portanto a primeira referência crítica, embora não tivéssemos consultado o artigo original.

⁴⁹José António Reis Dâmaso, "Bibliografia, Comédia Burguesa, III-O Salustio Nogueira, Estudos de Política Contemporânea," Revista de Estudos Livres (Lisboa), I (1883-1884), 229-234.

Naturalistas; no outro apenas regista a publicação d'O Salústio Nogueira,⁵⁰ um dos romances da série a Comédia Burguesa. Este crítico, como aliás a maioria dos articulistas desta publicação, criticam Teixeira de Queirós de não ser suficientemente ortodoxo no seguimento dos princípios da escola naturalista.

Teixeira de Queirós, como de uma maneira geral os escritores do final do século passado, foram vítimas do sectarismo vincado da crítica, assente essencialmente em simpatias pessoais e afinidades doutrinárias. O partidismo de Reis Dâmaso é acentuado, pois o principal defeito que aponta em Teixeira de Queirós é não se ter mantido fiel aos princípios de escola.

Além dos trabalhos apontados, há a mencionar as breves páginas que Alexandre da Conceição dedicou ao romancista de Cortinhas, na sua obra Ensaio de Crítica e de Literatura,⁵¹ comentando o segundo volume da Comédia do Campo intitulado Amor Divino; Sampaio "Bruno" n' A Geração Nova⁵² e Maria Amália Vaz de Carvalho em duas das suas obras de crítica-No Meu Cantinho...⁵³ comenta o romance da Comédia

⁵⁰Ibid., II (1884-1885), 417-423.

⁵¹Alexandre da Conceição, Notas-Ensaio de Crítica e de Literatura (Coimbra, 1882), pp. 10-17.

⁵²José Pereira de Sampaio "Bruno", A Geração Nova (Porto: Magalhães & Moniz, (1886)) pp. 197-202.

⁵³Maria Amália Vaz de Carvalho, No Meu Cantinho... (Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1909), pp. 5-17.

Burguesa--Cartas de Amor e n'Alguns Homens do Meu Tempo,⁵⁴ enumera os temas fundamentais da obra de Teixeira de Queirós e realça as qualidades descritivas sobretudo da paisagem Minhota, presentes por exemplo nos Novos Contos e no António Fogueira.

A partir deste momento, começam a surgir apreciações positivas à obra de Teixeira de Queirós incidindo sobretudo no colorido da descrição rural da Comédia do Campo, como sendo uma primeira tentativa regionalista. É este o ponto de vista de Álvaro Dória n'A Vida Rural no Romance Português,⁵⁵ representando-nos Teixeira de Queirós como o precursor de Aquilino Ribeiro quanto transporta para a sua obra as particularidades da região Minhota em todo o seu pitoresco folclórico em que os personagens rústicos e de instintos primitivos, nos falam na sua linguagem típica dotada de um hibridismo básico.

Numa visão mais ampla, abrangendo não só a obra regionalista como a que visa a burguesia citadina, é este, até certo ponto, o ângulo em que se coloca a crítica de Aníbal de Castro⁵⁶ ao estudar a influência de Balzac na obra de Teixeira de Queirós. Realça nela qualidades de caracterização na criação de alguns personagens, mas para approximar

⁵⁴Idem, Alguns Homens do Meu Tempo (Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1889), pp. 225-253.

⁵⁵António Álvaro Dória, A Vida Rural no Romance Português (Lisboa, 1950), 117-215.

⁵⁶Aníbal Pinto Castro, Balzac em Portugal (Coimbra: Coimbra Editora), p.p. 201-202.

o romancista do autor da Comédia Humana foca sobretudo os temas citadinos que tratou na Comédia Burguesa- o dinheiro, a febre da escalada aos lugares cimeiros da política, o amor por vezes degradante, o tema da falência tão caro a Balzac e que Teixeira de Queirós tratou também sobretudo em D. Agostinho e Morte de D. Agostinho.

Domingos Monteiro no estudo inserido nas Perspectivas da Literatura Portuguesa do sec. XIX,⁵⁷ afasta Teixeira de Queirós da influência Balzaquiana e define a sua posição estético-literária como limitada às regras que o autor impôs a si próprio mas que tem pelo menos um valor histórico-social por representar uma fase da evolução ideológica do final do século passado.

Destaca também a Comédia do Campo como a parte mais válida pelo seu tom regionalista.

Fidelino de Figueiredo fala da obra de Teixeira de Queirós em estudos de índole geral⁵⁸ o mesmo acontece em relação a Augusto Saraiva e Óscar Lopes⁵⁹ que vêem nela sobretudo o seu pendor sociológico.

Joel Serrão reenforça e amplia este ponto de vista,

⁵⁷Domingos Monteiro, "Teixeira de Queirós," Perspectivas da Literatura Portuguesa do Seculo XIX, Direcção, Prefácio e Notas Bio-Bibliográficas de João Gaspar Simões (Lisboa: Ática, 1948), pp. 169-192.

⁵⁸Fidelino de Figueiredo, História da Literatura Realista, Biblioteca de Estudos Históricos Nacionais, 5 (Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1914), pp. 161-164.

⁵⁹Augusto José Saraiva e Óscar Lopes, História da Literatura Portuguesa, 6ª edição, Corrigida e Actualizada (Porto: Porto Editora, Ltda, s.d.), pp. 930-932, 933, 943.

nos Temas Oitocentistas.⁶⁰ Destaca aqui os temas do amor, a comédia e o drama das carreiras políticas, o teor de vida das classes sociais, o conflito e contraste entre as experiências campestres e citadinas. Em Conclusão realça na obra de Teixeira de Queirós quase exclusivamente a sua dimensão sociológica omitindo, como os restantes críticos, os problemas de estilo e de técnica literária.

O estudo de Joel Serrão é a mais recente referência crítica à obra de Teixeira de Queirós de que temos notícia e mesmo este não passa de um trabalho de índole geral.

Outras referências críticas muito breves e com carácter repetitivo se encontram em artigos gerais de enciclopédias e em comentários sumários da parte de críticos estrangeiros.⁶¹

Concluimos portanto que a obra de Francisco Teixeira de Queirós, de que encontramos tradução em Espanhol e Catalão, não foi até agora alvo de um estudo profundo e sistemático.

C. Propósito e Objectivo do nosso Estudo

O nosso principal escopo será delinear o papel de Teixeira de Queirós na Literatura Portuguesa do final do

⁶⁰ Joel Serrão "Sobre a Apogeu e Declínio do Romance Naturalista-Relance sobre a Obra de Teixeira de Queirós," Temas Oitocentistas-II, Para História de Portugal do Século Passado (Lisboa: Portugalia Editora, 1962), pp. 111-122.

⁶¹ Georges Le Gentil, "Le Mouvement Nationaliste, 1890-1934," La Littérature Portugaise, Collection Armand Colin, 180 (Paris: Librairie Armand Colin, 1935), pp. 172-173, e Giuseppi Rosi, Storia della Letteratura Portoghese (Firenze: G. C. Sansoni, 1953), p. 270.

século passado. Poremos ênfase na sua dívida para com a Literatura contemporânea, sobretudo de Eça mas insistiremos também nos traços de individualidade criativa e na sua importância para os escritores d geração literária que se lhe segue, por estabelecer o elo de ligação entre o naturalismo e o regionalismo de Aquilino Ribeiro.

Examinaremos, em suma, a obra de ficção de Teixeira de Queirós no seu consenso epocal, pondo em destaque os temas da sua mundividência, analisaremos a dimensão temporal e espacial, a técnica narrativa, descritiva e apresentativa, assim como o seu estilo verbal.

CAPITULO II

A. O Aparecimento e Evolução do realismo em Portugal dêsde as suas Origens Francesas

1. Panorama Geral da Literatura Portuguesa do Século XIX, do Derruir do Romantismo às Conferências do Casino.

Quando estudamos assuntos literários devemos ter sempre em mente que é epocal e tècnicamente impossível estabelecer limites rígidos entre o esgotamento total de uma corrente literária e a eclosão de novas formas. Assim ao procurarmos traçar a evolução da corrente realista em Portugal a partir das suas primeiras infiltrações no nosso País, sob o impulso europeu sobretudo Francês, teremos necessariamente que remontar ao Romantismo e ponderar sobre o clima ideológico-político que levou ao choque de gerações e subsequentemente a uma mutação profunda na mentalidade da geração que daí brotará.

Por outro lado, as escolas ditas realistas e naturalistas se strictu sensu seguem as românticas, latu sensu enquadram-se no romantismo que só chegará ao seu termo, no final do século XIX quando surge o Simbolismo que irá introduzir formas e valores estéticos radicalmente diferentes dos anteriores.

Se Flaubert, Zola ou George Elliot muito deveram a Victor Hugo, Michelet, Byron ou Walter Scott, entre nós a influência de Almeida Garrett e Herculano, já para não falar nas figuras de transição que foram Camilo e Júlio Dinís, foi decisiva sobre os corifeus do Realismo Português não só no plano meramente literário como no campo mais vasto das ideias.

Tanto Almeida Garrett (1799-1854) como Alexandre Herculano (1810-1877) são fruto da transformação radical da mentalidade portuguesa que resultou da luta de morte entre a burguesia e os poderes feudais que irão dar origem, entre 1832-1834 às leis de Mousinho abolindo os direitos senhoriais e às de Joaquim António de Aguiar extinguindo as ordens religiosas em Portugal.

O Cabralismo de exploração capitalista por um lado e a reacção popular por outro, irão provocar nova tensão e fermentação ideológica que estagnarão com o movimento da Regeneração, surgido do Golpe de Estado de 1851, no qual participa, entre outros, Garrett. Fontes Pereira de Melo tenta encaminhar o País para o progresso material mas só o conseguiu em parte porque criando os Caminhos de Ferro, con-

tribuiu para que o capital financeiro reiniciasse as suas especulações. Surge um governo de tipo Parlamentar mas em que as massas rurais se encontram altamente subordinadas aos grandes proprietários.

O atraso industrial português é notório condenado para mais pela concorrência estrangeira. Os tumultos populares intensificam-se; o descontentamento é geral agravado pela liberdade de imprensa e de associação política. Estes são os germes que levaram mais tarde ao aparecimento de uma camada de oposição ao regime criando o partido republicano que se irá fortalecer sobretudo a partir de 1880.

Garrett, mais que Herculano, se distinguiu no panorama português do seu tempo pela sua figura de dandy que Eça de Queirós irá mais tarde representar na figura de Fradique Mendes embora com características diferentes.

Herculano, embora mais ligado ao partido conservador, alinhou no entanto na sua ala esquerda. Mais tarde vem a fundar o Partido Progressista Histórico; entra em desavenças com o clero, ataca a concordata com a Santa Sé, mas depois de uma fase intensamente polemista, decide-se a comprar uma quinta em Vale de Lobos com o produto dos seus trabalhos literários e aí viveu os últimos anos da sua vida completamente afastado dos problemas político-religiosos embora literariamente em contacto com a efervescência ideológica que de dia para dia ia aumentando. Foi assim alvo da mais dedicada veneração por parte da nova geração.

No campo pròpriamente literário, As Viagens na Minha

Terra de Garrett e o Pároco da Aldeia, de Herculano, estabelecem um marco decisivo na evolução literária portuguesa que está na origem da eclosão do Realismo.

A novidade da primeira obra reside sobretudo no estilo coloquial, ligeiro, numa combinação com o escrito através de frases ora curtas ora longas, na colocação da palavra na frase a fim de melhor poder traduzir a mutação nos movimentos interiores dos personagens ou a variação das situações exteriores no intuito de "apear o idioma escrito do pedestal onde o classicismo o deixara duramente esculpido."¹ Reside também no recurso a figuras de estilo novas desde a hipálage numa antecipação a Eça e ao impressionismo, às frequentes sinestésias numa contínua fusão de percepções diferentes. Constituiu também novidade a utilização de diferente técnica narrativa (narração em primeira pessoa-monólogo), apresentativa, na caracterização mais completa sobretudo nos traços psicológicos e na descrição física, nos seus detalhes, dos personagens da novela imbutida nas Viagens por exemplo, a Joanhinha, Carlos ou mesmo Frei Dinis..

O Pároco da Aldeia, inserido nas Lendas e Narrativas traz por seu turno, não tanto processos estilísticos ou técnicos novos, mas sobretudo impor-se-ã pelo tema rural que depois constituirá o filão sábiamente aproveitado por Júlio Dinis nas Pupilas do Senhor Reitor. Saliente-se, contudo

¹Ernesto Guerra Da Cal, Linguagem e Estilo de Eça de Queirós, Tradução de Helena Cidade (Lisboa: Editorial Aster, s.d.), p.31.

que Herculano soube aqui atribuir aos seus personagens uma linguagem mais adequada às diferentes camadas sociais; vocabulário rural e expressões de cariz religioso ou proverbial. No entanto aqui, como nos escritores anteriores a Eça, a linguagem continua a ser o veículo da acção e um pretexto para o autor intervir e expor as suas próprias ideias, perfeitamente senhor da sua onisciência.

Com a morte de Garrett em 1854 e o retiro de Herculano para Vale de Lobos, em Santarém em 1867, fica na arena literária a figura de António Feliciano de Castilho (1800-1875) que ocupa paradoxalmente um lugar sui generis na Literatura Portuguesa, porque por um lado nunca aderiu seriamente à corrente romântica mantendo-se toda a vida na posição de "árcade póstumo," preso aos velhos processos métricos e temátricos clássicos, mas por outro, interpôs-se como obstáculo à livre propagação de toda uma ideologia moderna, Francesa e Alemã, que por esta altura começava a difundir-se em Portugal.

O descontentamento geral perante a ineficácia política dos últimos anos da década de cinquenta, vai dar origem ao aparecimento de uma geração de defensores dum humanitarismo progressista sob a influência de Victor Hugo. Castilho vai aderir à sua côrte esta nova pleíade quer prefaciando-lhes as obras quer orientando-os nos princípios de moderação e sobretudo de vernaculidade. Distinguiram-se entre outros, Rebelo da Silva, Ernesto Biester e destacadamente Tomás Ribeiro e Pinheiro Chagas, constituindo o chamado

"segundo romantismo."

A par deste grupo surgiram outros núcleos sobretudo de poetas centrados no Porto e em Coimbra. Pela sua repercussão futura é à de Coimbra que nos iremos referir mais detalhadamente.

Desde 1861 que à Cidade Invicta começaram a chegar torrentes de sistemas filosóficos e novas formas estéticas francesas e traduções alemãs provocando grande agitação e confusão mental nos espíritos irrequietos e nervosos, inconformados com a monotonia e estagnação geral da sociedade e com qualquer tipo de disciplina. Liam tudo e tentavam assimilar toda essa cultura chegada a Portugal em avalanches, e portadora de diferentes ideologias, que decoraram àvidamente sem qualquer critério selectivo. Heterodoxia espiritual e literária, autonomismo, cosmopolitismo e universalismo por oposição a um nacionalismo balofo são os postulados básicos dêste punhado de rapazes revoltados contra a tirania de aprovação oficial² como diz o Professor Da Cal, na pessoa de Feliciano de Castilho, que teimava em prolongar, embora anacrõnicamente, o pieguismo ultraromântico.

Antero de Quental, que já em 1861 havia publicado os Sonetos e Teófilo Braga, já envolvido nas letras com a Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras irão ser os condottieri

²Ernesto Guerra Da Cal, "Portuguese Literature," Columbia Dictionary of Modern European Literature (New York, 1947), p. 639.

desta onda revolucionária imbuída do humanitarismo hugueano da Legende des Siècles, ou da ideologia de Michelet, Leconte de Lisle e de Proudhon, Taine e Darwin, que na esfera puramente teórica foram os paradigmas básicos da escola realista.

Em campos de batalha diferentes, o grupo de Lisboa em torno de Castilho e o de Coimbra chefiado por Antero e Teófilo, irão confrontar-se directamente em 1864 quando a posição de patriarca do autor dos Ciúmes do Bardo havia já sido abalada com a crítica acerba de João de Deus no seu jornal o Bejense atirada contra a Conversação Preambular apensa ao D. Jaime de Tomás Ribeiro. Entretanto Castilho fazendo ouvidos de mercador vai apadrinhar desta vez e Poema da Mocidade de Pinheiro Chagas em 27 de Setembro de 1865, fazendo-o acompanhar de uma carta à guisa de post-facio, endereçada ao editor António Maria Pereira onde enaltece as qualidades de Pinheiro Chagas e de outras figuras do seu círculo por contraposição aos "dois mafomas Coimbrões", referindo-se a Antero e a Teófilo.

Note-se, que já em dezembro de 1864 Antero com as Odes debaixo do braço e ainda pouco confiante no seu talento, partira para Lisboa em busca de editor. Auscultou a opinião de Castilho mas os encômios exasperaram-no porque pressentiu neles troça.

Entretanto acumulam-se os motivos que irão dar origem a um jogo de intrigas e que explicarão em parte o conteúdo do folheto com que Antero respondeu a Castilho, em 2 de

Novembro de 1865, intitulado Bom Senso E Bom Gosto com o subtítulo Carta as Ex.^{mo} Senhor Antônio Feliciano de Castilho. Nele, depois de lançar por terra toda a obra de velho árcade, termina dizendo: "...levanto-me quando os cabelos brancos de V. Ex.^a passam diante de mim...V. Ex.^a precisa menos cinquenta anos de idade, ou então mais cinquenta de reflexão."³

Para além da irreverência do conteúdo acrescente-se que denota apenas uma intenção polémica, sem grande valor literário, para além de ser a mola impulsional de mutações que se sistematizarão a partir de 1871. Evidencia também profunda confusão de ideias e de pensamentos.

Entretanto Castilho mobiliza um exército de Discípulos e simpatizantes que se bem não intervenham num livro que Bulhão Pato sugerira que se fizesse, fa-lo-ão em artigos de jornais e revistas que popularam por todo este ano de 1866.

À lista dos contentores vem juntar-se Camilo em resposta ao apelo que de Lisboa lhe fez Castilho. No Entanto a dívida remota para com o tio de Antero que lhe acudira a quando do processo de Ana Plácido, depois sua mulher, e próxima para com Antero que lhe dedicara algumas das Odes Modernas, não lhe permitiu agir com imparcialidade. De facto o felheto das Vaidades Irritadas e Irritantes não é mais que tentativa de apaziguamento de ambas as partes de modo que não ferindo ninguém, de morte, conseguiu sair-se incólume da

³ Alberto Ferreira, Bom Senso e Bom Gosto, Questão Coimbra, Vol. I (1865) (Lisboa: Portugalia Editora, s.d.), 88.

contenda.

Há abundante epistolografia trocada entre Castilho, Camilo e mesmo Antero sobre o assunto, assim como se multiplicam os panfletos. Teófilo sai-se com as Teocracias Literárias e Antero com A Dignidade das Letras e Literaturas Oficiais. Entretanto nos princípios de 1866 surge na liça Ramalho Ortigão que no dia 2 de janeiro desse ano iniciou a composição do seu panfleto intitulado Literatura de Hoje,⁴ o primeiro a lançar vislumbres de ordem no conflito coimbrão. É aliás, opinião de Gaspar Simões que o folhetim do articulista do Jornal do Porto além de ter sido em relação à Questão Coimbra "o mais eloquente dos seus documentos literários," acrescenta mais adiante que "de entre todas os escritos publicados então, deve ter sido este o que mais fundo atingiu ao mesmo tempo os 'papas de Coimbra' e os 'literatos de Lisboa'".⁵

Distingue-se Ramalho pela sua crítica imparcial reconhecendo com agudeza, precisão os defeitos e qualidades de ambas as partes, merecendo portanto este folheto um lugar de destaque como uma antevisão do Realismo à Eça.

Entretanto Antero e Teófilo separaram-se e os ânimos, por algum tempo, arrefeceram, para se reacenderem no Cenáculo em Lisboa, espécie de tertúlia que, iniciada em casa de Jaime Batalha Reis na travessa do Guarda-Mor, Bairro

⁴Alberto Ferreira, op. cit., Vol. II, 41-97.

⁵João Gaspar Simoes, Eça de Queirós, O Homen e o Artista (Lisboa: Dois Mundos, 1945), p. 78.

Alto, transitará para casa de Antero na rua dos Prazeres. Estas reuniões estabeleceram a transição entre o irreverentismo e diletantismo dos Coimbrões e a sistematização estético-literária levada a cabo nas Conferências do Casino Lisbonense. Eça, que em Coimbra havia passado à margem da Questão, começou a frequentar o Cenáculo desde 1867. A ele se viria a referir n'A Correspondência de Fradique Mendes, n'A Cidade e as Serras e n'Os Maias.

Como dissemos, no Cenáculo se fermentaram as Conferências do Casino cujo mentor inicial foi Antero, o incendiador do Bom Senso e Bom Gosto mas que nas Conferências disciplinou o seu espírito profundamente alimentado de doutrinas e sistemas revolucionários.

Assim se compreende a afirmação de Gaspar Simões que "A verdadeira escola de Coimbra era uma realidade de Lisboa."

O programa foi assinado por Antero, Adolfo Coelho, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Germano Vieira Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Sáraga e Teófilo Braga. Note-se que muitos destes nomes ficaram posteriormente esquecidos, tendo alguns enveredado pelo caminho do jornalismo.

Propunham estes jovens "Abrir uma tribuna, onde tenham voz as ideias e os trabalhos que caracterizam este momento do século," preocupados essencialmente "com a transformação social, moral e política dos povos.. Era também seu propósito "ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim

nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada e estudando as condições de transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa."⁶

As duas primeiras preleções foram proferidas por Antero.

A primeira sobre o Espírito das Conferências em 22 de maio de 1871 e foi o desenvolvimento do programa estipulado no manifesto; a segunda sobre As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares que provocou grande celeuma pelas ideias revolucionárias expostas, fechando com a escandalosa frase "O Cristianismo foi a Revolução do mundo antigo; a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno."

Realizou-se ainda a terceira conferência de Augusto Soromenho; a quarta de Eça e a quinta de Adolfo Coelho. Foi ainda anunciada uma sexta tendo como conferencista Salomão Sáraga, mas não se chegou a realizar porque as Conferências, consideradas como perturbadoras da ordem pública, e além disso, desfavoráveis ao regime vigente, tiveram que ser encerradas apesar de violentos protestos, por portaria de 26 de Junho de 1871, emitida pelo marquês de Ávila e Bolama, ministro do reino, por constituírem ameaça contra a religião e os poderes constituídos.

Debrucar-nos-emos sobre a quarta conferência realizada a 12 de Junho de 1871 e proferida por Eça de Queirós, pelo seu papel fulcral na sistematização das teorias estético-

⁶Berilo Neves, Eça de Queiroz-Romântico ou Naturalista? Premio "Liceu Literário Português" de Concurso Eça de Queirós no Brasil, 1946 Rio: Imprensa Nacional, 1951), pp. 71-72.

literarias do Realismo, já então em vias de extinção na França. Intitulou-se O Realismo como Nova Expressão da Arte, embora inicialmente tivesse sido anunciada com nomes diferentes-A Moderna Literatura; A Nova Literatura;-talvez por se temer que o mencionar-se a palavra Realismo pudesse levar ao levantamento dos ânimos, em polémica idêntica à de Coimbra.

Podemos distinguir duas fases nesta prelecção: Na primeira Eça numa aproximação das teorias deterministas do meio, de Taine e das de Proudhon, ligadas a aspirações sociais, defende que a arte moderna se ligava a todos os movimentos sociais, determinados por condicionalismo de ordem permanente (hereditária) e histórica (acidental).

É lugar comum a discussão sobre a originalidade de Eça ao fazer tal afirmação. É indiscutível a influência das obras Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale de Proudhon e L'Histoire de l'anglaterre de Taine em cuje prefácio expõe com toda a dimensão a influência do solo e clima sobre a formação dos povos. É a conciliação destas teorias aos princípios expostos na segunda parte da conferência, o seu nucleo central, que, como diz Gaspar Simões "nenhum realista se lembrara de fazer."⁷ É talvez por isso que este crítico considera Eça mais naturalista que realista, porque só com aqueles teóricos surgiram as verdadeiras preocupações científicas.

Saliente-se que este crítico opina que é mesmo possível

⁷J. Gaspar Simões, Op. Cit., p. 286.

que Eça se tivesse antecipado ao prefácio da Thérèse Raquin o primeiro manifesto naturalista, de Zola, porque a descrição que faz da Madame Bovary, como modelo do realismo ajustar-se-ia melhor à de Therese Raquin.⁸

Refer-se Eça à origem do termo, ligado à pintura e dá como exemplo três dos quadros de Courbet.

No plano estritamente literário, o realismo deve ter como processo básico a observação, a análise e a experiência, orientadas para o perscrutamento da verdade absoluta, utilizando como grande veículo a fisiologia, dissecadora dos caracteres e dos temperamentos.

Como define Eça concretamente o Realismo?

"Realismo, diz ele, é a arte do presente...é a proscrição do convencional, do falso, do oco,...é a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção pela inchação do período, pela epilepsia da palavra, pela congestão dos tropos."⁹

Em suma: A Conferência de Eça de Queirós foi o ataque definitivo ao romantismo, ao sentimentalismo idealista e à arte pela arte e por contraposição a afirmação duma arte revolucionária, ao serviço das graves preocupações morais e sociais que afectavam o homem.

O terceiro momentum da introdução do Realismo em

⁸J. Gaspar Simões, Op. Cit., p. 287.

⁹António Cabral, Eça de Queirós, A sua Vida e a sua Obra Cartas e Documentos Inéditos, 2ª edição (Lisboa: Portugal-Brasil, (1920)), p. 142.

Portugal é marcado por um lado pela doutrinação, pelo riso pela sátira das Farpas (publicação polêmica, mensal, iniciada em maio de 1871, assinada inicialmente por Ramalho e Eça de Queirós e que o primeiro, alguns meses depois, continuou sozinho até 1882), e por outro lado pela luta em redor da obra de Eça de Queirós.

2. Realismo e Naturalismo; Definição e suas Origens Francesas.

Usamos já, a propósito da Conferência de Eça as palavras Realismo e Naturalismo. Antes de prosseguirmos porém devemos tentar defini-los e depois traçar as linhas mestras que caracterizam a obra dos três principais representantes franceses-Balzac, Flaubert e Zola já que foram eles os principais inspiradores dos nossos realistas.

O termo Realismo enquadra-se num plano amplo inicialmente confinado a atitudes perceptivas das artes plásticas.

Não é portanto uma expressão inventada no século XIX, nem mesmo no âmbito puramente literário, se pode afirmar peremptoriamente, que não houve realismo na obra de escritores anteriores aos considerados corifeus da nova corrente estética. Porém, tomou a partir de certa altura uma perspectiva nova, como atitude sistemática de encarar o processo de criação estético-literária.

O ponto de partida da concepção da obra de arte seria a observação objectiva e imparcial, orientada directamente para a realidade contemporânea. Pretendia-se assim, reduzir

o domínio do Idealismo, alargar a escolha dos motivos, tomando-se em consideração quaisquer temas, muitos até aí considerados tabus literários. O facto é o elemento conductor e o criador de arte deve recolher e acumular o maior número de modo que possa, a partir de uma análise cuidada, para o que a experiência é essencial, fazer a selecção e em última análise a síntese desejada dos fenómenos mais representativos para finalmente obtermos a verdade absoluta. Esta busca deve ser a primeira e última preocupação do criador da obra literária. Significou, portanto, a transformação do romance em "documento" social por influência das ciências naturais.

Por detrás desta nova percepção estética está o incremento dado às ciências naturais, biológicas e ao seu suporte filosófico, o positivismo materialista, atmosfera intelectual e psicológica do mundo moderno, que procura a lei, a espontaneidade e imanência por oposição à transcendência dos românticos. Desta concepção filosófica adaptada aos princípios da Natureza resultou um Universo mecânico assente na simples observância da ciência. Tecnicamente traduz-se na preferência da narração à descrição e tematicamente no episódico, vulgar e comum.

O realismo na criação artística passa por duas etapas sucessivas e interligadas. A primeira de mera observação de que resulta o realismo documental; a segunda de invenção resultante da articulação entre homem, natureza e seus condicionamentos sociais. É precisamente neste segundo aspecto

que reside a controvérsia de saber se as intenções estéticas puras do realismo, de mera ordenação dos valores da composição da vida dos homens, sem preocupação de ensinamento moral ou de tese, com o fito de não os obliterar e de portanto nos dar tipos verídicos, se poderiam manter na prática.

A verdade é que tanto o observador como o observado são seres complexos e não simples amontoados de elementos físicos. Daí que nem as deduções científicas aplicadas ao homem, ser físico-psíquico seriam verosímeis, nem o observador poderia abstrair a sua própria constituição temperamental intrincada.

Compreende-se portanto que não tivesse havido realistas puros.

Falamos em arte realista no seu suporte filosófico, o positivismo materialista e nos processos que utilizam a semelhança das ciências da Natureza. Entramos assim no campo do naturalismo. Se a definição de realismo é imperfeita e difícil as barreiras que o separam do naturalismo são quase impossíveis de traçar. Por comodidade costumamos lançar mão da cronologia, estabelecendo como paradigma do romance realista a Madame Bovary de Flaubert, de 1857 e do romance naturalista, o prefácio de Thérèse Raquin de 1867.

Esta distinção é no entanto, por si só, bastante tênue, se atendermos ao facto que já na obra de Flaubert há marcantes traços naturalistas. Cientificismo, positivismo, literatura de acção social e panfletária constituem o mesmo pano de fundo de ambas as correntes. Portanto a diferença

essencial reside na elevação da ciência ao plano da criação da obra de arte, "fazendo desta como que meio de demonstração de teses científicas especialmente de psicopatologia."¹⁰

A diferenciação consiste portanto essencialmente na diferente utilização dos dados do conhecimento.

O realista "procura ver esteticamente os problemas sociais como alguém que se pusesse num camarote a analisar com os binóculos as chagas sociais," diz Massaud Moisés; o romancista naturalista não pára aí mas "colocando as luvas de cirurgião, e armado de instrumentos, como quem se dispusesse a perfurar as pústulas, para, pela operação cirúrgica, libertar a sociedade de suas graves infecções."¹¹

Se a oposição aos exageros românticos; a busca da verdade na arte; a exploração de aspectos humanos até aí banidos da obra literária e a disciplinação da inteligência pela obediência ao facto, constituem aspectos positivos do realismo e naturalismo, o facto de mutilar o homem e deformar a realidade resultante da selecção necessária à síntese dos factos, a escravização ao fenómeno laboratorial e consequentemente a exclusão da realidade subjectiva do homem, do campo literário, condenou e etiquetou de vida curta estas concepções estético-literárias.

¹⁰Massaud Moisés, "Naturalismo," Dicionário de Literatura, Vol. II (Porto: Livraria Figueirinhas, 1969), 701.

¹¹Idem, A Literatura Portuguesa, 3ª edição, Revisada e Aumentada, Roteiro das Grandes Literaturas (S. Paulo: Cultrix, 1965), p. 277.

3. O realismo embora definitivamente consagrada em França com a Madame Bovary, publicada em 1857, muito ficou a dever a Balzac (1799-1850), que preparou o terreno ao autor de Salambô.

A campanha realista remonta ao grupo da "Bohême," que em 1833 se intitula a "Jovem França," fazendo eco do cientificismo crescente, representado entre outros, por Gautier, Murger, Champfleury, Courbet e Balzac e pelos jornais Corsaire e L'Artiste. Como características comuns liga-os os mesmos ideais materialistas, republicanos e literariamente a pintura grotesca do demi-monde.¹²

Se à sua eclosão se ligam, em França, nomes como os de Mérimée, Stendhal, então quase esquecido, e George Sand em cuja obra há já um princípio de verdade, na Inglaterra aos de Thackeray, Dickens e George Elliot, não há dúvida que "a grande influência literária foi a de Balzac, e ninguém melhor do que ele preparou a dupla vitória do realismo no teatro e no romance."¹³

Destacaremos no entanto antes de mais a personalidade do autor de Le Rouge et le Noir, publicado em dezembro de 1830, pela sua formação científica, descrença em religião, cepticismo em política e em suma pela sistematização da sua

¹²Sobre o assunto consultámos Pierre Martino, Le Roman Realiste Sous le Second Empire (Paris: Librairie Hachette, 1913).

¹³Andre Le Breton, Balzac, L'Homme et L'Oeuvre (Paris: Librairie Armand Colin, 1905), 277.

ideologia na criação da obra de tendências mais realistas-Le Rouge et le Noir, onde a temática do adultério (M^{me} Renal) se acrescenta a preocupação pelo estudo documental do meio revolta contra a autoridade (Julien Sorel). Foi Hipólito Taine quem acabou por reabilitar Stendhal e que se debruçou também sobre a obra de Balzac reconhecendo nela um significado amplo e não somente literário. Quando o autor da Comédia Humana morreu, a sua obra transformou-se, na expressão de Pierre Martino, em "fetiche literário." A sua obra é multifacetada, oscilando entre o romance cómico, patético, sentimental e melodramático de influência popular e o romance caracteristicamente realista. Ávido da leitura tê-lo-iam entusiasmado em Fenimore Cooper, a beleza e a arte da descrição e em Walter Scott, o historiador da humanidade, desenhando no entanto as realidades objectivas que aquele lhe ensinara, das teias do romance histórico.

Das influências contemporâneas ou próximas de Balzac, onde o seu génio criador vai encontrar os germes da sua gigantesca obra, destaca-se a de Henry Monnier, autor das Scènes Populaires em 1830 e que puseram Balzac em contacto mais directo com as realidades burguesas por um lado, e por outro lhe ensinou a técnica do retrato de que viria a ser um criador magistral.

A sua vida tão dramática e acidentada, o contacto com as realidades contemporâneas de profundo cientificismo, com as teorias de Lavater e Gal e as características da sociedade burguesa triunfante sob o segundo Império, "O verda-

deiro espírito da sua época,"¹⁴ no dizer de Le Breton, é que forneceram material de sobejo para a composição da sua obra gigantesca.

Embora concebida aposteriori, a Comédie Humaine,¹⁵ caleidoscópio formidável, "como lhe chama Álvaro Dória, na sua obra- A Vida Rural no Romance Português, ou "a Geografia da França," para Le Breton, é na expressão de Balzac a "história da sociedade pintada em acção." Numa visão cósmica, patenteou formar uma sociedade completa do século XIX a partir da sobreposição de quadros variados não omitindo nenhuma classe social nos seus momentos de apogeu e declínio; são os ricos e pobres; parisienses e provincianos; sacerdotes e soldados, comerciantes, médicos e advogados.

Dotado de extraordinária curiosidade e capacidade para se aperceber das leis da vida contemporânea, tomou como ponto de partida a observação da realidade. Sobre ela fez incidir a imaginação e pensamento, interpretando-a. A partir daqui traçou conjuntos vastos para acabar por apresentar o drama de uma classe. Observação e imaginação são os dois

¹⁴Ibid., p. 102.

¹⁵Na carta a M.me Hanska, Balzac Profere o seu eureka Até esse momento ainda não havia encontrado titulo adequado para o vasto monumento social que pretendia erigir. De Le Breton, Balzac, L'Homme et le L'Oeuvre, p. 115 A Comédia Humana de 1842 a 1846 já engloba dezasseis volumes em três partes por sua vez subdivididas e numa fusão das duas séries abteruires, A primeira edição definitiva de Calman-Levy de 1869-1876 e consoante as anotações de Balzac ela ficou constituída em noventa e seis volumes, englobando obras de indole diferente desde romances a obras de orientação filosófica e social.

elementos do seu processo criativo cuja interligação informa o romance balzaquiano. A febre do documento tornou-se-lhe obsessão, de que resultou a superabundância cansativa de detalhes de que a Comédia Humana está recheada, o que explica a frase de Le Breton de que Balzac "Tem o pedantismo da observação."¹⁶

No entanto a técnica descritiva (simples descrição ou retrato dos personagens), é em si, um dos elementos chaves da estética realista, e neste sentido, foi pela primeira vez cabalmente utilizada por Balzac. Assim, antes de nos pôr em contacto com os personagens, vai-lhes preparando o meio descrevendo em tódo o pormenor a casa, os seus aposentos, os seus hábitos, de modo que o primeiro se agiganta aos olhos do leitor com proporções de ser vivo, como fazendo parte do mundo dos personagens, da sua "historia moral."¹⁷

Quando Balzac nos retrato as suas criaturas, fá-lo de maneira concisa, nos traços mais salientes e essenciais à caracterização.¹⁸

É Vautrin, Rastignac, são os Birotteau e as figuras femininas de Ursula Mirouet, Eugenie Grandet ou Marneffe.

¹⁶ André Le Breton, Op. Cit., p. 151.

¹⁷ Ibid., p. 203.

¹⁸ Para comprovar a sua mestria no retrato extraímos um exemplo de Engénia Grandet "...A Sra Grandet, diz Balzac, era uma pessoa magra e ressequida, amarela como um marmelo, desajeitada e lenta...Tinha grandes olhos, um grande nariz, grande testa ...Possuía dentes engros e ralos, a boca franzida e o queixo afectava a forma de galocha." Eugénia Grandet (Lisboa: Portugalia, 1966), p.34.

Sobre a observação Balzac fez incidir a sua imaginação megalomaniaca, desordenada e prodigiosa, assente numa extraordinária mobilidade de espírito, e que "desenvolveu quase até à loucura."¹⁹

Apesar do emaranhado nebuloso que paira sobre a Comédia, do romantismo e sentimentalismo de grande parte das obras que a compõem, do pessimismo, reflexo dos infortúnios pessoais e de desilusão social, das lacunas nela existentes, aliás impostas pela própria complexidade da vida, da imaginação desmesurada, do subjectivismo presente por exemplo em Louis Lambert onde há muito de Balzac, ou em La Cousine Bete, reflexo da mãe, a obra de Balzac abriu um vastíssimo campo à arte, partindo do real, do contemporâneo, da observação profunda de toda a gama de problemas que afectam a vida.

Em Balzac se inspirou Flaubert, Zola e seus seguidores, enquanto que em Portugal nem o próprio Eça se furtou à sua influência.

Se o autor de Le Père Goriot lançou as bases do realismo, Flaubert (1821-1880) consolidou-o sobretudo com a publicação de Madame Bovary que provocou intensa polémica em França primeiro e depois além fronteiras. O método da composição das suas obras é fielmente decalcado das ciências biológicas-da documentação a partir da observação atenta e por vezes febril da realidade, da eliminação do transitório

¹⁹ André Le Breton, Op. Cit., p. 28.

elevando o particular ao geral, de modo a conferir ao observado carácter universal.

A sua abundante correspondência trai claramente a preocupação constante com a busca, não só do verdadeiro, fim de toda a arte, mas também do termo preciso, incisivo e inconfundível.

A arte para Flaubert, diz René Dumesnil, é uma espécie de divindade à qual o artista deve estar pronto a imolar-se.²⁰

Madame Bovary e a Educação Sentimental são fruto desta busca constante.

As preocupações estéticas e estilizantes constituem uma das linhas directrizes da sua criação literária coligadas às tendências científicas de imparcialidade e objectividade na observação, análise e interpretação da realidade das coisas e da influência determinista dos "ascendentes" hereditários e do meio na caracterização dos personagens.

A "ideia" de Madame Bovary foi mostrar o desequilíbrio de uma alma oscilante entre o mundo dos seus sonhos e a realidade, atitude que deu origem a uma corrente filosófica "bovarismo," ligada a circunstâncias mesológicas de deformação psíquica, libertando o indivíduo de quaisquer compromissos socio-morais levando-o a viver num mundo fantasioso de sonho.²¹

²⁰René Dumesnil, Gustave Flaubert, L'Homme et L'Oeuvre; 3.^{ème} édition (Paris: Desclée de Brouwer, 1947), 45.

²¹Sobre a definição e tipos de bovarismo ver Clementino Fraga, "Bovarismo antes e depois de Flaubert," Academia Brasileira das Letras, LX, 12 (1940), 148-167.

A ideia inicial é enformada pelas situações, personagens e pela escolha das palavras.

A sua obra é a imagem do seu século, das suas inquietudes morais, assentes num pessimismo que se transformou em mal du siècle. Assim se compreende o desabafo de Flaubert ao afirmar "Madame Bovary c'est moi."

Em suma; pela exactidão das descrições, precisão de imagens, poder de visão plástica, minúcia da documentação e da observação exacta da realidade, podemos etiquetar Flaubert de realista, como pelas preocupações científicas²² por exemplo na caracterização dos tipos duma Ema²³ e dum Homais, de naturalista, a que não teria sido alheia a influência do meio médico em que se criou.

Embora o autor da Educação Sentimental se tivesse insurgido nos últimos anos da sua vida contra os naturalistas e sobretudo contra a teoria de Zola no romance experimental, o certo é que pela obra que deixou e pelos rancores de anarquista que os seus escritos deixam transparecer, Flaubert é o elo de ligação entre o realismo de Balzac e o naturalismo de Zola. Neste prisma se compreende a afirmação de Guilherme

²²Por exemplo o destino de Ema Rouault e decidido pelos seus antecedentes, pelo seu estado de saúde; a sua morte recorrendo Flaubert ao envenenamento e a subsequente congestão cerebral, são entre outras, características naturalistas. Daí que este romance se tivesse também alçado a posição de Bíblia dos naturalistas.

²³"Em Madame Bovary constitui uma ficha médica para cada herói, relatando os seus antecedentes hereditários, pessoais, as manifestações sintomáticas do seu temperamento, doenças sucessivas." De Pierre Martino, Le Roman Realiste, p. 166.

deAzevedo na sua Crônica da revista Ocidente ao dizer que "De Flaubert aos abismos do Zolismo vai apenas um passo."²⁴

O naturalismo, que é a afirmação do realismo levado às últimas consequências teve em Zola (1840-1902) o seu consagrador. Os ensinamentos de Claud Bernard, na Introdução a Medicina Experimental, os do Dr. Lucas do Tratado da Hereditariedade e de Letourneau A Fisiologia das Paixões, as doutrinas filosóficas e deterministas de Berthelot, de Augusto Comte, Hipólito Taine e de Proudhon assim como os princípios realistas do romance estavam já plenamente consagrados quando Zola surgiu na cena literária.

Influenciado por Balzac, Flaubert e os irmãos Goncourt que lançaram as bases duma primeira forma da doutrina naturalista com Germinie Lacerteux em 1865, e após uma passagem pelo romance lírico e psicológico, Zola depôs a roupagem que até aí vestia e escandalosamente afirma que a finalidade da literatura é estudar abertamente o coração, que a psicologia está estreitamente submetida à fisiologia (posição panteísta), que a arte é uma secreção e "um canto da natureza visto através dum temperamento" e em 1866 sob a influência tainiana formulou uma definição do romance científico que registou no prefácio da 2ª edição de Thérèse Raquin,²⁵

²⁴Guilherme de Azevedo, Ocidente, II, 33 (1879), p. 66.

²⁵Na Introdução à História da Literatura Inglesa, Taine registou em 1864 que "o vício e a virtude são produtos como o vitríolo e o açúcar." Zola fez desta frase a epígrafe da 2ª edição da Thérèse Raquin, como o seu primeiro manifesto naturalista.

romance de finalidade científica em que Zola defendeu a tese de que o remorso dos dois amantes resultou de simples desorganização orgânica.²⁶

Mesmo antes de sistematizar as linhas directrizes do romance naturalista no seu Romance Experimental, em 1880, Zola traçou em 1868 o plano da série Les Rougon-Macquart iniciada a partir de 1871, e à razão de um romance por ano, total de vinte livros desta "Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire." A concepção apriori desta estrutura gigantesca e elaborada nos mais pequenos detalhes, reproduzindo em toda a sua amplitude a Natureza e o Homem, distingue-se da desequilibrada composição da Comédia Balzaquiana de que aliás Zola teria extraído a ideia básica de cosmos social.

Procura aí traçar objectivamente a curva do processo evolutivo do temperamento dos personagens através da observação detalhada do carácter.

O observador, diz Zola no Romance Experimental, "devia ser um fotógrafo de fenómenos, a sua observação deveria ser uma exacta representação da natureza..."²⁷ À medida que

²⁶Para o estudo da personalidade bio-literária de Zola, consultámos Pierre Martino, Le Naturalisme Français, 8^{ème} edition (Paris: Librairie Armand Colin, 1969); André Lagarde et Laurent Michard, Dix-neuvième siècle: Les grands auteurs français du programme (Paris: Bordas, 1965); Ferdinand Brunetiere, Le Roman Naturaliste (Paris: Ancienne maison Michel Levy freres, 1883).

²⁷Émile Zola, The Experimental Novel and Other Essays, Belle M. Sherman, Trad (New York: The Cassell Publishing Co., 1893), p.7.

avança na exposição do método que segundo ele devia reger a concepção romanesca, vai-lhe introduzindo as leis das ciências físicas, biológicas e fisiológicas e até a patologia, ousando lançar mão de um sítio extraído do campo meramente científico. "Se o método experimental pode ser transportado da química e física para a fisiologia e medicina, pode também ser transportado da fisiologia para o romance naturalista."²⁸

Determinismo do meio e da hereditariedade são termos que passam a entrar no domínio do romancista, que se transforma em "analisador do homem," que é o observador e o experimentador científico numa busca constante da verdade e moralidade através do conhecimento dos fenômenos e do controle deles mesmos. Utôpicamente, Zola quis transformar a Literatura num mero campo de formulação de hipóteses, num mecanismo fenomênico controlado pela ciência sem a intervenção ou subjugação de quaisquer credos.

Em última instância que pretendeu Zola ao preconizar para o romancista a posse das leis? Ser mestre do bem e do mal, regular a vida, a sociedade, resolver todas os problemas do socialismo, resolvendo pela experiência as questões da animalidade, não é isso, ser os obreiros mais úteis mais morais do trabalho humano?"²⁹

Assim, obedecendo a esta linha condutora procurou nos

²⁸ Ibid., p. 14.

²⁹ Émile Zola, Op. Cit., p. 24.

Rougon-Macquart explicar como uma família se comporta numa sociedade e que aparentemente diferentes, pela influência imperativa da hereditariedade a análise provara estarem ligados uns aos outros íntimamente, manifestando características fisiológicas patológicas que, uma vez evidenciados os primeiros sinais se transmitirão a todos os membros da família e se alastrarão a toda a sociedade pela influência determinista do meio.

Prepassam em toda a vasta obra cinco gerações de desequilibrados, nevróticos que transitam, como na Comédia Humana de romance para romance e que são dominados pela força imperiosa das paixões e apetites sexuais.

A sua obra vale pela vivacidade com que faz viver uma grande variedade de tipos humanos que a transformaram num dos mais amplos frescos da sociedade francesa do final do século passado. É o mundo das finanças, os meios eclesiásticos, políticos, burgueses, mineiros, artísticos, provincianos, citadinos que Zola descreveu com uma precisão tal que sentimos todo esse mundo, mesmo o inanimado, assumir perante nossos olhos proporções gigantescas. É o caso da descrição da vida das praças em Le Ventre de Paris e da mina em Germinal³⁰ que se ergue como um Deus ex Machina.

³⁰Pouco depois da sua publicação em 1885, Jaime de Seguíer definia a mina do seguinte modo: "um ser temeroso e estranho, monstro incomensurável, cuja boca é um buraco negro, donde por vezes saem escarros de chamas e de fumo, cujo corpo invisível se some nas entranhas da terra, retorcendo por entre rochas e escombros os seus anéis inextrincáveis." De "Crônica," Ilustração (Paris), II, 7 (1885), 106.

O campo laboratorial vai ser o mais baixo e vil da sociedade porque, segundo Zola e os naturalistas, a experimentação encontra aí espécimes que reproduzirão com muito mais verossimilhança as características típicas de um grupo, classe ou raça. Para além desta mecanização do homem, a vontade de reduzir sentimentos, gestos, atitudes a meras causas fisiológicas, a exploração do instinto sexual, a dissecação do carácter, o olhar brutal e impiedoso à Schopenhauer sobre a humanidade, e em suma, o inibir o homem do legítimo direito à liberdade e não ao agrilhoamento de complexos hereditários e sociais, transformaram grande parte da obra de Zola num simples desfilar de bêbados (Assomoir), prostitutas (Nana), loucos, míseros arrepiantes de podridão e embrutecimento (Germinal).

A orientação por ele dada aos discípulos de Médan, Paul Alexis, Huysmans, Maupassant e outros, foi por algum tempo continuada no romance, mas como mesmo Zola verificou, este tipo de romance científico não poderia ter vida longa e ele próprio se orientou a partir de 1893, data em que publicou o último tomo dos Rougon-Macquart, intitulado Dr. Pascal, para o romance socialista e político desaparecendo definitivamente do seu plano de criação literária, a fórmula naturalista.

Fora da França o gosto naturalista teve em Tolstoi e Dostoievski os seus principais cultores no romance, enquanto que a linha naturalista zolaica do teatro foi continuada com Ibsen, Shaw e Hauptmann que assimilando novas formas dra-

máticas orienta-lo-ão para perspectivas diferentes.

O romance naturalista teve portanto vida efêmera, trazendo já no seu seio germes de uma nova atitude, em relação ao processo de criação da obra de arte, designadamente tendências impressionistas e simbolistas.

B. O Realismo em Portugal: Camilo, Júlio Dinis e Eça de Queirós

1. Camilo: o Realismo e o Naturalismo

A personalidade de Camilo Castelo Branco (1825-1890), dominou a cena literária portuguesa da segunda geração romântica.

Quando se iniciou nas letras já na literatura portuguesa se começavam a notar laivos realistas na obra de Francisco Maria Bordalo (1821-1861) Viagens à Roda de Lisboa (1855) em que salienta a minúcia da descrição e o desfile de tipos e vícios citadinos e no romance Na Rua Escura (1856) de Coelho Lousada (1828-1859) com a sua evocação de costumes descritos em pormenor.

O conjunto da vastíssima produção literária de Camilo, traduz cabalmente um espírito culturalmente bem apetrechado e uma mundividência de que nos apercebemos pelo desfibramento da sua obra.

A sua evolução literária resultou do amadurecimento profundo a que os revezes da vida o obrigaram, e da influência de Balzac, primeiro e do realismo português e através deste, de Zola, depois. As obras de 1851 a 1855 denunciam

uma fase de aprendizagem. Nestas primeiras novelas manifesta já tendência evidente para a observação de tipos, costumes e linguagem locais. Embora muitas das suas afirmações pareçam levar-nos a conclusões diferentes, aqui e além Camilo denuncia a exaustação romântica, o sentimentalismo balofo e anacrônico e evidencia um cosmopolitismo que nos permite enfileirá-lo ao lado dos corifeus do realismo em Portugal.

Em 1853, portanto ainda na primeira fase da sua evolução literária, Camilo num curto folhetim com que era para iniciar uma série de artigos visando o mesmo assunto, o que não veio a fazer, e na sua linguagem tão original, critica o alheamento de Portugal em relação às publicações estrangeiras vedadas na maioria aos leitores portugueses. Diz ele: "o pior foi um longo estadió de anos que a sociedade portuguesa estacionou nesse viver de espírito extenuado, nesse vegetar de mau clima, nessa atonia estéril e paralizadora."³¹

As Cenas Contemporâneas de 1855-56 pelo título denotam já uma influência balzaquiana, mas foi sobretudo com as obras Onde Está a Felicidade e Um Homem de Brios de 1856 que a viragem foi mais notória. A partir desta data, "se converte, tanto quanto lho permite o temperamento romântico a uma estética de observação e verosimilhança."³²

³¹Júlio Dias Costa, Compilador, Dispersos de Camilo, Vol. II (1853-1856), Biblioteca de Escritores Portugueses, Series C (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925), 134.

³²Jacinto do Prado Coelho, "Presença da França nas Letras Portuguesas nos séculos XVIII e XIX," Boletim da Academia das Ciências de Lisboa, XXXIV (1962), 140.

A caracterização torna-se aí mais viva e a pintura da sociedade mais real e completa, porque os personagens mais humanos, são colhidos da realidade portuense. Este romance é, na opinião de Aníbal de Castro o "que maior influência (Balzaquiana) sofreu quanto aos personagens e ao ambiente em que elas se movem."³³

Há nesta obra simplificação de intrigas, evolução nos lances descritivos, o aperfeiçoamento da técnica do relato, o papel do dinheiro na vida social e mesmo referências a personagens da Comédia Humana.

Paradoxalmente Camilo, começa então a autodefender-se em face das críticas à sua obra, trocando dos moldes estético-literários então em voga. É o caso da "Advertência" de 1856 a Um Homem de Brios³⁴ onde se refere à falta de aceitação de Onde Está a Felicidade propondo-se todavia a continuar no mesmo rumo, insistindo sobre a "exactidão dos costumes" e a pintura de seres médios, naturais chegando mesmo a criticar Balzac pela pouca firmeza ao evidenciar uma tendência romanesca notória.

No entanto Camilo não quer ser simples copista, antes preconiza uma perfeita selecção de elementos extraídos do real. Em Vingança (1858), afirma "Mente o romancista que

³³Aníbal de Castro, Balzac em Portugal (Coimbra, 1960), p.141.

³⁴Camilo Castelo Branco, "Antes de Começar-Preâmbulo," Um Homen de Brios. (Citado por Jacinto do Prado coelho em "Introdução Geral - Raizes e sentido da obra Camiliana," Obra selecta, p. 23.

materializa a sensação, ou espiritualiza a matéria...do muito poetizar cousas que o não valem, ou do muito descolorir o que por aí há com alguma poesia, é que se fazem as falsas pinturas... Por aí há de tudo, o ponto é observar."³⁵

O balzaquianismo desta obra reside no caldeamento de influências temáticas- a ambição da fortuna adquirida ilícitamente; a miséria encoberta e vinganças dos salões e a descrição de vícios da sociedade do seu tempo, sem contudo descrever cenas lascivas dos bas-fonds. Da leitura dos prefácios das suas obras, extraímos muitas das suas concepções estéticas se bem que muitas vezes eles sejam controversos e incoerentes, o que aliás traduz as oscilações pendulares a que sempre esteve sujeito o seu pensamento.

No exórdio à segunda edição do Amor de Perdição (1863), Camilo procurou conciliar a sua devoção pela busca da verdade e naturalidade e a concepção clássica de que o romance deve instruir e deleitar ao mesmo tempo. Embora explique o sucesso com que a primeira edição foi recebida pelo público e pela crítica, devido "à rapidez das peripécias, à derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e desartifício das locuções"³⁶ (princípios nitidamente realistas), não reconhece nelas, qualidades suficientes para uma obra

³⁵Idem, Vingança (Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1858), pp. 74-75.

³⁶Camilo Castelo Branco, "Prefácio." à 2ª edição Amor de Perdição 4ª edição (Porto: Moré, 1879), pp. 9-12.

poder sobreviver; para isso terá que "firmar sua duração em alguma espécie de utilidade, tal como o estudo da alma ou a pureza do dizer" (ibid., p. 11). Uma vez que o estudo da alma está bastante gasto, e aqui Camilo antecipa-se aos corifeus da Escola de Coimbra, visto que este prefácio data de 1863, Camilo preconiza a utilização de uma "linguagem sã e ageitada à expressão de ideias, que pareciam estranhas, como de feito eram, e não se nos deparam nos escritos dos Lucenas e Bernardes" (ibid., p. 11-12).

No prefácio à Filha do Doutor Negro (1863) Camilo mostra-se revoltado com a escola francesa criticando a linguagem e a temática usada, nos seguintes termos "No tocante, porém à história de Albertina, dir-lhe-ei que os revezes são de uma espécie que não anda usada em romances, por ser iguaria insossa a paladares enfariados de condimentos ardentes de especiarias francesas, os quais cifram em sangue, lágrimas e lama."³⁷

Os seguidores do naturalismo não são no dizer de Camilo mais que "capitalistas da imaginação corrupta" (ibid., p. 7) dotados "do gênio pestilencial, corruptor das almas, os pintores da sociedade adulteram a verdade das cousas e pessoas (p. 8).

Defende então enfaticamente a sua originalidade, negando seguir os mestres franceses, mas apenas a sua intuição

³⁷Camilo Castelo Branco, "Prefácio," A Filha do Doutor Negro, 2ª edição, revisada e corrigida pelo autor (Lisboa: Livraria de Campos Junior, 1863), pp. 1-10.

na apreensão dos fenómenos sociais. "Afina1, e muito a tempo, desertei às bandeiras dos mestres franceses, e entendi no melhor modo de descrever os usos e costumes, da minha terra, os sentimentos bons e maus como por cá os tenho visto, as paixões como elas são cá, e como creio que elas são em toda a parte" (p. 10).

Se Camilo se tivesse de facto limitado a registar o que na vida há de bom e de mau, ter-se-ia mantido fiel aos princípios que defendeu neste prefácio e para o efeito ao lema que defendeu ser o seu, o de "trasladar" o que se patenteia na natureza sem recorrer à imaginação. Todavia a posição cauterizante de que não consegue furtar-se a sua obra, está patente ao pretender revestir o artista de um sentimento de generosidade perante o Mundo uma vez que "Bastam as misérias vistas: poupêmo-nos à estampa, que não corrige nem condena. Para juiz lá está Deus. Para algoz, basta que cada um o seja de si próprio" (p. 10).

Camilo continuou todavia, a produzir exaustivamente novela após novela, obedecendo sobretudo ao gosto público, atitude resultante de condicionalismos de ordem vária essencialmente familiar e financeira, mas simultâneamente ia-se manifestando, junto dos amigos, através de intensa epistolografia, em relação à evolução da literatura portuguesa sob o influxo estrangeiro.

Sabemos que interveio na Questão Coimbra em 1866 com o folheto Vaidades Irritadas e Irritantes e em 1872 em carta

a Inocência Francisco da Silva³⁸ se refere aos corifeus da nova escola nos seguintes termos: "A propósito de patifes ocorre-me Teófilo³⁹ e a pleiade de estrelas que saltaram à volta dele como vaga-lumes de uma alagoa miasmática..."

Camilo não perde nunca a oportunidade de evidenciar a sua veia sarcástica, meridional e rabelaisiana. Os defensores da nova escola, são na expressão camiliana "malandrins mosárabes" que vagueiam num país em decadência política e literária. Pressentimos no entanto um certo despeito da parte do gigante das letras que se sente votado ao esquecimento por parte destes jovens que ousaram fazerhe frente.⁴⁰ Nesta perspetiva se compreende o desabafo final "Nós, já agora, meu amigo, morreremos no acatamento de Luís de Sousa, e no propósito de os mandar a eles para o inferno, onde os esperam as mães que os pariram (p. 141).

Entretanto o espírito das Conferências do Casino começava a difundir-se no meio literário português. Dentro

³⁸António Cabral, "Cartas Ineditas de Camilo," Camilo de Perfil. Traços e notas-Cartas e documentos ineditos (Lisboa: Livraria Bertrand, 1914), p. 141.

³⁹Note-se que Camilo nunca simpatizou com Teófilo Braga. Basta lermos os comentários que lhe fez nas Vaidades Irritados e Irritantes (Porto: Tipografia Lusitana, 1866) e Esbocos de Apreciações Literárias (Porto: Casa da viuva More, 1865).

⁴⁰A propósito da polémica com Alexandre da Conceição, Camilo desiludidamente afirma: "...a mim neófito ingênuo da nova heresia literária, extremam-me do adro do templo, como se eu entrasse no pagode e pusesse fora o ídolo e os sacerdotes a ponta-pés de retórica obsoleta." "Modelo de Polémica Portuguesa," Polémicas em Portugal e no Brasil, Sel., e Pref., Costa Rego (Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944), 189-190.

desta visão geral irão surgir, entre 1875 e 1877 as oito novelas d'As Novelas do Minho. Camilo continua a insurgir-se contra os princípios teóricos do realismo no que se traduz em degradação dos costumes e do homem animalizado, mas a par da abundante produção de novelas passionais, a publicação da primeira novela da série "Gracejos que Matam" denota assimilação embora inconsciente de alguns dos melhores processos da nova escola, numa altura em que o próprio Eça de Queirós iniciava a publicação do Crime do Padre Amaro, na Revista Ocidental. A sua orientação realística, anteriormente esporádica, torna-se agora mais profunda. Aproximou-se mais da realidade terráquia, retratando os personagens com maior precisão, embora sem a penetração psicológica dos tipos de Balzac- é o Bento pedreiro, o cego de Landim, a Josefa, a Brites. O diálogo torna-se também mais vivo e a linguagem denota maior plasticidade pela fixação do termo popular minhoto. Na carta-dedicatória de "O Comendador" endereçada a D. António da Costa ainda se queixa quando diz: "Ah! meu amigo, Romances, tecidos de casos cândidos, e inocentes, apenas os fazem por aqui os pássaros em Abril."⁴¹

Embora nas Novelas abundem lugares comuns da ficção camiliana, lances sentimentais, impulsos romanescos, pais tiranos, casamentos de conveniência, destacam-se no entanto cenas de um realismo puro como é o caso da primeira parte de

⁴¹Camilo Castelo Branco, "O Comendador," Novelas do Minho Biblioteca de Classicos Portugueses, 1 Centro de Estudos Filológicos, Edição Crítica, Maria Helena Mira Mateus (Lisboa, 1961), p. 64.

"Maria Moisés" (1876) dedicada ao seu velho amigo Tomás Ribeiro, marcando a transição do romantismo para o realismo pela abundância de detalhes numa completa recriação da vida e num equilíbrio perfeito entre descrição narração e apresentação dos personagens.

É de salientar no entanto o facto de Camilo, mesmo depois de descrever nas Novelas do Minho pormenores grosseiros e triviais, continuou a considerar-se desligado dos postulados naturalistas à Zola, com quem identificava mais os cultores portugueses da nova escola.

No final de "Maria Moisés" afirma: Agora sòmente se pintam as gangrenas com as cores roxas das chagas e com as cores verdes das podridões modernas. Nos literatos o que predomina é o verde, e nas literaturas é o podre."⁴²

As Novelas do Minho desempenharam na evolução do conjunto heteróclito que é a obra camiliana, o papel de "passadiço para os novos cânones"⁴³ no dizer de Aquilino Ribeiro. O certo é que em 1879 Camilo continuou a manifestar-se hostil à escola no que ela explora o sujo e à qual faltava aquele cunho balzaquiano de cosmovisão que Camilo apreciava na Comédia Humana.

No prefácio à quinta edição do Amor de Perdição, nesse mesmo ano, Camilo explica o grande êxito d'O Crime do Padre

⁴²Item, "Maria Moisés," Novelas do Minho, p. 389.

⁴³Aquilino Ribeiro, Camões, Camilo, Eça e alguns mais, Ensaio de Crítica e Literatura (Lisboa: Livraria Bertrand, 1949), p. 152.

Amaro e d'O Primo Basilio, pelas modificações nas concepções estético-literárias que parecem ter agradado ao gosto fácil do público. O seu pequeno-burguesismo continua a ver no romance realista a mera caricatura fútil em que se descrevia com "grande desaire da gramática e da decência"⁴⁴ dando-se preferência ao calão.

Quando iniciou a sua carreira literária "enflorava-se a pústula; agora, a carne com vareja pendura-se na escápula e vende-se bem, porque muita gente não se desgosta de se narcisar num espelho fiel" (p. 14). Este tipo de literatura não era para o romancista de S. Miguel de Seide, mais que o "enxurro que rola no bojo a Ideia Novíssima" (p. 14).

É possível que todo este desprezo pela escola realista, ainda que a maior parte das vezes verbal, como temos visto pelos exemplos, esporádicos anteriormente às Novelas do Minho e com nova orientação nesta série de "biografias enoveladas" não passe de complexo da parte de Camilo que se sentiu incapaz de acompanhar a evolução acelerada das concepções estético-literárias, que se operou na Europa, sobretudo a partir da França, como vimos anteriormente. Daí a explicação para o seguinte desabafo "Ai quem me dera ter antes desabrochado hoje com os punhos arregaçados para espremer o pus de muitas escrôfulas à face do leitor" (p. 14).

Camilo, apesar da promessa de não se abrigar às "bandeiras" dos "mestres franceses" decidiu recorrer à

⁴⁴Camilo Castelo Branco, "Prefácio," Amor de Perdição, 5ª edição, P. 14.

charge fazendo a caricatura da temática, técnica, estética e linguagem de Eça e seus seguidores, com o Eusébio Macário (1879) e a Corja (1880), com o título de Sentimentalismo-História Natural e Social de uma Família no tempo dos Cabrais, parodiando a Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire, de Zola.

Tanto a Advertência, como a Nota Preambular e a Dedicatória denunciavam intuitos sarcásticos. No prefácio Camilo declara que não foi seu propósito "ridicularizar a escola realista" porque quando "apareceram o Crime do Padre Amaro, o Primo Basílio e os romances de Teixeira de Queirós"⁴⁶ "ele os admirou" e "escreveu ingenuamente o testemunho" da sua "admiração."⁴⁷

Continua a confundir o romance realista com o natura-

⁴⁵A intenção de Camilo está registada na Advertência: /Os capítulos incluídos neste volume são prelúdios, uma sinfonia offenbachiana, a gaita e birimbau da abertura de um charivari de trompões fortes bramindo pelas suas guelas concavas, metálicas. Na Nota Preambular afirma ir pôr em prática os processos "científicos, o estudo dos meios, a orientação das ideias pela fatalidade geográfica, as incoercíveis leis fisiológicas e climatéricas do temperamento...despotismo do sangue, a tirania dos nervos,...a hereditariedade inconsciente dos aleijões de família. De Eusebio Macário, pp. VII, XI-XII.

⁴⁶Camilo Castelo Branco, "Prefácio," Eusébio Macário, 4ª edição, conforme a 2ª revista pelo autor (Porto: Lello & Irmão, s.d.), IX-X.

⁴⁷Para corroborar a nossa opinião transcrevemos uma passagem do romance "Uma vez, o José para se exprimir sensivelmente, apanhou de surpresa a Felícia, e deu-lhe alguns beijos famintos, mordentes, sorvidos, causticos como ventosas, na cara, no pescoço, com a paixão quente e descomposta de um noivo de um noivo moderno como os de Teixeira de Queiros." Ibid., p. 116.

lista atribuindo a Balzac, que tinha em si havia "vinte e cinco anos o mais inábil e ordinário dos seus discípulos," os processos zolaicos. Em cartas a Adelino das Neves e Melo e Alberto Braga por altura da publicação do Eusébio Macário, Camilo afirma: "O naturalismo não é o Primo Basílio; é o Pere Goriot, é o Lys dans la Vallée, é todo o Balzac," e "Parece-me... que se podem escrever romances naturalistas como o Père Goriot sem fazer rir nem descrever as tetas das mulheres."⁴⁸

A continuação do Eusébio na Corja denota, consciente ou inconscientemente uma adesão aos processos da nova escola. São exemplos frisantes, o pormenor da descrição dos cenários (o relógio); a vivacidade do diálogo, o discurso indirecto livre; o uso de dois adjectivos para qualificar o mesmo substantivo assim como a referência a factos hereditários.

A publicação destas obras levantou grande agitação nos meios críticos, opinando uns tratar-se de pura charge ao realismo, como é o caso da revista Arte,⁴⁹ outros, como a Aurora do Cávado, consideram-no "como romance realista" "um trabalho acabado" porque se vê Camilo, "de quando em quando," "apaixonar-se pela nova maneira literária, identificar-se com ela."

⁴⁸Citado por Jacinto do Prado Coelho, Introdução ao Estudo da Novela Camiliana (Coimbra: Atlântida, 1946), pp. 480-481.

⁴⁹Camilo Castelo Branco, "Críticas Literárias," ao Eusébio Macário, 4ª, edição conforme a 2ª, revista pelo autor (Porto: Lello & Irmão, s.d.), pp. 265-267.

A mesma opinião foi depois partilhada por Aquilino Ribeiro, para quem Camilo ultrapassou no Eusébio os propósitos caricaturais e que suavizando aqui e além os intuitos de fazer pastiche "teríamos um produto da nova escola no seu requinte proselitista."⁵⁰

A polémica mais violenta que a propósito destas duas obras travou Camilo foi a desencadeada com Alexandre da Conceição⁵¹ em artigos publicados n' O Século, nas Gambyarras, Ribaltas e Bibliografia Portuguesa e Estrangeira de Ernesto Chardron, em 1881 e reproduzidos em 1886 na Boémia do Espirito com o título de "Modelo de Polémica Portuguesa." Alexandre da Conceição acusou Camilo de dualidade literária ao atacar por um lado os realistas portugueses e por outro, por ousar tentar os seus processos. Da troca de insultos de que se revestiu esta contumélia, se conclui que Camilo não desprezava os princípios básicos da ciência, porque afirmou dobrar "...o joelho diante da Ideia

⁵⁰ Aquilino Ribeiro, Camões, Camilo, Eca e alguns mais, Ensaio de Crítica Histórico-Literária (Lisboa: Livraria Bertrand, 1949), pp. 161-162. Para mais ampla explanação deste ponto de vista ver a tese de doutoramento de Maria Lúcia Torres Lepecki, Sentimentalismo-Contribuição para o Estudo da Técnica Romanesca de Camilo (Belo Horizonte, 1967). Para a autora, Sentimentalismo é uma "narrativa que transcende a sátira para enquadrar-se dentro de uma plenitude realista que a transforma em obra literária válida pela realidade humana e pelo valor estético que apresenta." p. 113.

⁵¹ Camilo Castelo Branco, "Modelo de Polémica Portuguesa," Polémicas em Portugal e no Brasil, Seleção e Prefácio, Costa Rego, Colecção Clássicos e Contemporâneos (Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944), pp. 181-216.

Nova..." porque "a ciência essa é invulnerável e imaculável" e, embora opine que as teorias positivistas são "podridões que fermentam lá fora...que em Portugal supurou em Teófilo, em Conceição e poucos mais furúnculos anônimos." (p. 182)

É uma "iracúndia filosófica" e os seus seguidores "catecúmenos serôdios tanto das religiões como das filosofias" abrasados por "uma actividade furiosa de propaganda" (p. 184).

O ponto nodal da questão reside, a nosso ver, na afirmação da sua independência em relação a credos ou rótulos de escolas.

Além de afirmar não ter usado os "novos processos com conhecimento de causa" considera que se pode seguir o realismo "sem estudos prévios, por ser fácil tarefa com observação e estilo descrever a verdade das coisas físicas e ter das morais uma intuscepção mais ou menos aproximada da realidade" (p. 191).

Lembre-mos que já em prefácios anteriores, Camilo afirmara o seu espírito de isenção ao pintar os costumes do povo e ao descrever a natureza tal como ela é sem recorrer à imaginação.

Se no Eusébio fez pastiche na Corja essa intenção está esfumada, reconhecendo aqui a influência queiroziana no recorte dos personagens, embore continue a manifestar

hostilidade pelas pretensões científicas do romance realista.⁵²

A "conversão" definitiva deu-se todavia em 1882 com a Brasileira de Prazins que representa um enriquecimento do processo criativo de Camilo pelo influxo dos valores introduzidos em Portugal pela nova escola. A história de Marta é-nos contada com toda a seriedade e os seus infortúnios são explicados por razões morais mas também por uma histeria herdada.

Pinheiro Chagas filia este romance na linha de Zola ao traçar "a extraordinária cena dos preparativos de um assassinio, que pede meças às cenas mais acabadas do Assomoir."⁵³

Notemos no entanto que Camilo mostrou sempre grande animosidade para com os princípios científicos do naturalismo e quanto a Zola confessou conhecê-lo apenas "escasamente" e "de o ouvir apreciar a uma pessoa"⁵⁴ de família.

Entre 1882 e 1890, ano da sua morte, publicou os Vulções da Lama, obra que se foi apontada como portadora de

⁵²A propósito da polémica em torno d'A Corja, Camilo diz a Alexandre da Conceição "Leia os Realismos e reveja-se nessa vassoura que varre o esterco das cavalharicas de Augias." Em "Camilo Castelo Branco e 'A Corja'. Combates e Criticas, vol. I, 59.

⁵³Pinheiro Chagas, "Camilo Castelo Branco," Ocidente (Lisboa), VIII, 238 (1885), 171.

⁵⁴Refere-se a Ana Plácido, no "Prefácio," Eusebio Macario, 2.^a edição, p. X. É certo todavia que Camilo leu Zola, pois entre a sua vastíssima bibliografia contavam-se sete volumes dos Rougon Macquart e a tradução Portuguesa de Nana. De Anibal de Castro, Balzac em Portugal, p. 138 (nota de rodapé).

"características dos chamados romances realistas dos fins do ...século⁵⁵ a exploração de certos pormenores torpes traduz a degenerescência do pensamento de Camilo que o guiou para o suicídio.

Conclusões

De tudo que dissemos podemos concluir que Camilo embora no plano teórico se tivesse insurgido quase sempre com frequência contra os processos estéticos do naturalismo no que eles implicam de exploração do torpe e do baixo, não conseguiu eximir-se, na prática, e como espírito permeável e até certo ponto maleável, à influência da nova escola, manteve-se a par da evolução da corrente em França, lendo sobretudo Flaubert e Zola e em Portugal, lendo, comentando e emitindo frequentes pareceres sobre a obra de Eça,⁵⁶ Fialho, Teixeira de Queirós e Júlio Lourenço Pinto, já para mencionar apenas os mais representativos elementos da escola. Saudou também as Pupilas do Senhor Reitor de Júlio Dinis.⁵⁷ Já se lhe tem chamado "Balzac Português" e de facto ele não

⁵⁵Mariano Pina, "Os Vulcões da Lama," Ilustração (Paris), III, 7 (1886), 111.

⁵⁶Comenta e elogia Eça em carta, não datada, endereçada a Tomás Ribeiro, De Cartas de Camilo a Tomás Ribeiro, p. 62; e em Julio Dias da Costa, Escritos de Camilo, pp. 204-206 carta ao visconde de ouguela (Int. às Novelas do Minho, p. X; Comenta Teixeira de Queirós e Fialho de Almeida em Julio Dias da Costa, Op. Cit., pp. 144-147; e Júlio Lourenço Pinto, Ibid., pp. 96 e 99.

⁵⁷Em carta de 2 de Novembro de 1867, endereçada a António Feliciano de Castilho, em Castilho e Camilo, Inéditos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Correspondência trocada entre os dois escritores, Prefácio e notas de João Costa (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924), p. 211.

nega um certo propósito balzaquiano de historiar a actualidade portuguesa que ele viu já em decadência; apontou exageros na Comédia Humana, mas dela aproveitou processos e elementos técnicos desde a descrição dos ambientes, que à imagem de Balzac se vão reflectindo no carácter dos personagens, à técnica do retrato que em Camilo é mais conciso.

Há influências exteriores (títulos de certas obras camilianas, paralelos biográficos-pessimismo acentuado pelos revezes da vida, a pena como ganha pão, mesmo o uso da expressão Comédia Humana) e intrínsecas, temáticas e estruturais. Há no entanto grandes diferenças, assentes em culturas, educação e vivências de cariz dissemelhante.

Fica-nos portanto uma personalidade literária sui generis, não imitativa, não subjugada a normas fixas, que do novo credo assimilou inconscientemente o que de melhor se fazia portador desde a linguagem plástica, local, expressiva, pitoresca e impressionista à maturidade narrativa, descritiva, na sequência evolutiva do seu processo de criação literária. As contínuas polémicas explicam-se pelas características inactas temperamentais tão peculiares em Camilo e por outro reflectem um certo desajustamento ainda que essencialmente teórico facilmente chocável, como conservador e tradicionalista, com as inovações quer políticas (era anti-liberal), como literárias (o escândalo do naturalismo).

2. Júlio Dinis- O Realismo e o Naturalismo

Júlio Dinis (1839-1971) ocupa na Literatura Portuguesa

um lugar à parte de quaisquer correntes literárias ou polémicas e escrevia mais por prazer pessoal sem se preocupar propriamente com a recepção crítica à sua obra. Possuía formação essencialmente influenciada pela cultura inglesa, que o afastou em parte da orientação francesa que o realismo seguiu entre nós, na sequência do qual colocamos Francisco Teixeira de Queirós. Não podemos, no entanto, deixar de ligar os dois romancistas porque além da característica comum de ambos terem sido médicos, o autor das Pupilas introduziu em Portugal o filão rural, com a paisagem campestre, a linguagem natural e simples que Teixeira de Queirós retomou depois, se bem que a comparação se possa apenas fazer a nível temático, porque os processos e mesmo a linguagem são completamente diferentes.

Note-se ainda que Júlio Dinis foi dos primeiros escritores a saudar Rodrigo Paganino,⁵⁸ também médico, autor de Os Contos do Tio Joaquim e criador do conto rústico que Teixeira de Queirós começou a ensaiar primeiro com o Tio Agrela no Diário Ilustrado e depois em volume a partir de 1876 com a Comédia do Campo.

Como afirma Irvin Stern,⁵⁹ Júlio Dinis nunca se referiu na sua obra quer ao movimento romântico quer ao

⁵⁸Egas Moniz, Júlio Dinis e a sua Obra, 6ª edição, revisada e melhorada pelo autor, Carta-Prefácio do Professor Ricardo Jorge (Porto: Livraria Civilização, (1946), p.164.

⁵⁹Irvin Sterne, Júlio Dinis and the Portuguese Novel (1860-1870), PH.D. Dissertation (City University of New York 1972), p. 126.

realista.

Qual a sua posição, então, na evolução da Literatura Portuguesa novecentista? Que atitude assumiu em relação aos escritores e obras contemporâneas e em última análise que posição tomou no plano criacional.

Em primeiro lugar a sua formação profissional tê-lo-ia impedido de enveredar por aquele tipo de literatura assente num emaranhado de peripécias, com episódios fantásticos, em que os personagens falavam uma linguagem enfática, literatura enfim, comprometida com o gosto público, escritores românticos e ultra-românticos.

Por outro lado pela sua formação cultural, primordialmente inglesa e pela sua própria ascendência, pôs-se desde cedo em contacto com os processos literários de Dickens, Fielding, e Goldsmith de quem aprende o gosto pelo tema dos humildes (a Ermelinda da Morgadinha); a veia sarcástica ao retratar tipos grotescos (Bento Pertrunhas-Morgadinha); a verdade do diálogo e o tom humano das criações secundárias que recolhe em flagrante na natureza.

Essa identificação com o romance inglês e a sua nacionalização entre nós foi logo apontada, um ano após a sua morte, por Alberto Pimentel.⁶⁰ Sob o influxo do romance de orientação realista inglês aliado a certos laivos de

⁶⁰ Alberto Pimentel, "Esboço Biográfico do Autor," Os Fidalgos da Casa Mourisca, 2.^a edição (Porto: Tipografia do Jornal do Porto, 1872), p. XXXIII.

balzaquianismo desde o subtítulo de Uma Família Inglesa (influências exteriores), ao papel que o retrato desempenhou na sua obra, assim como uma melhor manipulação do diálogo por influências das experiências teatrais (influências de técnica literária), Júlio Dinis teria forçosamente que divorciar-se da ênfase e retoricismo do ultra-romantismo decadente e enquadrar-se na linha garretiana do estilo coloquial das Viagens na Minha Terra e na de Herculano do Pároco da Aldeia,⁶¹ antecipando-se neste ponto a Eça de Queirós.

Nas Ideias que me Ocorrem, notas íntimas que escreveu entre novembro de 1869 e fevereiro de 1870 no Funchal expôs uma teoria do romance que se poderia classificar de primeiro manifesto realista em Portugal. Confessou aí que no romance, como em qualquer outro género literário, "O excepcional, o extravagante, o desregrado, não é o que desperta nos leitores ou nos espectadores o mais verdadeiro, o mais duradouro interesse, pelo contrário, é o comum, o vulgar na justa acepção do termo."⁶² Preconizou deste modo uma maior abertura temática, com especial interesse pelo sentido concreto da realidade e detalhada observação da

⁶¹Em carta datada do Porto de 7 de abril de 1867, Júlio Dinis agradece a Herculano, "a opinião em extremo lisongeira" em replaço em folhetim no Jornal do Porto, das Pupilas, em 1866; reconhece a influência do Pároco da Aldeia "Inemittavel tipo" criado pelo romancista de Vale de Lobos. J. Rodrigues & C^ª, 1921), 126.

⁶²Júlio Dinis, "Ideias que me Ocorrem," Inéditos e Esparsos, I, 28-29.

natureza. Eis como em breves pinceladas definiu a posição que deve tomar o romancista ao conceber a sua obra. "Cria as personagens entre quem se deve passar a acção, dota cada qual com o seu carácter próprio e individual, carácter escolhido e estudado na vida real, coloca-as num mundo de todos conhecido; dá-lhes para meio de acção os meios ordinários; ilumina o quadro com a esclarecedora luz da realidade, que dissipa os mistérios" (p. 33).

Destacam-se as expressões vida real, meios ordinários, realidade como significativas na formulação de uma teoria do romance realista, defende o princípio de verosimilhança da acção e o tipo de romance de caracteres que devem ser colhidos na natureza e delineados nos seus pormenores físico-morais.

O diálogo deve ser "natural," verídico e adaptado às condições particulares de cada personagem. É na simplicidade e naturalidade do diálogo que Júlio Dinis mais se filia nos preceitos realistas "Não é, pois conveniente enfeitar demasiado o estilo no diálogo" porque "quem o fizer tirará às personagens da acção o colorido da vida e a apresentá-las-á aos olhos do leitor como meros manequins, por quem fala o artista,..." (p. 32)

Embora o princípio da verdade no romance deva "ser o atributo essencial do romance bem compreendido" (p. 31), notemos que não é ainda toda a verdade dos realistas, porque nos seus romances "não há indivíduos caracterizadamente maus" (p. 34) não porque artisticamente os condene, pois

afirma que "o artista deve vencer essa repugnância se a arte o exigir" (p. 34), mas porque lhe "repugna e enfastia o demorar o pensamento em um tipo antipático, em um carácter revoltante, em uma destas criaturas em cuja contemplação a alma se enoja ou se indigna" (p. 37).

Não deixa no entanto de admirar, numa posição radicalmente inversa à de Camilo, os escritores que "sabem pintar o cruel e a perversidade" (p. 37), mas de maneira lógica.

Júlio Dinis foi assim, na expressão de Hugo Rocha "o romancista dos bons sentimentos"⁶³ que por temperamento repeliu os assuntos escabrosos, que em relação às suas criaturas não pôde manter aquela imparcialidade ditada pelos realistas, não compreendendo em toda a sua significação o princípio de objectividade que deve presidir a criação da obra de arte.

O realismo na obra de Júlio Dinis está presente essencialmente na "observação escrupulosa," "na doçura dos assuntos," naturalidade do diálogo, valorização da narração e contemporaneidade dos temas (costumbrismo rural) nas Pupilas e sobretudo na Morgadinha numa relação íntima das preocupações sociais, políticas e religiosas do meio rural e da cidade de província. O simplismo da obra do

⁶³Hugo Rocha, "Prefácio," Júlio Dinis e o enigma da sua vida, por Maria José Oliveira Monteiro (Porto: Tipografia Marca, 1958), p. 6.

escritor portuense levou Eça de Queirões a ver nele mero "paisagista"⁶⁴ porque "as suas figuras só servem para dar expressões e vida à paisagem." Concorde no entanto que, foi ele o primeiro a focar a realidade objectiva.

No entanto há muito mais que isso na obra de Júlio Dinis.

É magistral, por exemplo a caracterização de figuras femininas (Genny e Cecília- de Uma Família Inglesa publicada em 1867, e que o autor soube dotar de contornos multifacetados assumindo proporções de tipo); ou de figuras masculinas (João Semana, José das Dornas e o Reitor-de As Pupilas do Senhor Reitor, que vivem e sofrem os problemas do dia a dia); há realismo na Morgadinha, "autêntico romance de perspectiva realista,"⁶⁵ no dizer de João Gaspar Simões, sobretudo no relevo dado à aldeia que se agiganta ao ponto de assumir proporções de personagem pela vida palpitante que dela transpira; há o gosto pelo pormenor e colorido da vida (ex. a cena de mascarada no Teatro S. João do Porto ou o jantar no Águia d'Ouro, na véspera de Carnaval em Uma Família Inglesa).

Por influxo do romance realista inglês e balzaquiano

⁶⁴ Em artigo de setembro de 1871, em homenagem a Júlio Dinis por altura da sua morte, inserido nas Farpas e reproduzido mais tarde, atenuado no que ele implicava de injustiça para com a obra do autor da Morgadinha, n' Uma Campanha Alegre, I, 3ª edição conforme a de 1890 (Porto: Lello & Irmão, 1943), 245.

⁶⁵ João Gaspar Simões, Op. Cit., p. 152.

ao descrever os interiores ou cenas ao ar livre criou entre nós pela primeira vez, "ambientes integrados com as personagens,"⁶⁶ assim como "o sentido do tempo-atmosfera" vivencial e não apenas cronológico e ainda a predilecção pelo "romance lento" à Balzac.

Por todos os factores apontados, Júlio Dinis foi bem "o primeiro a dar à ficção portuguesa o estricto sentido da realidade,"⁶⁷ no dizer de Gaspar Simões.

A debilidade na determinação de fronteiras rígidas entre o realismo e o naturalismo e a preparação científica, aliada à sua natural tendência para a minúcia e exame meticoloso dos factos, levou alguns críticos a conferir a Júlio Dinis o papel de "criador do romance naturalista em Portugal."⁶⁸ Todavia aquele tipo de experimentação laboratorial que caracterizou o romance naturalista dos fins do século passado, não está presente na sua obra.

São além disso traços anti-realistas, a idealização de algumas das suas figuras feminas; a repetição excessiva dos mesmos motivos; a protecção maternal de certas mulheres sobre outras (ex. a Margarida sobre a Clara-d'As Pupilas).

⁶⁶António José Saraiva e Óscar Lopes, "Sexta Época-O Romantismo," História da Literatura Portuguesa, 6ª edição, Corrigida e Actualizada (Porto: Porto Editora, Ltda, s.d.), p. 807.

⁶⁷João Gaspar Simões, Op. Cit., p. 141.

⁶⁸Egas Moniz, Op. Cit., p. 146-147; e José Pereira de Sampaio "Bruno", A Geração Nova (Porto: Magalhaes & Moniz, (1866)), 121.

Por outro lado a preocupação moralizante e pedagógica do romance,⁶⁹ com traços autobiográficos ao retratar-se nas próprias personagens (Daniel, Carlos, Henrique e Maurício) traíu o princípio de imparcialidade dos realistas, assim como o optimismo exagerado na pintura bucólica da natureza, retratando-nos por ex. na Morgadinha um rústico com sabor urbano, sem aquela visão de primitivismo selvagem da Comédia do Campo de Teixeira de Queirós, em parte, e em forma mais completa em Aquilino Ribeiro.

Conclusão

A obra de Júlio Dinis representa o elo de ligação entre romantismo e realismo, já a meio caminho de todo um lento processo que iria atingir uma forma mais acabada com Eça de Queirós.

A partir deste, os seguidores ou deturpam os processos ou se orientam num individualismo e ecletismo sem escravidão a escolas.

3. Eça de Queirós- O Realismo e o Naturalismo

José Maria Eça de Queirós (1845-1890), foi, como vimos anteriormente, o teorizador do romance português moderno em 1871 na sua Conferência do Casino Lisbonense. Com Ramalho, no campo jornalístico iniciou nessa mesma altura as Farpas, redigindo o artigo inicial, onde ao procurar apresentar um panorama político, religioso, jornalístico e literário do

⁶⁹José Pereira de Sampaio "Bruno", Op. Cit., p. 117.

Portugal de então, lançou uma ponte entre o conteúdo ideológico da sua conferência e a aplicação prática no romance, desde o Crime do Padre Amaro (1876) aos Maias (1888). São essencialmente as produções literárias deste período as que mais nos interessam porque representam até certo ponto a sistematização de toda uma ideologia realista-naturalista que os seus seguidores irão aplicar e exagerar.

No artigo sobre o Estado Social de Portugal em 1871, inicialmente publicado n'As Farpas e que Eça depois incluiu conjuntamente com toda a sua colaboração dada a essa publicação mensal n'Uma Campanha Alegre,⁷⁰ Eça define o estado da literatura contemporânea, "Sem ideia, sem originalidade, convencional, ...falsíssima" e que "não exprime nada" porque nem representa "a tendência colectiva da sociedade, nem o temperamento do escritor." A sociedade transformou-se mas a literatura "ficou imóvel."

Quanto ao romance "é a apoteose do adultério. Nada estuda, nada explica, não pinta caracteres, não desenha temperamentos, não analisa paixões. Não tem psicologia, nem acção" (p. 25).

É este em suma o estado em que se encontrava a Literatura Portuguesa e no aspecto que nos interessa o romance, quando Eça proferiu a sua conferência em 12 de junho de 1871.

⁷⁰ José Maria Eça de Queirós, Uma Campanha Alegre, das Farpas, I, 3^a edição conforme a de 1890 (Porto: Lello & Irmão, 1943), pp. 19-20.

Preconizou a sua actualização mediante o seu enquadramento nos problemas que afectavam a sociedade portuguesa. Eça, que durante o período de formação em Coimbra se alimentara da cultura francesa, continua com os olhos postos em França. Aí ao menos "a literatura, quando a corrupção veio, exprimiu a corrupção. No País da decadência,... os livros detestáveis foram a expressão genuína e sincera de uma sociedade que se dissolvia" (ibid., p. 21).

Numa palavra; à semelhança do que acontecera em França e alimentado de toda uma vasta ideologia humanitarista, universalista e positivista, e após o lançamento teórico, da tribuna do Casino e nas páginas d'As Farpas, Eça vai pôr em practica com o auxílio do seu génio criador inigualável, os princípios do romance moderno, "como meio de experimentação sociologica" como afirma Teofílo Braga⁷¹ retratando o mau da sociedade, expondo-o ao escárnio e deste modo facilitar a sua ruína.

Depois de um período de aprendizagem que vai das Prosas Bárbaras ao Mistério da Estrada de Sintra, fase essencialmente de actividade jornalística, Eça de Queirós, ao regressar do Oriente⁷² viagem que lhe permitiu definir

⁷¹Teofílo Braga, as modernas ideias da literatura portuguesa, II (Porto: Lugan e Genelioux, 1892), 295.

⁷²Jaime Batalha Reis, "Introdução, Prosas Bárbaras p. LXIII. "As ideias estéticas de Eça de Queirós haviam-se, a esse tempo, profundamente modificado; citava especialmente a Salammbô e a Tentação de Santo Antão de Gustavo Flaubert Preocupava-se com a perfeição da forma, com a realização da cor". (p. LXIII).

claramente a vocação para o realismo já anteriormente manifestada esporadicamente num ou noutro artigo, vai brindar os assinantes do Diário de Notícias com o conto Singularidades de uma Rapariga Loira, iniciado provavelmente em 1871 com título ligeiramente diferente⁷³ e depois refundido em 1874.

Desprovido de toda a retoricidade, com grande ductilidade estilística, em que se nota a preocupação de fixar a cor local "este misto de fantasia realista que é a mais saliente originalidade"⁷⁴ do conto, segundo Gaspar Simões, foi considerado, por Fialho de Almeida, não obstante a sua crítica tantas vezes injusta e feroz,⁷⁵ a primeira tentativa realista em Portugal.

No ano seguinte, em Fevereiro de 1875, surge a primeira versão⁷⁶ d'O Crime do Padre Amaro, iniciado em 1871 em Leiria, continuado em Lisboa e concluído em Cuba, e publicado na Revista Ocidental a instâncias de Jaime

⁷³Sobre o problema do título e influências, consultar Jaime Batalha Reis, "Introdução," as Prosas Barbaras de Eça de Queirós. 2ª edição (Porto: Lello & Irmão, 1909), LXIII; e João Gaspar Simões, Eça de Queirós-O Homem e o Artista (Lisboa: Dois Mundos, 1945), 330-336.

⁷⁴João Gaspar Simões, Op. Cit., p. 338.

⁷⁵Registe-se o artigo indecoroso de Fialho de Almeida em linguagem incorrecta e injusta a ajuntar ao facto de ter sido escrito sobre o corpo ainda quente de Eça, publicado na revista Brasil-Portugal (Lisboa), II, 40 (1900), 243-248.

⁷⁶Segundo Gaspar Simões, a primeira versão d'O Crime do Padre Amaro, assentava antes "na experiência pessoal feita idealização que na observação tornada realismo. "Op, Cit., p. 344.

Batalha Reis. Contra este se veio a insurgir Eça porque a primeira versão estava imbuída de arestas, qui aliás foi limando na segunda versão, primeira em livro, em 1876.⁷⁷

Há nesta versão uma intenção já marcadamente de fazer literatura de finalidade social, em que o artista se vai despersonalizando e cimentando no seu espírito os princípios naturalistas franceses de observação impessoal e exacta e da função crítica da obra de arte. Há mais frieza na apresentação de Amélia e Amaro a quem Eça extraiu os escrúpulos iniciais.

O amor é puramente sensual e físico e no plano técnico e estilístico fez reduções na extensão de diálogos e digressões psicológicas. Este romance é a ilustração do problema do celibato sacerdotal através da história dos amores de Amaro e Amélia, produtos fatais de uma sociedade (meio) em que imperava um beatismo manipulado, a causa última e primeira da decadência social. É portanto a ilustração da influência do meio coligado às influências deterministas do passado em que se criaram.

Esta preocupação de historiar o homem social como documento humano atingiu proporções de refinamento artístico em 1878 com o Primo Basílio e na terceira versão

⁷⁷Na versão de 1875, Eça não nos apresenta Amélia ou Amaro como tipos, meros documentos sociais, escalpelizados dotados daquela secura imparcial preconizada pelos naturalistas franceses. Antes evidencia certa posição de protecção piedosa, pois vê em Amélia e Amaro os seus progenitores. No ano da primeira publicação em livro d'O Crime Zola publica Son Excellence Eugene Rougon (1876).

d'O Crime em 1880, à qual Eça acrescentou o subtítulo de Cenas da Vida Devota e introduziu a figura do padre Ferrão para se redimir dos ataques ao clero.

No Primo Basílio que "como processo artístico" "é inexcedível" na opinião de Teófilo Braga,⁷⁸ Eça conseguiu através de um simples "episódio doméstico" atacar as bases falsas da sociedade. Partindo de um fenómeno social - a educação da mulher, assente em leituras idealistas repassadas de sonhos e vivências diferentes da sua (bovarismo) e mal orientada para o casamento, Eça demonstrou, a partir desta ideia inicial, que o adultério seria o ponto final da curva evolutiva de Luisa, analisando em situações diversas a evolução do seu carácter.

O Primo Basílio foi a "concretização em arte, da concepção proudhoniana do problema do casamento."⁷⁹

Contrariamente ao que inicialmente sucedera com O Crime, este romance teve aceitação imediata tendo imediatamente penetrado "em todos os boudoirs e em todos os cérebros,"⁸⁰ conforme testemunho de Guilherme de Azevedo na sua crónica de 1 de março de 1878, na revista Ocidente.

Para além da mudança de cenário agora o lisboeta e um avanço de processos técnicos, O Primo Basílio é no resto, a continuação d'O Crime do Padre Amaro inclusivê "na

⁷⁸Teófilo Braga, Op. Cit., II, p. 303.

⁷⁹Gaspar Simões, OP. Cit., p. 378.

⁸⁰Guilherme de Azevedo, "Crónica," O Ocidente (Lisboa), I, 5 (1878), 34.

simplicidade arrogante com que ambos revelam a sua origem: o naturalismo francês."⁸¹

A partir deste romance, devido às críticas de Ramalho Ortigão⁸² e de Machado de Assis por um lado e porque a sua índole artística se não coadunava cabalmente com os postulados de análise impassível e objectiva, de não comprometimento da parte do autor, Eça vai orientar-se em sentido diferente. Sem abstrair a crítica social que ele tem sempre em vista, vai utilizar o riso e a piedade como única maneira de encarar a sociedade de então e a essa mutação não teria ficado alheio o facto de Eça agora se debruçar sobre a literatura inglesa.

"De facto, o cómico, diz Gaspar Simões, estava muito mais perto do espirito crítico do que a análise científica."⁸³

As produções literárias queirozianas desta década de 1871-1880 têm sido classificadas pela crítica como obras marcadamente influenciadas pelos romancistas realistas e

⁸¹Álvaro Lins, História de Eça de Queirós, 3ª edição (Lisboa: Livraria Bertrand, 1959), P. 72.

⁸²Ramalho Ortigão que classificou n' As Farpas, IX Primo Basílio de "romance realista" p. 256 tece em redor dele uma crítica à educação da "burguesinha da Baixa" e nela inclui o romance de Eça de Queirós que embora retrate em caso de "trágico" (p. 256) a sua compreensão "supõe um estado de civilização artística e literária superior à que existe na sociedade portuguesa" p. 259.

Daqui resulta ter o romance "um carácter aparatentemente agressivo" (p. 260).

⁸³João Gaspar Simões, Op. Cit., p. 395.

e naturalistas franceses desde Balzac e Flaubert a Zola e que se traduz em duas fases na orientação realista seguida por Eça. Embora ambas sob o signo francês, na primeira, corrente naturalista à Flaubert e Zola se inserem o Crime do Padre Amaro e o Primo Basílio na segunda as Cenas Portuguesas por sugestão da Comédia Humana de Balzac e da ideia de uma obra cíclica de intuítos sociais à Zola, influência exterior dado que já aqui Eça supera aquela concepção do romance como simples documento social assente na experimentação laboratorial de tipo.

Dentro deste prisma se irá mover doravante e Os Maias, o terceiro grande romance por ordem de publicação (1888), traduz bem, a dificuldade de Eça em mover-se dentro de sistemas rígidos de escola, passando portanto a orientar-se para um plano deferente do ponto de vista estético, quer desenvolvendo a inclinação das Prósas Barbaras, para o fantástico n'O Mandarim e n'A Relíquia e semi-fantástico n'A Ilustre Casa de Ramires quer para um misto de saudosismo regionalista e nostalgia da civilização d'A Cidade e as Serras ou misticismo das Últimas Páginas.

O contacto de Eça com a Literatura Francesa remonta aos seus tempos de estudante em Coimbra num período em que os rapazes da sua geração liam tudo indiscriminadamente, datando dos últimos anos do curso os seus primeiros

contactos com os romancistas, segundo testemunho de João Penha a Antônio Cabral,⁸⁴ e Balzac, Flaubert e Zola ter-lhe-iam sido familiares antes de ter escrito o Crime; Balzac e a Comédia Humana eram demasiado românticos;⁸⁵ com Zola houve apenas aquela similitude de princípios gerais de escola, no entanto "a maior, a mais importante, a mais intensamente genética foi a influência da obra de Gustavo Flaubert,"⁸⁶ como diz Castelo Branco Chaves no seu estudo inserido na Revue de Litterature Comparée.

O espírito ordenado, metódico, crítico e esteticista de Flaubert exerceu sempre grande fascinação em Eça. Lembremo-nos o quanto o método flaubertiano de colecção de notas a quando da sua viagem ao Oriente, teria influenciado o nosso romancista a esta conotação de índole histórica, de reconstrução de uma sociedade sobre os dados históricos verdadeiros (Salambô e Tentação de Santo Antão); teria também recebido de Flaubert a sugestão da intenção social da obra de arte assim como de crítica social, ultrapassando os princípios teóricos da sua Conferência.

É sobejamente conhecida a opinião de grande parte da

⁸⁴Antônio Cabral, Eça de Queirós, a sua Vida e a sua Obra-Cartas e Documentos Inéditos, 2ª edição (Lisboa: Portugal-Brasil Limitada, (1920)), p. 270.

⁸⁵José Maria Eça de Queirós, "Uma Carta (a Carlos Mayer)," Prósas Barbaras, introdução de Jaime Batalha Reis (Porto: Lello & Irmão, (1912)), 195 .

⁸⁶Castelo Branco Chaves, "A Influência de Gustavo Fraubert na Estética de Eça de Queirós," Revue de Litterature Comparée (Paris), XVIII, 1 (1938), 195-207.

crítica que se tem debruçado sobre o estudo das influências na obra de Eça, imputando-lhe os aspectos de pastiche não só da obra de Flaubert⁸⁷ como de Zola⁸⁸ e de grandes pensadores; contudo essa influência considerada mais como sugestão que imitação de modo algum diminui o valor artístico da sua obra, por quanto ela traduz uma maturação de processos técnicos, sãbiamente manejados pelo nosso romancista. Não há dúvida que se podem estabelecer paralelos entre a caracterização de Luisa, "a burguesinha da Baixa" e Ema Bovary; em ambas pesam os mesmos defeitos de educação, tédio no casamento, dualidade psíquica em que sonho e realidade se interpenetram; há também muito da Educação Sentimental em Artur Corvelo d'A Capital e Carlos da Maia d'Os Maias. Porém a melhor lição que Eça colheu de Flaubert foi a técnica impressionista da correspondência íntima entre o ambiente físico e o Homem, assim como aquela busca incessante da forma perfeita que à semelhança de

⁸⁷Jean Girodon regista as similitudes entre Madame Bovary e a obra de Eça, mas enquanto "A influência de Madame Bovary sobre o Crime do Padre Amaro não foi senão secundária e apenas em detalhes: com o Primo Basílio ela vai dominar ao ponto de condicionar a própria estrutura da obra. De "Eça de Queirós et Madame Bovary," Biblos (Coimbra), XXV, 4 (1949), 219. Também Castelo Branco Chaves, Op. Cit.; sobre a influência de Balzac: Jean Girodon, "Eça de Queirós et Balzac," Revue de Litterature Comparée (Paris), XXIV (1950), 298-308. Também Aníbal de Castro, Balzac em Portugal.

⁸⁸Sobre a influência de Zola consultámos o estudo de José Pereira Tavares, "No Centenário de Eça de Queirós, Influência de Zola," Ocidente (Lisboa), XXV, 83 (1945), 170-178.

Flaubert o levava a continuamente alterar as frases, períodos e páginas inteiras dos seus manuscritos e procurar o recorte do diálogo equilibrado e preciso.

Quanto à influência de Balzac ela fez-se sentir na elaboração de um plano global e geral por quanto Eça que admirava a Comédia Humana no que ela tinha de grandioso e sugestivo, considerava-a, como vimos anteriormente, demasiado romântica.

O subtítulo d'O Crime-Cenas da Vida Devota e d'O Primo Basílio-Episódio Doméstico, denotam similitude com as subdivisões da Comédia Humana; o plano geral do delineamento das Cenas da Vida Real ou Cenas Portuguesas, de 1877, quando Eça dá a conhecer ao editor Chardron as suas intenções de elaborar uma série de romances pequenos, reduzidos às proporções mais modestas de uma Comédia Portuguesa e em que se propunha pintar a vida portuguesa contemporânea de "Lisboa, Porto, províncias, políticos, negociantes fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todos os costumes, entrariam nesta galeria."⁸⁹

Em carta a Teófilo Braga, datada de Newcastle, 12 de março de 1878, Eça confessa que a sua ambição "seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez constitucionalismo desde 1830."⁹⁰

⁸⁹José Maria Eça de Queirós, "Prólogo," Obras, Edição o Centenário de Eça de Queirós, Vol. XII-A Capital (Porto: Lello & Irmão, 1948), p. 11.

⁹⁰José Maria Eça de Queirós, "Carta a Teófilo Braga," Obras, Edição do Centenário de Eça de Queirós, Vol. XIII-Correspondência (Porto: Lello & Irmão, 1948), p. 362.

Deste vasto plano pouco veio a realizar: O Conde de Abranhos é a única que sabemos ter feito parte do plano inicial, mas já ultrapassa as duzentas páginas, A Capital e Alves & C^a e ainda uns pequenos esboços. A não concretização do plano explica-se não só porque os trabalhos consulares lhe absorviam o tempo como também, porque vivendo longe da pátria, ter-lhe-ia parecido utópico querer estudar a sociedade portuguesa.

Há semelhanças de motivos e situações; a técnica dos personagens rotativas ainda que confinada a figuras secundárias (D. Joana e Melchior - A Capital e Os Maias. Recebeu influxo Balzaquiano sobretudo exterior, nos temas, porque, como diz Aníbal de Castro, "Eça não tinha o poder criador de Balzac, precisava de se apoiar constantemente na observação; daí a importância do exterior nos ambientes e nas personagens." ⁹¹

Faltava a Eça aquela imaginação e vastidão de concepção que possuía Balzac; na apresentação dos personagens estudando-os não só nos seus detalhes realistas exteriores, como nas mais detalhadas particularidades psicológicas que levou Silva Pinto, que intitulou Balzac de "colosso," a filiar Eça na escola psicológica. ⁹² Aproxima-se ainda de

⁹¹Aníbal de Castro, Balzac em Portugal, p. 194-195.

⁹²António da Silva Pinto, "Do Realismo na Arte-
O Crime do Padre Amaro por Eça de Queirós-A Comédia do Campo, por Bento Moreno," Combates e Críticas, (1875-1884),
Prólogo de Camilo Castelo Branco, 2^a edição, I (Lisboa:
Parceria António Maria Pereira, 1907), 35.

Balzac nos processos técnicos da descrição e retrato já sem aquela superacumulação do detalhe supérfluo, conseguindo uma síntese mais concisa, afastando-se todavia dele ao introduzir a sátira e a distorção provocada pela caricatura.

Quanto à influência de Zola, que Eça visitou em Paris,⁹³ chegou a correr nos meios literários e jornalísticos o epíteto de Eça como sendo o Zola Português. No entanto, o que mais impressionou Eça na obra de Zola foi a "universalidade e modernidade dos seus assuntos...que são os factos supremos que interessam o homem culto,"⁹⁴ conforme diz o próprio Eça nas Cartas Inéditas de Fradique Mendes.

De tudo que dissemos podemos concluir que entre os princípios teóricos estipulados na sua Conferência do Casino e a sua concretização na prática, há margem para muitas reflexões.

Eça introduziu elementos novos, anti-realistas, desde a ironia à caricatura distorcedora dos caracteres como resultado do comedimento da sua sensibilidade, assim como o recurso a figuras de estilo que denotam mais um princípio de intelectualização que de confinamento ao real das coisas.

Dentro deste contínuo choque contraditório se podem enquadrar as definições tardias dos prefácios naturalistas aos Azulejos do Conde de Arnoso; do Brasileiro Soares, de

⁹³Mariano Pina, "Zola e Eça de Queirós," Ilustração (Paris), IV, 9 (1887), 130-131.

⁹⁴Citado por João Medina, Eça de Queirós e o seu Tempo, Livros Horizonte, 17, Direcção de Joel Serrão (Viseu: Tipografia Guerra, 1972), p. 285.

Luis de Magalhães e das Aguarelas de João Dinis, assim como, até certo ponto, o prefácio da quinta edição d'O Mandarin de 2 de agosto de 1884 enviado ao director da Revue Universelle, onde Eça passa em revista as etapas essenciais da evolução do pensamento europeu desde o derruir das estruturas gastas do romantismo, ao advento do realismo, enquadrando Portugal nesse movimento geral. No entanto ao colocar O Mandarin à parte das tendências do romance contemporâneo filia-o na fantasia e no sonho, que, porque "é inventada e não observada, ela caracteriza fielmente...a tendência mais natural, a mais espontânea do espírito portugueses."⁹⁵

Eça que por essa altura já havia encarreirado por caminhos diferentes, confessou que nós permanecíamos "neste canto ensoalhado do mundo, muito idealistas no fundo e muito líricos" (p. II).

Em face deste depoimento e da orientação diferente dada à sua obra, parecem-nos anacrônicos os manifestos naturalistas de 1886 que aliás provocaram grande celeuma por parte da crítica⁹⁶ sobretudo o dos Azulejos.⁹⁷ Aqui, conquanto

⁹⁵José Maria Eça de Queirós, "A Propôs du Mandarin (Lettre qui aurait du être une préface), Mandarin, 5ª edição (Porto: Lelle & Irmão, 1907), p. I, VIII.

⁹⁶Mariano Pina, "A Propósito do Prefácio de Eça aos Azulejos," Ilustração (Paris), IV, 1 (1887), 2-3.

⁹⁷José Maria Eça de Queirós, "Três Prefácios: I-Prefácio dos Azulejos, do conde de Arnoso, II-Prefácio do Brasileiro Soares, de Luis de Magalhães, III-Prefácio das Aguarelas, de João Dinis (Lisboa: Allaud & Lellos, Ltda e Porto: Lello & Irmão, 1944), pp. 123-164.

retire à definição de naturalismo aquele carácter social e científico, alcunha-se ainda de naturalista, mas ao apregoar a incompreensão geral que via no naturalismo apenas "gros- seria e sujidade" que "tem depravado o paladar das multi- dões" e que os naturalistas são apenas "esgaravatadores de verdades que fossam nos monturos humanos" (pp. 134-135) e que analisam "cientificamente as raízes que são negras, que são feias, e vêm sujas da terra rude em que mergulham e sugam" (p. 137), Eça deixa transparecer um cepticismo em relação ao valor do romance científico à Zola, e que o conduziu à afirmação genial de que "A arte é tudo porque só ela tem a duração-e tudo o reste é nada!" (p. 141)

Enquadrado neste ponto de vista, se explica que em 1893, no artigo Positivismo e Idealismo⁹⁸ tivesse afirmado que "O romance experimental, de observação, todo estabelecido sobre documentos findou (se é que jamais existiu a não ser em teoria)" (p. 243).

Com esta afirmação Eça concordou que a teoria do romance naturalista jamais foi aplicada em toda a extensão na medida em que confundia os papeis do artista e do cientista. Dado que a obra de arte é essencialmente uma síntese, ela exige necessariamente a visão pessoal do autor.

Conclusão

Deste modo se a sua doutrina estética é ortodoxa, a realização da sua obra não o é, paradoxo que resulta além

⁹⁸Ibid., pp. 239-253.

disso da característica sui generis da sua duplicidade de espírito e que se manifesta em contrastes que vão, como diz o Professor Da Cal, "desde os efeitos grosseiros, abruptos e violentos, aos de mais subtil e irónica delicadeza."⁹⁹

O que torna a sua obra imperecível é por um lado, o facto de ser a mais representativa do seu tempo e a mais válida, pela gama de problemas que ventila, mas sobretudo pela sua mensagem estética que em vão os seus seguidores tentaram captar.

A arte de Eça de Queirós ultrapassa assim todos os preceitos de escola. O que Antero disse d'O Crime pode estender-se a toda a sua obra. Ele está "acima das escolas: ...não é realismo, nem naturalismo, nem Balzac, nem Zola...é a verdade, a natureza humana."¹⁰⁰

Foi o corifeu do Realismo em Portugal, expondo os seus princípios teóricos e aplicando-os na medida em que o seu temperamento artístico lho permitiu. Lançou o filão que os seus seguidores procuraram seguir, embora na maioria dos casos não tivessem compreendido a sua obra. Resultaram daí uma série de produções literárias ortodoxas, cêgamente obedientes ao credo naturalista, mas medíocres como obras de

⁹⁹Ernesto Guerra Da Cal, "Cordenadas Externas e Internas da Prosa Queiroziana," Linguagem e Estilo de Eça de Queirós (Lisboa: "Aster," (1967)), p. 51.

¹⁰⁰José Maria Eça de Queirós, "Carta Inédita de Antero de Quental," O Crime do Padre Amaro-Cenas da Vida Devota, de acordo com a edição de 1880, Revista pelo Autor (Lisboa: Livros do Brasil, s.d.), p. 7.

arte.

4. A Crítica Realista

Para a consagração da ortodoxia realista e naturalista desempenharam papel fulcral as obras de propaganda doutrinária de António da Silva Pinto (1848-1911) e Alexandre da Conceição (1842-1889) tendo-se ambos envolvido em polémicas pouco correctas com Camilo, Luciano Cordeiro¹⁰¹ (1844-1900) que atacou Eça alegando que já em 1868 ele lançara as bases do Realismo; Guilherme Moniz Barreto¹⁰² (1863-1899); José Pereira de Sampaio "Bruno"; José António dos Reis Dâmaso (1850-1895) e sobretudo Júlio Lourenço Pinto (1842-1907).

Destacaremos a acção crítica de Silva Pinto, Reis Dâmaso e essencialmente a de Lourenço Pinto que foi o mais lúcido sistematizador da teoria literária do Naturalismo.

Como afirmamos anteriormente, Silva Pinto foi dos primeiros críticos a comentar O Crime do Padre Amaro de Eça,

¹⁰¹Na expressão de Luciano Cordeiro o realismo surge como "um romantismo às avessas, um exagero também," porque é parcial na sua análise da realidade contemporânea. Livro de Critica, Arte e Literatura portuguesa de hoje, 1868-1869 (Porto: Tipografia Lusitana, 1869), p. 228.

¹⁰²Moniz Barreto é um crítico de origem goesa, discípulo crítico de Taine e filosófico de Hegel e Kant, publicou o seu único livro em Paris, sobre Oliveira Martins (1887). Além de artigos publicados n'O Repórter essencialmente sobre problemas de criticismo, salientou-se ainda com um estudo sobre Eça de Queirós na Revista de Portugal onde foi inserido o estudo "A literatura portuguesa contemporânea," escrito num estilo preciso e objectivo. José Famadas, "Moniz Barreto," Columbia Dictionary of Modern European Literature, pp. 549-550.

em 1877 no opúsculo Do Realismo na Arte que viria depois a incluir na obra Combates e Críticas. Encolerizado contra o que ele chamou de "filosofia grosseira evangelizada por dissidentes coléricos, e aceite por um grupo desnorteado no seu tatear de grosseira emancipação,"¹⁰³ destacou Balzac do meio dos escombros, como representante do "propósito da consciência," que "funde, concilia, assimila, deduz," que "possui o maravilhoso segredo da frase sintética" concluindo portanto que Balzac "não deixou no seu país um continuador" (p. 49).

Só Balzac possuía a completa compreensão do homem interior.

Ele é assim a glorificação da escola psicológica que obedece a um princípio metafísico e procede por sínteses. A escola dita fisiológica representada, diz Silva Pinto, por Flaubert e Zola "nega a verdade dos resultados da observação interior" (p. 33). Portanto é incapaz de proceder ao estudo do ser moral e a sua análise limita-se aos seres sem vida moral. Resulta daqui que a Madame Bovary é uma "aberração torpe" e "as disolutas de Zola, são espécimes curiosos do facto" (p. 40).

As sensações e instintos tomaram o lugar das Paixões, Ideia e Consciência e numa posição Kantiana defende que a verdade total não tem potência para produzir o belo que é a

¹⁰³António da Silva Pinto, "Do Realismo na Arte-O Crime do Padre Amaro de Eça de Queirós-A Comédia do Campo de Bento Moreno," Combates e Críticas, 2ª edição, I (Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1907), 33-49.

verdadeira finalidade da obra de arte. "A verdade é simplesmente um meio" porque o seu fim "consiste em despertar sensações de ordem superior" (p. 43).

Dentro deste ponto de vista heterodoxo, Silva Pinto apenas encontrou entre nós um vulto literário representativo dessa literatura eclética à Balzac que foi Eça de Queirós, ao considerar "a psicologia independente e à qual subordina-lhe a acção."¹⁰⁴ Porque a observação exterior é portanto apenas um ponto de apoio sobre a qual se tem que fazer uma síntese, ou seja a interpretação do observado, Silva Pinto, que incluiu Teixeira de Queirós na escola fisiologista, por subordinar "a psicologia à fisiologia" e proceder "neste campo médico-literário" (p. 261), afirmou que aos seus tipos faltou aquela conotação psicológica resultante da síntese da observação exterior com a intrínseca.

Datando de 1877, o opúsculo Do Realismo na Arte teve a importância de ter sido o primeiro trabalho crítico em que se realçaram as filiações históricas da obra de Eça de Queirós com a de Teixeira de Queirós. Mais tarde em 1880 a animosidade para com os literatos fisiologistas, levou Silva Pinto a publicar uma série de pastiches que intitulou de Realismos.

Uma posição radicalmente oposta foi a assumida por Reis Dâmaso, o porta-voz da ideologia literária do naturalismo, ao serviço da ortodoxia positivista seguida pelos

¹⁰⁴António da Silva Pinto, "Realismos," Combates e Criticas, III, 227-262.

directores da Revista de Estudos Livres (1883), Teófilo Braga e Teixeira Bastos. Assumiu uma posição sectária, limitando-se a maior parte das vezes à fiel reprodução de lugares-comuns. Esta mesma parcialidade se verifica no artigo que sob a epígrafe de Romancistas Naturalistas dedicou a Teixeira de Queirós.¹⁰⁵

Ao ser incluído o primeiro livro da Comédia do Campo na série de "romances nacionais," Reis Dâmaso aponta-lhe o erro de confundir conto e romance que deve ser "o largo e profundo estudo do coração humano" (p. 418). A sua ortodoxia crítica levou-o a considerar Eça e Teixeira de Queirós como pouco naturalistas por não terem aplicado ao romance, em toda a sua extensão os processos científicos contemporâneos.

Lourenço Pinto também publicou uma série de artigos na Revista de Estudos Livres, que depois em 1885 reuniu em volume sob o título de Estética Naturalista.¹⁰⁶ Este é sem dúvida o trabalho mais metódico e imparcial, numa exposição inteligente da estética naturalista, teoria que não aplicou nos seus romances, obras medíocres, simples estudos monográficos de casos patológicos.

Júlio Lourenço Pinto regeita qualquer distinção entre Realismo e Naturalismo. Este é antes "o resultado sintético

¹⁰⁵José António dos Reis Dâmaso, "Romancistas Naturalistas-Teixeira de Queirós." Revista de Estudos Livres (Lisboa), II, 5 (1885), 417-423.

¹⁰⁶Júlio Lourenço Pinto, Estética Naturalista, Estudos Críticos (Porto: livraria Portuense, 1884).

de uma observação sobre a realidade, vasado em moldes estéticos." (p. 156) Esta é a definição em sentido lato porquanto do ponto de vista restrito, o Naturalismo nem é a exploração do torpe nem a estreita preocupação de tornear ou esconder as torpezas da vida. A finalidade da obra de arte é a busca da verdade, mas não é exploração do torpe. Daí o criticar o unilateralismo zolaico. A verdadeira realidade para a arte é a que traduz a vida "que se movimenta e agita ao impulso de grandes forças de engrandecimento e progresso (p. 125).

A vulgaridade da vida inferior, dos bas-fonds concebe-se apenas como sustentáculo para mais elevados voos.

Quanto ao processo de criação do romance, ele deve partir da observação exterior (extrospecção, objectividade-método fisiológico) doseando-a no entanto com uma equilibrada observação intrínseca (introspecção, subjectividade-método psicológico). Pondera nos defeitos da predominância de um método sobre o outro e defende uma posição de compromisso equilibrado entre observação, imaginação e síntese de ambas.

Sobre o estilo defende que "a ideia sem a forma vale tão pouco, como a forma sem ideia" (p. 135).

É certo que se a estética naturalista evoca como lei essencial a observação fiel da natureza, ela tem que ser colorista e a descrição deve ser pormenorizada mas adverte que "o realismo tem pecado abusando do descritivo e convertido em principal o detalhe," (p. 94) acabando portanto por

perder "a perspectiva de conjunto" reduzida "às proporções de acessório" (p. 94).

É importante por isso fazer uma "selecção de tudo o que é característico, grande, durável" (p. 113).

No tocante às relações entre a arte e a moral, defende que a preocupação pela tese não é o objectivo da obra de arte porque a argumentação, dissertação dogmática ou a manifestação da opinião do autor, ultrapassam os limites dentro dos quais se deve circunscrever a arte. Contrariamente a Eça, que na linha de Proudhon estabeleceu um compromisso entre arte e moral, Lourenço Pinto nota que a arte realista não aceita a moral convencional, mas ao manifestar indignação pelo vício e perversidade, leva a uma elevação do espírito representando deste modo uma moral mais verdadeira. Assume assim uma posição eclética recusando extremismos exclusivistas concluindo "que é errada a compreensão da moderna evolução literária quando produz teorias e afirmações que conduzem ao absurdo" (p. 74).

A exposição teórica do Realismo literário de Lourenço Pinto está longe daquela visão radical utópica de Antero de Quental mesmo do Eça das Conferências; afasta-se da heterodoxia de Silva Pinto e da posição de compromisso ortodoxo de Reis Dâmaso.

A obra de Eça de Queirós afastou-se de todos os princípios teóricos pregados por todos os críticos do Realismo e do Naturalismo. Por isso os seus epígonos, na ânsia desenfreada de o seguirem, ao tentarem copiá-lo,

deturparam-no, decorando os processos teóricos que converteram em processos literários.

Resultaram daqui romances medíocres: de escritores iconoclastas saídos da geração de 1870 desde a Patologia Social de Abel Botelho (1856-1917) às Cenas da Vida Contemporânea de Lourenço Pinto, ocupando lugar à parte e sobretudo no campo do conto e novela, Francisco Teixeira de Queirós e Trindade Coelho (1861-1908) autor d'Os Meus Amores (1891), vulgarmente já enquadrado na fase do nacionalismo literário português, da geração de 1890.

C. Francisco Teixeira de Queirós-Sua Significação na Novelística Portuguesa do Século XIX.

Quando Teixeira de Queirós apareceu na cena literária em 1876, o Realismo dava os seus primeiros passos com O Crime de Eça de Queirós. A primeira obra em volume do romancista dos Arcos, a Comédia do Campo, Cenas de Minho, não se impôs pelo distorcer dos tipos e situações, mas antes pela veracidade e proximidade do autor em relação aos personagens criados. No entanto, pela sua formação médico-científica aliada à divulgação contemporânea das teorias positivistas de Augusto Comte e ao clima de irrequietismo que dominou os seus tempos de Coimbra, Teixeira de Queirós não podia esquivar-se, como homem do seu tempo, a influências ideológicas.

Começou a ser notado desde que encarrilou pelo caminho das letras.¹⁰⁷ Camilo,¹⁰⁸ que logo emitiu opiniões críticas acerca do primeiro volume da Comédia do Campo, dedicou-lhe pouco depois "A Morgada de Romariz" uma d'As Novelas do Minho e chegou mesmo a colocá-lo à testa da escola realista, conforme deduzimos de um comentário de Camilo em carta a João Caetano da Silva e a propósito da obra deste intitulada Noites de Viana.¹⁰⁹ No Eusébio Macário, mencionou Os Noivos.¹¹⁰

Não foi apenas o grande Camilo, o único escritor contemporâneo de Teixeira de Queirós a elogiar-lhe a obra. Eça de Queirós¹¹¹ em carta de 2 de julho de 1879 ao agradecer-lhe Os Noivos que o autor lhe enviara para Bristol, considera-o aí já seu colega "em arte," tecendo-lhe uma série de elogios, porque aí Teixeira de Queirós nos deu

¹⁰⁷José Pereira de Sampaio "Bruno", A Geração Nova, p. 197.

¹⁰⁸Antônio Cabral, Camilo de Perfil, p. 162; e a carta ao Visconde de Ouguela, citada por Maria Helena Mira Mateus, "Introdução" às Novelas do Minho, pp. IX-X.

¹⁰⁹Diz Camilo nessa carta: "Se V. Ex^{cia} quer filiar-se na escola de Fr^{co} Tx^a de Queirós (Bento Moreno) seja sempre brilhante," citada por Aquilino Ribeiro, Camões, Camilo, Eça e alguns mais, pp. 155-156; a outras cartas de Teixeira de Queirós a Camilo se refere em Camilo Homenageado: O escritor da Graca e Beleza (Familição: Tipografia "Minerva", de Cruz, Sousa & Barbosa, L^{ta}, 1921).

¹¹⁰Camilo Castelo Branco, O Eusébio Macário, p. 116.

¹¹¹José Maria Eça de Queirós, "Apêndice: Três Cartas de Eça de Queiros a Teixeira de Queirós," Livro do Centenário de Eça de Queirós (Portugal-Brasil: Dois Mundos, 1945), pp. 705-707.

"uma pintura sã e viva" da sociedade portuguesa através de "um estudo exacto, fortemente sentido, hãbilmente apresetado" (p. 705).

Na segunda carta, de 29 de outubro de 1888, e portanto quando Teixeira de Queirões já havia escrito grande parte da sua obra (seis volumes), continua a considerã-lo como compartilhando as mesmas ideologias, e o convite avant la lettre para participar na Revista de Portugal (1889-1892), deve considerar-se uma honra sô extensiva a verdadeiros valores literários. Expressou a mesma opinião na terceira carta, de 29 de dezembro de 1891, manifestando contentamento por Teixeira de Queirões ter tido a "boa ideia" de trabalhar para a Gazeta do Rio de Janeiro o que levou Eça a "esfregar as mãos de alegria" (p. 707).

Foi considerado de uma maneira geral pelos seus contemporâneos como "romancista iminentemente moderno" e "profundo observador"¹¹² dos costumes burgueses e do povo partindo de uma atenta observação da realidade contemporânea "censurando os vícios" e predicando "as virtudes,"¹¹³ como afirma George Le Gentil. As suas descrições são vivas

¹¹²Guilherme de Azevedo, Ocidente (Lisboa), I, 1, 2 (1878), 14.

¹¹³George Le Gentil, La Littérature Portugaise (Paris: Librairie Armand Colin, 1935), pp. 172-173. Ao valor descritivo da Comedia do Campo se referiu também Camilo ao anotar o conto de Fialho de Almeida, História de dois patifes, sobrepondo-lhe conto de Teixeira de Queirões, O Criado do Cura, Escritos de Camilo, II Parte-Notas em Livros, Júlio Dias da Costa, p. 145.

objectivas e portanto realistas. Ao observar cuidadosamente, sobretudo nos seus aspectos fisiológicos, e ao descrever o natural, adentro dos modelos contemporâneos, Teixeira de Queirós deu-nos uma imagem da sociedade coetânea tendo sido por isso um homem perfeitamente enquadrado no seu tempo e na novelística portuguesa de fins de século.

A sua vasta obra, dividida, sob a influência de Balzac, em duas séries Comédia do Campo e Comédia Burguesa obedece ao propósito fiel de pintar a sociedade portuguesa através de dois pontos de vista diferentes; o do campo e o da cidade, com personagens transitando de obra em obra, que depois, por meio de uma síntese, nos dão um mundo social e vivo, tão fiel e completo quanto possível.

Com a Comédia Burguesa, Teixeira de Queirós, através da sátira por vezes mordaz, toca alguns dos problemas estruturais da sociedade portuguesa de então, desde a sátira política n'O Salústio Nogueira (1883) que é aliás a continuação do tema versado na sua única peça de teatro-O Grande Homem (1881); à sátira dos costumes da pequena burguesia lisboeta com quadros de grande vivacidade-n'A Caridade em Lisboa (1901); foca a aristocracia decadente em D. Agostinho (1894) e n'A Morte de D. Agostinho (1895); a desilusão em face do positivismo e materialismo n'O Famoso Galvão (1898) e n'A Grande Quimera (1919).

Ultrapassa todavia o seu século pela profunda agudeza no tratamento psicológico de certos temas, como o do adultério d'Os Noivos (1879) e d'As Cartas de Amor (1906);

ou o da mulher que pela primeira vez deixou de ser a figura idealizada dos românticos, para no-la apresentar como um ser humano completo em luta consigo e com os preconceitos sociais. Sobre eles fez incidir por vezes uma ironia fina, timbre da escola naturalista, na medida em que considera a crítica como a primeira etapa para uma possível regeneração da sociedade. Se com a Comédia Burguesa, Teixeira de Queirós se enquadra nas tendências do romance social e fisiológico de 1880, na Comédia do Campo composta de contos, romances e novelas curtas, moveu-se com muito mais liberdade desviando-se dos excessos de cientismo e das tendências fisiológicas do romance como "laboratório de experimentação," a que não conseguiram escapar outros escritores contemporâneos a que já nos referimos. É aí que residem as suas qualidades estético-literárias.

Desenvolvendo o filão do conto primeiro explorado por Herculano, no Pároco da Aldeia e continuado por Júlio Dinis e Rodrigo Paganino, esta faceta da sua obra insere-se numa corrente literária de valorização regionalista.

Dos primeiros volumes para os últimos da série dá-se em Teixeira de Queirós, como aconteceu em Eça, uma evolução que acompanha, além disso, o movimento ideológico que se segue ao materialismo positivista da geração de 1870 e que se traduz na mutação de um positivismo republicano das primeiras obras, de exaltação científica para a apologia da simplicidade campesina e especialmente da região minhota que ele nos descreve com alacridade, frescura e colorido

impressionista nos seus costumes, romarias, festas populares e na sua linguagem típica e rústica. Há ainda um certo lirismo fantástico que se explica pelos laços que o ligavam àquela região nortenha que o viu crescer.

A Comédia do Campo representa assim o ponto de partida para o romance regionalista dum Aquilino Ribeiro que o despirá de toda a ideologia fantasiante e no-lo retrata na sua realidade selvagem, imbuída de intensa lubricidade, sendo os seus camponeses seres oprimidos e esmagados, imagem do drama humano em conflito com as forças naturais.

Conclusão

De tudo que dissemos podemos concluir que Teixeira de Queirós foi mais um émulo que um seguidor de Eça de Queirós; saído da geração de 1870, é digamos, o elo de ligação entre duas concepções estético-literárias-anaturalista de 1870 e a nacionalista e regionalista de 1890. Escrevendo ainda em 1919 conseguiu manter uma individualidade literária não enquadrável em normas literárias restrictas.

D. Definição da Estética de Teixeira de Queirós

Na linha de outros ficcionistas naturalistas, Teixeira de Queirós expôs também a sua teoria literária, sobretudo nos prefácios de algumas das suas obras de ficção, esporadicamente em passagens de elogios históricos e discursos de crítica literária e ainda na série de "reflexões" sem intuito de "polémica" a que o autor deu o nome de As Minhas Opiniões, com o subtítulo de Estudos Psicológicos e Sociais.

Dividiu-a¹¹⁴ em duas partes; na primeira incluiu estudos biográficos e psicológicos de várias personalidades contemporâneas e na segunda tratou essencialmente de problemas de religião, filosofia, política e de ciências naturais, que traduzem a sua opinião frente a assuntos que lhe feriram a sua sensibilidade artística.

Céptico em política (p. 18), revelou-se sempre anti-monárquico; criticou a ditadura de João Franco (p. 175), os deputados da nação (p. 176), atacou a monarquia na figura do rei bonacheirão D. Carlos (p. 177), definiu o papel das cortes (p. 180 e seguintes), defendeu o partido republicano (p. 31) lutando em prol do povo e contra o capitalismo (p. 283-311).

Não foi todavia menos versátil ao tratar de outros assuntos desde a poesia (de João de Deus, p. 43 e seguintes) aos problemas de religião; mostrando-se profundamente conhecedor da Bíblia (p. 45), não se sentiu contudo "com asas para subir a alturas tais."¹¹⁵ "A fé pode discutir-se...mas não é legítimo pôr-se em dúvida a sua existência sincera" (*ibid*) Criticou as práticas externas da religião (p. 168), os processos de propaganda religiosa (p. 169), os métodos de

¹¹⁴Francisco Teixeira de Queirós, As Minhas Opiniões (Estudos psicológicos e Sociais) (Lisboa: Edição do "Dia", 1896).

¹¹⁵Francisco Teixeira de Queirós, "Elogio Histórico de José de Sousa Monteiro," Historia e Memorias da Academia das Ciências de Lisboa, Nova Série, 2ª Classe, XII, Parte II, 3 (1918), 99-117.

penitência (p. 170), o misticismo exibicionista (p. 171) e fez a apologia das práticas tradicionais da religião (p. 171).

No campo científico traçou em rápidas pinceladas, ao falar de Pasteur, as diferentes fases da evolução do saber empírico até chegarmos à sua cabal aplicação a todos os ramos do conhecimento. Mostrou-se profundo conhecedor da literatura científica desde um Maudsley a Lavoisier, Magendie, Darwin e Claude Bernard. Ao tratar das ciências biológicas, naturais e médicas Teixeira de Queirós sente-se perfeitamente à vontade. Preconizou a aplicação do método experimental a todos os ramos do saber porque "o homem só pode ter como verdade aquilo que a experiência dita e a razão compreende como exacto."

Neste prisma "a experiência" é "a palavra mais bem cotada dos dicionários" (p. 117).

Para além d'As Minhas Opiniões, outros estudos desempenham papel fulcral na determinação dos propósitos artísticos do autor e do método de concepção da obra de arte, que se propôs seguir. Destacam-se, pela sua significação, os prólogos de grande parte das suas obras.

No prólogo da primeira edição d'Os Noivos,¹¹⁶ datado de 1879, Teixeira de Queirós enquadrando-se perfeitamente no espírito positivista moderno que dominava a ciência e a

¹¹⁶Francisco Teixeira de Queirós, "Prólogo," Os Noivos, 1ª edição (Lisboa: David Corazzi, 1879), pp. V-VII.

filosofia, defende que o romance crítico, sendo a melhor forma literária "para exprimir a complicada vida moderna" (p. V) deve utilizar como processos literários "os mais científicos e verdadeiros" num estilo "impessoal, sempre sóbrio e emocionante" (p. V) de modo a que o pensamento exposto surja simples sem intuitos retóricos.

Porém visando a reforma dos costumes, ele deve tratar "desapiedadamente tudo que é postiço e banal" (p. V), lançando mão da sátira, da ironia rebelaaisiana, "da descrição clara e viva" e da "frase fulminante" (p. VI). Porque a finalidade do romance é alcançar a verdade completa, todos os meios para alcançar esse fim são lícitos, e o romancista, que é um "analista," "descreve, enumera, disseca acontecimentos insignificantes e trivialidades ingênuas" (p. VI).

Os conflitos que dominam os personagens são determinados por factores hereditários, mas sobretudo pelo "grande conflito da vida" que é "o meio" em face do qual "o indivíduo" "como mais fraco" é sempre "vencido." É na "reconstituição do sentir sincero e desafectado" (p. VII) que reside a moral do romance, sem ilacções irróneas, porque só "a verdade sem partido e sem rancor, adquirida com a maior honradez," (p. VII) deve preocupar o escritor.

Integrado numa perspectiva balzaquiana e até numa posição defendida por Zola e pelos irmãos Goncourt, afirma que cada romance deve ser "uma monografia." (p. VII)

Foi neste prólogo de 1879 que pela primeira vez Teixeira de Queirós definiu os objectivos da sua obra-

A Comédia Burguesa, iniciada com este volume d'Os Noivos era uma série de "estudos fisiológicos e sociais da classe...dominante," (p. VII) enquanto que na Comédia do Campo, iniciada alguns anos antes, propunha-se "estudar a vida elementar e simples das aldeias" e em particular da "província do Minho" (p. VII).

A refundição completa desta obra, em abril de 1896, obedeceu a "Razões puramente literárias" e de "composição da obra,"¹¹⁷ (p. IX) o que prova, contrariamente à opinião da crítica,¹¹⁸ que Teixeira de Queirós não estagnou literariamente nas primeiras publicações. Manteve a intenção social do romance, mas remexeu-lhe o estilo assim como precisou melhor "o desenho de alguns personagens" (P. IX) de modo a que transitando de romance em romance, nos dessem um mundo total de "harmonia no conjunto da obra" (p. IX).

Consciente de que as grandes sínteses a que visa a obra de arte só se alcançam quando um estudo aturado, analítico, enriquecer a experiência necessária às generalizações na arte e na história, procedendo "nisto como os naturalistas que só deduzem leis biológicas depois do estudo detalhado dos seres vivos" (p. XI); pretendeu o autor fazer a história do seu tempo, depois de um estudo e aperfeiçoa-

¹¹⁷Francisco Teixeira de Queirós, "Prólogo" Os Noivos, Nova edição, Completamente refundida (Lisboa: António Maria Pereira, 1896), pp. IX-XV.

¹¹⁸José António dos Reis Dâmaso, "Romancistas Naturalistas-Teixeira de Queirós," Revista de Estudos Livres (Lisboa), II, 5 (1885), 418.

mento artístico prolongados.

Esta mesma preocupação com o aperfeiçoamento artístico e com o domínio dos processos estéticos e meios técnicos, é a que transpira do prólogo "Conversando" à segunda edição, corrigida, de Cartas de Amor,¹¹⁹ de 1913. Há no autor a consciencialização de que o romance realista-naturalista obedecia tècnicamente a "exigências especialíssimas" (p. VII) que obrigava a um estudo e observação profundas. A palavra, embora penetrando na alma tem de subjugar-se no entanto à exactidão. A verdade natural, a verdadeira finalidade da obra de arte, deve estar sempre presente na mente do romancista.

Em cada obra, Teixeira de Queirós "emprega idêntico e cuidadoso esmero e o mesmo amor de perfeição" (pp. V-VI).

O tema "do amor, na alma da mulher" é "a mais procurada base artística" (p. VII) Teixeira de Queirós no tratamento de temas relacionados com a mulher ultrapassou as limitações impostas pelo tipo de análise objectiva e documental do romance naturalista. Deseja a observação externa com uma análise dos cambiantes psicológicos da alma da mulher, dando-nos, no concernente à caracterização de algumas das suas criações femininas (ex. a Angelina d'O Salústio Nogueira verdadeiros seres vivos, multifacetados,

¹¹⁹Francisco Teixeira de Queirós, "Conversando," Cartas de Amor, Nova edição, Corrigida (Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1913), pp. V-VII.

do tipo dos "caracteres redondos" a que se refere Forster.¹²⁰

Adentro da mesma preocupação de aperfeiçoamento, na busca da verdade, típica dos naturalistas, refundiu em 1915¹²¹ o seu primeiro romance Amor Divino, publicado inicialmente em 1877 quando o autor não estava ainda na posse de grande soma de conhecimentos científicos. A acumulação de experiências era factor determinante na escolha dos elementos essenciais à generalização, à síntese. Foi por isso mesmo que Teixeira de Queirós, foi o romancista mais honesto e mais fiel ao seu plano inicial, da dupla visão da Comédia Humana Portuguesa. Em relação ao Amor Divino procurou suprir a "inópia de conhecimentos," "com leituras de história de alguns místicos e de devocionários," (p. VI) movido pelo "intuito de probidade artística" (p. VI) e procurou extirpá-lo "de arremetidas sectárias" (p. VI).

É imputada a Teixeira de Queirós, a posição de fiel reproduzidor dos princípios fisiológicos do romance. No entanto o ecletismo do romancista é evidente não só através da análise da sua vasta produção literária (notemos por ex. as novas dimensões do tratamento da mulher e do tom local, regional da Comédia do Campo), mas também do cepticismo marcante que notamos em certos desabafos.

¹²⁰E. M. Forster, Aspects of the Novel (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1954), p. 103.

¹²¹Francisco Teixeira de Queirós, "Explicando," Amor Divino (Estudo Patológico d'uma Santa), 2ª edição, Completamente refundida (Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1915), pp. I-VII.

Embora tenha reconhecido ser essencialmente "um relator" do que observou e estudou, opina que os cultores da ciência moderna não podem dar-nos uma visão global do homem e seu meio, porque, pelas suas limitações, reduzidos a pura objectividade, não podem ir além do que lhes é dado observar extrinsecamente. Eles "vivem independentes, na torre de marfim do espírito científico" (p. VII). Aquela "íntima união da verdade" adquirida objectivamente, aliada "à beleza" da forma literária, que "deve ser a mira de todo o artista" (p. VI) só se atinge mediante uma emoção estética essencialmente subjectiva, intrínseca ao criador, que o leva a procurar "sempre alguma coisa de mais perfeito" (p. VI).

É no entanto no prólogo da terceira edição d'Os Meus Primeiros Contos,¹²² datado de 1914 que Teixeira de Queirós, melhor definiu a sua posição literária, através de uma sistematização dos valores estéticos que presidiram à criação da sua obra.

Confessou aí a paternidade balzaquiana¹²³ sobre a concep-

¹²²Francisco Teixeira de Queirós, "A Razão da Minha Obra," Os Meus Primeiros Contos, 3ª edição, Corrigida (Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1914), pp. VII-XV.

¹²³Teixeira de Queirós nutriu sempre grande admiração por Balzac, sobretudo pela visão cômica da sua Comedia Humana. A ele dedicou detalhado estudo n'As Minhas Opiniões, pp. 55-85, mostrando-se profundo conhecedor dos meandros da sua vida e evolução psicológica. Reconheceu contudo a ascendência dos romancistas ingleses sobretudo Dickens, Thackeray e G. Elliot, "nos quais o humor e o sentimento da verdade observada se casam em proporções a darem-nos o prazer da certeza," De "Elogio Histórico a Teixeira de Vasconcelos, Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Nova Série, 2ª Classe, XI, Parte II (1909), 7.

ção dos seus romances e contos, mas apenas para clariar na mente o que "já pensava nebulosamente (p. X) ou seja "o formar com as personagens que pudesse encontrar" no seu estudo, que tinha diante de si, e com esse método se estudariam as paixões, sentimentos, usos e costumes: numa palavra, a vida em toda a sua amplitude.

É certo que o seduziu "a vida plena e opulenta que se sente na Comédia Humana, com as suas duas mil figuras, todas definidas no seu estado civil" (p. X), como extraordinário "exemplo da grande criação dum cérebro de homem moderno" (p. X), em que toda a sociedade está representada desde "as almas fúteis" às "almas grandes, com as suas sensibilidades especiais" (p. XI).

Apesar dessa influência balzaquiana na dupla visão da sociedade: campo/cidade, Teixeira de Queirós sobrepôs-lhe "a experiência da vida" que é "em tudo, a melhor escola" (p. X).

A sua obra resulta assim de dois tipos de experiências diferentes que lhe foi dado viver. Do contacto com "essas pessoas ignorantes" que lhe "contaram contos" e que foram os seus "primeiros mestres," porque no seio deles passara a "primeira fase" da sua "criação sonhada," tirou elementos para a composição da Comédia do Campo. Aí procurou descrever "as paisagens da alegre região do Minho" e colher "em diálogos simples, a alma do nosso camponês e serrano" (p. XIV).

Da convivência com a vida mais complexa civilizada das cidades, "meio de interesses e conflitos mais embaraçados" (p. XIV) aliada ao estudo das ciências naturais, coligiu "novos elementos de observação," com o auxílio da sua "laboração mental" com que compôs a sua Comédia Burguesa.

O método de trabalho é idêntico ao do cientista procedendo "como os zoólogos ou os arqueólogos, quando definem espécies desconhecidas ou descrevem objectos raros que nas suas excavações surpreendem," (p. XIII) "vendo, observando, classificando," e comparando os elementos sociais" que se lhe "deparavam e recolhia-os para aparecerem oportunamente" (p. XII).

O papel do romancista ou contista "é apresentar um indivíduo ou caso novo, uma paisagem nova, um estado de alma diferente dos anteriores" (pp. XII-XIII), o processo que deve utilizar não se confina à análise concreta e exteriorizada baseada na observação dos fenómenos, mas o artista tem que dar o seu toque pessoal, quer "quando descreve o ambiente ou quando define psicológicamente o mundo moral... ainda que imperfeitamente, pois não é dado a um homem só, por mais génio que tenha, substituir-se à humanidade" (pp. XI-XII).

Quer dizer que o autor tem consciência que os métodos científico-fisiológicos unicamente assentes na observação exterior, são impotentes para nos permitir chegar ao amago da humanidade. Além disso, e partindo do princípio balzaquiano de que "os conflitos sociais, os factos em si são

coisas mortas e só têm o valor e o sentido que a nossa alma lhes der" (p. XII).

Teixeira de Queirós afasta-se assim de um cientismo ortodoxo na medida em que não aceita a exclusividade da observação exterior nem a impersonalidade ou a não intervenção individual porque "Nada existe fora de nós, que possa definir a alegria ou a tristeza,"¹²⁴ (p. XII) porque "o mundo exterior é apenas um condicionamento para a nossa sensibilidade" (p. XIII).

Teixeira de Queirós reconheceu, deste modo, a dificuldade da criação da obra de arte e da concentração necessária para captar a ideia precisa, que passa pelo cérebro como um relâmpago.

É necessário, diz ele no "Elogio Histórico a Teixeira de Vasconcelos, "intenso labor, a luta cruel, quantas vezes dolorosa e exaustiva, de minar a treva na perseguição de uma ideia, que fulge, foge, se atenua e desaparece."¹²⁵

¹²⁴Para corroborar a nossa opinião mencionamos a própria epígrafe que Teixeira de Queirós estampou na fachada de todas as suas obras, extraída do Modeste Mignon de Balzac "La plupart des drames sont dans les idées que nous formons des choses. Les événements qui nous paraissent dramatiques ne sont que les sujets que notre âme convertit en tragédie ou en comédie au gré de notre caractère." Quer dizer: a diferença entre drama, comédia ou tragédia reside apenas na ideia, na interpretação que deles fizemos, o que trai o princípio da imparcialidade e objectividade dos naturalistas.

¹²⁵Francisco Teixeira de Queirós, "Elogio Histórico de Teixeira de Vasconcelos," Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Nova Serie, 2ª Classe, XI, (1909), 4.

É necessário o talento, que é "graça ingênita;¹²⁶ é "uma espécie de instinto...que o poeta e o prosador encontram no seu período de cerebração emotiva, a forma para vestir o pensamento e torná-lo sedutor."¹²⁷

Esta ânsia de captar a ideia com que enformar a obra prima que o autor modestamente confessa nunca ter podido realizar,¹²⁸ foi uma constante em toda a sua vida de escritor, aliada ao desejo de produzir uma emoção completa na mente do leitor, porque "um escritor vale pelo número de impressões duráveis que deixa no espírito de quem o lê."¹²⁹

Quanto às relações da arte com a moral, Teixeira de Queirós afirma que aquela deve "ser neutra em moral e em religião e buscar apenas a verdade simples."¹³⁰

Além disso "Toda a arte é de si educativa: basta a contemplação da beleza eurítmica para melhorar a nossa alma" (ibid., p. 14).

¹²⁶Francisco Teixeira de Queirós, "À Senhora D. Maria Amalia Vaz de Carvalho," Bodas Literárias da eminente escritora... (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1918), p. 16.

¹²⁷Francisco Teixeira de Queirós, "Parecer acerca da candidatura de João Penha," Academia das Ciências de Lisboa, Actas, Comunicações e Pareceres das Sessões da 2ª Classe, Boletim, II (1910), 274.

¹²⁸Francisco Teixeira de Queirós, "A Razão da Minha Obra," Os Meus Primeiros Contos, p. VIII.

¹²⁹Francisco Teixeira de Queirós, "Elogio Histórico de José de Sousa Monteiro," História e Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, XII, 3 (1918), 104.

¹³⁰Francisco Teixeira de Queirós, "A Razão da Minha Obra," Os Meus Primeiros Contos, p. XIV.

Estilísticamente defende que a forma com que se deve revestir a ideia "tem de ser simples e intuitiva; deve ser musical para encantar o ouvido e servir a imaginação" ter "colorido para que ilumine os olhos prespicazes da nossa mente" (Bodas, 14).

Numa palavra: o termo e a frase devem ser exactos e musicais porque o estilo "só é belo quando é sobrio e apropriado." (As Minhas Opiniões). p. 14

Conclusões

De tudo que dissemos podemos tirar uma série de conclusões.

Em primeiro lugar Teixeira de Queirós, tendo vivido numa sociedade irrequieta, materialista e insatisfeita traduzida pelo "triunfo das colectividades impetuosas que Zola mobiliza com impulso de Hércules nos seus romances" em que a ciência é "fonte perene de água viva" (Elogio de Teixeira de Vasconcelos, p. 18), teria forçosamente, como homem do século, e pelo seu envolvimento com as ciências fisiológicas, que enquadrar-se na corrente estético-literária que dominou a década de 80 e o Realismo, sendo a "viva e forte impressão da realidade" (ibid., p. 9), constituiu o seu suporte ideológico. É inegável, portanto, que o romance e o conto de Teixeira de Queirós, estão fortemente dominados, por tudo que apontámos, pelas tendências fisiológicas do romance moderno e neste ponto o zolismo é nela evidente.

Mas por outro lado, ao considerar o método científico

insuficiente para traduzir as esferas mais elevadas do sentir da humanidade; ao afirmar que a individualidade do autor e a sua interpretação pessoal dos factos observados são imprescindíveis na feitura da obra de arte, podemos concluir que o romancista de Cortinhas, "regeitando todas as doutrinas estéticas conhecidas" (A Razão da Minha Obra, p. XIII), assumiu uma posição eclética resultante da fusão dos sistemas aprendidos com a sua experiência pessoal e instinto criacional.

CAPITULO III

A Arte de Ficção de Teixeira de Queirós

O estilo da prosa de ficção de Teixeira de Queirós, reflecte uma influência directa dos principios realistas e naturalistas ao buscar a verdade natural e simples sem deturpações e ao preconizar a utilização dos dados científicos e fisiológicos assentes na observação objectiva e imparcial dos factos, na sua análise detalhada, na experimentação dos mesmos para finalmente se conseguir a síntese desejada pela obra de arte. Para respeitar a verdade artística, as suas obras denotam a presença de toda uma técnica estilística integrada na nova corrente desde uma técnica narrativa caracterizada pela deslocação do ponto de vista para os personagens conferindo maior verossimilhança não só à acção como à sua caracteriza-

ção; a descrição é pormenorizada denunciando uma estreita influência de Balzac, ao anteceder geralmente a apresentação do personagem em cena, do seu enquadramento no meio que o rodeia; a apresentação é frequentemente feita pelos próprios personagens e raras vezes por narrador onisciente, enquanto que o estilo natural traduz a linguagem do dia a dia, as expressões de sabor local, embora sobretudo na Comedia Burguesa se ressin-ta da profusão de galicismos, aliás reflexo do afrancesamento por que passou a língua portuguesa, nos finais do século pas-sado. A acrescentar a estas influências registaremos a sua concepção pessoal da finalidade da obra de arte--ser capaz de produzir uma emoção estética duradoira na mente do leitor, conforme registou no "Prólogo" a 'Os Meus Primeiros Contos e a que nos referimos no capítulo II.

O nosso propósito será traçar em linhas gerais, as ca-racterísticas técnicas e estilísticas da sua prosa de ficção e exemplificarmos com exemplos respigados na sua vasta pro-dução literária.

1. Temas

a. Evolução temática desde Os Meus Primeiros Contos (1876) à Grande Quimera (1919): Temas Gerais e Temas Específicos

Teixeira de Queirós, pelas razões que apontámos no ca-pítulo anterior, foi um escritor perfeitamente enquadrado no seu tempo, profundamente envolvido com a vastíssima gama de problemas e aspectos que afectaram a sociedade portuguesa de fins do século passado, abarcando todos os ramos do saber; da ciência à filosofia, do comércio à indústria, da política à re-

ligião e educação. De todos eles se encontra, através de uma transposição artística, eco em toda a sua vasta obra--nos romances, no teatro, nos contos e novelas regionalistas. A vastidão temática da sua produção literária, denuncia uma profunda mundividência da parte do autor e que implicará uma atitude filosófica, ético-moral, social e política em relação a esses problemas.

Não devemos esquecer a influência exercida sobre Teixeira de Queirós, pelos escritores portugueses contemporâneos sobretudo Eça de Queirós e anteriores a ele, Garrett, Herculano e Camilo, assim como os grandes realistas franceses sobretudo Balzac, ao concretizar o seu amplo plano de erigir o painel da sociedade portuguesa de então na sua dupla visão campo/cidade.

Por outro lado é necessário termos sempre em mente a independência que o autor afirmou ter sido o seu lema ao criar as suas obras de arte. À semelhança da Comédia Humana balzaquiana, Teixeira de Queirós quis tratar na sua obra todos os temas que permitissem recriar a vida tão complexa da Humanidade.

Compreendemos deste modo, a multiplicidade temática da sua vasta produção literária, que entre contos, romances e teatro perfaz o número de cinquenta e três composições.

Teixeira de Queirós encetou a carreira das letras em 1876 com o primeiro volume de contos¹ da Comédia do Campo. A sua

¹ Francisco Teixeira de Queirós, Os Meus Primeiros Contos, 3.^a edição, Corrigida, com um prólogo acerca da obra do autor (Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1914). Esta colecção

primeira educação no campo e a familiaridade com todos os assuntos com ele relacionados, faz-nos compreender a razão desta sua primeira tentativa. O primeiro romance, e ainda na mesma série, data de 1877 e intitula-se Amor Divino. Como o próprio subtítulo indica o seu tema fulcral é o estudo patológico de uma santa, caso de histeria mística sãbiamente explorada pelo padre missionário Antônio. Domina aqui com segurança os conhecimentos de teor positivista e fisiológico que exemplifica em todo um processo de dissecação físico-nervosa de Rosária que acaba por morrer, vítima da manipulação de fanáticos.

Em 1879 vai orientar o seu escopo para outros temas localizando Os Noivos, o primeiro romance da Comédia Burguesa em Lisboa e arredores. Refundiu a obra em 1897, em dois volumes.

O fulcro do conflito reside no choque de duas almas subvertidas por uma sociedade degradante, simbolizando a sua união o casamento moderno, não assente em bases sólidas. Desta circunstância o adultério e o abandono do lar seriam inevitáveis.

Em 1882, reatou os temas campestres com o Antônio Fogueira.²

de contos compõe-se de : História Vulgar; Vingança do Morto; O Brinco de Ermelinda; A Cobra; O Criado do Cura; O Tio Agrela; O Ramo de Oliveira; O Canto do Galo e O Caso de Manuel do Eido. São contos curtos, concisos, alguns mesmo pequenos quadros da vida campestre - o lavrador, o pároco, o feirante, as lavadeiras, o sacristão e também as benzedadeiras e exorcistas. Todas as citações se referirão a esta edição.

²

Francisco Teixeira de Queirós, Antônio Fogueira (Lisboa: David Corazzi, 1882). Além da novela intitulada "Antônio Fogueira", inclui os contos: "A Morte Negra"; "Enterro de um Cão"; "O Embarcadiço" e "O Rei Absoluto." Destacam-se como temas fundamentais o problema da morte, visto em duas perspectivas, o amor aos animais, as aventuras de um embarcadiço e o mundo de ilusão de uma criança.

O Salústio Nogueira, escrito em 1883 e refundido em 1909 marca nova etapa an orientação temática da sua obra pois apartir de então o autor alarga o seu campo de visão dissecando não só os costumes da sociedade burguesa à semelhança de Balzac,mas também dirigindo ataque acervo às estruturas políticas da monarquia que funcionava então como uma oligarquia estreitamente ligada a interesses internacionais de ordem vária.

Como romance de costumes está na linha dos primeiros esboços de romance do género,de Júlio César Machado,em 1857 com A Vida em Lisboa e as Memórias de um Doido de Lopes de Mendonça,conjuntamente com as influências a que já aludimos, dos mestres estrangeiros,Balzac e Flaubert e em Portugal,de Eça de Queirós.A perspectiva política e de sátira dos costumes é completada pelo estudo dissecado da decadência das famílias senhoriais,cuja supremacia,Teixeira de Queirós,imbuído de ideais republicanos,materialistas e socialistas,não veria com bons olhos.Escreve assim,em 1894 D.Agostinho em que assistimos à decadência progressiva deste velho fidalgo simultaneamente simpático e vulgar cujo auge já não chegamos a presenciar aqui,antevêmo-lo apenas através de certos comentários relativos à nobreza da sua raça de heróis "abastardada pela educação clerical e pela falta de instrução depois de corrompida pelo oiro das conquistas asiáticas," como afirma Maximiliano Lemos.³

³
Maximiliano Lemos,Enciclopédia Portuguesa Ilustrada,Dicionário Universal,X(Porto:Lemos & Ca.,s.d.),481.

A Morte de D.Agostinho, de 1895 completa o processo da derrocada final do fidalgo. É um dos temas mais vivos, tratados pelo autor. É interessante verificarmos que o romancista introduz nestes romances dois personagens que constituem o elo de ligação entre estas obras e duas outras facetas temáticas que desenvolverá em romances posteriores. D.Agostinho, numa tentativa desesperada de reaver o prestígio antigo faz concessões em favor de Galvão que com a sua imaginação fértil consegue envolver o velho fidalgo em novos valores--o dinheiro ganho e perdido facilmente. O outro personagem transitante é João da Terra, o Barbas, filósofo epicurista, animado todavia de um espírito humanitário que não lhe garante posição de destaque na sociedade.

Depois dos Novos Contos⁴ que publicou em 1887, o romance que cronologicamente segue a Morte de D.Agostinho, pertence à Comédia do Campo e intitula-se Amores, Amores... publicado em 1897 com o subtítulo de "Psicose do Amor." O tema nuclear é a dramatização dos elementos preponderantes que levam à subordinação completa da personagem às forças da sugestão. É portanto um estudo científico e psicológico do amor, aqui dissecado como um corpo físico.

⁴ Francisco Teixeira de Queirós, Novos Contos, Comédia do Campo (Lisboa; Tavares Cardoso & Irmão, 1887). Contem os contos: "A Minha Morte"; "Nosso Senhor Jesus Cristo"; "O Cego de Guardião"; "A Velhice de um Rei"; "Dois Caturras"; "A Postura dos Ovos"; "A Mulher de Lucas"; "Rende-te Centurião"; "A Truta Grande"; "Um Corvo e um Papagaio"; "À Vista do Salgueiro."

Com O Famoso Galvão, em 1898 de novo desloca para Lisboa o escopo da sua análise, ilustrando aqui o problema do aventureirismo das finanças envolvendo todo um mundo do capital, crédito, das preocupações de lucros e de falências drásticas.

De 1900, data a última colecção de contos que publicou sob a designação genérica de A Nossa Gente⁵, não passando alguns de meros episódios, quadros ou tableaux campestres.

N' A Caridade em Lisboa, de 1901, representa por um lado a filantropia mascarada, com intuitos de ostentação pública, de aplausos interesseiros e mundanos (primeiro volume), enquanto que no segundo se estabelece o contraste com um humanitarismo sincero e desinteressado com o fim de minorar as doenças e a miséria, os dois males mais prementes da humanidade. No entanto não era por sentimento cristão que João da Terra, ajudava a todos quantos sofressem, era por um princípio epicurista, porque para ele, tal como para Lucrécio, "Toda a vida do homem, a mira de todos os nossos esforços, deve ser a conquista do Supremo Bem pela difusão do prazer, do gozo, da felicidade. Desterar do mundo o sofrimento e fazer da terra o decantado céu."⁶

5

Francisco Teixeira de Queirós, A Nossa Gente, Comédia do Campo (Cenas do Minho) (Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1900). Esta colecção de contos inclui: "Santa Margarida"; "Pastoral"; "Fogo do Céu"; "Voltou"; "Cresce o Mar"; "O Gamarrão"; "O Calvário do Amor."

6

Francisco Teixeira de Queirós, A Caridade em Lisboa, Comédia Burguesa, II (Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1901), 93.

O tema d'Os Noivos é retomado com novos motivos e uma maior penetração psicológica n'As Cartas de Amor, publicadas inicialmente em 1906⁷, reeditadas em 1913 e em 1919. Trata-se do desenvolvimento sãbiamente conduzido por Teixeira de Queirós de um caso de adultério, utilizando a estrutura das cartas, gênero bastante difundido no século XVIII e que não parece de-modê, porque o autor soube lançar mão dos elementos estéticos e técnicos modernos, conferindo à obra extraordinária vivacidade, variedade, naturalidade e verosimilhança.

Na produção literária que mencionámos até agora, não pudemos detectar uma evolução temática perfeitamente delimitada porque Teixeira de Queirós escreveu simultaneamente as obras da Comédia do Campo, que sobretudo nos seus contos denota mais uma multiplicidade de temas ligados à vida rural, nos seus costumes e trabalhos quotidianos como também as obras da Comédia Burguesa e portanto há uma oscilação pendular entre dois meios diametralmente opostos. No entanto, julgamos que a partir das Cartas de Amor se pode detectar uma orientação até certo ponto nova, assente num progressivo descrédito da ciência, havendo como que o fechar da cúpula temática e num retorno à natureza e ao campo. Tanto Ao Sol e à Chuva, de 1916 como A Grande Quimera, se ressentem dessa nova ideologia. A primeira é um hino à liberdade, solidariedade e humanidade entre

7

Não nos foi possível localizar a 1.^a edição de 1906. Tomámos por ponto de referência a de 1913. A 3.^a edição, data de 1919, possivelmente posterior à sua morte em julho desse ano, não denota alterações de conteúdo, tratando-se portanto de simples reimpressão.

todos os seres e forças naturais. Na segunda, o protagonista, desiludido das experiências citadinas, acaba por trocar Lisboa pela terra natal, o Alentejo, onde Manuel de Sá se refugia para poder deliciar-se no amor de Favorita, que ele quis afastar das devassidões da cidade numa aproximação do amor com a ciência. É possível que, se a morte o não tivesse surpreendido em 1919 e tivesse continuado a escrever, a sua orientação teria sido provavelmente numa viragem definitiva para o campo sempre presente nas suas recordações de infância.

b. Temas específicos

Podemos dividir os temas da sua obra em várias categorias; Temas literários, sociais e filosóficos.

Entre os temas literários distingue-se a sua visão completa e multifacetada da vida citadina, de que nos dão exemplo os oito romances da série A Comédia Burguesa, que contrapõe, através de um saudosismo que se vai enraizando cada vez mais, a vida campestre, de horizontes amplos, numa comunhão perfeita com todos os seres vivos e fenómenos da natureza--na Comédia do Campo, constituída por três romances, duas novelas curtas integradas em volumes de contos, e três colecções de contos. Desta faceta se ressentirão as últimas obras de ambas as séries.

Este dinamismo de todos os seres vivos existentes à superfície da terra é uma constante realista e que se coaduna com a alma poética de solidariedade universal do romancista dos Arcos; retrata-nos também os costumes tradicionais do povo rural da região minhota sobretudo n' A Cantadeira, Amor Divino e Ao Sol e à Chuva e as características da sociedade bur-

guesa lisboeta, quer no campo meramente político (n' O Grande Homem e n' O Salústio Nogueira), como no social (A Caridade em Lisboa; D. Agostinho; A Morte de D. Agostinho; Os Noivos e Cartas de Amor) e científico (O Famoso Galvão e A Grande Quimera).

Dado que a sua produção literária é essencialmente de cariz social e vivendo numa época significativa do ponto de vista sociológico, é neste âmbito que maior variedade temática se pode destringir na sua obra. Versa problemas relacionados com as condições de vida da burguesia e média aristocracia provinciana e citadina; o drama das carreiras políticas; o mundo de conselheiros, oficiais do exército, ministros que se atropelam para ascenderem à posição de reputação política e social; assim como problemas económicos de uma sociedade de aparências que se vê muitas vezes na contingência de recorrer a empréstimos e a penhores; os novos valores relacionados com o desenvolvimento industrial e comercial a que não ficou alheio o incremento científico e finalmente os problemas culturais da burguesia, em especial das mulheres que Teixeira de Queirós tratou em algumas das suas obras com bastante refinamento psicológico, e do povo das aldeias do Minho nas quais apenas os padres curas sabem ler e são eles quem lêem, escrevem e fornecem ao camponês os únicos contactos com o mundo civilizado, lendo-lhe livros e jornais.

Teixeira de Queirós ao satirizar a sociedade do seu tempo, através de uma dissecação científica, procurou dar uma lição de força, pela vitória do saber e da inteligência, do progresso do Homem e da Humanidade. Há uma fé profunda no futuro

do homem. Por isso a sua posição filosófica consiste em exaltar o ideal "de carinho e de paz, de liberdade e tolerância para todos"⁸ como afirmou Fagundes, o "livre pensador" de Ao Sol e à Chuva, partindo de uma compenetração profunda dos homens através do amor universal, cósmico; em cuja esfera se incluissem todos os seres vivos animais e vegetais; em que a mulher ocupasse posição equitativa e não subalterna; e finalmente um mundo assente nos valores reais da Ética e da Religião, não oscilando nem para um fanatismo sensualista de histerismo místico (ex. Amor Divino; Cartas de Amor e Amores, Amores) nem de superstições, exorcismos e bruxedos (Amor Divino, Antônio Fogueira).

1. Temas literários

Em toda a produção literária de Teixeira de Queirós, o único tema genuinamente literário, é o da exaltação da Natureza porque a oposição constante entre as experiências citadinas e campestres ao longo de toda a sua obra, está profundamente integrada no propósito de sátira social.

A cidade é o centro cosmopolita, dos jantares sociais,⁹ das óperas,¹⁰ no teatro S. Carlos, das festividades reais,¹¹ dos

⁸ Antônio Fogueira, p. 157.

⁹ Cartas de Amor, p. 39.

¹⁰ Ibid., p. 65.

¹¹ D. Agostinho, p. 229.

jardins maravilhosos,¹² da ciência,¹³ mas é também o centro da vida misteriosa, das veredas escandalosas e palácios arruinados,¹⁴ das ruas estreitas e sinuosas e dos vendedores ambulantes.

O campo em contrapartida é a natureza viva das cantigas e danças rústicas (A Cantadeira), dos ceifeiros, lavadeiras (O Brinco de Ermelinda), da gente rústica e simples (Ao Sol e à Chuva; O Tio Agrela), mas é também aquele cancro incurável, feito de boçalidade, malvadez, superstição e crime, que perpassa em quase todos os romances e contos da Comédia do Campo, desde o mundo dos ladrões da Vingança do Morto, ao crime horrendo d'A Cantadeira e Antônio Fogueira e fanatismo e superstição d'O Amor Divino. É precisamente nesta dupla representação do campo: como paraíso de horizontes vastos e de exaltação dos instintos primitivos, gerados da interpretação do carácter rústico e boçal do camponês com a influência das forças naturais que sobre eles exercem papel de exacerbador dos sentidos, que reside a importância primordial de Teixeira de Queirós, abrindo caminho ao romance regionalista de Aquilino Ribeiro.

A Natureza como tema literário está presente essencialmente na Comédia do Campo e esporadicamente na Comédia Bur-

¹² Os Noivos, I, 142.

¹³ A Morte de D. Agostinho, pp. 54-55.

¹⁴ Ibid., pp. 10, 48-50; D. Agostinho, p. 156; Ao Sol e à Chuva, p. 181.

guesa, quando aqui o autor faz deslocar os seus personagens para os arredores de Lisboa, geralmente Sintra, Colares ou a-
¹⁵
 lentejo a fim de fugirem do bulício da complicada vida citadina.

N'Os Noivos, por ex. o encanto da Natureza seduz o autor de tal modo que os transporta para Sintra, exaltando as belezas naturais deste recanto maravilhoso com as suas "árvores frondosas da altura dos penhascos da Pena e do grande asseio
¹⁶
 dos jardins." Desenrola-se ante nossos olhos a paisagem paradisíaca da Peninha, intimamente relacionada com a história
¹⁷
 de Honorário e outros frades anacoretas.

É puramente literária e poética a visão da Natureza em Amores, Amores.... Lídia está atraída pelo desejo inamovível de visitar a velha torre ameiada onde sua mãe morreu quando ela nasceu. A Natureza integra-se perfeitamente na névoa misteriosa que envolve aquela divisão apalaçada de Brás Soares, seu pai. "Havia lá no fundo uma alta muralha e pinhais e alcantis debruando a orla azul dum límpido céu. Ao cair da noite, daquela mancha escura, desciam mantos de sombras, que envolvi-
¹⁸
 am duendes e ideias vagas de mistério."

¹⁵

A Morte de D. Agostinho, pp. 54-55; Salústio Nogueira, p. 6; A Grande Quimera, pp. 165-201.

¹⁶

Os Noivos, I, 43.

¹⁷

Ibid., 112.

¹⁸

Amores, Amores..., p. 31. No "Embarcadiço" de António Fogueira, a Natureza está em harmonia com o personagem porque "o céu azul, a pureza do ar, a alegria dos campos em flor... lançavam-lhe na alma entusiasta vibrações de uma harmonia complexa e guerreira." p. 171.

A Natureza agiganta-se, assumindo proporções de ser vivo e determinando o comportamento dos personagens, fazendo simultâneamente viver plantas a até a própria aragem da noite.

A Natureza inspira sossego,¹⁹ alimenta a imaginação porque ela se espraia "pouco a pouco por aquela treva como a água se infiltra gradualmente na areia duma praia"²⁰ e pacifica os nervos.

Em Cartas de Amor ela continua a ser vivamente descrita em todo o seu colorido, numa interpenetração com os fenômenos atmosféricos que por sua vez se retratam nos personagens. Maria Paula evoca em contínuos flash-backs a natureza das "Azáleas", quinta de verão localizada para os lados de Sintra.²¹

A paisagem é um elemento integrante da sensibilidade dos personagens. Mesmo neste romance desenrolado à sombra da cidade, o autor não deixa de transportar os seus personagens para o campo, pelos tons coloridos da paisagem e pelo deleite do alvorecer. "Esta primeira hora do alvorecer no campo diz Júlio amante de Maria Paula é a mais encantadora de todo o dia, pois parece que a vida rebenta, como um formoso jorro de água, do interior da terra."²²

A Natureza purifica, é certo, mas os seus ares puros não

¹⁹ Amores, Amores..., p. 112.

²⁰ Ibid., p. 112.

²¹ Cartas de Amor, p. 41.

²² Ibid., p. 45.

são suficientes para sanear os males da alma. A Natureza como excitadora dos sentidos é uma dimensão nova na obra de Teixeira de Queirós.

Em todo este processo de tratar a Natureza se repercute a visão científica contemporânea, do darwinismo ao transformismo e que implica uma contínua atribuição de sentimentos às plantas, aos elementos, às forças naturais.

De toda a obra do romancista aquela que melhor representa a Natureza cósmica, é, a nosso ver, Ao Sol e à Chuva, escrita em 1916 quando o escritor, já desiludido quanto às conquistas da ciência e do progresso, preconiza, servindo-se do vagabundo Fagundes, seu porta-voz, uma vida de Amor assente na confraternização universal. Ao longo da vida errante de Fagundes presentimos a presença constante da natureza (p.76) numa comunhão universal com todos os seres vivos (p.79). Enfim, geradora de bons pensamentos (no eremita do monte Caramelo, no Fagundes e no final na figura inicialmente temível do Mudo, p.231).

A visão da natureza é aqui cósmica desde os "campos dos alegres milhos,"²³ aos "pesados bois" que "pasciam nas ervas"; "o canto dos pássaros," "as águas" que tremiam nos regatos" e ao "orvalho" que "cintilava, como diamantes, nas folhas dos carvalhos."²⁴

Raras vezes encontramos uma descrição da natureza pura-

²³ Ao Sol e à Chuva, p.85.

²⁴ Ibid., p.57.

mente externa como a que respigamos no Amor Divino. "Era um dia monótono,quieto,sem vento forte que fizesse levantar ao longe,nos macdams,altas colunas de poeira."²⁵

O nascer e o pôr do sol estão continuamente descritos, tendo Teixeira de Queirós manifestado predilecção especial quer²⁶ pela aurora²⁷ como pelo fim da tarde e noites de luar, o que explica talvês,o ter situado,no tempo,grande parte das suas obras na primavera ou verão.

Com grande precisão regista também os meses,as diferentes estações do ano com as suas variações climáticas;ora eram os meses das ceifas²⁸ ou das vindimas;²⁹ ora era "O Sol esbraseante de agosto,"³⁰ ou um "claro sol de maio,"³¹ um "belo domingo de sol outonal,"³² ou ainda "um frio dia de novembro."³³

²⁵

Amor Divino,p.25.

²⁶Os Meus Primeiros Contos:"História Vulgar,"p.13;"O Canto do Galo," p.195;Amor Divino,p.79,135;António Fogueira,p.117;Novos Contos;"Rende-te Centurião," p.146;Amores,Amores... p.95;A Nossa Gente:"Alvorada," p.61;A Cantadeira,p.52;Ao Sol e à Chuva,p.57.

²⁷Os Meus Primeiros Contos:"O Tio Agrela," p.158;Amores,Amores...,p.34;Ao Sol e à Chuva,p.57;"O Famoso Galvão",p.19;Cartas de Amor,p.61;A Cantadeira,p.34;A Grande Quimera,pp.241,264.

²⁸Os Meus Primeiros Contos:"O Cobra," p.91.

²⁹Novos Contos:"Dois Caturras," p.102.

³⁰Amores,Amores...,p.2;A Cantadeira,p.7.

³¹Os Noivos,I,4 e II,103.

³²Ibid.,II,182.

³³Ao Sol e à Chuva,p.161.

O campo está presente, em toda a sua produtividade, na Comédia do Campo e n' Os Arvoredos³⁴, estando as obras campesinas repassadas de cenas ligadas ao amanho das terras, colheitas dos cereais, vindimas, espadeladas, ceifas, esfolhadas, etc.

2. Temas sociais

O conhecimento de Teixeira de Queirós acerca dos problemas e condições sociais quer da cidade como do meio rural, resulta primordialmente da sua longa e vastíssima experiência.

Primeiro vivendo nos Arcos, Minho, até aos dezoito anos e tendo sido, por circunstâncias da vida, obrigado a lidar de perto com os rústicos minhotos, desde cedo se familiarizou com os seus problemas alguns dos quais transplantou para a sua obra. Por outro lado, a sua formação médica proporcionou-lhe o assenhorear-se dos conhecimentos fisiológicos e científicos que adentro de um princípio de escola viria a aplicar na criação da sua obra de arte. Finalmente ainda, a sua posição destacada na política portuguesa como vereador, deputado e até ministro, possibilitou-lhe embrenhar-se nesse complexo mundo da sociedade lisboeta e com o seu olho prescurtador analisá-la e dissecá-la nos seus múltiplos aspectos. Duas classes distintas de temas sociais se podem distinguir na sua obra. Por um lado as condições sociais peculiares do meio rural do Minho e citadino da capital e por outro a vida familiar no seio desses dois sectores da sociedade.

34

Arvoredos é uma colecção de contos escolhidos que Teixeira de Queirós publicou em 1895. Inclui: "Pastoral"; "O Cego de Guardiã"; "Nosso Senhor Jesus Cristo"; "Vingança do Morto"; "O Canto do Galo"; "O Enterro de um Cão"; "Rende-te Centurião"; "O Ramo de Oliveira" e "A Morte Negra".

De uma maneira geral o problema da educação constitui um dos interesses temáticos patentes na sua obra. Na Comédia do Campo, pressentimos uma crítica da parte do autor que até certo ponto explica a ignorância dos camponeses, pela falta de educação, pelo isolamento dos centros citadinos o que levou em última análise à exploração desse seu primitivismo levada a cabo por forças exteriores. Em Amor Divino há uma crítica directa à falta de educação popular. Rosária não sabe ler nem escrever e são as sobrinhas da morgada de Refuinho que lhe lêem as cartas que o padre missionário lhe escreve. José Fortunato, o velho que desempenhava o papel de mestre-escola, é o único que sabia ler na freguesia, além do padre; ensinou as primeiras letras às fidalgas porque de resto elas haviam recebido uma educação exclusivamente religiosa.

O próprio sistema de ensino era deficiente em todo o país. A morgada de Refuinho diz que a mãe letra das cartas do padre António se explicava pelas condições "dos estudos... Também o dr. João Xavier era assim, já andava em Coimbra" (p.174).

Portanto Teixeira de Queirós, que frequentou a universidade de Coimbra, detectou os defeitos do ensino em todo o país.

Voltando ao Minho, em Ao Sol e à Chuva reafirma o mesmo ponto de vista. O povo é ignorante, os padres exploram a seu belprazer essa credulidade primitiva. A população rural não sabe ler. É geralmente o padre quem escreve e lhes lê as cartas dos maridos emigrados no Brasil ou embarcados em qualquer mar longínquo. Fagundes na sua vida errante, pára por algum tempo, na aldeia de Quebrantões. Aí escreve cartas à taberneira e a

outros populares. Luisa Ronca encantada com as "cartas tão lindas" de Fagundes, "prodígio de saber"³⁵ diz-lhe: "Vosseme-cê devia ficar por cá a ensinar os rapazes, que não vão ao estudo, desde que o tio Bonifácio Violas está engamiado na cama, e lhes não pode dar lições."

Fagundes leu-lhes, com grande deslumbramento das mulheres, a história dos Doze Pares de França e a do Imperador Carlos Magno.³⁶ Era este o estado do ensino na região minhota.

Quanto à educação citadina, esta tem que ser vista num âmbito muito mais amplo em função das exigências sociais nos fins do século passado. Ventila-se em toda a Comédia Burguesa um problema de grande actualidade e que é a insistência na necessidade de um curso superior para se poder ocupar lugar destacado na vida. As exigências da capital exercem uma pressão contínua sobre os seus habitantes.

N' Os Noivos, D. Agostinho promete a Gustavo, marido de Arminda, exercer da sua influência para lhe arranjar uma boa posição, porque sem recomendações não se singra na vida. "O conselheiro Severo, diz Gustavo é que explica as coisas com mais franqueza. Diz que há muitos com padrinhos. Bons padrinhos são os votos, e o dinheiro... Hoje não se vai lá de outro modo. É tudo empenhos, uma pouca vergonha... Depois, não tenho uma reles

³⁵

Ao Sol e à Chuva, pp. 50-51.

³⁶ Ibid., pp. 53 e 185.

formatura...Ao último concurso de amanuense,no ministério da justiça,apareceram mais de vinte doutores com as suas cartas."³⁷

A protecção de padres e ministros(ibid.,p.17) é condição sine qua non,para se ocuparem boas posições sociais.Vive-se numa sociedade cheia de exigências,de desenvolvimento comercial,industrial e científico porque,como o médico Julião Esteves d'A Caridade em Lisboa afirma "A ciência é a grande triunfadora,sobre as ruínas e descabros que vêm dos conflitos da existência."³⁸

Teixeira de Queirós vê com profunda agudeza os conflitos que se travam num meio tecnizado.Em D.Agostinho,Galvão afirma:"Para que o mundo caminhe direito,é necessário que todos trabalhemos,comerciando,industrializando,advogando,vendo doentes,construindo navios,cavando docas,rasgando caminhos de ferro,trabalhando nas descobertas científicas...direcção dos balões,incombustibilidade de todos os materiais,prolongamento da vida."³⁹ Este processo traz consigo um maior desnivelamento das classes,o enriquecimento de uns à custa do amesquinha-mento de outros.

N'A Morte de D.Agostinho,assistimos ao contraste contínuo entre o derruir de uma classe,a aristocrática,⁴⁰ não pre-

³⁷

Os Noivos,II,9;Também n'A Morte de D.Agostinho,p.93.

³⁸A Caridade em Lisboa,II,200;Também em Cartas de Amor,p.57.

³⁹D.Agostinho,p.145;Também n'Os Noivos,II,122 e n'O Famoso Galvão,p.61 e seguintes.

⁴⁰

A Morte de D.Agostinho,pp.60-61,92,258,304,etc.

parada para a vida e em que o ensino das letras estava ex-
⁴¹cludido do curriculum vitae e o surgir de uma classe de co-
 merciantes e industriais. O tio da Fonsequinha, brasileiro de
torna-viagem quis introduzir em Lisboa a máquina de costura
⁴²porque "fez disto a sua fortuna no Rio de Janeiro."

Ao lado de todo este progresso da ciência e que Teixeira
 de Queirós, como homem do seu século, não podia deixar de a-
 plaudir, e até encarecer, como temos vindo a registar, o autor
 detecta toda uma série de problemas que as autoridades não
 tinham sabido resolver--desde o estado deplorável das ruas,
 à falta de higiene e de canalizações (D. Agostinho, p. 265).

A solução que o autor aponta é uma maior justiça na di-
 visão das riquezas porque "anda por aí muita riqueza extra-
 viada, em mãos alheias. São magnates, potentados, a gozarem do
 que pertence a menores, a viúvas sem protecção." (D. Agostinho,
 p. 149).

Preconiza também que o destino da nação depende não só
 da aplicação dos meios postos à disposição pela ciência mo-
 derna mas também de um maior incremento às nossas riquezas
 naturais, o que, em última instância, daria mais empregos, utili-
 zando-se a mão de obra nacional. Em D. Agostinho, Galvão ao re-

⁴¹

Ibid., pp. 113-114.

⁴²Ibid., pp. 153-154, 222. Este tipo de brasileiro de torna-viagem, até certo ponto explorador da ingenuidade popular aparece no Amor Divino, p. 127; o Brasil era uma atracção para o povo que ansiava por melhor situação económica (o Bouças d'O Tio Agrela, p. 159; A emigração do povo para o Brasil, deixando a terra sem braços--A Cantadeira, p. 30; Ao Sol e à Chuva, pp. 50, 133.

ferir-se à importação cada vez mais crescente dos afamados queijos da Holanda faz elevar a sua voz como querendo fazê-la chegar aos responsáveis:

Para que pagamos nós tal contribuição a um país estrangeiro, enviando-lhe todos os anos, dos nossos cofres, contos e contos de réis? Porque não fabricávamos nós esses produtos, visto termos aí tal quantidade de batata, que chega a apodrecer? Porque somos um povo sem iniciativa, perfeitamente estéril e desnecessário à civilização?⁴³

Resume dizendo que nós somos "um país de asnos, choutando no coice da civilização." (p.241)

A situação política contemporânea é um dos temas que mais o interessaram. A população rural do Minho vivia de uma maneira geral afastada desses problemas presos essencialmente aos acontecimentos políticos do passado. Eram os missionários em Amor Divino que se "interessavam pela política, liam jornais, e suspiravam pela volta do rei absoluto."⁴⁴

Aqui se alude à rebilião da Maria da Fonte (p.142). Os camponeses manipulados pelos padres são adversos ao liberalismo.

Em Ao Sol e à Chuva alude, com desprezo à guerra civil russa que conduziu ao governo bolchevista de 1917 (p.131) e com orgulho às campanhas do duque de Saldanha (p.134) ou ao respeito por "El-Rei" e a "Carta." (p.133)

⁴³

D. Agostinho, pp.239-240.

⁴⁴

Amor Divino, p.11.

Mas é na Comédia Burguesa que a sátira política é mais vibrante. A sua opinião sobre o governo monárquico actuante era redondamente desfavorável. A acção d'Os Noivos desenrola-se durante o reinado de D. Luís, pai de D. Carlos, o rei bonacheirão que viria, em 1908 a ser assassinado com o príncipe herdeiro, D. Luís Filipe de Bragança, no Terreiro do Paço. Falamos aí nas Revistas de variedades de sátira à política no teatro da rua dos Condes (II, 187). Alude à história de Ernestina e do pai espanhol que era até, "Homem de bem e dos liberais." (II, 31)

Critica a prepotência dos ministros (por ex. do ministro da guerra, II, 107). Para fidalgos como D. Agostinho, só havia um único ministro da guerra--o duque de Saldanha, por quem tinha adoração submissa.

Mas onde o ataque às estruturas monárquicas decadentes, numa posição abertamente republicana é mais saliente, é n'O Salústio Nogueira, que o autor sugestivamente intitulou de Estudo de política contemporânea. Este processo erigido à política monárquico-liberal remonta ao Garrett das Viagens na Minha Terra e Arco de Sant'Ana, agora com uma perspectiva e instrumentos literários diferentes, mergulhando unicamente na actualidade como fonte de inspiração romanesca.

Traça-nos grosso modo, o modelo das carreiras políticas --o bacharel provinciano, sonhando com a glória do mando na capital, para o que terá que abdicar de quaisquer conceitos morais e empenhar-se na troca de favores por mais desonestos que sejam.

Lisboa transforma-se em "fábrica de políticos,"⁴⁵ deputados, conselheiros e ministros fazem-se aos pares (p.2).

Quer seja Salústio Nogueira ou Maurício Pontino d' O Grande Homem, assistimos por altura de 1883 à corrupção mortal dos partidos, à política balofa dos ministros do reino durante o reinado de D.Carlos I representado no romance por um personagem pomposo que ao entrar no club onde se reunira a mais alta sociedade numa gala de caridade em favor dos asiáticos reconheceu "como naquele baile e no país os sentimentos de fidelidade às instituições que a sua pessoa resume são profundos, indestrutíveis e antigos."⁴⁶

Era uma monarquia assim constituída que já não correspondia às exigências contemporâneas, de um mundo cosmopolita e científico que Teixeira de Queirós atacou severamente.

Urgia a substituição de um regime monárquico por um republicano, socializante que melhor pudesse atender às prementes necessidades de um povo com muitos a nos de atraso em relação à Europa, ignorante, primitivo sem recursos para

⁴⁵

Há também sátira política anti-monárquica em D.Agostinho. Aqui Galvão, representante do espírito moderno define Portugal e por detrás do seu ponto de vista pressentimos o do autor, do seguinte modo: "País de ignorantes, em todas as coisas que interessam o espírito público lá fora, país de políticos reles, que só sabem dizer babozeiras e fazer tolices" (p.236);

Também p.62. Na Morte de D.Agostinho, critica o governo pela não conservação dos monumentos nacionais, p.207; o facto dos políticos viverem do orçamento, pp.38,97,167; explica a decadência política actual estudando as causas, fazendo-as remontar às invasões francesas, p.255.

⁴⁶ O Salústio Nogueira, p.4.

subsistir.

De toda esta ideologia encontramos eco n' O Famoso Gal-rão, espírito cosmopolita, viajado e con hecedor da tecnologia mais avançada.

O problema religioso está intimamente relacionado com o político. A religião, tal como é pregada pelos padres maus, é também causa de decadência social.

Na sua obra, embora a maior parte dos padres sejam corruptos, sensuais⁴⁷ e facilmente acomodáveis na sociedade, também os há bons. É o padre Clemente Carvalhosa, d' O Criado do Cura, de Ao Sol e à Chuva, que "é um santo"; o padre Domingos Ventura da freguesia de Suento (ibid., p.71). São padres simples, rústicos, encafuados na aldeia, acreditando em superstições e com conhecimentos limitados da Bíblia (ibid., p.182).

Contudo os padres do Amor Divino são fanáticos, sem escrúpulos e oportunistas. As práticas religiosas assentam no ataque acerbo aos "pecados derivados do luxo e do bom trato social" (p.11). O fanatismo religioso leva as mulheres aldeãs ao flagelamento como meio de se redimirem do pecado e afugentarem o demônio (p.13); a resas e jejuns excessivos (p.43).

Alude às metamorfoses fisiológicas, analisadas em toda a minúcia naturalista, porque passou o missionário Antônio que se regenerou num mundo fantasmagórico de fanatismo, almas

⁴⁷
p.42. É o caso de Francisco de Salles de Amores, Amores...

penadas e superstições que depois procurou incutir na alma rude do aldeão(p.18).

As práticas e as missões,atraem a multidão delirante, como sonâmbulos em êxtase,abandonando os seus afazeres diários e obrigações de família.Esta cena faz-nos lembrar a da multidão fanática que seguia o padre Cícero ou Antônio Conselheiro do Nordeste brasileiro;ou ainda uma outra,num prisma diferente,da Germinal de Zola quando as mulheres e filhos dos mineiros se acotovelam e como sonâmbulos se dirigem para a mina a fim de exigirem dos patrões dos seus maridos e pais,mais justiça e humanidade.

Os motivos mais frequentes com que ilustra este tema religioso é a confissão⁴⁸;a venda de relíquias,escapulários e santinhos⁴⁹;a enumeração das penas infernais⁵⁰,leitmotiv presente em toda a obra,assim como a leitura dramatizada de textos sagrados.⁵¹

Proliferam as beatas,bruxas,geralmente tipos assexuados,como Alonsa,Angela,Antônia e muitas outras que encontramos quase sem excepção em toda a Comédia do Campo⁵² e espo-

⁴⁸ Amor Divino,p.84.

⁴⁹ Ibid.,pp.56-57,59-60.

⁵⁰ Ibid.,pp.86-97.

⁵¹ Ibid.,pp.150-152 e seguintes.

⁵² Daremos como ex. A Cantadeira,pp.66-68;em Amores,Amores...,há ainda aquele tipo de misticismo sensualista,quando as moças e moços em bandos se empurram para a romaria roçando-se nas carnes "acto carnal que seria santificado pela igreja"(p.55). É uma atitude constante na Comédia do Campo, atitude sui generis que o coloca numa posição distanciada da maneira anterior de encarar o campo.

radicamente na Comédia Burguesa (por ex. as irmãs Vinagre d'Os Noivos, embora com diferente faceta).

Algumas sob o domínio hipnótico dos padres conseguem ascender à posição hierárquica de santas. É o caso de Rosária do Amor Divino.

Há ainda toda uma crença na transmigração das almas, a metempsicose--por ex. no Antônio Fogueira (p.58) e que se manifesta, além disso nos pormenores da vida quotidiana.

É evidente o anti-clericalismo de Teixeira de Queirós não só através de toda uma crítica ao processo de fanatização manipulada pelos padres como pelos personagens ateus, desde o Cerqueira, tio brasileiro de Rosária, ao episódio em que o cocheiro que traz os missionários de Braga compara o assento que toma na carruagem com o púlpito das igrejas.⁵³

Na cidade a religião já não assume o papel de força fanatizadora das multidões, a não ser em personagens como Angelina, oriundas de um meio provinciano.

Além de ser um suporte, como vimos, para ascender a lugares de destaque, a ela só recorre nos momentos de aflição, para requerer de Deus ou da Virgem a protecção oportunista de que necessitam para atingir os fins que pretendem.

N'Os Noivos, Arminda está preparada para abandonar o marido e o filho e ainda recorreu, numa última tentativa de salvação, à imagem da Virgem, para que fizesse com que o aman-

te anuisse aos seus desejos(II,304);com a mesma intenção Maria Paula de Cartas de Amor adora as imagens dos Santos do seu oratório(p.13). Este mesmo aspecto está presente n' O Crime do Padre Amaro de Eça de Queirós.

Continua no entanto a insistir no misticismo sensualista da população citadina.

Na Morte de D.Agostinho,o espírito de Josefina vagueia por todas as figuras bíblicas detendo-se com mais devoção na da Virgem,cuja imagem queria imitar. "Na contemplação de todas estas maravilhas,a humilde costureira encontrava só ideias sorridentes e venturosas"(p.16).

Nas Cartas de Amor,o autor dá-nos a conhecer melhor o seu ponto de vista sobre a religião,estabelecendo um paralelo entre a religião praticada e a ideal.A primeira parte do dilema é exemplificada através de uma análise dissecada das concepções de misticismo sensual com um Cristo e uma Virgem materializados e excitadores dos sentidos e representado pela freira Soror Maria da Pureza,irmã de Júlio.A atitude crítica,como meio de saneamento social,e após a análise do fenómeno de histeria mística,parte de Júlio,que é Teixeira de Queirós,seguindo neste aspecto com rigor os preceitos de escola(pp.110-114).

Denota um profundo conhecimento da Bíblia e de Renan (carta III,segunda parte,pp.106-110;carta V,pp.115-116).

Os padres,esses,acomodam-se facilmente na sociedade,⁵⁴ decorando os seus sermões,comendo bons bifes, e levando uma

54

Refere-se ao padre Brito d'Os Noivos,II,122.

"existência sem arrelias, em grande repouso,"⁵⁵ enquanto que as suas prédicas eram geralmente tidas na conta de "quimeras e patacuadas," "um apontado de sensaborias e patranhas" (ibid., p.106).

Os princípios básicos da religião não são no entanto alvejados pela sua crítica e a comprová-lo está o facto de Teixeira de Queirós ser um leitor assíduo da Bíblia e dos Livros Sagrados, do mistério da Virgem e da vida dos Santos, conhecimentos que transmitiu com profusão à sua obra. Neste aspecto é tradicionalista e portanto anti-naturalista. Simplesmente não deixou de reprimir as acções menos justas.

Como se diria do seu personagem João da Terra d'A Morte de D. Agostinho, "O seu bom fundo provinciano, às vezes tinha súbitas revoltas contra tantas injustiças" (p.99).

A vida familiar assume na sua obra, tal como os outros temas uma função diferente consoante nos referimos ao campo ou à cidade.

No Minho os laços familiares e o culto do lar são respeitados. Notemos contudo que o propósito insistente do autor de ralçar o fanatismo extremo e até boçal do aldeão o levou a sacrificar, digamos, a esse princípio, quaisquer outros sentimentos. É raro encontrarmos famílias unidas, prontas a lutar contra todas as intempéries como a de Amália e filha Serafina (de Ao Sol e à Chuva); de Mariana e filha Ermelinda

⁵⁵ É o padre Martinho da Morte de D. Agostinho, p.74.

(d'O Brinco de Ermelinda) ou de Gertrudes, Zefa e o velho Agrela (d'O Tio Agrela). São frequentes os casos de famílias como a do Chico, o namorado da Rita Cantadeira, ou a do Mudo, Charrô e a mulher (de Ao Sol e à Chuva).

Levando uma vida essencialmente ao ar livre, a maior parte do tempo passam-no nas suas diversões favoritas, à sombra das igrejas, nas romarias com seus cantares, cabriolas e danças, nos campos ceifando, malhando ou esfolhando ao mesmo tempo que cantavam ao desafio (por ex. A Cantadeira, Amores, Amores...).

Para as velhas famílias senhoriais, as casas eram o centro de encontro da família e amigos e aqui já o autor se detém em pormenores interiores e exteriores de conforto.

É a residência da morgada de Refuinho que o autor descreve em pormenor especialmente os quartos de dormir, cozinha e sala de jantar,⁵⁶ mas sobretudo em Amores, Amores... a casa dos morgados de Ramisco que é o centro de reunião da família espalhada pelas aldeias vizinhas e que ao serão jogam ao lotto, as damas e o voltarete (p.57). O conforto interior denuncia o gosto e inclinações religiosas dos seus moradores, não faltando a capela, frequente nos solares do Norte, Lampedários, altares, santos e objectos sagrados nas paredes (ibid., p.71).

Nos romances citadinos o culto familiar é sobretudo o-

⁵⁶

Amor Divino, pp.21-22 e 135.

rientado pelas exigências sociais. O conforto interior raras vezes traduz os interesses culturais dos seus moradores, mas são antes o reflexo da projecção social que se pretende como centros de atracção da sociedade, em soirées e jantares sociais (Cartas de Amor e sobretudo n' A Caridade em Lisboa e O Salústio Nogueira).

3. Temas filosóficos.

Em linhas gerais já nos referimos à filosofia de vida expressa por Teixeira de Queirós, assim como às aspirações que depositou no futuro do país.

Não resta dúvida que a par do carácter rústico e selvagem do camponês nortenho, perpassa em toda a Comédia do Campo um sentimento de confiança na simplicidade e coração ingênuo dos filhos da terra.

Pressentimos sobretudo uma profunda análise filosófica relativa ao meio em que se desenrola a acção. Da série do campo, a nosso ver, a obra que traduz com mais fidelidade o pensamento filosófico de Teixeira de Queirós é Ao Sol e à Chuva, publicada quando o romancista já se encontrava no declinar da vida e a três anos da sua morte. Fagundes é um "livre pensador" para quem "o dinheiro é a escravidão" (p.122). Por isso "a riqueza não é precisa para nada" (p.152).

Dentro de um princípio positivista regeitou toda a explicação sobrenatural, metafísica das coisas. A ciência e o "pontificado do pensamento" ⁵⁷ são as grandes directrizes da

57

Morte de D. Agostinho, p.94.

vida, condição necessária à conquista da felicidade.

O agnosticismo do autor é notório, como tentativa desesperada de buscar uma via nova, numa coligação da ciência com o amor representada pelos materialistas, João da Terra e Julião Esteves (da Morte de D. Agostinho ; e A Caridade em Lisboa) e pela religiosidade franciscana do Fagundes de Ao Sol e à Chuva.

Em Cartas de Amor divaga sobre a vida. Há em todos nós duas vidas: a vida das relações e a vida abstracta da esfera intelectual, imortal à qual o corpo material se une depois da morte (p.12); à desagregação do universo subsistirá o amor das almas livres (pp.15,37). O amor surge aqui como lei de atracção universal (p.17).

Preocupou-se com os problemas da educação e detectou os defeitos do ensino tanto na província como na cidade não exceptuando o próprio ensino universitário de Coimbra; salientou a importância de uma formatura, sobretudo num meio como o lisboeta pressionado por contínuos demandos, numa época de profunda transformação científica e técnica; detectou os graves problemas políticos que afectam a monarquia durante os reinados de D. Luís e D. Carlos e defendeu um maior nivelamento das classes através de uma divisão mais equitativa das riquezas até aí na posse das famílias nobres, deslocadas de uma sociedade em que domina a ciência; e preconizou, finalmente uma abertura de Portugal aos países europeus, como condição de progresso e modernidade.

Os padres são também um entrave ao progresso.

Expõe portanto um princípio filosófico de respeito pe-

la essência da fé,mas regeita as práticas exteriorizadas sobretudo quando são manipuladas por missionários e padres oportunistas ou então quando são pretexto para singrar na vida.

As festas religiosas,as procissões,missões de evangelização quer no campo quer na cidade são um mero pretexto para se explorar a credulidade do povo que ainda vê no padre o símbolo da autoridade local.

Podemos ainda considerar como tema filosófico a concepção de Teixeira de Queirós sobre a mulher,sua educação e psicologia e papel que deve desempenhar na sociedade.

Aponta os defeitos da educação⁵⁸ e de subjugação feminina aos deveres sociais(ibid.,pp.19,112);critica a influência das leituras na exacerbação dos sentidos(p.65);critica a frivolidade dos salões,centros de corrupção(p.98),mundo de falsidade e vaidade(p.103).

Procura vencer a concepção da época de que a mulher era um tropeço,um simples ornato de valor secundário numa sociedade defeituosamente constituída.

A sua educação positiva e a disciplina de escola,rasgaram-lhe os horizontes no concernente ao aprofundamento psicológico e compreensão da alma da mulher,na sua dupla faceta anjo/demônio.

O tema do amor mereceu-lhe a maior atenção.Não é apenas

58

Cartas de Amor,pp.22,93.

o amor-paixão ou o amor-preverso. É visto na sua acepção global e multifacetada, chegando mesmo a levantar uma ponta do véu que esconde o difícil problema das relações homossexuais.⁵⁹

Está presente o amor-mãe em (Angelina d'O Salústio Nogueira); amor paixão adúltera em (Arminda d'Os Noivos ; O Salústio Nogueira e D. Agostinho, Maria Paula de Cartas de Amor; Rosal e Paraíso d'A Caridade em Lisboa); amor feito de volúpia, instinto determinista detalhadamente anatomizado dentro dos postulados da escola naturalista, realçando-se a miséria e vícios da carne e deste modo provocar a repulsa e asco.

O casamento surge quase sempre como a salvação das aparências⁶⁰ ou então obedece a interesses sociais.

Josefa Lencastre d'O Salústio Nogueira ao casar com o general Gonçalo, pode equiparar-se às mais ostentosas mulheres da sociedade (p.103) e a Fonsequinha casou com um tio calvo e rico recém-chegado do Ultramar.⁶¹

59

N'Os Noivos, quando a criada Clara endireitou os rolos da patroa "Arminda consentia e até gostou que lhe repuxassem a saia e lhe fizessem carícias na pele, o que lhe produzia certa languidez em todo o corpo, I, 161; mais adiante diz-nos que a irmã de João Dantas, Ursulina, no jardim da sua casa em Benfica mantinha "Arminda estreitada nos braços. O seu riso exprimia-se numa convulsão de beijos e nuns sons guturais de sensualidade, II, 140 e os "corações daquelas duas mulheres abraçados num gozo recíproco de beijos" II, 144.

⁶⁰Os Noivos, II, 32.

61

O Salústio Nogueira, p.103.

Nos últimos romances da Comédia Burguesa tentou uma solução para a degradação do amor no cerne da sociedade burguesa do seu tempo numa conciliação do amor superior "de harmonia de dois cérebros com o mesmo pensamento"⁶² com a ciência, através dos casamentos de duas mulheres do povo, Josefina e Favorita com dois agnósticos e materialistas João da Terra e Manuel de Sá.

4. Conclusões

Dada a simultaneidade das obras da Comédia do Campo e da Comédia Burguesa, com uma temática própria de cada um destes meios tão distintos, é impossível traçar com todo o rigor uma linha evolutiva do pensamento artístico de Teixeira de Queirós. Para simplificarmos poderemos dizer que os problemas religiosos constituíram a matéria temática fulcral das primeiras obras, mais incisivamente no Amor Divino e numa perspectiva mais esfumada em Amores, Amores... numa época em que se alimentava apenas das teorias científicas e positivistas do naturalismo.

Em 1881 com a peça de teatro O Grande Homem e dois anos depois n' O Salústio Nogueira trata dos temas políticos numa altura em que já se havia iniciado na carreira política; como complemento e em consequência da experiência adquirida no serviço público, alarga o âmbito da sua mundividência so-

62

Cartas de Amor, p.8. Note-se que neste romance o suicídio do marido de Maria Paula para lhe deixar o caminho livre e poder legalizar as suas relações adúlteras, abre caminho novo de verdadeiro saneamento social (p.231).

cial ,estudando a decadência das velhas famílias da nobreza em D.Agostinho e na Morte de D.Agostinho e os vícios e usura da sociedade burguesa n'O Famoso Galvão,Os Noivos,A Caridade em Lisboa e Cartas de Amor.

A partir de 1913 e com os dois últimos romances tenta uma nova via aspirando à fraternidade entre as almas num mundo ideal de justiça,liberdade e nivelamento sociais.

2. Análise do tempo e espaço dessa ficção

a. Não há em toda a obra de Teixeira de Queirós uma constante precisão temporal.Ora nos é dado com a fixação da estação do ano,mês,dia e até hora,ora dá grandes saltos no tempo,sendo por vezes vago e arbitrariamente concebido.

Em Ao Sol e à Chuva,a certa altura diz que decorreram muitos anos.Este caso é raro,todavia.Há mais que um plano temporal sendo frequente a sua inversão sempre que narra retrospectivamente;algumas vezes relata-nos a vida de um dia,par e passo,sendo-nos possível acompanhar o personagem;outras vezes faz parar o tempo cronológico para se deter no vivencial.Além disso só parte da curva temporal nos é dada,nunca chegando o leitor a assistir ao amadurecimento e decadência dos personagens,com excepção talvez de Ao Sol e à Chuva que abarca um período de doze anos.

Em D.Agostinho e na Morte de D.Agostinho já não assistimos aos anos de esplendor do velho fidalgo,mas apenas ao último período de decadência.

Já n'Os Noivos,o primeiro romance da série e em que o fidalgo aparece,ele não é novo nem rico.

Pensamos que a preocupação primordial do autor é apenas deter-se num dos pontos da curva temporal da vida das suas criaturas, fazer parar o tempo cronológico para estudar em pormenor as suas vivências durante esse lapso de tempo.

Por isso as suas personagens não envelhecem. Como afirma Edwin Muir "O verdadeiro carácter parece existir na mesma forma, em todos os momentos, e intocado pelo tempo."⁶³

No Amor Divino não há grande precisão nos limites cronológicos; os dias sucedem-se sem que o autor os delimite nas horas, minutos e segundos (ex. depois da cena no capítulo V--a oração na igreja, o autor dá um salto no tempo para localizar o episódio seguinte "numa tarde de domingo soalheiro e pagão"(p.67). Temos a sensação que os dias passam sem que demos conta. Depois da missa descrita no capítulo VI, Rosária vai para casa, fecha-se no quarto, passa os dias a cismar, a auto-examinar-se e depois "numa tarde nevoenta" (p.75), ela foi a casa de Lindória e inicia-se o diálogo entre as duas. No capítulo VII a acção retoma o fio "na quinta-feira seguinte"(p.79).

Entre o capítulo VI e o VII decorreu um lapso de tempo de uma semana; o tempo psicológico, vivencial centra-se no episódio da missa e a acção pára aí para dar lugar ao diálogo que ocupa o resto do capítulo.

No capítulo VII--é quinta-feira e realiza-se a prática

⁶³ Edwin Muir, The Structure of the Novel, 10th edition (London: The Hogarth Press, 1967), p.84.

de frei Tomás ao ar livre. Nessa noite Rosária tem um sonho: vê sair da água e saltar-lhe ao peito um sapo horrendo; entretanto decorreram vinte e quatro horas porque duas páginas adiante já o autor localiza a acção "na manhã seguinte," na sacristia da igreja.

No capítulo VIII há de novo um grande lapso de tempo, de sete dias, embora depois em inversão temporal nos seja dado conhecer as diferentes fases da confissão de Rosária.

Até ao capítulo XIV, sentimos a lentidão do tempo--a vida do dia a dia. Neste capítulo (p.187 e seguintes), há um salto de um ano no tempo, apenas nos é dado saber que Rosária enfraquecera e nunca mais se levantara do leito. O frade António regressou e de novo o tempo cronológico pára e dá lugar à acção. Portanto a duração do romance não chega sequer a dois anos.

Quanto ao tempo atmosférico ele é registado com frequência o que denota o deliciamento do autor pela natureza; a influência do sol sobre a paisagem (p.25); o céu com nuvens de um dia triste e que anuncia o cair das folhas (p.35); no dia da missa ao ar livre há um claro sol (p.79), mas logo adiante está um dia com sol de inverno (p.135).

Amores, Amores... inicia-se em agosto; o tempo cronológico é muito lento desenrolando-se a acção do romance em breves dias. No primeiro dia é a romaria a Santa Catarina, o almoço anual no solar dos morgados; à tarde nos bosques circundando a herdade e só termina no final do capítulo V. Domina o tempo vivencial. Esse dia terminou com o diálogo entre Lúcia

e José Fortunato e a cena da capela.

No capítulo VII inicia-se um novo dia que se prolonga até ao capítulo IX. Na manhã seguinte(cap.X), celebra-se a missa de requiem sendo celebrante o velho frade, com quem Lúdia se encontrou nessa tarde. Na noite desse mesmo dia Lúdia tem o sonho que a leva a concordar com o casamento com Cesário que se realiza uma semana depois, dia em que morre a irmã Inocência: A duração total do romance é aproximadamente uma semana.

As novelas curtas Antônio Fogueira e A Cantadeira têm também uma duração mais ou menos limitada. A primeira inicia-se "numa excelente manhã de um maio risonho"(p.1), mas no capítulo II o autor salta alguns anos(p.19). Entretanto o Antônio já "chegou aos vinte anos feitos"(p.33) e inicia-se a odisseia que o leva à morte.

O tempo cronológico parou pois até ao final da novela poucos dias passaram. Durante este período há uma precisão minuciosa da continuidade emocional dos personagens anotando-se até os minutos(pp.94 e 114).

A Cantadeira tem a duração de um mês, de agosto a fins de setembro, e por conseguinte há uma grande precisão temporal (ex. a ida à bruxa preparada em todo o pormenor "Tudo assim combinado, na sexta-feira"(p.39).

Em Ao Sol e à Chuva há grandes oscilações temporais; a acção inicia-se em abril(p.26); no capítulo VI faz-se a segunda referência ao mês, agora agosto(p.73). Entre este capítulo e o capítulo VII há um grande salto no tempo "Corre-

ram anos, bastantes, deste existir de alma ansiosa, ao fim dos quais o Fagundes voltou à sua aldeia" (p.85). Há depois precisão temporal "No dia seguinte, de manhã" (p.147). No capítulo XII estamos no "final do mês de novembro, sexta-feira, dia jejuado e frio" (p.161); até à página 232 "Passou um mês..." para nos situar na pág.233 "...na manhã seguinte."

Passa-se o Natal (nessa noite celebrou-se o casamento de Serafina com Gabriel) e o romance termina em janeiro.

Na Comédia Burguesa não é diferente o tratamento do tempo. N' Os Noivos, por ex. a acção inicia-se num "claro sol de Maio" (p.4). Por vezes o autor dá-nos com grande precisão não só o dia como as horas "Na manhã seguinte, quando às onze horas, Gustavo descia a rua do Alecrim..." (p.8).⁶⁴

Há uma sequência diária do tempo "No dia seguinte" (p.95); há por vezes saltos no tempo "Os primeiros dias passaram-nos recolhidos numa intimidade egoísta" (p.71), ou então "Quase oito dias em Sintra sem verem nada!..." (p.105); de novo imprecisão temporal "Num dia de manhã" ou "Passados oito dias" (p.117).

No final do primeiro volume notemos que o tempo passou velozmente--lapso de dois meses entre o sétimo mês de gravidez e o nascimento do filho "na época própria, aos nove meses" (p.287).

No segundo volume até à página 97 só decorreu um mês;

⁶⁴

Também pp.9,17,25,27,51.

passa-se depois um verão sufocante(II,103) e na página 182, estamos já "num belo domingo de sol outonal." A duração total do romance seria aproximadamente de dois anos.

N'O Salústio Nogueira há contínuas inversões temporais, embora a acção propriamente dita se desenrole num período curto. Iniciada em maio(p.29), há depois imprecisão vindo a situar a acção no capítulo VII, numa quinta-feira de manhã(p. 121); para o tempo sempre que o autor quer destacar as vivências de certos dias: festas sociais, récitas reais ou espetáculos(ex.pp.268-330). Entretanto Salústio consegue singrar a posições cimeiras da política, Angelina tenta suicidar-se e de novo os dias da sua agonia se sucedem lentamente(pp.401-450); novo salto de oito dias para descrever o funeral do general Gonçalo, marido de Josefa Lencastre(pp.459-463).

"Tempos depois"(p.470), Gabriel Besteiros tendo tomado conhecimento da morte de Angelina, comenta o sucedido com Salústio, então ministro da marinha, que se limita a um encolher de ombros.

N'A Grande Quimera, seu último romance, o tratamento é o mesmo. A acção inicia-se num "dia frio e nevoento do mês de Natal"(p.4); no capítulo VI(p.67), estamos em maio "quando as flores já espreitam a primavera." Os dias vão-se desenrolando lentamente, assistindo o leitor às vivências dos personagens, terminando o romance por altura dos Santos(p.264).

Estas mesmas oscilações pendulares no tratamento do tempo se verificam nos restantes romances da série.

Em todos o tempo é concreto, contemporâneo, desenrolando-

-se a acção entre os reinados de D.Luís I e D.Manuel II.

Nas últimas obras--Ao Sol e à Chuva e A Grande Quimera não há referência exacta a episódios da vida política ou social que nos permita precisar as datas em que a acção decorre.

Nos contos, pelas suas características especiais, há um mais uniforme tratamento do tempo, embora nem sempre limitado (ex. Santa Margarida de Nossa Gente), focando geralmente um episódio, um aspecto ou caso significativo na vida dos seus personagens.

Aqui não interessa, como no romance, o passado e o futuro dos personagens, portanto não temos a sensação daquele tipo de "duração" bergsoniana de continuidade emocional.

Assim o "Brinco de Ermelinda" tem a duração de poucos dias, entre o momento em que Ermelinda perdeu o brinco (p. 66) até à morte do Cancela, na "manhã seguinte" (p. 83) ao dia em que ele tinha ido à bruxa (p. 75).

Não há todavia grande precisão temporal quando nos diz que "Nos dias seguintes continuou a filha da pobre lava-deira a procurar o brinco" (p. 70); ora "em certa noite escura e fria, Lindoria e Mariana foram receber os conselhos duma feiticeira" (p. 73). O mesmo acontece no conto "A Cobra" em que o autor nos diz que "o caso aludido tinha-se dado, havia poucos dias" (p. 100) e depois apresenta-nos esse caso.

Da Nossa Gente respigamos o conto "O Gamarrão". Este centra-se num episódio ocorrido num "dia de finados" (p. 173), quando por altura da morte do morgado Gamarrão, o povo quis

extorquir dinheiro ao herdeiro a título que o seu antecessor lhes havia prometido auxílio para umas obras e em torno de uma "discórdia" entre o dr. Gama, sobrinho e as autoridades se resume o conto (p. 182).

2. Espaço

Em sentido lato, o espaço em que se desenrolam os romances, novelas e contos, é ora a aldeia portuguesa, no âmbito limitado da região minhota (Comédia do Campo), ora a cidade de Lisboa e arredores, Colares e Sintra ou então o Alentejo (A Grande Quimera).

O tratamento de cada um destes espaços é contudo bem diferente e intrinseca-se numa perspectiva que depois de Eça se vai orientar no sentido de volta às raízes campestres, onde era possível o amor e a espontaneidade.

O mundo espacial por ex. no Amor Divino ora se circunscreve à aldeia, geralmente à volta da igreja e adro, ora se amplia até Braga e Porto, aliás momentaneamente apenas. É portanto um espaço fechado e limitado.

O mesmo acontece no António Fogueira e n' A Cantadeira.

Em Amores, Amores... o espaço geográfico alarga-se, porque embora a acção principal se centre na aldeia de Ramisco, em redor da igreja, primeiro (local onde se realiza a romaria) e o solar de Brás Soares, depois; ou então na aldeia vizinha da Cerdosa, apenas à volta do solar ensombrado de Frei Jerônimo da Assunção.

Há no entanto um alargamento, uma abertura porque tanto Frei Jerônimo como Lídia haviam vivido em Coimbra. Aqui a in-

tenção do autor é preconizar a projecção da aldeia ao mundo civilizado das cidades.

Em Ao Sol e à Chuva de novo a acção se circunscreve apenas ao ambiente aldeão. Embora acompanhemos Fagundes na sua vida de caminheiro, ele não sai do perímetro circunvizinho à sua aldeia; de Quebrantões (p.50) à freguesia de Suente (p.58) para voltar ao ponto de partida (p.103).

Toda a Comédia Burguesa se desenrola à volta de Lisboa com os seus hábitos mundanos e tipos sociais da burguesia, com excepção d'O Famoso Galvão, cuja primeira parte se situa na América Latina, quando Galvão regressa de navio a Portugal.

A acção d'Os Noivos inicia-se na rua do Alecrim, sobranceira ao Tejo; transmuda-se com eles para Sintra; de novo para Lisboa, agora para a Estrela, depois para a rua do Ferregial de Cima (p.170) onde começaram as reuniões mundanas; depois é a pensão da rua do Príncipe; Benfica; casa do Poço de Borratém (II, 124) e finalmente para a casa da rua do Salitre, donde fugirá Arminda com o amante João Dantas, quando a acção termina.

A acção dos restantes romances da série decorre entre Lisboa e Sintra--D. Agostinho, Morte de D. Agostinho, A Caridade em Lisboa enquanto O Salústio Nogueira, se refere também a Braga, A Grande Quimera se desloca para o Alentejo e O Famoso Galvão para a América do Sul apenas na viagem de Galvão ao voltar a Portugal.

Quanto à profundidade com que esse espaço é tratado há

variações nas diferentes obras.

De uma maneira geral nos romances, novelas e contos da Comédia do Campo, não há preocupação notória da parte do autor em dar-nos a visão das diferentes aldeias com os seus contornos nítidos.

Toda a série não é mais do que uma aldeia em ponto grande, que é o Minho com as suas igrejas, casas de antigas famílias senhoriais e os seus costumes, detendo-se essencialmente no aspecto que a natureza assume nessa região.

No Amor Divino, os contornos da aldeia estão esfumados.

Para além dos campanários (p.7) e montes não conhecemos a fisionomia das ruas ou das casas, com excepção da casa da morgada de Refuinho. Não há portanto uma visão uniforme de conjunto. Quando se detém na descrição de uma casa é quase sempre a da bruxa ou de qualquer benzedeira (por ex. a da bruxa Alonsa d'A Cantadeira, de Esmeralda d'O Brinco de Ermelinda, etc), ou a igreja ou a casa do cura (O Criado do Cura, A Vingança do Morto, Rende-te Centurião) ou com maior nitidez em Amores, Amores...

Em Ao Sol e à Chuva, de todas as aldeias por onde Fagundes passou só conhecemos a taberna da Ronca, as diferentes igrejas sempre iguais, o que lhes confere um carácter simbólico, as fontes e matas (p.86) em que o autor se detém carinhosamente.

Na Comédia Burguesa como a acção de quase todos os romances se situa em Lisboa, é-nos fácil reconstituir com os elementos colhidos nas diferentes obras, a fisionomia da capital e arredores, de Benfica até Sintra.

N'Os Noivos, por ex. vemos as ruas de Lisboa, S. Roque, Alecrim, Chiado, S. Pedro de Alcântara, Belém, Benfica, donde se avista mais além Carnaxide, Lumiar e Damaia.

Vemos casas, os campos semeados de fava em Benfica(I,70), o jardim da Estrela(I,142), assim como os passeios com seus vendedores ambulantes; os cocheiros e trens da companhia. Temos a sensação nítida dos seus contornos; a um lado o Tejo(I,41) e ao outro Benfica. O espaço secundário do romance centra-se em redor de Sintra, que ficamos a conhecer pelas suas árvores, paláci~~o~~ da Pena e Peninha.

Na primeira parte d'O Famoso Galrão, o autor situa a acção inicial do romance na cidade de Iquique, à borda do mar Pacífico. Galrão, encontra-se no navio com Arminda e a mãe e através de um diálogo vivo entre eles e outros passageiros, Galrão tem possibilidade de falar sobre assuntos pertinentes relacionados com o mundo das finanças e vários países do globo, desde a região da Amazonas(p.25) a cidades dos Estados Unidos.

Nas Cartas de Amor são-nos fornecidos nomes de outras ruas e jardins embora sem a mesma nitidez visto ser sempre narrado retrospectivamente. Entra na esfera deste romance a teatro S. Carlos(p.65). Outras casas de espectáculos aparecem n'O Salústio Nogueira; da Trindade(p.259); clubes elegantes (pp.3,25); lojas de primeira classe(p.103).

Em D. Agostinho, há uma maior limitação espacial, concentrando o autor a sua atenção no velho palácio dos Cunhas, de janelas abertas para o Tejo e cujo interior e exterior nos

são descritos detalhadamente⁶⁵(pp.48-49,155-156),ou então numa ou noutra casa de personagens secundários(por ex. a casa de Arminda,amante de Salústio Nogueira,na rua do Sacramento à Lapa,p.15).

Em nenhum romance como neste a fisionomia de Sintra nos é dada com tanta clareza:

O mar para um lado,sentindo-se o marulho das ondas;para o norte a extensa campina sossegada,silenciosa e vaga,em frente as casas amontoadas de S.Pedro e a charneca que se continua para Lisboa;à direita o espinhaço pedregoso da serra de Sintra,que vai morrer lá para Cascais.(p.136)

Vemos ainda a Sê engalanada "Nos dias das festas reais,⁶⁶ hospitais⁶⁷,pródomos⁶⁸ ou então os lugares paradisíacos entre Lisboa,Santarém e Portalegre que conhecemos apenas de passagem quando Manuel de Sã,Favorita,a senhora Januária e senhora Rosa,personagens d'A Grande Quimera,viajaram de Santa Apolónia para a quinta das monjas que o autor localiza entre⁶⁹ Gafete e Portalegre. A acção desenrola-se ora em Lisboa ora nas monjas,o que denota uma viragem mais acentuada para o campo,lugar de repouso e horizontes mais amplos.

⁶⁵ Também na Morte de D.Agostinho,pp.10,271.

⁶⁶ Ibid.,p.229.

⁶⁷ Morte de D.Agostinho,p.229.

⁶⁸ A Caridade em Lisboa,II,73.

⁶⁹ A Grande Quimera,p.165;também n'A Caridade em Lisboa, I,105.

O Famoso Galvão é o romance em que o espaço é mais amplo e tratado com bastante profundidade, pois na primeira parte (pp.1-51), Teixeira de Queirós fala-nos em todo um mundo industrial, financeiro, trazendo Galvão para Portugal a ideia de revolucionar o nosso país. Portanto o autor estava plenamente consciente do atraso português e da necessidade de uma maior abertura ao progresso mundial.

3. O Romance e o Conto e suas relações

O conto rústico de que o escritor minhoto nos legou algumas obras primas, insere-se numa corrente literária que vem do século XIX e que no nosso encontrou atmosfera propícia à sua difusão.

Como dissemos já, ele foi primeiro praticado por Alexandre Herculano n' O Pároco da Aldeia, continuado por Rodrigo Paganino nos Contos do Tio Joaquim. Júlio Dinis dos Serões da Província e sobretudo Camilo nas Novelas do Minho, abriram novas perspectivas ao tratamento do meio rural, realizando o último, que era utopia a idealização da vida rústica.

Teixeira de Queirós, iniciado no género por volta de 1875, vai oscilar entre um certo lirismo e sentimentalismo transfigurador, em parte, da realidade, e uma análise naturalista, assente na dissecação do carácter por vezes boçal do aldeão.

Na introdução aos Arvoredos, colecção de contos escolhidos pelo autor, este afirma que "Não foi o espírito propositado de análise, que dissecou as minudências dos quadros

campeiros;porém o coração e a sensibilidade." ⁷⁰

Os dez contos que compõem a colecção são,na expressão do autor, "manifestação espontânea do amor à província." No entanto,na nossa opinião,se ela inclui contos apologéticos da ingenuidade e simplicidade campesinas (como é o caso de Nosso Senhor Jesus Cristo,pp.63-73;ou O Ramo de Oliveira,pp. 209-244),tem outros,como a Vingança do Morto,em que já se realçam as mesquinhices e vilanias do povo.

Tanto este conto como O Ramo de Oliveira,A Cobra e o Canto do Galo,foram extraídos d'Os Meus Primeiros Contos;os restantes colheu-os de António Fogueira ("Morte Negra" e "Enterro de um Cão"),de Novos Contos ("O Cego de Guardiã", "Nosso Senhor Jesus Cristo" e "Rende-te Centurião") e de Nossa Gente ("Pastoral").

Tendo escrito na totalidade trinta e um contos,versou neles grande variedade de assuntos desde a evocação das serras ("Pastoral"),de certos tipos aldeãos,festas e cantares que colheu em flagrante no Minho("O Tio Agrela","O Criado do Cura",as bisbilhoteiras da "Morte Negra"...),a simplicidade infantil do "Rei Absoluto" e o único conto para crianças dedicado aos filhos,"Um Corvo e um Papagaio".

Quanto às características do conto de Teixeira de Queirós,ele obedece nas suas linhas gerais ,aos imperativos impostos pelo género.

70

"Introdução," Arvoredos,1.^a edição(Lisboa:Livraria António Maria Pereira,1895).

Para além da concentração emocional, psicológica, muito mais acentuada que no romance, ele é materialmente mais reduzido. Alguns contos são meros episódios ou quadros como o "Rende-te Centurião", "Os Dois Caturras", etc.

É uma "célula dramática" e como tal obedece à unidade de acção; "O Tio Agrela" à volta do conflito do casamento da Zefa; "O Brinco de Ermelinda" a perda do brinco e de como recuperá-lo para evitar a maldição; "O Enterro de um Cão" a dívida de gratidão para com a dedicação de um animal; "Nosso Senhor Jesus Cristo" um mero episódio--um pobre que afirma ser o filho de Deus, e o mesmo em relação a "O Rei Absoluto"; "O Gamarrão" em torno de uma questão de auxílio monetário à aldeia; "Rende-te Centurião" um pitoresco episódio relacionado com a procissão do Senhor dos Passos; "Cresce o Mar," ilustrativo do amor maternal, etc.

Espacialmente nenhum conto se confina a uma rua, casa ou divisão. Há um certo alargamento geográfico por vezes acentuado como n "O Brinco de Ermelinda." Aqui a acção desenrola-se em redor de um triângulo espacial: a casa de Ermelinda, a da bruxa e o local onde perdeu o brinco; n "O Tio Agrela" acontece o mesmo: o espaço ora é a casa da Zefa ora a do Chico.

É ainda mais amplo no "Rende-te Centurião," quando o autor faz o abade da freguesia de Refuinho deslocar-se a Braga para tratar dos preparativos da festa quaresmal.

Este alargamento pode explicar-se pelo facto do autor querer buscar elementos de pormenor com que enriquecer a

acção. Por outro lado significa uma aproximação do conto com o romance.

Temporalmente, os conflitos desenrolam-se geralmente no espaço de dias ("O Brinco de Ermelinda," "O Tio Agrela") ou num período mais reduzido ("Vingança do Morto," "Enterro de um Cão") e raras vezes mais longo ("Santa Margarida").

Embora geralmente no conto intervenham muito poucos personagens, como consequência da lei das três unidades, tal não acontece no relato breve de Teixeira de Queirós.

Se muitas vezes não intervêm muitos personagens, pressentimos a sua presença pela alusão, ainda que passageira, da parte do autor, técnica resultante do plano inicial de procurar criar uma vasta comédia portuguesa, um mundo total com personagens transitantes.

N"O Tio Agrela," por ex., o pai e o namorado, a mãe e o tio casamenteiro do Bouças, passam de relance a aparece Lindória, uma beata que irá transitar de conto em conto e de romance em romance.

N"O Brinco de Ermelinda," pressentimos a presença da Zefa do Agrela, da Rosária do Monte e da Clarita do tio Sebastião, como pertencentes ao mundo dos protagonistas, embora não intervindo neste momento. Esta técnica balzaquiana repete-se em todos os romances e contos. Por isso o romance e o conto de Teixeira de Queirós estão intrinsecamente relacionados para nos dar a cosmovisão da sociedade rural minhota.

Estruturalmente, o conto de Teixeira de Queirós prende-

-se à realidade concreta e plástica em obediência à verossimilhança que se pretende manter em relação à vida.

No entanto são frequentes pequenas digressões que em vez de traírem os princípios estruturais do gênero, antes ilustram e explicam o comportamento dos personagens, o episódio ou o desfecho da acção.

É o caso, por ex. d'"O Caso de Manuel do Eido"(d'Os Meus Primeiros Contos), quando a autor, lançando mão da sua onisciência diz que "Quem conhecer a gente do campo poderá avaliar como todos estes acontecimentos lhe teriam exaltado a imaginação,"(p.242) referindo-se ao impacto da crença dos fantasmas na mentalidade popular.

A narrativa assume vulgarmente a forma de diálogo e neste particular, Teixeira de Queirós, legou-nos verdadeiras joias de diálogos vivos e expressivos.

É o caso da conversa entre Anacleto e o juiz(pp.21-22) e Manuel Cosme e Anacleto (pp.26-28) de "História Vulgar"(Os Meus Primeiros Contos), entre o padre Clemente Carvalhosa e o velho Sebastião; este e a neta Clara d'O Ramo de Oliveira"(pp.171-177).

Lançou também mão de outras formas narrativas mais características do romance e da novela: o diálogo indirecto livre e o monólogo. Neste particular registamos o tipo de monólogo à guisa de diálogo do coveiro com o morto em "Vingança do Morto"(Os Meus Primeiros Contos, pp.58-59).

Há contos em que predomina o discurso directo ("O Ramo de Oliveira") ou a narrativa indirecta ("O Embarcadigo", "An-

tônio Fogueira"):

A descrição ocupa lugar importante no conto da Comédia do Campo. Detém-se essencialmente no retrato dos personagens e paisagens obediente ao credo realista.

O retrato no conto deve ser conciso e por vezes consegue dar-no-lo em duas pinceladas, como é o caso do de Zefa d'"O Tio Agrela"(p.153), ou de Emílio d'"O Rei _bsoluto"(Antônio Fogueira, p.185), mas na maioria dos contos, o retrato é mais pormenorizado, detendo-se como naturalista, na análise das mais pequenas nuances, numa aproximação do conto com o romance (é o caso do retrato do Coruja da "Vingança do Morto," que ocupa treze linhas, p.56), ou por vezes ele não existe (é o caso do "Juiz do Suajo", por se tratar de uma lenda.

A descrição da natureza, pelo papel que esta desempenha em toda a obra de Teixiera de Queirós, pela sua repercussão no comportamento dos personagens, é abundante nos contos também.

As florestas e os campos de pasto surgem n'"O Tio Agrela", na "Extraviada", na "Batalha da Vida"(d'"A Cantadeira)n'"O Calvário do Amor"(Nossa Gente). O mar em todo o seu esplendor e ferocidade está presente em "Cresce o Mar"(Nossa Gente).

A azáfama de toda a actividade campestre perpassa em todos os contos; das espadeladas (por ex. n'"O Criado do Cura", p.126), às ceifas (n'"A Cobra", p.92).

A descrição puramente exterior com o registo das condições climáticas está presente em todos os contos. Ainda que mais concisa a descrição dos contos não se distancia muito

da dos romances da série.

Outro ponto de contacto entre ambos os géneros é a divisão em capítulos, na linha camiliana. Teixeira de Queirós divide não só os romances mas também a maior parte dos contos em capítulos.

O conto "Santa Margarida" de Nossa Gente está dividido em duas partes e cada uma delas por sua vez em capítulos. Os contos de António Fogueira, com excepção d'"O Enterro de um Cão" não foram divididos em capítulos, mantendo por isso uma maior coesão e unidade estruturais. O mesmo acontece com "O Tio Agrela" (Os Meus Primeiros Contos).

Os contos das restantes colecções Novos Contos e Nossa Gente, foram também divididos senão em capítulos numerados pelo menos compartimentados estruturalmente. Na última série de contos, inseridos n' A Cantadeira, tanto o "Juiz de Suajo", mera lenda, como a "Extraviada", um simples quadro, não sofreram qualquer divisão.

Alguns contos, tal como acontece com todos os romances, são precedidos de uma epígrafe; ora extraída de romances-- Ivanhoe de Walter Scott (...a ambição é o único negócio sério da vida...) com que iniciou "História Vulgar"; ora de Livros Sagrados-- Genesis (...dimisit columbam ex arca) a anteceder "O Ramo de Oliveirã" e do Evangelho segundo S. Mateus (Et continuo gallus cantavit), "O Canto do Galo" (todos estes contos pertencem a' Os Meus Primeiros Contos).

Retomou a mesma técnica no "Juiz de Suajo", precedido da epígrafe de Garcia de Resende.../a vos, quem sabedoria/pro-

cedeis rrey Salaman/;em "Não se Brinca com o Amor",com um pensamento de Montesquieu--C'est un malheur de n'être aimé; mais c'est un affront de ne l'être plus(ambos os contos pertencem A Cantadeira).

Dedicou também alguns dos seus contos a amigos quer literatos,como Maria Amália Vaz de Carvalho ("Nosso Senhor Jesus Cristo");Antônio Cândido ("Cresce o Mar");José de Sousa Monteiro ("Colo de Cisne");Cristóvão Aires ("Não se Brinca com o Amor");Macedo Papança ("O Enterro de um Cão"),como ao crítico Alexandre da Conceição ("A Morte Negra");ao médico e cientista Sousa Martins ("Fogo do Céu") e ao político republicano dr.Bernardino Machado ("Toque d'Alvorada").

Dedicou ainda a "Vingança de um Morto" a João Vaz; "O Ramo de Oliveira" a F.M. da Cunha e "O Canto do Galo" a A. Pimenta, personalidades que não sobreviveram ao desgaste do tempo.
71

4. A Técnica Narrativa

a. Ponto de vista

Dentro dos parâmetros realistas o autor procurou lançar mão o menos possível da sua onisciência,permitindo aos personagens o orientarem por eles mesmos a trama dos romances.

Ha ~ por vezes um narrador que narra os acontecimentos em terceira pessoa mas são geralmente intervenções curtas

71

A 3ª edição d'Os Meus Primeiros Contos,foi dedicada a Camilo Castelo Branco.

para explicar um pormenor, um instante espiritual, uma contingência social, etc., e de repente a perspectiva narrativa passa de novo para os personagens que se apresentam por si, sem a intervenção do autor, que como o leitor é mero espectador; apresentam outros personagens e preparam mesmo o avanço da acção.

Por vezes vários personagens desempenham o papel de narrador (é o caso de Cartas de Amor); outras vezes é o povo, servindo-se o autor de lendas e tradições; por vezes o leitor sente-se embrenhado, com os personagens, no desenrolar dos acontecimentos. Portanto Teixeira de Queirós, raras vezes é o autor onisciente, que tudo sabe e que actue como um Deus, o que confere valor artístico à sua obra.

Garalmente coloca-se de fora, sabe apenas em parte o que se vai passar, porque as suas personagens saíram de si, mas depois deixa-as actuar livremente e pela actuação do temperamento do criador elas vão-se enriquecendo com novas tonalidades que são tão desconhecidas do autor como do leitor.

O naturalismo exige que a narração tivesse um único ponto de vista "uma perspectiva única e que o relato avançasse sempre ajustando-se ao mesmo ponto de vista," como diz Wolfgang Kayser.⁷²

Tal pragmatismo perde em relação à arte porque nas mai-

72

Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, 4ª edition, revista (Madrid: Editorial Gredos, 1965), p. 276.

ores obras primas, como a Madame Bovary ou Le Rouge et le Noir tal não acontece e o mesmo sucede com as obras de Teixeira de Queirós, como veremos em seguida.

Nas primeiras obras há uma mais acentuada intervenção do autor.

Em Amor Divino, há um narrador que narra os acontecimentos em terceira pessoa e que embora não seja o conhecedor omnisciente que tudo sabe, exerce uma certa supervisão sobre o comando da acção. Dá-se depois uma mutação para o ponto de vista do autor, intervindo em primeira pessoa para assegurar ao leitor a sua imparcialidade em relação ao narrado. "...Eu ignoro-o..." (p.15).

No capítulo VIII, narrador e autor mesclam-se e este expõe o seu ponto de vista, recorrendo ao discurso indirecto livre, para relatar o exame de consciência a que o padre António sujeitara Rosária.

Ao narrador se sobrepõe o autor que em certos pontos quase assume o papel de pregador, enumerando por ex. os mandamentos da lei de Deus (p.93). A posição de maior omnisciência nesta obra explica-se pelo tema fulcral--a religião e sub-tema--o estudo do fanatismo místico.

No capítulo XIII o autor desaparece e dá lugar à explicação da acção ou acontecimentos pelo padre António, através de cartas.

Em Amores, Amores... há uma evolução da técnica narrativa.

O autor intervém menos vezes e quase exclusivamente em pormenores secundários da trama (por ex. para emitir a sua

opinião sobre fenômenos naturais,p.46;sobre os segredos da religião,p.82 ou sobre a mulher,p.91).

Além disso a narração é quase sempre retrospectiva (referência ao episódio do nascimento de Lúdia,p.9;a árvore genealógica,à Zola,para pôr em realce o princípio do determinismo hereditário;as características físicas e constituição nervosa da avó,repetidas na neta,pp.10,11,com a diferença da educação-influência do meio,p.12). Ora o narrador é Lúdia, p.40,lembrando,com o auxílio da memória os tempos de Coimbra passados no convento,ou os últimos dias da avó(p.66),o monólogo interior na capela(p.83);ora é José Fortunato que revela,em narração retrospectiva,o mistério da morte do amante da avó,esquartejado,cena macabra(p.p.60-63,70);a própria tradição,através do ponto de vista colectivo--relato popular sobre a fuga do senhor de Preste,depois do crime perpetrado (p.85);ou ainda de Brás Soares monologando ao ver a filha a orar na capela(p.90).

Na Comédia Burguesa é ainda menos notória a presença do autor.Assistimos aqui sobretudo aos conflitos travados pelos personagens através de diálogos vivos.

N'Os Noivos por ex. logo no início do primeiro volume o autor apresenta-nos os noivos,que vão a caminho da igreja e depois em narração retrospectiva relata-nos os antecedentes quase pelo ponto de vista dos próprios personagens,através de:monólogos interiores em que a memória desempenha papel fulcral;de discursos (o do padre Brito,p.60)no almoço de casamento;de brindes,p.63;relato nos jornais,pp.66,176,271,

através dos quais sabemos não só o que se passou nas festas sociais em casa de vários personagens como nos é dado conhecer novos traços físicos e psicológicos deles mesmos, pp. 65,66-68.

D.Agostinho narra também os factos históricos relacionados com a morte de D.Afonso VI, no palácio de Sintra (p. 107 e seguintes); há por vezes curtas narrações em flash-backs, quando Gustavo nos conta como adquiriu a casa da Estrela, vivendo nela havia já algum tempo; monólogos interiores (por ex. de Gustavo quando este passa em revista, mentalmente, como seria a sua vida se fosse rico e pudesse dar tudo à esposa (pp.186-187) ou de Arminda quando pensa em como será o filho que vai nascer; a histôriada vida do personagem apresentada por ele mesmo, como é o caso do colega de escritório de Gustavo (II, 184-186) ou então a apresentação de um personagem feita por outro (D.Constança conta a história de Ernestina, filha de um espanhol que se suicidara, dando-nos traços do seu carácter (II, 31)).

O autor só aparece de escapada, por ex. para realçar o seu amor às crianças (II, 101). Em flash-backs se estabelece também um paralelo n' O Salústio Nogueira, entre a vida de Salústio e de Angelina quando viviam ainda em Braga (p.68).

Cartas de Amor é um romance de características narrativas muito peculiares. De início conhecemos apenas o ponto de vista de dois personagens que aliás nunca se encontram em cena.

Não há um narrador, devido às características impostas

pelo gênero. É um romance escrito em forma de cartas e através delas sabemos o que se passou ou o que se vai passar.

A acção existe portanto em função de Roberto e Maria Paula. Esta técnica denota da parte do autor grande perícia e domínio de processos. (Por ex. depois de ter aceitado o convite que a amiga de Maria Paula lhe fez--carta XVI, p.51, ele dá-nos a conhecer o que se passou nesse jantar mediante uma visão retrospectiva dos factos--carta XVII, p.53.

Pressentimos todavia a presença do autor, que se oculta por detrás de Roberto, para fazer digressões sobre o amor (pp.54-55); sobre a mulher (pp.27,29); sobre arqueologia e pré-história (pp.24-26, 76-82); sobre psicologia do amor, misto de sensualidade e identificação mística, por influência de Renan que cita com frequência (p.46), ao fazer ainda a apologia da natureza (pp.130-131). Apartir da carta XVIII, segunda parte, surgem novos interlocutores, havendo portanto uma ampliação do ponto de vista; ângulo de visão de Júlio (por ex. na carta XVIII); de Lucinda (carta XIX) de Maria da Pureza (carta II).

Também em D. Agostinho se pressente a voz do autor aqui e além; quando o fidalgo alude às misérias da pobreza (p.159) e ao apego às tradições (p.214) ou à luta infrutífera da vida (pp. 8-9).

Em toda a obra do autor há a utilização, como vimos pelos exemplos, de uma combinação de vários pontos de vista e técnicas de narração de modo a dar naturalidade e veracidade à acção e simultaneamente manter o leitor estreitamente envolvido no narrado, despertando nele uma emoção estética profun-

da e dando-lhe por vezes a ilusão de ele próprio ser um personagem da trama novelesca.

b. Rítmo Narrativo

No primeiro romance da Comédia do Campo, pelas características que apontamos acima, nota-se uma preferência pela narração em relação à apresentação cênica ou panorâmica, pictórica ou dramática. Há portanto uma certa falta de unidade e coerência, pelo desequilíbrio entre os elementos dinâmicos, técnica do monólogo e diálogo em que Rosária se move.

Os diálogos são geralmente curtos, embora expressivos (como por ex. o da beata com o sacristão que procura convencer a primeira a comprar as relíquias sagradas como meio de salvação, pp.58-61.)

Há longas digressões em que o autor discursa sobre os mistérios da fé, da Virgem e dos Santos. Há uma maior sequência lógica no encadeamento dos episódios em Amores, Amores...

Aqui há um conflito fulcral (a aproximação do carácter de Lídia do da avó) e em redor dele o autor criou uma série de cenas e episódios que convergem para esse plano central (é o caso do passeio a cavalo de Lídia e Cesário (pp.100-119); mais tarde o encontro no mesmo sítio com o tio que realçou nela essas semelhanças (pp.248-257); o sonho de Lídia, no final (pp.305-317)).

N' Os Noivos, a acção existe em função da intervenção directas dos personagens, através de diálogos variados, comentando episódios quotidianos ora relacionados com problemas financeiros que se repetem em D.Agostinho (p.159) e Morte de D.Agostinho (p.216) ou reuniões sociais presentes também n' O

Salústio Nogueira(p.268 e seguintes) e A Caridade em Lisboa (I,85-101) e O Famoso Galvão(pp.156-165).

Em Cartas de Amor praticamente não há cenas,quadros ou tableaux. Tudo o que se passa é-nos relatado retrospectivamente,não nos é dado presenciar a acção directamente,com excepção da carta XVI,da segunda parte,na qual Roberto dá em detalhe,instruções a Maria Paula,quanto ao encontro preparado na ausência do marido.É a única cena preparada ante nossos olhos e não em perspectiva,detendo-se nos pormenores de toilette,local de encontro,etc...(pp.155-156).

Há grande semelhança com uma outra de Eça de Queirós n' O Primo Basílio,quando o primo faz a Luisa as mesmas recomendações quanto ao encontro no seu paraíso.

N' A Cantadeira,há ausência quase completa de narração, para dar lugar a grande abundância de cenas e de diálogos pitorescos(os cantares ao desafio,pp.11-23;a disputa entre os músicos rivais das duas aldeias,pp.23-34;cenas de bruxedos, pp.39-52;diálogo entre a cantadeira e a beata,pp.56-58 e o Chico,pp.58-62,etc.

É de grande beleza o seguinte quadro que transcrevemos.

Chico em face da recusa da cantadeira,de casar com ele,

Veio-lhe uma convulsão de choro com soluços que apanhava no canhão da vestia,quase envergonhado da sua fraqueza.Confrangia ouvi-lo com a testa encostada ao muro da fonte,nesta linda noite luarenta de setembro.O rumor do seu pranto abafava o do gorgolejo da água,caíndo no cântaro que já transbordava.Uma ave noctívaga passou-lhes sobre a cabeça talvez fosse coruja que recolhesse à torre da igreja que era ali perto(pp.73-74).

Para terminarmos esta série de exemplos sobre a técnica

ca narrativa da obra de Teixeira de Queirós no que respeita ao seu ritmo, citaremos Ao Sol e à Chuva. Quando a acção do romance começa, já Serafina é crescida e o Fagundes havia optado pela vida nómada em comunhão com o universo. Depois em contínuos flash-backs vamos conhecendo os antecedentes da vida dos personagens, quase sempre contada por eles mesmo.

A primeira infância de Fagundes (pp.27-28); o ponto de vista do narrador mudando de repente para o do personagem que se socorre da memória (p.29); o recurso à lenda (p.83).

Somente na página 85 conhecemos a história completa da família de Fagundes. A acção volta ao ponto inicial (p.86), quando Amália fiava a sua roca e "ao seu lado estava uma pequena dos seus quinze anos, fazendo meia." (p.86)

c. Estrutura Novelesca

Quanto à estrutura novelesca ela caracteriza-se por uma divisão de todos os romances em capítulos, com excepção de Cartas de Amor, em forma de carta e que o autor divide em três partes: a primeira parte--cartas I a XX (Lisboa); a segunda--cartas I a XVIII (Azáleas, quinta dos arredores da capital, Lisboa e Genebra).

Esta divisão em capítulos não obedece a um princípio de estruturação interna, é antes um recurso transitório, por sua vez incluem quadros e cenas quer narradas em discurso indirecto, como representadas através de diálogos ou então descrições.

Ao retomar vários personagens, adentro de uma influência nitidamente balzaquiana, o autor economizou por um lado, deta-

lhes não significativos e deu mais verossimilhança ao mundo total e vivo que quis representar, oferecendo também ao leitor possibilidades variadas de abordagem da sua obra.

5. Visão Descritiva de Teixeira de Queirós

O toque característico da técnica descritiva na obra de Teixeira de Queirós é a detenção no detalhe com que nos apresenta o meio exterior, por um lado, e por outro o retrato das suas criações numa correlação íntima do meio com o personagem.

O aperfeiçoamento técnico e a precisão do detalhe constituiram preocupação primacial de toda a actividade literária de Teixeira de Queirós, não só porque a sua índole de fisiologista e naturalista o compeliu a assumir tal atitude, mas também porque a verdade era a meta para a qual se devia orientar toda a criação artística, sob o influxo dos realistas franceses sobretudo Balzac e, entre nós, de Eça de Queirós.

De uma maneira geral o romancista detém-se menos na descrição de interiores na Comédia do Campo do que na Comédia Burguesa.

Na primeira, preocupa-se essencialmente com a descrição do meio ambiente, físico, com a configuração dos montes e serras retendo a sua atenção esporadicamente numa casa ou outra e principalmente a igreja, adro e fontanário, à volta dos quais se desenrola toda a actividade quotidiana dos aldeãos.

Na Comédia Burguesa estamos perante a descrição topográfica de Lisboa, nos seus limites, casas, ruas, igrejas, jardins, palácios; é-nos dada também a configuração dos arredores e par-

ticularmente Sintra. Ao descrever interiores detêm-se sobretudo nos quartos, cozinha e sala de jantar, porque os seus personagens têm quase sempre enraizados hábitos gastronómicos, muito do gosto naturalista.

a. Os Cenários

Na Comédia do Campo, os cenários embora presentes e por vezes com profusão, nunca são descritos de modo a dar-nos uma ideia global da configuração de cada aldeia. O ambiente é sempre largo e difuso assim como impregnado de acentuada sensualidade.

Há em cada obra uma repetição dos mesmos cenários. Para além da natureza que se sobrepõe a qualquer outro aspecto descritivo da aldeia, Teixeira de Queirós coloca nesta série os campanários, moínhos, a fonte, a igreja e o adro, o cruzeiro e uma ou outra casa.

Portanto a sua preocupação primordial é descrever nas suas obras não tanto a aldeia em todo o pormenor, mas apenas aquilo que mais se relaciona com as actividades dos seus personagens.

As próprias casas são-nos quase sempre descritas segundo uma técnica impressionista, numa interligação com o panorama circundante, sempre em movimento e a natureza é realçada de tal modo que os contornos das casas ficam esbatidos.

Respigamos nos Primeiros Contos um exemplo da técnica descritiva com que o autor nos apresenta o ambiente da aldeia.

"Do olival das minhas façanhas, e encostado a um cómodo

carvalho carcomido, é que eu via a casa do Agrela. Para lá dela espalmava-se um seco panorama de poucos tons; era um cerro coroado de ásperos penedos sombrios, cheios de austeridade e das negridões dos musgos..."(p.150).

O autor continua a descrever a natureza esquecendo por completo a casa do tio Agrela.

São prolíferas as descrições panorâmicas no Antônio Fogueira. Citaremos uma que serve de paradigma, visto que é esta a configuração de todas as aldeias em que o romancista situa a acção. "...em baixo no coração do povoado, havia campos onde os ribeiros sussurravam, indo regar os prados, de um verde claro, e os milheirais alegres. Porém em volta, era uma cinta escura de altas montanhas... Lá no alto... viam-se frequentemente ocupados no seu rude trabalho, sob a inclemência dos sois e das chuvas, os quebradores de pedra!"(p.4).

De vez em quando coloca neste cenário a igreja da aldeia "...colocada na encosta, com a sua brancura que se destacava do soto de velhos castanheiros e carvalhos que a cercavam"(p.5), numa atitude nitidamente impressionista.

Tal como o pintor, Teixeira de Queirós, preocupava-se em traçar em linhas largas o cenário, no qual realçava os valores com os quais depois delineava as "massas" o que, em última análise, lhe permitia erigir diante do leitor o panorama que o havia impressionado. A descrição dos cenários deu-lhe oportunidade de produzir na mente do leitor a visão de conjunto, de grandes massas, num colorido variegado e através de contínuos efeitos de contrastes.

No Amor Divino encontramos o mesmo tipo de cenário.

Este continua a servir de pano de fundo para a acção embora aqui os contornos da igreja, do adro e da residência da casa senhorial dos morgados de Refuinho, sejam mais nítidos, o que deduzimos ser resultante do intuito do autor de deslocar a nossa atenção para o cenário que intimamente se funde com o comportamento dos personagens.

Verifica-se a mesma técnica do enquadramento da residência no meio circundante e "A residência, casa trivial, perto da igreja, entre sombras de carvalheiras e à vista de campos graciosos, era limitada a nascente por um cerro penhascoso, donde desciam regatos alegres que se viam da janela." (p.11).

Mesmo quando se detém na descrição mais pormenorizada das casas, dá especial ênfase às janelas sempre sobraçando a paisagem "Daí se via um alegre prado relvado, com luzentes veios de água serpeando" (p.20), ou então o "terreno, onde dois cevados fossavam e grunhiam, à espera da comida" (p.20).

Em Amores, Amores... não nos são fornecidos mais dados quanto à configuração da aldeia. Temos "A capela no alto do monte" donde "no sentido da vertente para o sul desciam aldeias, aglomerados de casas... Para o norte os terrenos montanhosos... coroados no cimo de penedias arrogantes e impávidas."

As casas eram "escuras tismadas pelos sois, como os rochedos há séculos infinitos expostos ao rigor de todos os tempos" (pp.1-2).

Como vemos, o autor repete continuamente os mesmos motivos pois não é sua intenção dar a fisionomia concreta e nítida

tida da aldeia.

A capela de Ramisco(p.2), não é diferente da de Cerdosa (p.107). Do passeio de Lúcia e Cesário pela aldeia em direcção a Cerdosa, não ficamos a conhecer o seu esqueleto, para além das árvores com suas sombras, devesas e campos que existem em todas elas, e por extensão em todo o Minho.

Também a casa dos morgados da Cerdosa ficava "Ao fundo de um largo quinteiro, ladeado de antiquíssimas carvalheiras"(p.115). Detém-se depois na descrição do aspecto dos carvalhos que o autor anima de vida própria. Ou então eram "As águas sussurrantes do ribeiro próximo, que iam tanger um moinho e dessedentar os milhos que murchavam..."(p.72).

A mesma técnica se repete n' A Cantadeira. Também nesta aldeia não há mais que os cenários naturais povoados de gente viva e activa dos ranchos, romarias e procissões.

Conhecemos a igreja, cercada de "cristas graníticas" (p.1); o adro e o local da romaria, a casa da bruxa Alonsa "térrea e branca"(p.41), como são quase todas as habitações das aldeias minhotas, e a de Antónia, mãe do Chico, namorado da cantadeira, onde a beata Angela vai com frequência na sua função de bisbilhoteira. Esta casa parece no entanto não fazer parte do cenário porque a personagem entra sempre abruptamente "pela cozinha dentro"(p.81) e portanto não fica na mente do leitor a sua imagem.

Em Ao Sol e à Chuva o cenário não é muito diferente. A aldeia de Fagundes é igual à de António Fogueira, à do tio Agrela e de uma maneira geral à de todas em que se desenrola a acção.

Quando o vagabundo regressou à sua terra natal "Orla-va ainda o caminho o mesmo silvedo...a fonte...lá estava sobranceira à igreja...a mata"(p.86) e a casa do mestre José Fortunato, aliás indefinida e incaracterística porque o autor não no-la descreve.

Da casa da irmã, do seu exterior, apenas sabemos que era "soalheira". Há também a forja junto de um telheiro(p.2) e aqui o autor detém-se unicamente na descrição da labuta do ferreiro, como noutros romances e contos, no trabalho dos camponeses, lavadeiras, fiandeiras, pastores, actividades quase sempre ao ar livre, rodeando portanto os seus personagens apenas das serras, montes, ribeiros, e dos animais que também assumem proporções de personagem--desde o mais insignificante verme aos pássaros, cães, lobos, raposas, cavalos, etc.

Numa das aldeias por onde Fagundes passou, "A primeira habitação que encontrou era uma taberna"(p.45), mas dela não sabemos nada. Quanto à freguesia de Suento, era "montanhosa, de rudeza bárbara, com muitas casas colmadas, penhascos e codeçais em volta. O modesto templo escutava soberbo, as águas do ribeiro, que lá em baixo grasnavam"(p.58).

Como vemos pelos exemplos citados, a Comédia do Campo desenrola-se numa única aldeia--a minhota, rodeada por uma natureza vicejante ou montanhosa com suas casas quase sempre de pedra solta, escuras ou caiadas, com seus moinhos sobranceiros a riachos; a sua igreja, cruzeiro e residência paroquial perto e uma ou outra casa senhorial, apalaçada pertencente a velhas famílias da antiga nobreza rural.

A configuração das vilas que ligam as aldeias à capital do Minho, Braga, Também não nos é fornecida com nitidez ou pelo menos ao realçar a pujança da natureza, tudo o resto nos é dado em tons esbatidos.

No Amor Divino, por ex. quando os missionários se dirigiram de Braga para a aldeia, o autor só nos fala no Campo da Vinha, uma área bracarense onde se realizam grandes feiras afamadas em toda a região nortenha, nas pessoas que passam e nos recrutas nos seus exercícios de treino"p.34).

De resto só sabemos que "A paisagem minhota desdobrava-se amplamente pelos vales e pelas encostas. Havia nuvens no céu pardacento, o dia era triste, as últimas folhas caíam das árvores num abandono casual"(p.35). A cidade fica para trás, não chegando portanto a descrevê-la.

O mesmo acontece, por ex. n"O Calvário do Amor" de Nossa Gente, onde há frequentes referências a Braga mas apenas como ponto de contacto da aldeia com a cidade, mundo civilizado.

No primeiro caso há só a menção de que naquela cidade correram os papeis de casamento de Maria com o fidalgo D. Bento, mas o autor não transporta a acção para a capital minhota nem no-la descreve.

No "Rende-te Centurião", apenas menciona o nome de algumas ruas; a do Souto(p.133), a Cónega(p.134), quando o abade da aldeia de Refuinho se deslocou à cidade para tratar dos preparativos da festa do Senhor dos Passos. Ao regressar à aldeia, de novo a cidade fica para trás, não sendo possível fa-

zer a reconstituição dos seus contornos físicos e da sua vida colectiva.

Nos romances da Comédia Burguesa, a descrição panorâmica continua a merecer da parte do romancista, cuidados esmerados; porém a visão descritiva é agora muito mais completa numa correlação íntima com as diversas actividades dos seus habitantes. O burguês lisboeta está condicionado por pressões sociais de vária ordem. Portanto a fisionomia das casas, jardins, palácios, Sé, todo um mundo em ebulição, é-nos descrito detalhadamente.

No início d'Os Noivos, ao transportá-los a Sintra, em viagem de lua-de-mel, o autor tem oportunidade de nos dar a configuração física dos arredores lisboetas. Continua no entanto, a manter a mesma técnica de integração das casas na natureza que as circunda, e no bulício da cidade e azáfama dos seus habitantes.

Apresenta-nos assim as casas de Benfica, os campos semeados de favas, os extensos trigais, os bois que pastavam e para além, a Porcalhota, Reboleira, Carnaxide, Lumiar e Damais (II, 154-158).

A região de Benfica atrai pela "paz tranquila da vale" (II, 165), pelos seus "bons ares." No entanto pressentimos o movimento da estrada principal com os "omnibus" que vinham "de Lisboa cheios de gente que recolhia dos seus empregos e ocupações" (II, 131). Os jardins com a sua "vegetação luxuriante" são descritos em detalhe quer o da Estrela como os da casa de João Dantas, em Benfica (II, 141-144).

Quanto a visão panorâmica de Sintra, é-nos dada nos mais pequenos detalhes ao longo de todos os romances da série.⁷³

A primeira casa que os noivos habitaram ficava na Estrela "Sítio...atraente, dos mais agradáveis de Lisboa"(I,121), enquanto que a da rua do Alecrim onde vivera em solteira, dava para o Tejo "que das janelas se via numa grande extensão"(I,122). Detém-se depois no "Tejo cheio de barcos, com os vapores da carreira de Belém passando frequentemente"(I,122), com seus "botes e os carregadores que andavam no labutar de sua vida ocupada"(I,180).

a efervescência da vida colectiva é continuamente descrita.

Quanto às casas, elas diferenciam-se ou pela zona da cidade em que estão situadas ou pelo recheio, em íntima correlação com as possibilidades financeiras ou posição social dos seus moradores.

Contrariamente à zona da Estrela, donde se avistava uma paisagem "tocante", a da rua do Ferregial de Cima, distingue-se pelo movimento, com as suas lojas, trens da companhia, cocheiros, vendedores ambulantes, omnibus "com grandes lanternas vermelhas, como dois enormes olhos sanguíneos"(II,165).

Ou então era o Chiado, no coração da Baixa lisboeta, com as suas lojas de vitrinas decoradas(I,184), com o movimento dos transeuntes aos "empurrões"(I,185); a rua Larga de

73

Os Noivos, I, 43, 112; O Salústio Nogueira, p. 236; D. Agostinho, pp. 104, 116.

S.Roque,S.Pedro de Alcântara e o seu jardim com plantas matizadas.

Quando Gustavo e Arminda passeiam para os lados de Belém,a natureza também os acompanha "o dia...estava muito sereno"(I,195) e ao longo da estrada marginal do Tejo já "a viva luz do sol dava perpendicularmente nas vidraças do Lazareto,produzindo a iluminação fantástica de um grande incêndio"(I,196).

O cenário nunca nos parece estático,antes em contínuo movimento,efeito que o autor obtem pelo jogo contrastante das cores da paisagem e dos fenómenos naturais. Há uma notória preocupação impressionista em toda a obra de Teixeira de Queirós.

A descrição panorâmica é sempre completada pelo enquadramento das multidões. "As asas dos moinhos que ficam em cima,na linha do horizonte,desenhavam-se nitidamente no fundo azul-desbotado do céu"(I,196),enquanto que "apareciam pela estrada,em alegres bandos,famílias das que ali passavam o verão"(I,196),e as crianças enchiam o ambiente com as suas risadas sonoras.

Como a acção d'O Salústio Nogueira se desenrola essencialmente no ambiente interior das galas,casas elegantes,teatros e clubes,a visão da descrição do cenário,pròpriamente dito,é mais reduzida. No entanto Cascais é o local da atracção, na estação balnear,da melhor sociedade lisboeta(p.236).

De novo o romancista povoa o cenário que descreve,de pessoas que traduzem a vida palpitante,que os realistas e na-

turalistas procuraram transportar para as suas obras sob a influência da lição de Balzac e sobretudo de Zola.

Assim "As tardes eram animadíssimas nos Setiaes, na estrada de Colares," debaixo dos plâtanos," ou "caminhando em ranchos, acompanhados de rapazes, cujas conversas eram cintilantes de espírito"(p.236), enquanto que em Sintra passava-se o tempo "em deliciosos e divertidos picnics, nos Capuchos, na Pena, na Praia das Macãs, vendo-se ao longe passar os vapores" (p.236).

Em D. Agostinho a nossa atenção é deslocada para outra área lisboeta, onde o autor coloca o velho palácio dos Cunhas, montão de pedras em ruínas, no "pitoresco bairro de Alfama... perto do templo de S. Vicente" cujo estado de abandono Teixeira de Queirós compara ao "aspecto triste e melancólico de uma carvalheira secular, esterilizada pelo raio e esquecida no meio da campina"(p.155).

Acompanhando o velho fidalgo na Morte de D. Agostinho nos seus passeios por Lisboa a nossa visão do cenário da capital vai-se completando. Ora vagueia para os lados do Limoeiro, ora, pela rua do museu de artilharia até ao cais do Sodré(p.34), com a sua taberna Inglesa(p.87), onde se encontrava com o filósofo Barbas, na sua vida noctívaga; outras vezes, pela rua do Arsenal(p.96), no "americano" atravessado Lisboa através do Terreiro do Paço, Terreiro do Trigo, largo do Chafariz de Dentro, em direcção a S. Vicente(pp.107-109).

Não conhecemos todavia nem a fisionomia destas ruas nem a vida que se desenvolvia em redor delas.

Tanto O Famoso Galvão, como A Caridade em Lisboa se desenrolam à sombra dos salões de reunião da sociedade lisboeta, detendo-se aqui o autor, essencialmente, na descrição das luxuosas ornamentações, mobiliário e trajes dos frequentadores.

Há contudo uma descrição magistral dos preparativos, primeiro, e da realização depois, de uma tourada que transformou o Rocio num centro de atracção, sendo "desusado o movimento de carruagens no centro da cidade"(I,139); descreve todo o fervilhar da multidão no domingo da corrida. "Rapazes, aos cinco, em carruagens de praça, passavam em grande batida. Eram os toireadores, cavaleiros e de pé, as senhoras nos seus landaus, os homens de binóculo a tiracolo"(I,139).

Na praça de toiros pressentimos toda a azáfama dos momentos que antecedem o início da tourada e que Teixeira de Queirós descreve com muita graça(I,141-163).

Em Cartas de Amor para além da visão descritiva do cenário lisboeta que já conhecemos, desde a animação das soirées à vida palpitante dos teatros, descreve-nos os arredores, reafirmando o carácter inebriante da natureza(pp.41,174).

Da viagem de Júlio ao Porto apenas ficamos a conhecer as estações de paragem do comboio entre Lisboa e a capital do Norte(pp.149-151), que não chega a descrever. Quando Maria Paula escreve a Roberto para o Porto chegamos a ter a impressão que a cidade nos vai ser descrita, o que não acontece, limitando-se a classificá-la de "monótona"(p.227).

N' A Grande Quimera, finalmente, o autor acrescenta a vi-

são panorâmica do percurso entre Lisboa e o Alentejo, quer na sua natureza verdejante com as suas searas e choupos esguios(p.166),vinhedos e olivais(p.167),como os animais pastando;quer a vida colectiva que se respira em toda a região ribatejana,com os seus campinos.

b. Descrição de interiores

Como já apontámos,na Comédia do Campo escasseiam as descrições de interiores,porque a técnica descritiva de Teixeira de Queirós,está intimamente relacionada com a caracterização dos personagens numa correlação estreita do meio com as suas criações. A vida rural desenrola-se sobretudo ao ar livre.

Se se detém na descrição de interiores,leva-nos sempre aos compartimentos que melhor explicam o carácter,comportamento e psicologia dos personagens.

Em Amor Divino ,por ex. é-nos descrita a casa de D.Maria de Refuinho,a habitação que a par da igreja,desempenha papel fulcral na acção do romance,porque aí se hospeda o missionário e onde Rosária tem as visões e os ataques que a levaram à morte.

Ao descrever os aposentos da casa,detém-se no quarto destinado ao padre António. Aqui destaca,em pormenor o mobiliário. Da cómoda diz que é "de cerdeira escura,com fortes argolas amarelas agarradas aos gavetões e coberta por um damasco cor de vinho"(p.20).

Neste tipo de descrição,Teixeira de Queirós é bem um discípulo aplicado da arte de Balzac. Acrescentou-lhe no en-

tanto o gosto naturalista de se deter sobretudo no mobiliário e nos aposentos que mais traduzem a sensualidade dos que os ocupam.

A cama "leito carinhoso"(p.21) e as suas roupas merecem atenção especial, assim como as imagens de Cristo, da Virgem e dos Santos, em íntima relação com a religiosidade do personagem.

Passa depois à descrição dos alimentos que D. Maria guardava numa despensa. Ao inspeccioná-los há um propósito intuitivo de realçar os apetites gastronômicos(p.22), traço naturalista, com as compotas em degenerescência(p.24).

O motivo das comidas em putrefacção está presente com frequência na obra de Teixeira de Queirós. Por isso, na sala de jantar coloca em primeiro plano a "comprida mesa e as cadeiras de espaldar"(p.135).

Na sala de visitas, aposento "de tecto castanho enegrecido pelo tempo e com um brasão d'armas pintado ao centro"(p.19) destaca os retratos das paredes, permitindo ao romancista traçar, à Zola, os antecedentes dos personagens.

Esta técnica está mais desenvolvida em Amores, Amores... quando Lídia e Cesário visitam a casa de Cerdosa e ficam a conhecer os antecessores da avó Paulina(pp.132-133), do edificador do solar(p.134) e do irmão cônego(p.136).

Esta casa está descrita em todo o pormenor. É a entrada de "tecto alto, abobadado e liso...em castanho escuro"(p.131), insistindo na mesma cor com que dotara o tecto da casa de D. Maria de Refuinho, com "uma larga mesa do mesmo carvalho

da mibília" também "com pesadas argolas amarelas pendentes de quatro gavetas"(p.135). A presença de um órgão nesta sala evidencia o gosto pela música dos que haviam habitado a casa.

Da biblioteca realça a quantidade de livros nas estantes, e a secretária ao centro "de gavetas e puxadores de bronze reluzentes"(p.136); uma "cadeira abacial de braços cómodos" com "espaldar de palhinha."

O cônego Raimundo havia sido pessoa culta pois aí "passava os dias estudando e escrevendo"(p.137).

No quarto do actual possuidor de Preste, além das janelas por que Teixeira de Queirós tem especial predilecção, via-se "o grande leito de pau santo, canteado de colunas em espiral"(p.138) e como se trata de um personagem eclesiástico a cabeceira "em bela escultura, representava a cena evangélica do baptismo do Jordão"(p.138), que nos descreve em pormenor(p.139).

Há ainda cadeiras de couro, uma cômoda de pau rosa, sobre a qual se viam duas pistolas, objectos imprescindíveis na vida de um cavaleiro, que Frei Jerônimo de Menezes havia sido, quando jovem. Os objectos são dotados de vida, compartilhando as alegrias e tristezas dos que os possuíam(p.140).

Denovo se detém no leito, com suas roupas: lençóis, travesseiras dando-nos até o pormenor dos bordados(pp.141-142).

Ao carácter solitário desta casa, contrapõe a animação em torno da dos fidalgos de Ramisco, também ladeada de "árvores antigas "(p.18), com uma "larga escadaria de pedra" e "uma varanda ampla." Aqui o autor leva-nos directamente

para a sala de jantar,juntamente com os convidados do jantar anual do Ramisco,sem que estes deixassem contudo de primeiro olhar "com os olhos cupidos para os lados da cozinha"(p.18),sobretudo o pregador padre José Pitanga,cujos hábitos gastronômicos lhe excitava a sensualidade.

Os alimentos servidos no repasto são descritos com todo o pormenor desde as carnes às frutas,queijos e compotas(p.19).

O interesse descritivo está apenas concentrado na mesa e cheiros da comida,muito do gosto dos naturalistas. Por isso não descreve este compartimento. Só mais adiante situa a habitação de Brás Soares "Ao fundo da alameda por entre a ramaria de árvores antigas"(p.29). De novo a natureza a enquadrar as casas numa íntima correlação. Tal como as árvores também a residência "Tinha um aspecto vetusto e encarquilhado...Os cunhais enegrecidos pelos lichens apainelavam as paredes de cor amarelenta"(pp.29-30).

Do interior da casa não nos dá pormenores descritivos, para além da insistência nas habituais janelas,sempre amplamente abertas para pôr em realce as vistas panorâmicas(p.173).

Ladeia a casa,à esquerda da capela "com a porta vermelha encimada por um serafim de pedra com um braço suspenso e um ramo de flores na mão" e à direita a antiga torre ameçada(p.30) também com uma ampla janela(p.31).

A casa senhorial minhota é sempre descrita do mesmo modo,com o seu aspecto vetusto,rodeada de árvores e jardins floridos,com uma escadaria de pedra conduzindo a uma varanda ampla. O interior é sempre austero,ornamentado com objectos

que evocam as actividades dos moradores desde as faanhas cavaleirescas aos hábitos religiosos traduzidos pela existência de uma capela cheia de imagens de cores garridas.

Quanto à descrição interior das igrejas é sempre muito sucinta pois a ela sobrepõe a atmosfera mística que paira sobre as multidões de fieis; ou se se detém num pormenor descritivo é sempre numa combinação de misticismo e sensualismo.

Por ex. as imagens do altar mostram-se sempre "graves sisudas e imóveis"⁷⁴

Quanto à residência do padre da freguesia também só se refere à "varanda alpendrada"⁷⁵ que não é mais do que a "comprida varanda telhada e soalheira" do padre Beiral do António Fogueira(p.22) ou a do padre Clemente Carvalhosa d'"O Criado do Cura"(p.116).

A casa do lavrador minhoto, como o romancista afirma, por ex. no conto "O Caso de Manuel do Eido" é bem diferente da casa senhorial. É quase sempre cercada de um quinteiro para o qual se entra por um portal. "O proprietário habita um edifício modesto, com larga varanda à frente, para onde se sobe por uma escada de pedra"⁷⁶(p.236).

⁷⁴ "Vingança do Morto," Os Meus Primeiros Contos, p.57. Com os mesmos traços sensuais é descrita a imagem da Senhora da Abundância no conto "O Caso de Manuel do Eido," que tinha "feições miudas e delicadas, olhos ternos e carinhosos ... As mãos espalmadas indicavam generosidade... Um longo vestido de setim branco, ... fazia realçar a elegância da imagem, caíndo senhorilmente," p.233.

⁷⁵ "A Truta Grande" (Novos Contos), p.176.

⁷⁶ A esta mesma característica se refere o autor n" A Truta Grande, p.170.

Porém o autor não descreve, geralmente, o interior da casa do simples lavrador cuja vida decorre essencialmente ao ar livre--nos campos e nas serras, por onde comem (por ex. n'"A Cobra," p.98), cujas refeições são todavia descritas com todo o pormenor desde o caldo de farinha milha, aos feijões e couves, ã broa e bacalhau.

N'"O Brinco de Ermelinda" descreve-nos a lareira ã volta da qual os aldeãos passam o serão (p.68)⁷⁷.

Se nos descreve outro compartimento é quase sempre uma saleta, com imagens de santos que evocam nas suas orações ou então a sala da casa da bruxa (por e. n'"A Cantadeira, da casa de Alonsa o autor descreve a "salita exígua, mobilada com decência" (p.42).

Neste compartimento apenas ficamos a saber que tem uma "candeia de graxa" como objecto importante, digamos, ã prática dos bruxedos. Quanto ã casa da mãe do Chico, sabemos que a cozinha era de telha vã (p.81) e que no quarto, ao lado da cama, havia a caixa do pão (p.82). De resto a acção da novela desenrola-se fora de portas, detendo-se o autor portanto, na descrição detalhada da procissão dos romeiros (p.8), dos tocadores e cantares populares (pp.12,14-15,17,19-22) ou na labuta campestre de esfolhadas, espadeladas, etc (p.29), quadros realistas de intenso vigor, colorido e cor local que faz reter na mente do leitor a suavidade e remanso vergiliano do Minho.

⁷⁷ ã lareira, talvez o lugar mais importante do interior das casas dos camponeses minhotos se refere em Ao Sol e ã Chuva, p.177.

Em Ao Sol e à Chuva a descrição do interior das casas de Amália, do ferreiro ou do padre é esfumada porque a acção do romance decorre também essencialmente ao ar livre.

Da casa da fiandeira apenas se descreve uma sala com uma caixa "onde se guardavam estrigas, maçarocas, meias e novelos" (p.121) e sobre a qual no dia de festa estendeu uma toalha, descrevendo de novo as louças e as comidas. (p.121)

A outras casas se refere Teixeira de Queirós na Comédia do Campo para dar uma visão global da sociedade rural do Minho.

A loja do ferreiro de Ao Sol e à Chuva "de paredes enegrecidas" (p.103) com os seus foles que "bufavam transformando carvões negros em brasas" (p.7); era a taberna da Luísa Ronca alumiada por uma "candeia fumarenta" (ibid., p.49) a de Viana no Antonio Fogueira, centro de reunião dos feirantes para beberem e jogarem (pp.85-89), ou ainda a do tio Agrela, "vendazita...na qual o vinho tinha fama" (Os Meus Primeiros Contos, p.151); ou ainda a barbearia do Zé Máximo ("O Caso de Manuel do Eido," p.217).

As descrições de interiores são mais abundantes na Comédia Burguesa, não só porque a acção dos romances da série se desenrola essencialmente no interior das habitações e casas de espectáculos e raras vezes nas igrejas, como também porque esse meio, no qual se movem os personagens, melhor define o seu comportamento e traços psicológicos.

N' Os Noivos, a primeira descrição interior é a da igreja onde se celebra o casamento de Arminda e Gustavo. Verifica-se aqui a presença da mesma técnica descritiva a que nos

temos referido--a de descrever vagamente o interior da igreja para melhor traduzir o ambiente etéreo da cerimônia e de mistério que se respira no interior do templo, intimamente relacionado com a atitude de adoração mística dos convidados.

Destaca assim "A frialdade do templo, aquela luz moderada e desvanecida"(I,35);ou então detendo-se na descrição das imagens fã-lo mesclando-a com um certo tom sensualista das figuras pintadas dos retábulos,altares e painéis,embrenhando-se ao mesmo tempo nos mistérios da Fé e do Martírio de Deus"I,39).

As restantes descrições referem-se todas a casas de habitação. A primeira casa de Arminda está ricamente mobilada e decorada. Tem uma sala ampla,com "reposteiros de reps verde" uma "rica mobília de mogno" no centro da qual há um "largo tapete" que representa "um orgulhoso leão"(I,128).

As cortinas tinham "desenhos de fantasia," representando,mesmo a propósito, "um dragão meio peixe" que "abraçava uma esfinge." O ambiente da sala traduz o temperamento sensual dos moradores. Com contínuos ahs de admiração das amigas,D.Constança continua a descrever a casa da filha;do quarto apenas descreve o leito do casal escondido por um cortinado e as roupas que excitam a sensualidade das irmãs Vinagre,três solteironas cujas narinas se dilatavam "com o cheiro acre da esteira nova e da mobília envernizada de fresco(I, 131).

A sala de jantar tem "um magnífico aparador de carvalho,as doze cadeiras correspondentes,e a mesa oval cober-

ta por um pano verde" (I,131).

O conforto e o toque especial da decoração desta casa relaciona-se intimamente com este período solitário dos recém-casados.

A segunda casa do casal será apenas centro de atracção da sociedade lisboeta. Por isso o autor não no-la descreve.

Aqui detém-se unicamente na descrição dessas soirées, com suas danças, discursos entremeados de jogos de prendas e adivinhas de charadas (I,171).

A terceira casa traduz bem a pobreza em que os demandos anteriores lançaram o casal "...tinha apenas cinco compartimentos: sala de receber, a casa de jantar, a cozinha e dois quartos, um para criada" (II,171). Como traços salientes regista-se a pobreza da decoração, o soalho nu e as paredes cheias de nódoas.

A casa da rua do Salitre, mobilada pelo amante é ainda mais luxuosa que a primeira (II,266). Aqui só interessa à actuação dos personagens a sala de visitas, porque era o centro de atracção da sociedade, "com reposteiros de bourre de soie, almofadas de setim...poltronas amplas de veludo com braços carinhosos⁷⁸ estendendo-se para a gente e os altos espelhos" (II,266) que à noite reflectiam a luz do lustre; ou então era o quarto de Arminda, tal como a sensibilidade ferida do marido traído o viu, símbolo dos amores conjugais trai-

78

Note-se o sentido com que o autor emprega o adjectivo carinhosos, um dos frequentes casos de hipálage na obra de Teixeira de Queirós.

dos, com especial atenção no leito com "as duas largas travesseiras ao alto, na postura duma felicidade imutável" (II, 303) e a chaise-longue sobre a qual descansava o romance que Arminda lia enquanto esperava que o amante, que vivia no andar de baixo, lhe desse sinal no piano para descer.

Note-se também que este compartimento só é descrito no final, porque o seu conteúdo assume agora aos olhos de Gustavo, em face da infidelidade da mulher, um significado especial.

Ele olhou assim para o interior do quarto de Arminda "com a passividade abstracta de um idiota." É impossível separarmos a descrição do meio, nos seus mais pequenos detalhes, da caracterização dos personagens. Deste modo o espelho do guarda-vestidos reflecte "a figura pálida de Gustavo" (II, 303), assim como os bibelots do toucador, o carácter fútil e sensual de Arminda, desde os "pequeninos frascos de cristal com aromas que excitavam a paixão e ardência dos sentidos" (II, 304) à imagem da Virgem das Dores sobre a cómoda" que "sorria com a bondade infinita e etérea do seu olhar consolador" (II, 304).

Ao lado deste tipo de habitação o autor descreve-nos a casa da ama de Adélio, na Calçada da Graça, num réz-do-chão.

O tom dominante é a pobreza e simplicidade da decoração da saleta de entrada com "uma pequena banca, com uma coberta de chita" (II, 93-94) e a cómoda sobre a qual havia um presépio que Teixeira de Queirós descreve numa profusão de detalhes (II, 94-95).

A técnica descritiva usada neste romance repete-se nos restantes da série.

N' O Salústio Nogueira multiplicam-se as descrições não só de casas da sociedade gurguesa lisboeta--por ex. a da condessa de Frazuela (p.164), como a de clubes frequentados pela elite aristocrática e família real (pp.3-6), numa profusão de "fauteuils carmesins" e espelhos que têm o condão de ampliar a futilidade deste tipo de sociedade exibicionista e de aparência.

São os vastos salões dos paços reais (pp.40-43); o salão da Trindade na noite da gala a favor das vítimas do fogo de Alcântara, cuja descrição dá oportunidade ao autor de mencionar, numa longa digressão, todo o tipo de representações teatrais que lhe eram familiares (pp.259-330).

Num ambiente de pompa, de luxo e de prazeres mundanos, que se respira em todo o romance, as descrições das casas pobres de D.Maria, vizinha de Angelina, de Ermelinda Travassos, mestra de piano, e até a da amante de Salústio Nogueira, estão completamente esbatidas.

Em D.Agostinho, a acção desenrola-se sobretudo em torno do velho palácio dos Cunhas. Há também a descrição da sede da associação comercial de Galvão "num primeiro andar, por cima dum restaurante" para a qual se subia por uma "escada estreita, íngreme, escura e mal cheirosa" (p.67).

No interior havia três compartimentos "Gabinete para a direcção, escritório e sala de conferências." O mobiliário com escrivaninhas, mesas e estantes, assim como os cartazes nas paredes traduzia o carácter dos projectos de Galvão.

Quanto ao palácio de D.Agostinho, esse era "um pardieiro mal habitado e mal afamado, por lendas soturnas de fantasmas"

(p.50).

A descrição do interior é pomenorizada,exagerando-a sobretudo nos seus traços decadentes (pp.155-156). Do exterior põe em destaque a existência de janelas amplas abrindo sobre o estuário do Tejo que tinham por adorno ninhos de andorinhas e plantas de ruínas. À escada exterior que dá para os quartos,se referirá na Morte de D.Agostinho (pp.56,112,200), romance com que completa todo este processo da decadência do meio físico (o palácio) e moral (dos seus habitantes),sempre numa correlação íntima meio/personagem de influência balzaquiana.⁷⁹

O carácter soturno e lúgubre dos aposentos silenciosos e sem adornos reflecte-se numa conotação psicológica,no carácter de D.Agostinho (p.49) sobretudo o "amplo quarto,pobremamente mobilado" com "as paredes cheias de nódos" (Morte de D.Agostinho,p.237).

Um outro interior é descrito neste romance --o quarto de Arminda,aqui amante de Salústio,na rua do Sacramento à Lapa,com "alcatifas,reposteiros" de novo os símbolos sensualistas das "cadeiras abraçando as pessoas" e quadros nas paredes,assim como as "cortinas com amores que se beijavam" (p.15),decoreação ilustrativa dos objectivos dos amantes.

79

O autor consegue através de uma imagem sugestiva,sintetizar artisticamente a permanente conotação meio/personagem,quando na Morte de D.Agostinho,afirma que os móveis que restavam do velho palácio eram como os "corpos ressequidos dos antigos habitantes do palácio"(p.271).

N' O Famoso Galvão, repete-se o mesmo tipo de interiores sumptuosos da sociedade que Galvão, recém-chegado da América passou a frequentar, desde a casa da baronesa Alvo-redo, que Teixeira de Queirós descreve no dia do jantar de gala, com especial atenção na sala de jantar, local do opíparo repasto (p.159 e seguintes); a sala de recepções da viscondessa de Águas-Santas (p.207 e seguintes).

Teixiera de Queirós, como temos exemplificado, nunca faz descrições estáticas, tanto de exteriores como de interiores.

Ao situar uma casa, um teatro enquadra-os sempre no meio físico e natureza circunvizinhos, enquanto que os interiores são sempre descritos em função do tipo de pessoas que os habitam.

N' A Caridade em Lisboa, descreve pela primeira vez o interior de um laboratório, lugar de experimentações científicas, pacientes e laboriosas de Júlio Esteves. Há uma profusão de pormenores que denota a segurança com que o autor se movia neste meio científico (II, 97 e seguintes).

N' A Grande Quimera, o último romance, num acentuado retorno ao campo, manifesta-se não só numa maior abundância de descrições de flores que o químico mandara vir da quinta alentejana das Monjas e que lhe falavam sempre do encanto da natureza no campo (pp.67-73), como também, porque a acção chegava mesmo a deslocar-se para esses lugares paradisíacos do Alentejo (pp.166-201).

O interior da "ampla habitação do século XVIII" (p.173), da quinta das Monjas, está descrito em detalhe. Está rodeada

de um quinteiro que lembra as casas nortenhas. Tem "janelas de sacada de ferro, nas quatro faces, olhando todas sobre arvoredos ricos" (p.173); ao lado do amplo edifício há uma capela dedicada a S. Simão (p.174) e nos arredores, grandes estrebarias (p.175).

Tem ainda um "amplo vestíbulo lageado," com bancos de carvalho em volta" (p.177).

No interior há uma cozinha espaçosa com lareira sobre a qual se erguiam duas grandes chaminés reflectindo a magnitude dos jantares outrora ali preparados. Tem muitas divisões, com tectos altos e abobadados e com "paredes grossas" e "móveis escurecidas pelo tempo" (p.177).

Na sala de jantar havia um "fogão amplíssimo," "bancos em pau brasil encostados às paredes," e "cadeiras abaciais em volta de um grande bufete," (p.178) que traduz o acolhimento de outrora a numerosos convivas e o mesmo em relação à sala de jantar com "mesas para cinquenta pessoas." (p.178)

No quarto de Manuel de Sá, o único descrito, há uma "cama larga e alta, de pau santo e colcha de damasco amarela," para a qual se subia "pelos dois degraus que ficavam em frente da janela" (p.180).

Verifique-se que nesta descrição do quarto, Teixeira de Queirós, repete os mesmos símbolos usados em descrições idênticas nos primeiros romances, prova de que o romancista dos Arcos se manteve mais ou menos fiel aos postulados de escola.

c. Conclusão

Da primeira à última obra, Teixeira de Queirós mantém a

mesma técnica descritiva. Usou sempre os mesmos processos descritivos, reincidindo até nos mesmos motivos, cores e pormenores, apenas varia o ângulo de visão conforme descreve o campo ou a cidade, em ambos os casos, mantendo-se no entanto fiel ao princípio de correlação do meio com o personagem, cujo carácter e acção determinam e são determinados pelo meio.

Por isso na Comédia do Campo predominam as descrições de exteriores, sobretudo da natureza que o autor dota de vida própria, reflectindo-se no comportamento das suas criações literárias. Profundamente familiarizado com a vida do campo, consegue até certo ponto, libertar-se das limitações de escola quando nos descreve as festas, cantares e labuta da população rural minhota, legando-nos verdadeiros quadros impressionistas sobretudo nos contos e novelas.

Na Comédia Burguesa, embora domine a descrição de interiores, mesmo aqui conseguiu um equilíbrio descritivo pela contínua relação do meio lisboeta com a natureza vicejante dos arredores (Sintra e Colares) ou do Alentejo para onde transporta alguns personagens dos vários romances da série.

6. As Personagens; Técnicas de Caracterização

A. Apresentação Geral dos Personagens

Devido às características específicas da obra de Teixeira de Queirós, com personagens transitando de romance em romance e de conto em conto, para nos dar um cosmos completo, com essa movimentação dos personagens à Balzac, seria difícil estudá-los a todos. Tentaremos portanto dividi-los em categorias consoante a sua maior ou menor actuação na trama nove-

lesca e estudar as técnicas de apresentação a que o autor lançou mão para as apresentar ao leitor.

Mais uma vez salientamos que teremos que ter sempre em mente a visão dupla da sua obra através da Comédia do Campo e da Comédia Burguesa, com os tipos característicos e oriundos de meios tão diferentes como são o lisboeta e o minhoto.

Nas suas linhas gerais, as criações rústicas obedecem ao plano de recriar a atmosfera rural multifacetada, misto de ingenuidade, sensualidade, fanatismo e até boçalidade; enquanto que os personagens dos romances da Comédia Burguesa ilustram e representam em toda a sua complexidade o viver citadino.

Em cada romance, novela ou conto há uma série de personagens principais que manipulam, digamos, a acção e na sua órbita giram secundários que muitas vezes noutras obras ascendem a lugar proeminente (por ex. Salústio Nogueira é personagem secundário n' Os Noivos, o primeiro romance da Comédia Burguesa e n' O Salústio Nogueira, romance que se lhe segue, ele é o personagem central); ocorre porém com frequência, haver toda uma multidão de figuras que completam o cenário humano das suas obras em obediência ainda à intenção fulcral do autor de dar-nos a cosmovisão da sociedade portuguesa de então e que actuam aqui ou além, mas nunca ascendendo a posição directiva na acção novelesca.

Estão neste caso a maior parte das beatas, comadres, bisbilhoteiras que populam em ambas as séries; há ainda um terceiro caso em que personagens que numa obra comandam a acção

noutras são meros figurantes (por ex Arminda d'Os Noivos reaparece n'O Salústio Nogueira e D. Agostinho em lugar secundário, ou a Zefa do tio Agrela, que é depois mencionada apenas de passagem n'O Brinco de Ermelinda," o mesmo acontecendo a Clara do tio Sebastião personagem central d'O Ramo de Oliveira," etc., embora o autor não traia o seu personagem que mantém as mesmas características físico-morais.

A acção desenrola-se sempre em torno dos personagens centrais e secundários.

No Amor Divino Rosária está em primeiro plano, os missionários em segundo e o mundo das beatas em terceiro, embora estas três categorias de figuras ilustrem a mesma ideia --o fanatismo sãbiamente explorado pelos padres.

Em Amores, Amores... há dois personagens principais Lúdia e frei Jerônimo da Assunção; José Fortunato, embora num segundo plano, é até certo ponto a força motriz da acção pela ascendência psicológica sobre Lúdia, enquanto que Inocência é a sombra da irmã e de Cesário, presente de princípio ao fim.

Quer o noivo de Lúdia, Cesário, como o pai, são figuras sem vida constituindo apenas o pano de fundo do romance, o mesmo acontecendo em relação à família de Refuinho, da Torre Velha que haviam anteriormente feito parte do mundo do Amor Divino.

Em Ao Sol e à Chuva há um protagonista que comanda a acção, o vagabundo Fagundes e o mesmo acontece em relação À Cantadeira e Antônio Fogueira, as duas novelas da Comédia do Campo. À volta deles gira uma multidão de personagens a eles

ligados por laços de parentesco: Amália e Charrô são irmãos de Fagundes, Vicência é cunhada, Serafina e o Mudo são sobrinhos; outros são introduzidos para completar o cenário rústico-- a Luisa Ronca (taberneira, p.49), o padre Celestino (p.3), a figura típica do cura --o padre Domingos Ventura da freguesia de Suate (p.59), e o padre bondoso Clemente Carvalhosa de Refuinho (p.235), o solitário do monte Caramelo (p.77); o velho morgado da Tranca (p.103) sobrevivente de uma raça quase extinta da velha nobreza rural; o velho major aposentado D. Sebastião (p.134) cuja apresentação dá oportunidade ao autor de focar as manobras militares do exército aquartelado em Amarante e a figura da beata Lindoria com que completa a apresentação de grande parte dos tipos populares minhotos.

Com os contos, Teixeira de Queirós introduz novos personagens com os quais vai enformando o vasto quadro campestre em particular o minhoto.

É o sapateiro Anacleto da "História Vulgar" (Os Meus Primeiros Contos, p.3); o barbeiro Zé Máximo do "O Caso de Manuel do Eido" (ibid., p.217) a cuja loja chegavam as últimas notícias através dos jornais o Bracarense e o Comércio do Porto emprestados pelo padre Carvalhos e o brasileiro Cerqueira (p.219) e que, conjuntamente com a taberna, são os principais lugares de convergência dos populares depois de um dia de labuta (por ex. a venda do tio Agrela, p.151) e a da Luisa Ronca de Ao Sol e à Chuva, p.49).

A escolha dos nomes dos personagens rústicos constitui

também um elemento importante na criação do quadro campestre, sendo além disso uma nota naturalista ao exagerar defeitos físicos ou tendências temperamentais; é a Zefa Coixa e a Justina Melada--as beatas das tendas das relíquias do Amor Divino, p.62; é a Luisa Ronca, o Patranha, o Mudo de Ao Sol e à Chuva, pp.49,167,2, respectivamente; o Teixugo e o Manco de Antônio Fogueira, pp.46,58; ou abreviaturas de sabor popular ao preceder certos nomes de tio e tia (por ex. tio Agrela, tio Sebastião, d"O Ramo de Oliveira," o tio Zé d"O Cego de Guardiã" (Novos Contos), e de uma maneira geral as beatas e mulheres de idade da aldeia.

A Comédia do Campo é portanto um somatório de tipos com os quais o autor pretende recriar a vida palpitante do campo, com grande dose de verdade humana, abrangendo os representantes da igreja; quer o tipo de padre de aldeia, bom e rude como os seu fieis (Clemente Carvalhosa) ou o sensualão, fanático e oportunistas (todos os padres do Amor Divino), as beatas, bruxas e alcoviteiras que perpassam em todos os romances e contos da série, os tipos populares, simples e ingênuos (o Fagundes, o coveiro de "Vingança do Morto"; ou boçais, assassinos (o Antônio Fogueira, o Chico d'A Cantadeira ou os irmãos de Maria d"O Calvário do Amor," etc.; a mulher aldeã, símbolo da dedicação maternal, ainda que austera (por ex. Gertrudes, mãe de Zefa d"O Tio Agrela," Mariana, mãe de Ermelinda d"O Brinco de Ermelinda" ou Amália, mãe de Serafina, de Ao Sol e à Chuva; ou então aquele tipo de rapariga aldeã, folgazã, tão característica do ambiente minhoto, que gosta de namoriscar, cantar e dan-

gar nas romarias, festas e labuta do campo (por ex. a Rita cantadeira, a Ermelinda e mesmo Serafina).

Na Comédia Burguesa, o autor pretende recriar, através da caracterização dos personagens, o mundo citadino multifacetado, quer incidindo essencialmente sobre as manobras políticas com o tipo característico de Salústio Nogueira e seus acólitos de conselheiros, generais, deputados e ministros; a sociedade fútil da burguesia oitocentista lisboeta sobretudo n' A Caridade em Lisboa o tipo do fidalgo da hierarquia da nobreza, que já não correspondia às exigências de um mundo tecnizado e científico através da figura meio caricata e meio simpática de D. Agostinho (sobretudo em D. Agostinho e a Morte de D. Agostinho); a sociedade pecaminosa, das baixeiras morais do adultério, magistral e detalhadamente exemplificada, através de uma dissecação fisiológica e psicológica com os tipos característicos de Arminda (sobretudo n' Os Noivos) ou Maria Paula de Cartas de Amor.

Para completar a ambiência citadina criou o tipo do aventureiro de negócios nem sempre honestos ou lícitos, através de Galvão, e ilustrou a modernidade e os progressos do final do século, desde a química (Manuel de Sá--d' A Grande Quimera) a medicina (Julião Esteves, Júlio Maldonado, d' A Caridade em Lisboa e A Grande Quimera, o primeiro, e Cartas de Amor o segundo); ou o filósofo agnóstico e materialista com cuja criação o autor procura, até certo ponto, sanear os males da sociedade, com João da Terra, O Barbas (sobretudo d' A Caridade em Lisboa e A Grande Quimera).

Estes personagens dominam a acção dos vários romances da série e, embora rotativos, Teixeira de Queirós não falseou a sua psicologia mantendo-lhes o carácter íntegro.

À volta deles giram personagens secundários a eles ligados por laços de parentesco como na Comédia do Campo; quer sejam maridos (Gustavo, marido de Arminda d'Os Noivos, Júlio, marido de Maria Paula) ou mães (D. Constança, mãe de Arminda d'Os Noivos, etc); outros personagens ligados por laços de parentesco ocupam posição apenas figurativa, ainda que importante por representarem uma faceta do microcosmos social.

Estão neste caso grande parte dos personagens d'A Caridade em Lisboa, o único romance onde não há praticamente protagonista, representando-se essencialmente duas facetas da sociedade que o autor ilustrou com uma multidão de figuras. No primeiro volume move-se toda uma sociedade de aparato, de falsa caridade que encontra pretexto para se exhibir em reuniões mundanas, concupiscentes, a título de uma caridade rotulada e exhibicionista.

Por isso movem-se aqui dezenas de mulheres, algumas tendo transitado d'O Salústio Nogueira, por terem feito parte do mundo social do político corrupto. É a condessa Paraíso, a Peixoto Alves, a viscondessa da Maia (A Caridade, I, 24), a baronesa da Cova-da-Piedade, a Souzel, a Lavre, a Rosal, a Isabelita Noronha, etc.

No segundo volume, de uma maneira geral, estes personagens desaparecem, pois o autor, a este tipo de caridade de propaganda quis contrapor-lhe a verdadeira, altruísta e sincera, servin-

do-se da actuação do filósofo João da Terra, que aparece pela primeira vez na Morte de D. Agostinho e depois em todos os romances até A Grande Quimera, e Josefina, anjo bom de D. Agostinho que se lhe uniu pelo casamento, via que o autor seguiu para fundir o mundo da ciência com o da redenção pelo amor.

Fazendo desaparecer o protagonista n' A Caridade, conseguiu o autor concretizar um dos postulados básicos do romance realista, de orientação crítica onde não há heróis, mas antes a vida complexa e multifacetada recriada artisticamente. É portanto essencialmente um romance de índole colectiva.

Quanto ao processo genérico de apresentação dos personagens Teixeira de Queirós, integrado numa perspectiva de escola, geralmente inicia a narração da obra pela descrição do meio onde vai depois colocar os seus personagens.

Quando pela primeira vez no-las apresenta, fá-lo em traços muito breves, algumas vezes mencionando apenas o nome (por ex. Rosária do Amor Divino, p. 2), por vezes nem o nome nos dá senão num ponto adiantado da narração (por ex. as sobrinhas de D. Maria de Refuinho a quem pela primeira vez o autor se refere na página 19 mas cujos nomes nos são fornecidos apenas na página 37).

O mesmo acontece em Ao Sol e à Chuva; o nome da mulher do ferreiro Charró só nos é dado na página 149, mas neste caso, embora soubêssemos anteriormente da sua existência, através de comentários de outros personagens, a Vivência só agora entrou em cena. O mesmo ainda em relação a Gertrudes, mãe da Zefa do tio Agrela; ou ainda há casos em que apresenta em ce-

na um personagem que depois desaparece para voltar a emergir no final, embora a sua personalidade se nos vá sendo revelada através de achegas de outros personagens.

É o caso de frei Jerónimo da Assunção de Amores, Amores que visita a sobrinha no convento das Ursulinas em Coimbra (p.13) e só o voltamos a encontrar quando ele regressa à aldeia (p.171).

Quando introduz o personagem ao leitor, fá-lo sucintamente com breves pinceladas, por vezes apenas com uma frase que penetra na mente do leitor e que o mantém interessado.

Ao longo da narração vai encorporizando essa ideia inicial, com novas facetas do carácter desse personagem, quer pela narração retrospectiva (dominate em Amores, Amores...) ou mesmo pela própria actuação das suas criações que se vão revelando a si próprias (é o caso da Rosária do Amor Divino, da Cantadeira e do António Fogueira).

Não é diferente a técnica geral de apresentação da galeria dos personagens da Comédia Burguesa. Como já focámos em relação a outros aspectos da arte de ficção de Teixeira de Queirós, As Cartas de Amor, constituem também, no concernente à apresentação dos personagens, um caso de técnica original.

Sendo um romance totalmente escrito em forma de cartas, os personagens nunca entram em cena, e a revelação dos traços físicos e psicológicos é feita lentamente pelos próprios personagens (Maria Paula ou Roberto); através de outros personagens (Maria Paula apresenta a amiga Lucinda do Amaral) certos pormenores da história de algumas figuras só os conhecemos através de flash-backs (Júlio, em carta à irmã dá-nos a conhe-

cer o início das suspeitas da infidelidade da mulher, pp.91-100) ou então num ponto adiantado da narração, processo continuamente usado por Teixeira de Queirós, a idade por ex. de Maria Paula só nos é revelada na página 50, numa altura em que conhecemos certos cambiantes psicológicos; a idade e profissão de Júlio só nos é revelada, depois de sabermos quais as suas preferências e interesses.

A técnica balzaquiana de enquadramento do personagem no meio está presente em toda a Comédia Burguesa. Em todos os romances, Teixeira de Queirós faz preceder a apresentação dos seus personagens, do meio, que descrito com grande abundância de pormenores ilustrativos da capacidade de observação do autor, se irá reflectir na actuação dos personagens, passando a fazer parte do seu mundo físico e moral.

N' Os noivos, as ruas por onde os noivos passam, a caminho da igreja, assumem proporções vivificadas através do viver colectivo que elas deixam transparecer, desde as pessoas que desciam à rua, os cocheiros, de casacos azuis(I,1); as meninas e senhoras nas janelas, "um velho vendedor ambulante... guiando o pequeno jumento"(I,3), os transeuntes indiferentes, não faltando a este quadro, no qual vai colocar os noivos, e como que fazendo parte integrante dele, os cavalos dos trens da companhia(I,1) o gato à janela(I,2) e mesmo o próprio sol que se reflectia no Tejo. Só então aparecem os noivos(I,5) de que o autor imediatamente nos dá certos traços físicos.

Portanto, como força dramática concentrada, a descrição

do meio⁸⁰ identifica-se com a caracterização e é-lhe complementar.

Embora com proporções mais amplas e também distorcedoras, assim nos apresentou Balzac a Engénia Grandet e família, cuja casa encarna o passado do seu dono e liga-o à acção quando a história começa.

Neste primeiro romance aparece já o personagem que irá comandar a acção do segundo volume da série--Salústio Nogueira(II,149),apresentado como antigo condiscípulo de João Dantas, amante de Armina,deixando aqui o autor escapar um traço biográfico,psicológico ou temperamental do político de modo que ao iniciar o romance já é figura nossa conhecida e a sua actuação ao longo da obra só reenforçará a opinião inicial.⁸¹

80

A representação do Bijou de la Reine,na récita de caridade n'Os Salústio Nogueira,pp.305-330,é talvez o melhor ex. ilustrativo da importância do acessório para o estudo mais completo do dinamismo interno da psicologia de Josefa Lencastre ao contracenar com o amante,o barão de Cerdeiral,na figura de Filipe de Anjou.

81

Contactamos pela primeira vez com Salústio Nogueira, no segundo volume d'Os Noivos. Dele nos são fornecidos dados biográficos "O Salústio era um bacharel...que se encontrava em Lisboa por causa do concurso para delegado"(p.149); pormenores de traje "calças claras muito esticadas na coxa a caírem-lhe bem sobre as botas de polimento"(p.150);das suas pretensões políticas "contou em breves palavras as suas aspirações e os seus desalentos"(p.155). Conhecemos ainda n'Os Noivos,a sua origem plebeia,entrave à fácil escalada política. Estão aui portanto,em embrião as características físico-morais depois desenvolvidas em situações concretas que o personagem vai enfrentar n'Os Salústio Nogueira. A mesma técnica é usada na introdução do fidalgo D.Agostinho n'Os Noivos,I, 52; de Galvão,em D.Agostinho,p.23; de Josefina,Ibid., p.159; de João da Terra na Morte de D.Agostinho,p.36,etc.

O mesmo acontece com a apresentação ao leitor de D.Agostinho, de Galvão, do Barbas, de Julião Esteves, de Manuel de Sá, que são sempre introduzidos na sociedade que os vai condicionar, primeiro como figuras secundárias, emergindo depois à posição de protagonistas.

Quanto ao desenho geral dos personagens, eles podem dividir-se em grupos que assumem proporções de tipo, embora algumas das suas criações, sobretudo femininas, consigam emergir da mera tipicidade, à categoria de figuras em vias de se transformarem em personagens "redondas," multifacetadas.

É o caso de Angelina (d'O Salústio Nogueira) Josefina (D.Agostinho, Morte de D.Agostinho e A Caridade em Lisboa), Arminda (sobretudo n'Os Noivos) e que sentimos viverem as suas paixões, na sua complexidade psicológica.

A caracterização feminina põe em evidência os conhecimentos do autor sobre a psicologia da complexa alma da mulher, nos seus meandros mais escuros.

Porque encarou a mulher, feita de corpo e alma e portanto como um misto de anjo e demônio, de sujeição e de altivez, de bondade e de perversidade, é factível que o romancista dos Arcos tivesse dado um passo em frente por vencer a concepção romântica da mulher que no fundo esconde o seu jugo, aflorando todos os problemas contundentes na vida da mulher.

Por isso a sua galeria feminina é vasta e de índole variada: a mulher fidalga, burguesa, menina, dona de casa, a mãe dedicada, a aventureira, observando e reproduzindo sem omissão quer as suas qualidades mais nobres (Josefina, Kate, Isabel de

Noronha, Angélica e até Angelina) nem os vícios mais torpes (Josefa, Arminda, Paraíso, Rosal, etc).

Pelo meio o autor explica a queda sexual sobretudo de Arminda e de Josefa e neste aspecto Teixeira de Queirós integra-se num dos postulados de escola, que faz eco, por sua vez, das teorias deterministas da influência agrilhoante do meio de Proudhon.

Porém ao considerá-las por um lado vítimas dessa organização social imperfeita; ao tentar vencer os preconceitos de classe pela aproximação da ciência dominante com o amor e ainda ao deter-se, com afectividade nalgumas delas (por ex. Angelina), o romancista parece ter atingido um sentido mais amplo das coisas e menos rígido que aquele que havia sido sugerido pela sua educação adentro do positivismo e pela disciplina da escola naturalista.

A caracterização dos personagens masculinos da Comédia Burguesa, denota menos originalidade sobretudo na criação dos personagens agnósticos, positivistas e materialistas João da Terra, Julião Esteves (médico como o autor) e Manuel de Sã, e por detrás dos quais se pressente frequentemente a presença do autor, assumindo por vezes o papel de meros porta-vozes da ideologia científico-filosófica do autor.

Escapa a este tipo, a nosso ver, sobretudo Júlio Maldonado, marido de Maria Paula das Cartas de Amor, o personagem masculino mais vivo e complexo da toda a obra, e não mero autómata, simples portador das características típicas das figuras "planas" e em certo sentido também o Salústio Nogueira pelas nuarces psicológicas que pressentimos desde os primei-

ros momentos da sua "iniciação," quando o autor no-lo situa em Coimbra, nos tempos de "caloiro" nas eleições da Filantrópica e do Clube Académico a "impingir listas, substituir urnas... sofismas a lei, pedir votos prometendo mesadas da Filantrópica" (O Salústio Nogueira, p.28).

B. Caracterização Directa

1. Descrição Física

As descrições físicas dos personagens nas obras de Teixeira de Queirós, são abundantes e detalhadas, sob a influência da técnica do retrato de Balzac e da escola naturalista, ao realçar nele os traços sensualistas, mencionando em quase todos, os órgãos dos sentidos, com especial preferência pelos lábios, características da pele da face e aspecto físico.

Embora abundem os retratos longos, Teixeira de Queirós consegue por vezes, sobretudo na Comédia do Campo, descrever sucintamente, nos traços físicos, as suas criações, com grande concisão e perfeito domínio dos elementos essenciais.

Esta técnica está sobejamente presente nos contos e novelas.

N' A Cantadeira encontramos este tipo de retrato. A bruxa Alonsa é uma "mulher cheia e bem nutrida, olho pequeno e esperto, cabelo em desalinho e lábios grossos" (p.42); ou o de Antónia de "faces mirradas, cheias de rugas, queixo voluntarioso, olhar incerto e desconfiado" ; ou ainda o de Clara de "O Ramo de Oliveira," "Era morena, de estatura mediana, tinha olhos negros, opulentos os cabelos de azeviche e um corpo

82
flexível"(p.176)

É também frequente não nos retratar os seus personagens de uma só vez:é comum por ex. começar por dar-nos os traços físicos mais salientes e ao longo da narração vai-lhe acrescentando pormenores de modo que no final ele está completo.

A Rita cantadeira é uma "rapariga guapa,de ancas roliças,saías ondeantes com o moviemnto dos quadris no andar, cabeça sempre firme,de olhar atrevido e lábios desejosos" (p.11). Acrescenta-lhe adiante os ornatos,elementos acessórios de grande valor no plano emotivo da personagem, "toda garrida,com seus oiros pendentes das orelhas e do pescoço" (p.11),diz-nos depois que os beijos são grossos (p.13) que "tinha cor de saúde,que bendizia a vida do campo"(p.13) e finalmente que tinha "magníficos seios"(p.27).

Este último traço físico está presente em quase todos os retratos das suas personagens femininas.

82
São também concisos os retratos de certos padres da Comédia do Campo:o abade d'A Cantadeira era "gordo,roliço (p.26) e tinha "corpo volumoso"(p.27);o padre Pitança era um homem "corpulento" (em "Calvário de Amor," p.208,Amores, Amores...,p.7);o padre Antônio de Amor Divino era pálido, com corpo mortificado (p.14).

São também exemplos de retratos sucintos o do velho Gonçalo,criado de frei Jerônimo da Assunção de Amores, Amores... "Gonçalo era um velhinho magro,rosto chupado,olho pequeno e sagaz. Já eram brancos os seus cabelos,alquebrado o seu corpo"(p.121);o de Cesário "Rapaz...de corpulência aparatosa"(p.14). Quando o autor não nos dá o retrato físico completo,o que geralmente só faz para os personagens principais,Teixeira de Queirós,limita-se a registar aquele traço que mais ponha em saliência a característica que quer apontar.

Assim o Bouças,pretendente da Zefa "Era um minhoto de largo costado,abundantemente musculoso" (p.153):o mesmo acontece com Antoninho do Beiral de Antônio Fogueira,p.8.etc.

Também a Zefa tinha "seios opulentos" ("O Tio Agrela," p.153). O retrato da filha do velho Agrela, é, a nosso ver, um dos mais pitorescos de toda a série, no qual Teixeira de Queirós pôs à prova os seus dotes de observador atento e em que mais uma vez se comprova a influência que a descrição do meio, sobretudo da natureza, o aspecto descritivo mais importante da Comédia do Campo, exerce como elemento complementar da caracterização do personagem:

Zefa tinha uma pele de face morena e macia. Era uma beleza no rebentar, uma flor de silvedo abrindo as suas pétalas. Tinha rudezas naturais, tons firmes e vigorosos. (p.153)

Até aqui o autor deu-nos a pintura e desenho das suas feições, mas depois, enquadrando-o nos traços gerais deste tipo de face acrescenta:

A face destas raparigas tem raios de todos os sois e recorda todas as plantas. Do repolho e couve tronchuda a largura e franqueza⁸³; o ar singelo, mas não de tristeza, é o do lírio vulgar; da violeta o profundo indefinido da órbita; o sorriso habitual é da maçã rajada; os seios opulentos⁸⁴ dizem riqueza e abundância; o pescoço altaneiro e airoso, faz lembrar a elegância de um choupo; o tom macio da cor da face é o da rosa. (p.153)

Temos a impressão de estar perante uma verdadeira pintura impressionista.

Em Serafina de Ao Sol e à Chuva, o autor quer realçar

83

Repare-se como o autor combina traços físicos com os morais ao realçar nela a qualidade de franqueza. Este é um processo típico dos retratos de Teixeira de Queirós, sendo por vezes impossível destringar o físico do moral.

⁸⁴Também a Mariana Ripa do António Fogueira, tem "seios altos e avolumados, p.34; a sobrinha do padre Pitanga, Ibid., p.92.

sobretudo as qualidades morais de inocência e ingenuidade.

Por isso diz que ela tem "Rosto meigo" (p.16), com "olhos azuis, mosqueados de pintas glaucas" (p.118) e a boca é como "um medronho" (p.163).

Também Inocência de Amores, Amores... é uma figura seráfica com um "rosto miudinho, duma brancura de cera, serpeado de veias azuis na testa alta" cujos "olhos negros, duma limpidez tranqüila de outono," "espelhava melancolia de alma por tudo que a cercava. As mãos esqueléticas no fim dos braços delgados como fusos, terminavam em dedos finos que pareciam ponteiros de marfim" (pp.8-9).⁸⁵

Os elementos físicos caracterizadores vão-se acumulando ao longo do romance. A irmã de Lúcia é, em suma, fisicamente "enfesadinha" (p.14).

A sua "pele branca, da cor do lírio, sentia as mais elementares modificações atmosféricas" (p.147).⁸⁶

Alguns retratos são verdadeiras distorções. Um exemplo típico do retrato naturalista é o de D. Maria de Refúgio do Amor Divino. Primeiro o autor diz que a velha fidalga é "magra" (p.18), depois explica mais detalhadamente esse traço físico inicial, em traços estereotipados, securo de retrato, in-

⁸⁵Note-se que este retrato já resvala para o campo da caricatura, defeito a que nem o próprio mestre Balzac conseguiu escapar. O pormenor das mãos esqueléticas repete-se por ex. no Amor Divino, D. Maria, p.36 ou padre Antônio, p.14.

⁸⁶Mais uma vez registamos a repercussão da natureza e das condições atmosféricas, neste caso, mesmo nos tons de que a pele se reveste. O mesmo no "O Canto do Galo," p.205.

sistindo no exagero das distorções fisiológicas, "magro corpo alongado, os braços estendidos" (p.19), reincidindo nos seus distorces--"resumido corpo" (p.22), numa acumulação lenta de traços, quer sensuais quer mesmo macabros com a sua "figura mirrada" e "mão esquelética" (p.36).

Com a mesma secura nos retrata Fagundes, com um corpo "alto e delgado como um choupo tangido pelo vento" (p.26) e adiante compara o seu "corpo esguio" a "um grande pêndulo" (p.84).

O retrato do coruja da Vingança do Morto" é dissecado anatomicamente :

Tinha imperfeições para enriquecer dois palhaços dos melhores. Era vesgo, olhar incerto e petulante; era cambado, nunca seguia uma linha recta. O ramo da parábola, a curva que seguem as balas, era a sua linha. Por isso se podia afirmar de um modo científico, que o coruja quando andava se dirigia para o infinito. Caminhava depressa, sem aquela harmonia de movimentos do vulgar; braços e pernas, cada um dos quatro membros movia-se em tempos diversos, o que lhe dava grande parecença com aranha. (p.56)

Ao mesmo tipo de lobishomem, pertence o retrato do Mudo de Ao Sol e à Chuva, com "a face vultuosa de gigante, os seus olhos desiguais" (p.10).

Nos personagens cujos traços morais são mais relevantes, o retrato físico propriamente dito desaparece. É o caso da Amália de Ao Sol e à Chuva; da Gertrudes d'"O Tio Agrela," do Antônio Fogueira e mesmo o da Rosária, personagem central do Amor Divino, porque aqui a par dos aspectos anatômico-fisiológicos do retrato, vai-nos esclarecendo sobre a sua constituição psicológica e todo o processo de "posse" pelos fanáticos.

É um dos casos em que é quase impossível separar os traços físicos dos morais. Primeiro o retrato é muito sintético: "Rosária era uma camponesa delicada, de cabelos fartos e olhos de mistério... O pequeno nariz animava-lhe de graça revolta, o rosto de maçã rajada" (p.4). Depois do longo processo de dissecação fisiológica das práticas de fanatismo, Rosária passa a usar roupas escuras e já não tem as tranças que oferecera à Virgem" (p.100).

A outra personagem de primeiro plano da Comédia do Campo é Lúcia de Amores, Amores.... O autor dotou-a apenas de uma dimensão para ilustrar a sua tese--do poder da sugestão capaz de controlar os nervos, imaginação e vontade. Por isso ela é toda feita de nervos e músculos eletrizados. "A expressão fisionômica de grande mobilidade concentrava-se em certos momentos, nos olhos pequenos e redondos, cor glauca," com conotação na "prontidão de espírito e temperamento impetuoso. Os beijos eram carnudos e sensuais: as narinas, na expressão entusiasta abriam-se como asas de borboleta" (pp.7-8).

Em suma: de uma maneira geral, Teixeira de Queirós, repete os mesmos traços físicos em personagens do mesmo tipo: as beatas têm rostos pálidos, amarelentos, enfesados e da cor de cera; as raparigas sadias e folgazãs têm lábios sensuais, olhos glaucos e ancas roliças e os rapazes são "corpulentos, de feições enérgicas" (Miguel Timão d'"O Embarcadicho," p.165).

Os personagens com idade avançada são quase sempre apresentados com o "corpo magrinho e figura débil, com rugas na testa e as sobrancelhas um tanto abaixadas, contraídas e

mais próximas⁸⁷ ou então de "rosto sumido" (o velho de "Nosso Senhor Jesus Cristo," p.25).

Os retratos das crianças são raros na obra de Teixeira de Queirós. Se elas surgem, o autor geralmente regista apenas os nomes e idades. É o caso dos irmãos de "Cresce o Mar" (Nossa Gente), Tone e a Zefa "o rapazito teria sete anos, e a pequena talvez cinco..." p.158; ou então retrata-no-los como "magros e sujos" ("Enterro de um Cão" p.144).

Emílio d'"O Rei Absoluto" é uma das poucas crianças em cujo retrato o autor se detém. Embora conciso, o traço distorcedor está aqui presente.

Diz-nos Teixeira de Queirós que ele era:

uma criança robusta, que tinha as pernas grossas os braços grossos, o pescoço firme, o olho penetrante, travesso, audacioso. As suas pestanas finas, grandes, ramudas, sombreavam-lhe as pupilas negras; as sobancelhas espessas, fortes, unidas, aproximavam-se irriçadas, nos momentos de cólera infantil, como o dorso de uma hiena. (António Fogueira, p.185)

Como vemos, há uma grande inclinação para a caricatura, pelo exagero de certos traços físicos e morais. Por isso são frequentes, como temos vindo a apontar, os personagens doentes, com defeitos físicos, coxos, chagosos e a este distorcer não escaparam mesmo os animais desde o cão do Coruja aos cavalos "magros e chagosos, lazarentos" do Amor Divino, p.33.

87

Estão neste caso, entre outros D. Maria de Refuinho do Amor Divino; o tio Sebastião, avô da Clara d'"O Ramo de Oliveira"; o José Fortunato, de Amores, Amores... ou ainda o padre Clemente Carvalhosa que perpassa por vários romances e contos da série. Note-se que predominam em toda a obra, os personagens jovens, entre os vinte e trinta anos, ou então o octogenário.

Os trajes são também um elemento caracterizador do personagem e aqui Teixeira de Queirões divide-os em categorias de acordo com a idade, condição dos personagens e situação.

As senhoras velhas usam "vestidos sérios de seda preta"; os das meninas novas, são de tom "claro desde a cor de rosa virginal até ao verde-pardo que é esperança" ("O Calvário de Amor," pp.190-191), enquanto que as raparigas do campo usam em dias de festa "bons fios de arrecadas, pesados cordões de ouro e alguns pares de vistosíssimos brincos... saias com barras cor de rosa, coletes do melhor pano escarlate com atacadores de seda amarela, chinelos à moda, uns sapatos com fivela sobre laço verde-gaio, lenços assetinados" ("O Brinco de Ermelinda," pp.67-68).

O traje dos "homens antigos" em dias de festa caracteriza-se pelas "suas casacas de golas altas e bofes nos peitilhos das camisas" enquanto que n"os rapazes de agora," o vestuário é "delambido" e os colares são "pegados à pele do pescoço" ("O Calvário de Amor," p.191).

Quanto aos padres, esses usam "sobrecasaca grave, bota eclesiástica de borla no joelho ou bote simples nos mais pobres que não tinham para abastanças, volta ao pescoço" (Ibid., p.191).

Na Comédia Burguesa os retratos físicos são abundantes também. O traço mais característico é o toque sensual que o autor lhes dá numa relação íntima com a exacerbação dos sentidos, adentro dos postulados naturalistas.

Podemos distinguir nas personagens femininas dos romances da série dois tipos distintos de retrato; o da mulher angelical e o da mulher mundana, toda sensual.

Na primeira categoria enquadram-se os de Josefina e Angelina e com pontos de contacto os de Kate, Anica de Sousa e Isabel Noronha; na segunda o de Arminda (Os noivos) e Josefa Lencastre (O Salústio Nogueira).

O retrato de Arminda d'Os Noivos é talvez o mais detalhadamente apresentado pelo autor, nos mais ínfimos meandros fisiológicos:

A pele da sua face morena era de tom de carne peninsular e sentia-se-lhe a magnífica frescura de mocidade saudável. Nos seus olhos, rasgados e volumosos, conhecia-se certa mobilidade envergonhada, furtiva, cheia de pudor. A testa, de si alta, era diminuída pelos frisados, no snetido das belas fronte, enérgicas e voluntariosas, das estátuas gregas. A boca larga, tinha a febril excitação de contentamento íntimo e orgânico; os lábios grossos eram de um vermelho roxo e desejoso; o nariz desenhava-se em curva serena e doce; o queixo pequeno, pouco saliente, designava vontade⁸⁸ pouco tenaz. (I, 5-6)

Com este tipo de retrato caracteriza o autor as mulheres burguesas, sobretudo as vedetas do sexo, sendo por isso sempre formosas de rosto e elegantes de corpo.

Uma variante deste tipo de retrato é o da mundana Paraí-⁸⁹

⁸⁸ Repare-se mais uma vez, a característica comum dos retratos dos personagens de Teixeira de Queirós, cujos traços físicos e psíquicos se fundem e se explicam em função uns dos outros.

⁸⁹ Neste mesmo tipo de retrato se inclui o de Josefa Lencastre d'O Salústio Nogueira, p.27 ou mesmo o da Rosal d'A Caridade em Lisboa, I, 94 e de Polha d'O Salústio Nogueira, p.269, etc.

so d'A Caridade em Lisboa "...bem proporcionada de corpo, ligeira como a andorinh,a curva do seio ansiosa,no rosto moreno cintilando dois grandes olhos negros,dum brilho fluído" (p.93).

O outro tipo de retrato feminino distinto deste é por ex. o de Josefina,mas como na Comédia do Campo,o autor detém-se pouco no detalhe físico do personagem,quando lhe quer realçar as tonalidades psicológicas.

Em D.Agostinho,quando pela primeira vez no-la apresenta, o autor limita-se a registar,como traços físicos,o ser "magra e delicada de corpo" (p.51),detendo-se depois nos seus dotes morais que irão sobressair em toda a trama não só deste romance como na Morte de D.Agostinho e A Caridade em Lisboa,mantendo sempre o mesmo tipo físico angelical,seráfico.

Quanto ao retrato de Angelina,acontece o mesmo que com o de Rosária do Amor Divino. O autor desenha-nos um primeiro retrato,quando ela era ainda inocente e ingénua,com olhos negros balamente sorridentes e cabelo esvoaçante,forte de saúde (p.57),mas o seu corpo é já "um terno vime"(p.69), sensualidade em potência e que explicará em última instância, a sua queda eminente,devido a um contínuo exacerbamento dos sentidos.

No final,e depois de todo um processo de dissecação anatómica,a sua face,ã hora da morte era "roxa,os olhos injectados" e o aspecto geral era "repelente" (p.440).

Embora dentro da mesma categoria,os retratos de Kate, Anica de Sousa e Isabel de Noronha (d'A Caridade em Lisboa),

apresentam traços que não encontramos no de Angelina, porque estes mantêm sempre o mesmo equilíbrio.

Catarina, irmã do químico Manuel de Sá, é o modelo ideal de um corpo saudável numa mente sã porque "Tinha no corpo a leveza duma ave do céu, na pupila negra a inspiração, em toda a sua existência material e cerebral um equilíbrio raro".⁹⁰

Tem ainda "cabelos fartos," "pestanas grandes," (I,50). Contrastando com Kate, Isabel de Noronha tem "a palidez de monja" possuidora de "grandes olhos pensativos e aváros de comoções," (I,66) enquanto que a amiga Anica de Sousa tem "olhos castanhos e aveludados" e era "travessa no sorrir."⁹¹

Estas mulheres cujos retratos temos estado a delinear, são ou jovens de vinte e vinte e cinco anos (o segundo grupo), ou de meia idade (o primeiro).

Há ainda na Comédia Burguesa uma série de mulheres que já não são jovens e cujo retrato é idêntico em todas evidenciando-se como nota saliente, o carácter roliço e sensual das suas formas físicas, capaz de despertar o desejo e a paixão.

D. Constança, mãe de Arminda era "um tanto nutrida sim, mas de carnadura saudável" (Os Noivos-, II, 123).

⁹⁰ De novo estamos perante um retrato típico de Teixeira de Queirós, de enlaçamento do físico no psíquico e vice-versa.

⁹¹ O retrato de Fonsequinha d'Os Noivos, I, 30, é idêntico. Embora pertencendo ao mesmo grupo da rapariga jovem, Afonsina, está retratada fisicamente com traços másculos, "grossas pestanas" (Ibid., II, 54) e sensuais "braço roliço que subia em torneio gracioso até ao ombro" (Ibid., II, 161). Não é contudo uma rapariga mundana..

Nesta categoria se inclui o retrato de Madame Lagrant, d' O Salústio Nogueira, p.294; também o da viscondessa de Águas-Santas, embora com uma fisionomia muito mais espiritual (n' A Caridade em Lisboa, I, 53).

O retrato dos personagens masculinos recai também em dois tipos: o das figuras jovens e o do fidalgo decrepito D. Agostinho.

Ao primeiro pertence, por ex., o retrato aliás caricaturizado de Salústio Nogueira. Também aqui o autor nos vai delineando o seu retrato, segundo um processo, típico na sua obra, de evolução progressiva, tal como o retratista que vai pincelando aqui e desvanecendo irregularidade além, numa contínua interligação do físico, pormenores de acessório, e características psicológicas, com a finalidade de nos dar a imagem completa do político contemporâneo. É impossível separar-se o traje do seu retrato porque ele é um elemento complementar da sua caracterização física.

De início diz-nos que ele "era "um rapaz vivo e de aproximação dácil" (p.25), tinha "ar imponente" (p.46), "modo altivo" (p.51) e só adiante diz que ele tem uma "cintura bem curva, com o seu espesso bigode preto flutuando-lhe na pele morena do rosto," sempre "aprumado" na sua "casaca, gravata e luva branca, chapéu de molas, sapatos de verniz e meias de fio de Escócia" assim como colarinho, peitilho e punhos sempre engomados. Os lenços era, perfumados "com águas que trazia em pequeninos frascos, o feno, a verbena, a violeta..." (p.74).

Embora com pontos de contacto com o retrato de Salús-

tio, o dos outros personagens masculinos deste grupo apresentam um acentuar nítido dos traços sensualistas⁹² por vezes efeminados mesmo (por ex. João Dantas e Gustavo_ ou então aquele aspecto másculo e robusto (sobretudo João da Terra e Galvão).

Teixeira de Queirós sujeita vulgarmente também, o retrato dos personagens masculinos a um processo de dissecação, descrevendo em detalhe as transformações físicas e psíquicas porque ele passa.

Gustavo é-nos pintado inicialmente como um rapaz "loiro, rosto aguado, bigode farto e retorcido, cabeleira para a nuca, a larga fronte de sonhador em evidência"⁹³ (Os Noivos, I, 7).

Porém em momentos de exacerbação sensual a sua fisionomia transtornava-se-lhe e "Tinha no olhar a penetração desvairada, os lábios tremiam-lhe como nos momentos de cólera," (I, 48) e a sua "organização" tornava-se "frágil" (I, 69).

Como vemos, os retratos de Teixeira de Queirós nunca são estáticos, antes os sujeita a mutações contínuas consoante as características psicológicas que exibem na sua contínua luta de paixões.

⁹²Embora Júlio e Roberto de Cartas de Amor, pertençam a esta mesma categoria, como se trata de apresentação indirecta a eles nos referiremos adiante.

⁹³Deste mesmo tipo é o retrato do jornalista Alberto Cerqueira, d' Os Noivos, I, 68; e embora com tonalidades diferentes devido ao seu carácter nobre o de Manuel de Sá, d' A Caridade em Lisboa, II, 147 e de Julião Esteves, Ibid., 146 e ainda de Egger, personagem d' O Famoso Galvão, p. 207.

O retrato mais pormenorizado, em toda a sua análise sensual é, a nosso ver, o de João Dantas, amante de Arminda n' Os Noivos, relacionando o autor, continuamente, o físico com o psíquico:

João Dantas, formado em direito, era rapaz muito míope, de uma feminilidade característica. A sua palavra branda e untuosa, acompanhada de gestos lentos e atitudes clássicas de sonhador, tornavam-no simpático e notado. Vestia... sobrecasaca, calça clara e larga, caindo sobre o pequeno pé, oprimido em bota de polimento. As luvas amarelo-laranja demasiadamente esticadas, saíam dos punhos que ele repuxava muitas vezes... A sua estatura era alta, curvada e os braços compridos. O modo de se exprimir, o som da sua voz, a modulação eram, umas vezes de entusiasmo outras de brandura e languidez sonolentas. Como via pouco e tinha o hábito de tirar a luneta para conversar, chegava-se muito às pessoas a quem se dirigia, de modo que a sua vista subjugava e entorpecia os que fossem nervosos. As variações da sua expressão facial, caracterizavam-se por este jeito, que em certos momentos lhe dava simplicidade, noutras terna melancolia... A longa cabeleira de artista, afastada para as orelhas com abandono, imprimia-lhe ao semblante aquele tom magnético e atraente dos inspirados... (I, 234-235).

Quanto ao de Galvão e João da Terra, ligam-nos o mesmo aspecto físico alentado e saudável. Pressentimos, em certos pormenores, traços físicos do próprio autor.

Galvão era um "indivíduo espadaúdo e activo, mão larga, forte no polegar, fronte vasta e peito saliente... Alegre, falador, expressivo, suave e brando para convencer, impetuoso e arrogante para dominar" (D. Agostinho, p. 23).

O seu retrato é completado n' O Famoso Galvão, acrescentando-lhe, como que sintetizando os dados anteriores, o carácter "grosseiro de corpo, atarracado, barbudo como uma fera" (p. 88).

Também João da Terra era um "Homem espaúdo, mal escavacado, cabeleira hirsuta, barba esquálida, vestuário em desalinho" (Morte de D. Agostinho, p. 36).

À segunda categoria de retratos masculinos, pertence o do fidalgo decadente D. Agostinho, que como tal, nos é pintado fisicamente, com "pernas trôpegas e pesadas," "magreza do corpo que lhe faziam sentir os setenta anos" (Morte de D. Agostinho, p. 35).

Pressentimos ao longo dos dois romances, a contínua referência à degradação física, vagueando com "andar trôpego" e sua figura" (Ibid., p. 56), pelos corredores do soturno palácio que habitava.

A classe eclesiástica também está retratada na Comédia Burguesa, continuando a insistir nos mesmos hábitos gastronômicos. O padre Brito, que casou Arminda n' Os Noivos, tinha um aspecto físico alentado, animalizado, embora o único traço físico que o autor directamente nos fornece seja a característica do seu "taurino pescoço" (II, 113).

O retrato da criança é aqui também raro, e quando nolo descreve é sempre com as mesmas características.

Adélio, filho de Arminda, aos nove meses era um "pequerrucho" com "bochechas... e mãozinhas gordas," (II, 263), enquanto que a amiga de Josefa (d' O Salústio Nogueira --- p. 235), tinha além disso, "caracolinhas loiros," "pele fina," "pequena boca, com os dois beiços grossos e vermelhos."

Em suma: nos retratos dos personagens da Comédia Burguesa, predominam os traços sensualistas, nas mulheres com

especial preferência pelos tons e qualidades da pele e formas físicas e nos personagens masculinos, ora a languidez misto de efeminismo ou então a constituição máscula, por ex. de um João da Terra ou Galvão retratando-se neles, até certo ponto, o próprio autor.

Os trajes e quaisquer outros acessórios são elementos importantes na caracterização directa dos personagens, fazendo parte inerente deles. Nas senhoras da sociedade predominam as toilettes de setim branco, com rendas, pérolas e diamantes por adornos⁹⁴; nos fidalgos as casacas pretas, fardas agaloadas crivadas de condecorações ou do burguês⁹⁵ "com botas de canos, calça direita um tanto curta para não roçar no chão... corrente de ouro," "chapéu alto de pêlo arrepiado e forma antiga, grosso bengalão."

2. Descrição Moral

A par da descrição física e simultâneamente num profundo enterlaçamento psíco-somático, o autor dotou as suas criações de sentimentos por vezes profundos e significativos, porque a maneira de ser constitui, na expressão de João Gaspar Simões, "a linha zenital"⁹⁶ do carácter dos personagens.

⁹⁴ O traje da rainha, n' O Salústio Nogueira, p. 40; da Polha, Ibid., p. 269.

⁹⁵ Por ex. na Morte de D. Agostinho, pp. 56, 213.

⁹⁶ João Gaspar Simões, Ensaio sobre a criação no romance, p. 19.

A par do retrato físico, aspecto dominante da caracterização directa, Teixeira de Queirós, define também o "interior" dos personagens referindo-se às suas qualidades e defeitos.

Como vulgarmente o físico e psíquico se encontram interligados no retrato que deles nos faz, a alguns aspectos desta caracterização moral já nos referimos.

Geralmente Teixeira de Queirós, quando nos apresenta os seus personagens dota-os logo de uma característica ou nuance psicológica e a sua actuação ao longo da trama do romance vai reenforçar essa mesma tonalidade.

Também nos dá, vulgarmente as suas idades e se lhes refere ora pelo primeiro nome, nome próprio e apelido, por uma abreviatura, por tio ou tia, ou alcunha (na Comédia do Campo).

Na Comédia do Campo popalam centenas de figuras, algumas das quais o autor dota imediatamente de bons sentimentos, instintos, qualidades de delicadeza, ingenuidade e de religiosidade primitivista; outros porém são-nos introduzidos como rudes e boçais.

De uma maneira geral, e como já apontámos, o sensualismo ingénito domina sobre quaisquer outras características psicológicas.

As figuras femininas desta série ora são delicadas, anatómicas e alegres ora diabólicas, mesquinhinhas e fanáticas.

Rosária do Amor Divino, é uma rapariga "delicada" (p.4), mas volúvel e por isso fácil de convencer. As sobrinhas de D. Maria de Refuinho são tímidas e também delicadas (Ibid., p.47).

Lídia de Amores, Amores, tem um carácter vivo, mas como

personagem naturalista, na sua constituição nervosa e epiléptica, é continuamente mencionada a sua prontidão de espírito, e o temperamento imperioso.⁹⁷ As características psicológicas de Inocência⁹⁸ são sempre vagas porque a sua psiqué está propositadamente envolvida em mistério, para traduzir a melancolia, sensibilidade e imaginação, embora meiga de carácter.

A este mesmo tipo angelical e meigo pertence a Serafina⁹⁹ de Ao Sol e à Chuva que o autor dotou de "boníssimo coração".

A Zefa d'"O Tio Agrela" e a Rita Cantadeira¹⁰⁰, são dotadas de qualidades de trabalho, são alegres, mas um pouco estouvadas, sobretudo a segunda, que encarna o tipo da rapariga minhota, folgazã e arisca, mas corajosa e amante das cantigas e danças.

Bondade, simplicidade e honestidade são também as características morais de Ermelinda d'"O Brinco de Ermelinda," e de Clara d'"O Ramo de Oliveira."¹⁰¹

A tónia de "Pastoral" (Nossa Gente) é um misto de candura e fragilidade mas também de crueldade e inflexibilidade, duplicidade psicológica própria da maior parte dos rústicos

⁹⁷

Amores, Amores... pp. 7, 12, 20, 51, 65, 76, 80, etc.

⁹⁸

Ibid., pp. 8, 9, 14, 39, 141, 148, 150-151.

⁹⁹

Ao Sol e à Chuva, pp. 16, 40, 230.

¹⁰⁰

"O Tio Agrela," p. 157; A Cantadeira, pp. 11, 13, 27, 29, 31.

¹⁰¹

"O Brinco de Ermelinda," pp. 66, 68; "O Ramo de Oliveira," pp. 176, 183-184.

que Teixeira de Queirós nos apresenta na sua complexidade.

As mães ,na Comédia do Campo, ora são apresentadas pelo autor, como símbolos da honestidade e dedicação maternal que tudo fazem pela felicidade dos filhos, ora como demônios rancorosos.

À primeira categoria pertence, por ex. a Gertrudes, mãe da Zefa d'"O Tio Agrela," que era "a paciência e a santidade" em pessoa; Mariana, mãe de Ermelinda, que embora "áspera de gênio" fez tudo para salvar a sua "rica filha,"; a Amália, mãe da Serafina que redimiu a falta da juventude na dedicação extremada a sua filha e no trabalho¹⁰².

Antônia, mãe do Chico, namorado da Rita Cantadeira, é-nos apresentada como sendo de natureza diabólica, sem instinto maternal.¹⁰³

D. Maria de Refuinho, outra personagem importante na trama novelesca da obra de Teixeira de Queirós, está caracterizada como uma devota, fanática, cruel para com as criadas, embora jejuasse com frequência.¹⁰⁴

São porém as bruxas, fanáticas e beatas que o autor dotou de tonalidades psicológicas mais negras. Elas mantêm as mesmas características ao longo de todos os romances e contos

¹⁰²"O Tio Agrela," p.160; "O Brinco de Ermelinda," pp.67, 80; Ao Sol e à Chuva, pp.16, 239.

¹⁰³A Cantadeira, pp.35, 42, 82.

¹⁰⁴Note-se que quase todos os personagens que o autor dota de grande religiosidade são fanáticos e falsos devotos. É o caso do Amor Divino, pp.18-19, 22, 42-43, etc.

da Comédia do Campo.

São más, bisbilhoteiras, matreiras e intriguistas "mestras na arte de indispor bemavindos."¹⁰⁵

Os personagens masculinos desta série, são também, ora simples e de bons sentimentos, embora com rudezas primitivas, ou então são assassinos, boçais e vingativos.

"O bom sapateiro" Anacleto da "História Vulgar" (p.3), "era um bom espírito...um homem que vivia do próprio gênio e das virtudes do seu caráter" (p.4). Com a mesma bondade e simplicidade congênita dotou o caráter do Chico (de "Pastoral, p.67), do pobre (de "Nosso Senhor Jesus Cristo," pp.18-19,25), do cego (de "O Cego de Guardiã," pp.30-31,43); de simplicidade e casmurrice nêscia (por ex. o José Cancela de "Rende-te Centurião" pp.151,155).

Cesário de Amores, Amores... é bom, mas estouvado, um don juan das romarias (p.15). O velho Agrela, é um sugestivo tipo minhoto, honrado, alegre mas malicioso, franco, mas intransigente. "Os seus vícios eram poucos, mas virtudes não tinha nenhuma" (p.151).

Fagundes é todavia, o tipo masculino da Comédia do Campo, que o autor revestiu de melhores qualidades morais. Ele tem

¹⁰⁵É vasta a galeria de beatas e bruxas na Comédia do Campo. Lindória é talvez a que mais vezes reaparece ao longo dos romances e contos da série, por ex. no Amor Divino, pp.65, 75-78; "O Tio Agrela," p.161; "O Brinco de Ermelinda," pp.72-74, 76; "História Vulgar," p.25; Ao Sol e à Chuva, pp.228-230. Além desta há ainda, entre outras, a Zefa Coixa e a Justina Melada do Amor Divino, p.62; Ângela, Ibid., p.65 e A Cantadeira, pp.37, 42, 77; a Esmeralda de "O Brinco de Ermelinda," p.75; a Alonsa de "A Cantadeira," p.42; as bisbilhoteiras da "Morte Negra," pp.126-130.

uma alma poética, amigo das crianças e dos animais. Era útil a todos, dando-se-lhes por nada. É romântico, sentimental, amante do belo natural e dos sentimentos sublimes.¹⁰⁶

O Coruja, coveiro de "Vingança do Morto," é um tipo psicológico amorfo. O autor apresenta-o como um ser "inofensivo, como os velhos dementes." (p.56)

Com psicologia complexa surge-nos o Mudo de Ao Sol e à Chuva. O seu carácter oscila entre a ferocidade primitiva, em parte relacionada com o seu alentado aspecto físico, e a simplicidade rústica submersa de início mas que o contacto com as almas boas de Fagundes e do anacoreta do monte Caramelo, farão emergir à superfície.¹⁰⁷

Com psicologia definida está caracterizado o Antônio Fogueira. Além de rancoroso, ele é um tipo macabro, que deixa por onde passa o caminho tingido de sangue. É insolente, praguejador, impiedoso. Os seus maus instintos estão detalhadamente dissecados ao longo de toda a novela.¹⁰⁸

Maus instintos tem também o Russo de "Pastoral", o Chico d'A Cantadeira, ambos assassinos levados pela febre do ciúme.¹⁰⁹

O Cancela d'"O Brinco de Ermelinda," é também um tipo malvado, "homem de trato pouco macio" (p.80).

¹⁰⁶ Ao Sol e à Chuva, pp.11,43,45,52,68, etc.

¹⁰⁷ Ibid., pp.10-12,41,234-235, etc.

¹⁰⁸ Antônio Fogueira, pp.82,86,90,110, etc.

¹⁰⁹ "Pastoral," pp.67-68,70,75; A Cantadeira, pp.58-59,71, 91,93.

Com as mesmas características nos são apresentados o pai e irmãos de Maria d"O Calvário do Amor,"pp.195,248,etc).

Os padres também são apresentados ao leitor ora como fanáticos,espíritos diabólicos,egoístas,sensuais,prevertidos e desencaminhadores de almas simples e inocentes ora como anjos bons e honestos,embora dotados de certa rusticidade primitiva.¹¹⁰

Os personagens velhos são geralmente dotados com as mesmas características morais. Têm aspecto bondoso,reflexo do coração puro,são honestos,atenciosos e bem educados.

Pertence a esta categoria o Gonçalo e o José Fortunato (por ex. em Amores,Amores... pp.60-61,121) e o Sebastião d"O Ramo de Oliveira,"pp.166,170-171.

Teixeira de Queirós menciona com certa frequência a idade dos personagens e a eles se refere,sobretudo na Comédia do Campo,por epítetos e abreviaturas dos seus nomes que assumem um cunho popular e regionalista ao mesmo tempo que se tornam conhecidos do leitor.

As raparigas têm geralmente entre dezoito e vinte e cinco anos,os homens de meia idade à volta de sessenta e os velhos são quase sempre octogenários, por quem Teixeira de

¹¹⁰Estão no primeiro caso os missionários do Amor Divino, sobretudo o padre Antônio,pp.14,68,88-89.Também o padre João Pitança,que perpassa por vários romances e contos da Comédia do Campo,mantendo sempre as mesmas características.Por ex.em Amores,Amores... p.7;A Cantadeira,pp.26-27.À categoria de padres bons pertence a figura do bom cura da aldeia,na linha do Reitor de Júlio Dinis,Clemente Carvalhosa(por ex. n"O Ramo de Oliveira,"pp.171,173,176;Ao Sol e à Chuva,p.17,etc.

queirões manifesta especial carinho.¹¹¹

Para além de fazer preceder os nomes, sobretudo dos personagens masculinos já de idade avançada e das beatas de tio e tia, o contista minhoto, conferiu aos romances e contos da Comédia do Campo, um cunho realista ao dotar os seus personagens de nomes e alcunhas de sabor popular e rústico.¹¹²

As personagens da Comédia Burguesa são também apresentadas pelo autor com características psicológicas bem definidas. Sendo complemento indispensável à caracterização física, a algumas dessas tonalidades já nos referimos.

Algumas personagens femininas são dotadas de uma psicologia complexa, pondo o autor em evidência o seu profundo conhecimento das nuances da alma da mulher.

Arminda, Josefa, Angelina e Josefina, são, a nosso ver, as criações femininas mais completas, perfis com o seu toque inconfundível, na sua própria caracterização psicológica e moral.

Analista da alma feminina, realçou o espírito de caridade, bondade, solicitude e dedicação altruísta em Angelina e sobretudo em Josefina de D. Agostinho, Morte de D. Agostinho e A Caridade em Lisboa.

¹¹¹ Por ex. Maria d "O Calvário do Amor" tem dezoito anos, p.196; Clara d "O Ramo de Oliveira" tem vinte, p.176; a Rita também tem vinte, p.11; Inocência de Amores, Amores... vinte e cinco, p.15, etc.

O tio Agrela tem sessenta, p.153; D. Bento tem também sessenta anos ("O Calvário do Amor," p.189).

São octogenários, por ex. Gonçalo e José Fortunato de Amores, Amores... pp.12 e 74, respectivamente; Sebastião d "O Ramo de Oliveira," p.175, etc.

¹¹² São frequentes as abreviaturas Chico, Tónia, Zé (por ex. no António Fogueira, pp.39 e 46; CLarita n "O Ramo de Oliveira," p.176 e as alcunhas Fogueira, Ripa, Charró, Manco, Pândega, Coruja.

Angelina é uma personagem nitidamente naturalista e é-nos apresentada como uma "pobre rapariga"; o autor dotou-a de um sensualismo primitivo, feito de obediência a impulsos anormais, "demoníacos," que acabam por vencer a resistência oferecida pela vontade, e que a levam a quebrar "os laços de família" e as "peias religiosas" (O Salústio Nogueira, p.168).

Apresenta-a como uma imolada (p.74), vítima da educação, do meio e do agrilhoamento do instinto sexual; com natureza "casta e sensível" (p.49); mulher silenciosa e subjugada, e com uma imaginação fértil. Angelina, que tem muito da Mariana do Amor de Perdição de Camilo, evidencia uma personalidade multifacetada.

Josefina é talvez o "retrato de mulher" mais completo da galeria de figuras femininas da Comédia Burguesa.

Teixeira de Queirós apresenta-a como o protótipo da dedicação incondicional, com afectos puros e altruistas. Há na sua apresentação uma certa tonalidade Kierkegaardiana ao dotá-la de um espírito de sofrimento e abnegação, como meios de purificação. Ingenuidade, simplicidade e alma crente¹¹³ são as principais qualidades que o autor lhe atribui. Quando reaparece n' A Caridade em Lisboa, ela mantém "a mesma conformidade ingênua, a doçura do carácter, o carinho na expressão" (II, 42, 184, 209).

É, em suma, apresentada como o tipo símbolo da mulher

¹¹³
D. Agostinho, pp. 51-52, etc.; Morte de D. Agostinho, pp. 16, 47, etc.

pura, angelical, seráfica, perfeito equilíbrio entre o cérebro e o coração vivendo para os deveres religiosos nunca os antepondo todavia aos da vida.

Com as mesmas características psicológicas de bondade e pureza ,nos são apresentadas Kate, Isabel de Noronha e Anica de Sousa.¹¹⁴

Catarina, a quem o autor se refere frequentemente pelo nome abreviado de Kate, é "a claridade diamantina da inocência e da pureza" (I,41); Anica de Sousa é alegre e natural (I, 66), travessa mas com alma compassiva e dedicada; Isabel de Noronha tem também um coração puro e alma crente feita para as coisas belas e simples (I,91).

Arminda sobretudo n'Os Noivos e Josefa d'O Salústio Nogueira ,são por seu turno dotadas de alma perversa, ainda que o autor por vezes as lamente por considerá-las vítimas dos condicionalismos sociais e dos instintos primitivos.

São portanto, como Angelina criações naturalistas e como tal escalpelizadas pelo autor, com o seu bisturi de médico.

Ultrapassa todavia, as perspectivas de escola ao dotar as almas destas mulheres de momentos de arrependimento como tentativa de sublimação.

Arminda, tem um temperamento irregular. (Os Noivos; I,6), com uma organização impressionável da mulher romântica (Ibid., 239), mas quer ao longo desta obra (II,132,137), como n'O Salús-

¹¹⁴ Com idênticas características são apresentadas, Ermelinda Travassos e D. Maria Gomes d'O Salústio Nogueira, pp.63, 65 e 253, respectivamente. Angélica Agramonte está retratada como mulher simples; embora nos tenha sido fornecido um número reduzido de dados, podemos defini-la como o protótipo da mulher mãe, Ibid, pp.114-115.

tio (por ex. p.272) ou D.Agostinho (por ex. p.120) , o autor, apercebendo-se das mais pequenas nuances da alma feminina, do-
tou-a portanto de instantes, ainda que fogazes, de arrependi-
mento.

Josefa é apresentada como uma mulher ambiciosa, egoís-
ta, de má índole, mas que o autor sujeita a intensa luta sub-
consciente entre o dever e os sentimentos (O Salústio ,pp.103,
113-114).

As figuras secundárias, por ex. Rosal e Paraíso têm os
mesmos defeitos e vivem as mesmas paixões.¹¹⁵

Outras mulheres fúteis, sem profundas características
psicológicas perpassam por toda a Comédia Burguesa. É a D.Cons-
tança, mãe de Arminda,¹¹⁶ a condessa de Frazuela, a Peixoto-Alves,
D.Florinda, grandes animadoras das reuniões mundanas.¹¹⁷ A este
tipo de mulheres, o autor preocupou-se em acentuar-lhes apenas
a futilidade e superficialidade de interesses que as leva a
moverem-se num único sentido e numa atmosfera exclusivamente
telúrica, sensual, faltando-lhes a grandeza de alma que torna
as personagens humanas.

Quanto aos personagens masculinos, Gustavo (d'Os Noivos),
é apresentado como o tipo de marido ingênuo e inocente (I,135),
que adopta uma atitude de aquiescência tácita em face do adul-

¹¹⁵ A Caridade, I, 36, 44, 93, 97, etc.

¹¹⁶ Os Noivos, II, 123, 291-292, etc.

¹¹⁷ O Salústio, pp.222, 269, etc.

tério da mulher (II,236), numa atitude indolente e ociosa (II,241).

João Dantas, é essencialmente um tipo bilioso, dominado pelo exacerbamento dos sentidos, e toda a sua intervenção na trama d'Os Noivos é orientada por essa mesma característica com que o autor o dotou de início.¹¹⁸

Galvão é o homem activo, alegre, mas impetuoso e arrogante, com pretensões de domínio e poderio, envolvendo-se em empreendimentos aventureiros e por vezes pouco escrupulosos.¹¹⁹

João da Terra é o filósofo, conhecedor de toda a teoria epicurista que busca no prazer o bem elementar e na ausência da dor o supremo bem. O autor diz-nos contudo que ele é "Homem pouco acessível e tratável, olhando com desdém tudo que via."¹²⁰ É no entanto uma alma pura, como Josefina, empenhada em aniquilar a Dor no mundo, dedicando a sua vida a minorar as dores alheias.¹²¹

Julião Esteves e Manuel de Sá, são os outros dois personagens naturalistas com papel importante na trama d'A Caridade em Lisboa e A Grande Quimera. Sendo ambos cientistas, neles predomina o espírito racionalista, mas pessoalmente têm temperamentos diferentes.

¹¹⁸ Os Noivos, I, 234-236, etc.

¹¹⁹ D. Agostinho, pp. 23, 74, etc.; O Famoso Galvão, pp. 2, 35, 88, 98.

¹²⁰ Morte de D. Agostinho, pp. 36, 165, etc.

¹²¹ A Caridade, II, 24, 63, 89, etc.; I, 55-56, etc.

Manuel de Sá¹²² "era rude e elevado na inteligência," mas coração "largo e generoso" sobretudo nas relações com a irmã Kate.

Julião Esteves¹²³ é também dotado de generosidade altruísta e pendor de bondade..

Quanto ao fidalgo D.Agostinho,ele tem poucos traços psicológicos,para além das características da classe,de porte distinto e de altiva boémia.¹²⁴

C. Caracterização Indirecta

1. Linguagem

A linguagem que Teixeira de Queirós põe na boca dos seus personagens traduz de uma maneira geral,o nível intelectual de cada um deles. Todavia algumas das suas criações, sobretudo da Comédia Burguesa,assumem,como já afirmámos,o papel de porta-vozes das ideias do autor,tornando-se a sua linguagem enfática,não sendo por isso um elemento válido na sua caracterização.

Nos romances,novelas e contos rurais da Comédia do Campo,pressentimos com menos frequência a presença do autor por detrás dos seus personagens.Deste modo estes falam com muito mais naturalidade; a sua linguagem tem um sabor não só popular como até regional,porque usam com frequência expressões,ver-

¹²²A Caridade,I,57,61;II,145,237,etc.

¹²³Ibid.,I,55;II,83,86.

¹²⁴Os Noivos,I,6;D.Agostinho,pp.5,113,etc.

bos e dizeres que só ouvimos na região minhota.

No Amor Divino, a linguagem de D.Maria de Refuinho, sempre com retissências, exclamações, interrogações e frases curtas traduz o seu temperamento colérico e frenético:

--Ora aí está!Vejam que limpeza esta!Uma teia de aranha do tamanho de um lençol!E se o senhor missionário a vê!Que vergonha,Virgem Mãe!que vergonha!...(p.18).

Ou então:

--Que foi!que foi!Que havia de ser?!(p.19)

--O que é!Que há-de ser?Não sei que lhe acho...Assim não fica melhor? (p.21).¹²⁵

A linguagem do Coruja,coveiro, mantém sempre o mesmo padrão,usando termos pitorescos,reflectindo o seu carácter um tanto nêscio ao referir-se a si próprio em terceira pessoa.

--Caspité,meu fidalgo!Um rico fardamento!Sim,senhor está bem agasalhado.Só o coruja anda com frio...("Vingança do Morto,"p.58).

Ou então:

--Isto é para não engaramparem o Coruja.Se te bolirem na catana,o Coruja acorda num pronto (ibid,p.59).

O carácter folgazão,pronto e até estouvado da Rita Cantadeira,é-nos revelado em grande parte,pela sua linguagem,ora usando frases curtas,ora longas e intermitentes à mistura com expressões pitorescas:

--O que eu fui fazer,moço!Estás mesmo um Santo Cristo chagado!...(A Cantadeira,p.28).

¹²⁵Também por ex.,ibid.,pp.23,37.

Ou então repetindo a palavra moço, que aqui traduz um certo estouvamento:

--Não anda, moço! Eu de derrigos até estou farta (ibid., p.71).

Ou ainda:

--Ora essa tia Ângela, só isso me faria rir agora! Tornar-me amarelenta, emagrecer por causa do demo do home!... Não me faltava mais nada. Quero lá... (ibid., p.62).

Apesar da linguagem dos personagens rústicos de Teixeira de Queirós ser um elemento da caracterização, talvez o seu maior contributo seja recrear a atmosfera rural, com o seu vocabulário próprio, expressões e ditados populares de que se encontram eco sobretudo nas novelas e contos de António Fogueira e A Cantadeira e n' Os Meus Primeiros Contos.

As beatas falam uma linguagem própria e cujo padrão se repete de obra para obra. Predomina o termo chão, vulgar e por vezes escabroso, por ex. n' A Cantadeira, a linguagem da bruxa Alonsa e as beatas Antónia e Ângela:

--'Sta sabido. Aqui a tia Antónia da Mõ,
a mulher do tio Bernás... conheces? quer-te falar
--Por causa duma zoina, que me traz o filho ma-¹²⁶
luco--disse a queixosa--e queria ver... (p.42)

É geralmente a través da linguagem das beatas e feiticeiras que conhecemos grande parte dos provérbios e ditados populares, assim como expressões de origem religiosa "Santa Deus" "Deus da minha alma" ("O Brinco de Ermelinda," p.77), "Virgem

¹²⁶ Ibid., pp.43-52. Os diálogos entre bruxas e beatas traduzem este mesmo tipo de linguagem, por ex. no Amor Divino, pp.62-65; n' A Morte Negra, pp.129-132; n' O Brinco de Ermelinda, pp.77-80, etc.

Nossa Senhora" (Ibid.,p.78;A Cantadeira,p.46), "Mãe Santíssima" (" O Brinco,"p.79;" O Criado do Cura,"p.119), "Santo Antônio do Menino" (A Cantadeira,p.46); "Valha-me a Virgem" (Amor Divino,p.58),etc; ou também ditados e dizeres de sabor popular,como por ex. "por um olho azeite,por outro vinagre" (" A Morte Negra," p.129); "Fraco é o burro de que não se conhece a idade" (" O Criado do Cura," p.121); "Quem trabalha e cumpre as suas obrigações não pode ser mau" (" O Ramo de Oliveira," p.177); "A vida...é como a luz de uma candeia: quando está no último clarão custa-lhe a extinguir-se (ibid.,p.180); "Deus a quem promete não falta" (ibid.,p.190).

Na Comédia Burguesa,a linguagem raras vezes assume papel importante como elemento definidor da caracterização individual dos personagens. Estes quase sempre falam a linguagem da classe social a que pertencem,recaíndo adentro desse padrão a de quase todos os personagens.

A linguagem de Angelina d'O Salústio Nogueira,denunciando a sua educação provinciana,constitui até certo ponto,um caso particular.

Em conversa com Ermelinda,a pobre mestra de piano,a certa altura diz Angelina referindo-se a Salústio:

--Cá, o meu,disse-me um dia,que já era deputado e que ainda havia de ser ministro.Ora eu queria saber ao certo o que era ministro. Creio que é uma coisa muito grande,por aí além(e alongou os braços para o espaço infinito,que se via da janela).É por isso que anda metido na política.De modo que a senhora bem vê que,se em casa poupo muito é só para Salústio andar bem vestido...(p.73).

2. Monólogo

Sobretudo em Amores,Amores...da Comédia do Campo,o mo-

nólogo interior desempenha um papel importante na caracterização dos personagens, pois através dele, sabemos não só pormenores da história das suas vidas, como as suas reacções psicológicas.

Neste romance, Lúdia, relembra, usando da memória, os seus tempos no convento das Ursulinas em Coimbra (p.40) ou os últimos momentos da vida da avó (p.66); quando está a orar na capela, recapitulando mentalmente o que sabia da vida misteriosa da avó Paulina, ou imaginando o resto da história que ignorava. Aliás esta personagem vive muito da sua imaginação, monologando continuamente sobre os problemas da sua vida.¹²⁷

Na Comédia Burguesa, n'Os Noivos há também uma série de monólogos interiores, sobretudo de Gustavo que passa em revista mental o que teria sido a sua vida se fosse rico e pudesse dar todo o conforto à mulher (I, 186-187) ou de Arminda quando pensa em como seria o filho que vai nascer (I, 285) ou então quando o remorso começa a assaltá-la (II, 258-262) e através do qual pressentimos a luta interior que trava, o que lhe permite exhibir uma multiplicidade de facetas.

N'O Salústio, há um monólogo interessante e que nos revela o carácter mesquinho de Josefa Lencastre, mulher do

127

O próprio autor explica este contínuo estado de ânsia de Lúdia que a leva a refugiar-se em si mesma, como n'Uma torre de marfim onde a sua mente se recolhia para suspirar" (p. 82). Vejam-se também os monólogos do tio frade (p.249) e o de Brás Soares (p.90).

ministro da Guerra,revolta-se interiormente ante a ventura da amiga e a sua infelicidade por ter casado com um homem decrépito ainda que bem colocado na sociedade. A certa altura pensa:

--Como deve ser agradável--repetia Josefa Lencastre--sentir o contacto de um rapaz de barba loira, de olhos firmes,de dedos compridos e bem tratados, como parecia Rodolfo,neste retrato que contemplava! Que enorme felicidade,o ter-se o beijo matinal de um marido robusto e saudável,tal como o noivo de Gelica!....(p.114)

À medida que estas reflexões a vão absorvendo,a sua fisionomia vai-se-lhe transtornando e o final deste monólogo tem já características diferentes:

"--Ah! falsas conveniências!Ah! juras sagradas proferidas diante do altar,na presença de tanta gente! (p.115)"¹²⁸

Naõ foi todavia apenas neste romance que Teixeira de Queirõs lançou mão do monólogo como técnica de caracterização. Ele abunda também nos dois romances que tratam da decadência e morte do fidalgo D.Agostinho,que continuamente monologa fazendo um balanço da sua vida passada e da desilusão da presente.¹²⁹

Há também monólogos definidores de traços psicológicos dos personagens,n'A Caridade em Lisboa,¹³⁰ n'O Famoso Galvão¹³¹

¹²⁸Também,ibid.,pp.236-237;conhecemos também os problemas de Salústio através de monólogos,por ex.pp.167-168,177-179,184,186-187,209;as reflexões de Joaquim Neves,pp.336-340,344-348;ainda de Angelina,pp.275-279,etc.

¹²⁹D.Agostinho,pp.76,87,160-162,etc.;Morte de D.Agostinho,pp.40,68,etc.;tambem monólogos de Josefina,ibid.,pp.41-45;da criada Bonifácia,pp.228-232,etc.

¹³⁰A Caridade,I,96-97,II,61,72,81,84-85,etc.

¹³¹O Famoso Galvão,pp.90-100,127,149,etc.

e n' A Grande Quimera.¹³²

Cartas de Amor, como já temos apontado, por ser um romance totalmente escrito em forma de cartas, obedece a características especiais. Aqui, embora pressintamos a existência do monólogo, nunca assistimos à luta íntima dos personagens, antes nos é sugerida em menção retrospectiva.

Por ex. numa carta de Maria Paula a Roberto (p.65), a certa altura ela diz:

Ao acordar de cada dia, eu examinava a minha existência e reconhecia que tinha as mesmas ideias da véspera, que todos os meus desejos seriam satisfeitos e que as horas me correriam calmas, como se ainda vivesse na monotonia do convento. (p.68)

Nessa mesma carta ao referir-se ao dia em que Roberto a havia espiado, ela dá-nos a conhecer como reagiu interiormente:

Fui para o meu quarto no hotel e conservei-me durante mais de uma hora sôzinha, no estado de uma pessoa atordoada por uma pancada na cabeça. Passei e repassei o acontecido centenas de vezes diante dos meus olhos... (p.69) ¹³³

Este romance é, a nosso ver, entre todos os da série citadina, aquele em que Teixeira de Queirós parece ter posto mais em evidência a sua capacidade não só de observação dos tipos psicológicos de Maria Paula, Roberto e sobretudo do marido, Júlio Madonado, como de um domínio dos processos de técnica estilística impostos pelo gênero, sobretudo na subti-

¹³² A Grande Quimera, pp.65, 105, 130, etc.

¹³³ Ibid., pp.70-71, 84-85, 209; de Roberto, p.74 ; de Júlio Maldonado, pp.81, 230-233, etc.

lidade do monólogo.

3. Diálogo

O diálogo, do mesmo modo que o monólogo assume papel importante como elemento caracterizador do personagem.

É além disso o fio condutor da acção.

Sobretudo na Comédia do Campo, encontramos diálogos vivos, através dos quais conhecemos as opiniões dos personagens sobre as situações que enfrentam e sobre as suas atitudes e comportamentos.

Por ex. no Amor Divino, do diálogo pitoresco entre os missionários que se dirigiam de Braga para a aldeia de Refuinho, na sua missão evangelizadora, deduzimos por um lado, que eles tinham enraizados hábitos gastronómicos e por outro lado ridicularizaram o excesso de zelo apostólico do padre António (pp.26-27); também neste romance, ainda através do diálogo entre o bom cura Clemente Carvalhosa e a beata Lindória, o leitor fica informado do carácter de justiça do velho pároco e ao mesmo tempo, do fanatismo da beata.

Foi a propósito do motim popular movido pelo fanatismo dos missionários, que os leva a incendiarem a casa do Cerqueira, tio de Rosária, onde se refugiaram Luizinho e Cambado, que se tinham pronunciado contra as práticas dos padres:

--O povo tem razão, senhor--acudiu Lindória
Essas canalhas, esses bocas sujas, que só sabem
dizer blasfêmias, merecem que os ensinem.
--Deixa-me, com o povo, mulher...--disse o padre
Clemente, afastando a beata. Aqui pelo nosso
Maranhão, já sei tudo. Eles serão culpados e terão
o castigo que merecem; mas não hão-de ser duzentas
pessoas, que podem bater em duas. Eu mesmo os entre-
garei à justiça. João, José, Manuel--nomeou três ho-

mens--Vós sois cabos e ides levá-los para a cadeia da Vila, onde tudo se averiguará. (p.227)¹³⁴

Em Amores, Amores... os diálogos entre Lúdia e José Fortunato (pp.66-76), ajudam-nos a conhecer mais profundamente a complexidade do caráter da neta da velha Paulina.

Começando por fazer uma pergunta casual sobre a data do aniversário de José Fortunato que coincidia com a da avó, vamos assistindo, à medida que o diálogo avança, à revelação da morbidez psíquica da filha de Brás Soares, orientando ela própria o diálogo no sentido desejado.

As revelações nele contidas provocam em Lúdia estremecimentos nervosos e epiléticos.¹³⁵

Em Ao Sol e à Chuva, há por ex. um diálogo conduzido com tática pela taberneira, que sonda a alma do Fagundes, quando este pela primeira vez passa naquela freguesia.

As respostas do vagabundo traduzem a subtileza da sua alma:

--P'ra onde é que você vai, santinho?
 --Por aí abaixo, p'ra parte nenhuma...
 --Essa é galante! Parte nenhuma não é terra! E o que é você?
 --Não sou nada.

 --Mas então não tem modo de vida?
 --Procur-o.
 --Não sabe fazer coisa nenhuma?
 --Farei o que me mandarem.

¹³⁴ Tanto n' A Cantadeira, como no Antônio Fogueira, há abundância de diálogos curtos, cheios de repetições, elipses e anacolutos caracterizadores dos personagens. É o caso por ex. do diálogo entre a Rita e a beata Ângela, pp.59-64, e do Fogueira com o padre João Pitanga, pp.92-95, etc.

¹³⁵ Outro diálogo revelador dos meandros caracterizadores da personagem é o desenrolado com o tio frei Jerônimo da Assunção, pp.238-246.

.....

--Pois se não tem modo de vida,se não tem campos...de que há-de viver?

.....

--Não tenho nem uma nem outra coisa...
Procuro viver do trabalho que fizer...(p.47)¹³⁶

Também na Comédia Burguesa,Teixeira de Queirós,usou com abundância o diálogo como elemento esclarecedor das várias facetas do carácter das suas criações.

Também aqui,por vezes a narração é reduzida e os personagens vão-se-nos manifestando através de diálogos vivos e pitorescos.

N'Os Noivos,o diálogo entre Gustavo e João Dantas, quando o primeiro agradece ao pianista o ter vindo animar-lhe a festa,revela-nos o seu temperamento nervoso (I,268),assim como o desenrolado com o seu colega de escritório nos esclarece sobre a sua personalidade submissa de aquiescência tácita perante o adultério da mulher,porque ao fim e ao cabo acabou com as misérias familiares (II,183-187).

N'O Salústio,também através do diálogo nos vamos apercebendo do andamento da acção¹³⁷ e dos meandros labirínticos, sobretudo da mente do ambicioso Salústio.¹³⁸

¹³⁶ Este romance está repassado de diálogos caracterizadores dos personagens--por ex.pp.89-91,92-93,152-155,etc.

¹³⁷ Por ex. o diálogo entre Salústio,o marido de Josefa e D.Agostinho,revela pormenores sobre a recita de caridade, pp.260-266,etc.

¹³⁸ Entre o conde de Frazuela e Salústio,revelando a futilidade deste último,pp.123-129 ou 171-177,etc.

É talvez n'A Caridade em Lisboa, que o diálogo mais pesa na caracterização dos personagens, pois através deles pressentimos toda a superficialidade da sociedade burguesa representada por um punhado de mulheres fúteis ou então (segundo volume) as facetas do carácter de personagens como o Barbas e Josefina.

Por ex. quando João da Terra conseguiu realizar o seu sonho de minorar o sofrimento alheio com um hospital dirigido por si, e chega a casa com a notícia, o seguinte diálogo é revelador do seu íntimo contentamento, da sua alma generosa:

--Velha Joana! Velha Joana! Grande novidade. Vem depressa ouvir a grande novidade!

--Então que é?--inquiriu mesmo da cozinha, a criada, que lhe apareceu com o abano na mão e os formidáveis olhos de ferro assentes no enorme nariz.

--Temos dinheiro, temos casa, temos médico, temos camas temos remédios, temos galinhas... (p.24)

.....
.....Dá cá outro abraço e põe a sopa na mesa. E bem quentinha que o dia está áspero. Que a sopa seja um cobertor, entendes? Mas eu, de contente, nem vontade tenho ao comer. Sinto um nó na garganta, como se estivera aflito. (p.25)¹³⁹

Embora frequentemente seja o próprio autor quem comenta o impacto do diálogo sobre os próprios personagens, por vezes são eles que reflectem através de monólogos interiores.

É o caso, por ex. de Amores, Amores, quando, após o diálogo entre Lúcia e o tio, este pensa para si: "Será esta criatura risonha e simples de aspecto, a reencarnação de algum des-

¹³⁹ Os mesmos tipos de diálogo se encontram nos restantes romances da série. Por ex. n'A Grande Quimera, o diálogo entre Januária, criada de Manuel de Sá e a mulher do empregado daquele, revela-nos o carácter resignado da pobre mulher e ao mesmo tempo o bom coração da velha governanta, pp.156-159.

ses espíritos que, vivendo por longo tempo nos intermúndios, des-
cem temporariamente ao globo terráqueo para continuar a pere-
grinação da perfectibilidade"" (p.249).

4. As Cartas

A apresentação da correspondência entre vários personagens confirma o seu carácter ou esclarece uma tonalidade ainda não revelada ou também é o móvel da acção.

No Amor Divino, as cartas do padre António para Rosária (pp.176-178) revelam-nos mais uma vez, o fanatismo e misticismo sensualista deste frade; as do abade Celestino da freguesia de Refuinho ao amigo e hóspede frei Tomás, dão a saber ao leitor, o impacto que as cartas de padre António, já tido por santo, tiveram na mentalidade fanatizada da povoação (pp.180-181), ao mesmo tempo que são acerba crítica às práticas fanatizadoras da religião.

Em Amores, Amores... a nota que frei Jerónimo da Assunção endereçou ao sobrinho Brás Soares a anunciar-lhe o seu regresso à aldeia, põe em evidência por um lado a bondade do seu coração e explica também a sequência da acção.¹⁴⁰

N'Os Noivos, Gustavo escreve várias cartas a sua mulher, para Benfica. Embora não cheguemos a conhecer o seu conteúdo,¹⁴¹

¹⁴⁰ Também esclarecedora é a nota que Fagundes, ao partir deixou à irmã, indicando a simplicidade e dedicação do seu coração. "Adeus Amália. Não tive ânimo de me despedir da pequena. Vou à vida. Um dia volto," Ao Sol e à Chuva, p.42.

¹⁴¹ O mesmo acontece, por ex. com a carta que Aleixo escreve a Manuel de Sá para as Monjas, A Grande Quimera, pp.191-194.

o resumo que delas nos faz Arminda, reafirma o carácter de Gustavo, como marido inocente, ingênuo que carrega sobre os ombros o peso de todas as responsabilidades de educação do filho (I,133-135); as respostas de Arminda mais uma vez realçam a sua superficialidade e futilidade. (I,136).

N' O Salústio, Angélica Agramonte é introduzida na trama do romance, primeiro indirectamente, através de carta endereçada a Josefa (pp.107-112). Com esta carta não só ficamos a conhecer a sua história como as características psicológicas do seu carácter.¹⁴²

N' A Caridade em Lisboa, o bilhete que durante uma reunião com fins caritativos, Rosal fez chegar às mãos de Anica de Sousa (I,24), evidencia a irresponsabilidade destas personagens e o carácter falso que estas sessões assumem ao longo da narração.

Como Cartas de Amor é totalmente escrito em forma epistolar, só indirectamente é que as personagens são apresentadas, e ao longo da narração elas vão-se auto-caracterizando; Maria Paula, o marido Júlio e o amante Roberto são os personagens principais. A amiga Lucinda do Amaral, mulher mundana e a irmã de Júlio, freira, são apenas ilustrações dos dois aspectos fundamentais do romance: os defeitos da sociedade bur-

¹⁴² Pressentimos aqui também a voz do autor que ventila problemas relacionados com a falta de educação sexual da mulher (pp.110-111). Esta carta tem ainda a importância de contribuir para acentuar o carácter hipócrita de Josefa. A resposta da mulher do general é esclarecedora neste sentido (pp.115-120).

guesa e o problema da religião.¹⁴³

5. Sonhos

Os sonhos e visões encontram-se também na obra de Teixeira de Queirós, embora não sejam abundantes.

N' "O Caso de Manuel do Eido" Manuel certa noite não consegue conciliar o sono. Teve então terríveis visões: encontrou-se perdido nos bosques, enquanto que descomunais e terríveis animais o ameaçavam.

Também n' "A Minha Morte," o narrador nos conta como sonhara que havia morrido descrevendo como se processara essa tormentosa viagem através dos espaços infinitos.

No Amor Divino, à medida que Rosária vai enfraquecendo as visões vão-se-lhe tornando frequentes. É porém uma espécie de delírio místico e epiléptico. O único sonho que podemos classificar como tal, ocorreu antes da sua "conversão," embora já sob a influência narcotizante das práticas dos missionários; quando sonha ter visto demônios provocantes (p.80) e depois do qual viu um sapo sair do cântaro da água, como símbolo do pecado.

Em Amores, Amores... quase no final, Lúdia sonha com a sua boda e de como a mãe lhe sorria, contente com a sua reso-

¹⁴³ As cartas que melhor definem o carácter de Maria Paula são: números XI (pp.29-32), XV (pp.47-51), XX (pp.65-71). É um carácter dominado pela força do instinto que lhe vai absorvendo a vida; tenta retroceder mas a vontade é impotente para reagir à força imperiosa dos instintos excitados pela sensibilidade amorosa. Roberto e Júlio, mantêm em parte as mesmas características, pp.33,63,74,86,91-100,114.

lução (pp.309-317). Foi depois deste sonho,que significou a aprovação tácita da mãe,que resolveu aceitar a proposta de casamento de Cesário.¹⁴⁴

Na Morte de D.Agostinho,Josefina enquanto costura,nas suas longas vigílias e horas de isolamento,tem "sonhos de imaginação" (p.121),perpassa pela sua mente a visão do bom Daniel que a pretende e então imagina-se sua noiva.Este tipo de visões é frequente e por vezes não passam de monólogos interiores.

6. Cantigas

Na Comédia do Campo,abundam as cantigas e canções populares. Com a sua inserção,sobretudo nos contos e novelas rústicas,Teixeira de Queirós,pretendeu recriar o ambiente rural minhoto ao mesmo tempo que constituem importante ache-ga à caracterização dos personagens.

N"O Tio Agrela," por ex. o pai de Zefa,surpreendendo o Bouças a rondar-lhe a casa por causa da filha,apareceu-lhe de repente improvisando uma cantiga,que revela o seu carácter galhofeiro:

Eu defronte e vós à vista,
Eu falo,vos não falaís
Dai-me um aceno c'os olhos
Já que não pode ser mais. (p.158)

Em Amores,Amores... na reunião em casa de Brás Soares,

¹⁴⁴Embora saibamos que Lídia tem frequentes visões,este é o único sonho que nos é descrito integralmente. Através dele o autor apercebe-se da actividade subconsciente da personagem.

apareceu um poeta que recita uns versos parnaseanos;através deles Teixeira de Queirós,mostra as suas habilidades poéticas.

Es loura,donairosa,alva,indolente
Formosa estrela,candura que seduz,
Espuma de champagne efesvescente,
A triste morte e a vida;a noite e a luz! (p.47).

É porém n'A Cantadeira que abundam os cantares ao desafio típicos das romarias e as modas nortenhas. O afasta, janota,arreda é mencionado várias vezes ao longo de toda a obra.¹⁴⁵ É aqui todavia que no-la deixa registada,cantada pela Rita:¹⁴⁶

Tenho na saia
fita da moda
afasta janota
da minha roda

Tenho na cabeça
um lenço de seda
afasta janota,
ô janota,arreda. (p.17)

A canção à Virgem improvisada pela Rita quando esta decide romper com o Chico,revela o seu melâncolico estado de alma:

Virgem mãe,Nossa Senhora,
que tiveste o menino;
dai-me corage na alma
p'ra 'scolher o meu destino (p.88).¹⁴⁷

¹⁴⁵ Por ex. n" A Truta Grande, "p.172.

¹⁴⁶ Note-se que a Rita é primeiramente introduzida,indirectamente na novela,através de uma canção dedicada ao abade da freguesia: "Viva lá senhor abade,/pessoa de muita afeição,/que nos dá a penitência,/antes da absolvição." (p.12).

¹⁴⁷ Encontrámos outras cantigas populares,n'A Cantadeira, pp.12,14-15,17,18-22,33 e 89.

Na Comédia Burguesa tanto n'A Caridade em Lisboa como n'O Salústio Nogueira assistimos a festas de gala com recitativos (n'O Salústio---Le Bijou de la Reine, de Alexandre Dumas, pp.315-329) e n'A Caridade, I, cantaram-se fragmentos do Fausto de Gounot, pp.173-179).

7. Evocação

Como último elemento de caracterização indirecta registamos a evocação, técnica pela qual personagens se vão reflectindo uns nos outros. Em toda a obra de Teixeira de Queirós, alguns personagens emitem opiniões sobre outros, o que contribui para criar uma atmosfera de envolvimento do leitor na trama novelesca.

No Amor Divino, o padre Antônio é continuamente apreciado por D. Maria de Refuinho e pelas beatas embora seja aqui uma avaliação negativa, pois visa a ridicularizar os missionários.

Em Amores, Amores... José Fortunato reafirma ao leitor a semelhança da filha de Brás Soares com a avó Paulina (p.62) e o mesmo faz frei Jerônimo da Assunção (p.249).

Ao temperamento instável e um tanto leviano de Rita Cantadeira, se referem vários personagens n' A Cantadeira.

Em Ao Sol e à Chuva, sabemos que Fagundes é esperto e sabe ler e escrever não só porque a autor no-lo diz e porque a sua actuação o reafirma, mas também pelas achegas de outros personagens. Amália (por ex. na p.37), a Ronca taberneira (p.51) e José Fortunato elogiam nele essas qualidades.

N' O Salústio Nogueira, D. Maria Gomes, vizinha de Angelina, elogia com frequência as qualidades de dedicação de-sinteressada da amante de Salústio ao mesmo tempo que se mostra desconfiada das malévolas intenções do político (por ex. pp. 386, 392, etc.)

Também D. Agostinho e a velha Bonifácia estão constantemente a enaltecer Josefina¹⁴⁸; o mesmo fazendo Januária d' A Grande Quimera em relação a Favorita.¹⁴⁹

Em Cartas de Amor, Maria Paula é quem apresenta a amiga Lucinda do Amaral, muito sucintamente aliás, realçando nela apenas as características que interessam à trama do romance.

Diz-nos que ela "E de muita imaginação e mulher inteligentíssima" (p. 40)

D. Conclusão

Embora os personagens de Teixeira de Queirós de uma maneira geral pertençam ao grupo de figuras "planas" e recaiam portanto na categoria de tipo, o autor criou figuras complexas, com características individuais e não apenas de classe, sobretudo com Angelina, Josefina e até certo ponto Arminda.

Estas mulheres, como vimos, vivem também as suas paixões, os seus problemas e impuseram-se por vezes na trama dos romances pelos seus actos.

¹⁴⁸ D. Agostinho, pp. 52, 160; Morte de D. Agostinho, p. 117, etc.

¹⁴⁹ A Grande Quimera, pp. 96, 157, etc.

Mais uma vez apontamos que dada a simultaneidade das duas séries, da campestre e da citadina, com temas, personagens e meios tão distintos não é possível detectar uma evolução notória da sua técnica da apresentação. Tanto em obras do início da sua carreira literária (por ex. n' Os Noivos), como dos últimos anos (Ao Sol e à Chuva), encontramos personagens vivos que o autor coloca em acção permitindo-lhes agirem por si, viverem os conflitos das suas vidas, colocando-se o autor na posição de mero espectador.

Arminda d' Os Noivos vive, luta, tenta reagir contra os impulsos do instinto, embora caia; Fagundes é também um personagem com grande dose de verdade humana.

A técnica do monólogo, em relação por ex. a Angelina desempenha um papel importante na sua caracterização, porque através dele vemos que esta personagem não é uma figura totalmente manipulada pelo autor. Também ela é um carácter com facetas variadas; a voz da consciência permite estabelecer um contraste permanente entre o que fora a sua vida em Braga rodeada de amor e a condição de amante subjugada e espezinhada.

Também alguns personagens masculinos têm uma psicologia com nuances variadas. Salústio embora um tipo, está bem estudado, através das situações que enfrenta, da apresentação feita pelo autor e da própria opinião de outros personagens; Júlio Maldonado de Cartas de Amor, que se suicida para deixar o caminho aberto à mulher adúltera, e Gustavo, marido de Arminda d' Os Noivos, são personagens até certo ponto livres e com os

quais não podemos identificar o autor, o que já não acontece quer com o filósofo epicurista João Barbas, como com o químico Manuel de Sá ou o médico Julião Esteves em muitos passos, seus porta-vozes.

A maior achega de Teixeira de Queirós no que diz respeito à apresentação dos personagens foi a habilidade com que os movimentou, à balzac, sem lhes traír a psicologia, e de modo a com eles formar uma unidade ideal, um cosmos total.

7. O Estilo Verbal de Teixeira de Queirós

1. Palavras Estrangeiras, populares e técnicas

Antes de mais devemos salientar que o estilo verbal de Teixeira de Queirós denota uma influência marcante da literatura portuguesa contemporânea e sobretudo da técnica estilística de Eça de Queirós.

A superabundância de galicismos e mesmo de alguns anglicismos resulta em grande parte, da febre que entre nós se propagou no final do século passado, da cultura europeia e especialmente da francesa, tida então como a única digna de ser estudada e imitada. Valeu à França este lugar destacado o ter sido, digamos, o berço do realismo e do naturalismo como escolas literárias.

Muitos destes termos haviam sido já assimilados por Garrett, Herculano e Júlio Dinis. Usou também frequentemente termos latinos e alguns italianos.

Porém foi do afrancesamento que a sua obra mais se ressentiu, em especial a Comédia Burguesa.

Abundam termos relacionados com as modas,¹⁵⁰ meios de transporte,¹⁵¹ comidas e bebidas,¹⁵² mobiliário¹⁵³ e diversões.¹⁵⁴ Usou também termos directamente traduzidos de línguas estrangeiras como traficar (O Salústio Nogueira, p.86) e que já então se haviam integrado perfeitamente na língua portuguesa.

Encontramos ainda outras palavras e expressões francesas e inglesas cujo uso se tornou vulgar, quer na forma da língua original quer apotuguesando-as. É o caso dos anglicismos lorde (Os Noivos, II, 72) flirt (Cartas de Amor, pp.39, 41, 64) tic (ibid., p.41), chic que por ex. o autor usa na lín-

¹⁵⁰ faille e toilette são galicismos que Teixeira de Queirós usa muitas vezes, n' Os Noivos, I, 6, 36, 41, 129; O Salústio, pp.42, 182, 269, 284; D. Agostinho, p.103; A Caridade, I, 33, 169; Cartas de Amor, p.129; Soutache: Os Noivos, I, 167; paletot: O Famoso Galrao, p.312; reps: Os Noivos, I, 9-10, 128; robe-de-chambre: Os Noivos, II, 116, O Salústio, p.324; veste, cordón bleu e cache-nez: O Salústio, pp.250, 314; crochet, valenciennes, malines: A Morte de D. Agostinho, p.31; foulard: A Caridade, II, 102, brunette: A Caridade, I, 33; smoking: Cartas, p.61.

¹⁵¹ caleche: Os Noivos, I, 5; landeau: Cartas, p.39; Caridade, I, 161; coupe: O Salústio, p.39; tram-ways: O Famoso Galrao, p.54.

¹⁵² champagne: A Caridade, II, 231; bons-bons: O Salústio, p.274; tea: Cartas, p.38.

¹⁵³ fauteuil: Os Noivos, I, 188, 231; O Salústio, p.368; vitrine: Os Noivos, I, 201; étagère: Os Noivos, I, 222, O Salústio, p.105; console: O Salústio, 224; chalet: D. Agostinho, p.93; boudoir, chaise-longue: O Salústio, p.105; abat-jour: Os Noivos, II, 20.

¹⁵⁴ soirée: Os Noivos, I, 219, 226, 245; O Salústio, p.307; Cartas, p.132; cotillon: Os Noivos, I, 246; Cartas, p.97; whist, criquet, picnics: O Salústio, pp.224, 233, 236; player, referee, striker out, fault, in-play, racket, court, advantage-game, set, etc---termos relacionados com tennis: A Caridade, I, 35-37.

gua original n' A Caridade, II, 107 ou na forma aportuguesada chique n' O Salústio, p. 367, trem n' Os Noivos, I, 1) verve (Cartas, p. 189), termo largamente usado pelos escritores da geração de Coimbra e sobretudo por Eça de Queirós; ou os galicismos toilette, soirée, bouquet, bibelot, que encontramos com abundância sobretudo n' Os Noivos, n' A Caridade e n' O Salústio.

Note-se que o último romance da Comédia Burguesa -- A Grande Quimera, não se ressentia tanto desta influência do vocabulário estrangeiro, desaparecendo quase por completo quer galicismos quer anglicismos, prolíferos em obras anteriores.¹⁵⁵

Aparecem ainda algumas expressões latinas n' Os Noivos, I, 37, 38, 39; n' A Caridade, II, 230, 232 e n' A Grande Quimera.

No que respeita ao vocabulário usado por Teixeira de Queirós, é sobretudo na Comédia do Campo que o romancista minhoto usou de certa originalidade, ampliando o número de palavras e expressões de índole popular e científica que já então faziam parte da linguagem literária.

Neste ponto também muito ficou a dever sobretudo a Júlio Dinis a através deste a Herculano d' O Pároco da Aldeia

¹⁵⁵ Encontrámos as seguintes expressões estrangeiras: Os galicismos; bibelot, p. 108; canard, p. 117; comité, pp. 90, 91; brioche, p. 123; badine, pp. 18, 130, 142; chartreuse, p. 218 e a palavra inglesa meeting, p. 90. Também os latinismos naturae majestas, pp. 79, 80; lilium candido, p. 85; vanitas vanitatum, et omnia vanitas, p. 183. Note-se ainda que neste romance Teixeira de Queirós põe na boca de Januária, sobretudo uma linguagem de sabor popular o que geralmente não aconteceu nos romances anteriores da série. Registemos para exemplificação: dubeda, pozes, aguinhas (p. 44) Oh' laré! (p. 62), rezão (p. 92), liberdade (p. 133), stisfaz (p. 135), storninhos (p. 167), etc. Encontramos aqui também a palavra italiana communa.

e a Rodrigo Paganino d' Os Contos do Tio Joaquim.

Divulgou grande número de termos técnicos relacionados com as actividades agrícolas¹⁵⁶, trouxe para o campo literário um maior número de plantas a que Irvin Stern chama "anti-românticas,"¹⁵⁷ e neste aspecto integrou-se perfeitamente no espírito da escola naturalista, verbos relacionados com fainas agrícolas como sachar (Os Meus Primeiros Contos, p.112), desarestar (ibid., p.126), esfolhar (ibid., p.157), segar (ibid., p.96), pensar (o gado), por ex. n' A Cantadeira, p.90; ou então até outros banidos anteriormente do campo literário como cevar, foçar (Os Meus Primeiros Contos, p.155), etc.

Aparece sobretudo n' Os Meus Primeiros Contos, uma variedade de nomes de comidas típicas do Minho¹⁵⁸, de utensílios de cozinha e até de mobiliário que escasseia nas casas dos lavradores,¹⁵⁹ termos relacionados com jogos e

¹⁵⁶ Por ex. espadelas, cortico (para desarrestar o linho), enxada, foicinha, sachola, arado, etc.

¹⁵⁷ Por ex. hervas (Primeiros Contos, pp.91,113), A Cantadeira, p.36; tojo e tojais, Primeiros Contos, pp.91,100; salgueiros, Primeiros Contos, p.103, António Fogueira, p.79; musgos, Primeiros Contos, p.150; trevo: Pastoral, p.92; giesta, ibid., p.92; urzes: O Calvário do Amor, pp.193,243; choupos: Os Primeiros Contos, p.153., etc.

Irvin Stern, Julio Dinis an the Potuguese Novel(1860-1870) Ph.D. Dissertation (City University of New York, 1972), p.238.

¹⁵⁸ Por ex. caldo de azeite e unto: Primeiros Contos, p.102, papas de leite e farinha milha, naco ou codea de broa, ibid., pp.102,155; rojoes: A Cantadeira, p.37; bolos de milho recheados de toucinho: Batalha da Vida, p.117; febra e salpicão, ibid., p.118. presigo: Primeiros Contos, p.98; o rascante (vinho): ibid., p.161, também chamado cangeirao: António Fogueira, p.76, etc.

¹⁵⁹ Entre outros, tigela: Primeiros Contos, pp.98,102; infusa, ibid., p.37; trempe, ibid., p.47; escaninho, ibid., p.238; maceira, caixa do pão, termos que aparecem em varios contos, etc.

diversões¹⁶⁰; nomes populares e expressões proverbiais e de sabor popular, como por ex. unhas de fome (Primeiros Contos, p.115); trazer os ossos num feixe (ibid., p.127); trazer a barriga pregada às costas (ibid., p.124); carradas de razão (A Cantadeira, p.84); um ror de tempo (Ao Sol e à Chuva, p.71, etc.)

Há ainda nas obras de Teixeira de Queirós, grande profusão de termos híbridos, plebeísmos rústicos minhotos, numa mescla da linguagem chã, com expressões dialécticas que amalgama, obtendo um efeito original.

São disso ex. verbos e substantivos iniciados por v e que os minhotos trocam por b (bistes e berde--Ao Sol e à Chuva, p.210; bulto--A Cantadeira, p.85); troufe, em vez de trouxe (A Cantadeira, p.50); ouvinde, tomande (Ao Sol e à Chuva, pp. 127, 146, etc), entrande (A Cantadeira, p.41), etc.

Linguagem chã e escabrosa, até, abunda em todos os contos e novelas da Comédia do Campo.¹⁶²

Nomes de animais, desde os mais alentados e ferozes, como lobos e raposas (sobretudo na "Batalha da Vida") aos mais ínfimos insectos, são mencionados com frequência.¹⁶³

¹⁶⁰ Por ex. o bicho, jogo de pastores: Primeiros Contos; o trinta e um: António Fogueira, p.86, etc.

¹⁶¹ Por ex. calaceiros: Primeiros Contos, p.93; brejeiro: Ibid., p.112; cachopa: A Cantadeira, p.14; súcia: Ibid., p.26; chibanga: Ibid., p.29, etc.

¹⁶² Por ex. no Amor Divino, p.65; Primeiros Contos, pp.96, 101, 154, etc.; A Cantadeira, pp.4-5, 45, etc.; Ao Sol e à Chuva, pp. 48, 50, etc.

¹⁶³ Em quase todas as obras da Comédia do Campo, existem animais: por ex. gaios, tordos, melros, pegos, sapos, mochos, ratos, cobras, morcegos, moscas, etc. Alguns contos são mesmo dedicados a animais. A Cobra, "Enterro de um Cão", "Batalha da Vida", "A Truta Grande", "Extraviada" e a fábula "Um Corvo e um Papagaio".

Em ambas as séries, aparece grande abundância de verbos substantivos e adjectivos relacionados com doenças e termos médicos, hábito muito enraizado nos realistas e naturalistas, e que Teixeira de Queirós, como médico, não teve dificuldade em utilizar.¹⁶⁴

Usou ainda termos relacionados com instrumentos laboratoriais e produtos químicos.¹⁶⁵

N' O Famoso Galvão abundam termos relacionados com a exploração mineira, com contínua referência aos metais¹⁶⁶ e operações de transição¹⁶⁷ e finalmente n' A Grande Quimera, nomes de flores, alguns mesmo em latim e italiano.¹⁶⁸

2. Vocabulário Comum

A par de toda uma quantidade e variedade de termos es-

¹⁶⁴ apoplético, apoplexia; convulsões; epilético; asfixia; virulência; sangue; nervos; estertor; termos relacionados com os orgãos do corpo humano: massa encefálica, crânio, cérebro, esôfago, rins, intestinos, etc; doenças, como o tifo (por ex. n' A Minha Morte, p.1; A Grande Quimera, p.36); bôcio, difteria (por ex. n' A Grande Quimera, p.36), etc. Também em Amores, Amores... pp. 45, 71, 191; Amor Divino, p.120; Os Noivos, I, 125, 212; A Caridade, II, 87, 89-101, etc.

¹⁶⁵ N' A Caridade, II; aquecedores e esterilizadores, p.97, tubos moles de cautchu, lâminas de florete, rodomas, cristalizadores, p.98, microscópios, p.99, etc.

¹⁶⁶ Por ex. n' O Famoso Galvão: diamante, p.33; oiro, p.208; óxido de zinco, p.258; silica, p.258, etc.

¹⁶⁷ Ibid., cheque, p.63; stock, p.258; capital, pp.62, 66, etc.

¹⁶⁸ Begónia grandi-flora, p.73; Cardinal patrizzi, p.75; Stella grav, p.75; lilium cándido, p.85; além de nomes de flores comuns, como lilazes, jacintos, violetas, junquinhos, açucenas, rosas, etc., pp.84-85.

trangeiros e palavras e expressões técnicas e populares, Teixeira de Queirós mostrou ainda certas preferências em relação ao vocabulário quotidiano e que traduz as suas preocupações comuns.

Os substantivos que usa com mais frequência relacionam-se com aspectos físicos: no rosto são os lábios¹⁶⁹, e no corpo, em geral, os seios.

Como vimos, a descrição física de quase todas as personagens femininas incluem esses dois elementos, que são nitidamente naturalistas.

Os adjectivos e formas adverbiais mais usadas relacionam-se também com aspectos físicos geralmente distorcidos¹⁷⁰ ou tonalidades emocionais.¹⁷¹

Em suma: O vocabulário usado por Teixeira de Queirós é muito variado. As palavras estrangeiras confinam-se quase exclusivamente aos romances da Comédia Burguesa, com excepção de alguns latinismos presentes quer no Amor Divino quer em Amores, Amores... quando frei Jerônimo da Assunção celebra a

¹⁶⁹ O autor usa frequentemente o termo beijos por ser mais sensual. Por ex n' A Cantadeira, pp. 11, 13, 27; "O Tio Agrela," p. 153; Os Noivos, I, 6; A Caridade em Lisboa, I, 93. Outros substantivos que aparecem frequentemente também se relacionam com aspectos físicos ou emocionais: pele, boca, nariz (narinas ou ventas, termos mais sensuais e da linguagem chá); olhos, crâneo, veias, ou então sensualidade, exacerbamento, goso, carnadura, moleza e ânimo.

¹⁷⁰ esquelético, delgado, enfesado, mirrado, esguio, coxo, vesgo, lânguido, chagoso, rolíco, carnudo ou então misterioso, audacioso, triste, meigo, perplexo, ardente, paciente, tímido, melancólico, impetuoso, desejado.

¹⁷¹ inibir, sentir, dilatar, gosar, congestionar, excitar, estrebuchar.

missa de Requiem¹⁷².

A ambiência rural é criada na Comédia do Campo, através de plebeísmos e termos deturpados pelo povo¹⁷³, enquanto que as expressões científicas predominam nos romances citadinos.

De uma maneira geral o vocabulário de Teixeira de Queirós, traduz a tendência da escola para concretizar o abstrato e aplicar expressões sensuais a todas as situações relacionadas com o mundo físico e psíquico. A própria natureza é-nos retratada pantaísticamente sendo frequente aplicar, na sua descrição termos como tremar, goso, etc.

2. As Categorias Gramaticais

a. O Adjectivo

Os realistas divulgaram a sobrecarga de adjectivos para sugerir a forma, a cor, o som e o cheiro das coisas. Por isso romperam com a rigidez convencional "da aliança dos termos independentes, claros e unívocos, cujos motivos e laços de união são evidentes e previsíveis," como afirma o Professor Da Cal.¹⁷⁴

Teixeira de Queirós, sem conseguir a plasticidade da adjectivação queiroziana, não se limitou no entanto à simples

¹⁷² Amor Divino, p.152; Amores, Amores... pp.192-194, etc.

¹⁷³ Além dos já citados, registemos ainda as formas populares: anomear, rezão, dubeda, adiente, tamem, s'tisfação, acraditar, consante, ouvindes, probe, etc.

¹⁷⁴ Ernesto Guerra Da Cal, Linguagem e Estilo de Eça de Queirós (Lisboa: Aster, s.d.), p.111.

construção tradicional da correlação directa adjectivo/substantivo.

Encontramos por ex. simples construções binárias "Nos seus olhos, rasgados e volumosos (Os Noivos, I, 5) , cujos adjectivos estão logicamente associados ao substantivo, ao mesmo tempo que pertencem ambos à mesma categoria física; mas por ex. ao dizer que "os lábios grossos, eram de um vermelho róseo e desejoso" , Teixeira de Queirós usou o adjectivo abstracto desejoso aplicado à cor vermelha. Encontramos por isso aqui já uma transposição do adjectivo que logicamente se relacionaria com o substantivo lábios e não com a cor, atributo--nome predicativo do sujeito; na frase Fortunata era "velha magra e esperta" (Morte de D. Agostinho, p. 23) , embora não haja uma transposição o autor ligou dois qualificativos de características diferentes; um de ordem física e outro de ordem psicológica; por vezes também utiliza um ou mais adjectivos abstractos para qualificar um substantivo concreto.

É o caso por ex. de quando diz que:

"O nariz desenhava-se em curva serena e doce" (Os Noivos, I, 6); ou então "a fixidez das pupilas penetrava num mundo de sensações novas, defesas a sua carne triste" (Amores, Amores... p. 148).

A sobrecarga da sua adjectivação ou mesmo a preferência de certos adjectivos confere frequentemente à frase uma certa moleza. É o caso, por ex. deste curto período d' Os Noivos), onde o autor usa onze adjectivos para qualificarem a boca, lábios, nariz e queixo; ou então pelo uso frequente

de lânguido, "a paz lânguida das almas" (A Cantadeira,p.88), ou "aspirações lânguidas" (O Famoso Galvão,p.20).

Predomina a adjectivação binária,colocando os adjectivos depois do substantivo que qualificam; "nortada fria e áspera " ("O Tio Agrela,"p.149); antecedendo-o "uns tristes e sorumbáticos pinheiros" (ibid.,p.150); os adjectivos rodeando o substantivo "triste vida cerebral afectiva " (Amores,Amores... p.152, ou "largo espaço vazio" (Amor Divino,p.84), "ásperos pendos sombrios" ("O Tio Agrela,p.150) e neste caso um adjectivo é de ordem física --ásperos-- enquanto o outro--sombrios-- é de índole psicológica e como tal geralmente apenas aplicável aos seres humanos,mas que Teixeira de Queirós,adentro de uma posição animista emprega com certa frequência.

Encontramos também três adjectivos a qualificarem um único substantivo--"tordos alegres,travessos e lidadores" ("O Tio Agrela,"p.150) ;ou "as duas amigas,contentes,matinais,alegres,"(Os Noivos,II,145).

O adjectivo simples assume por vezes uma função caricatural: "Estava no meio do quarto,escarranchado¹⁷⁵ numa cadeira" (Os Noivos,II,145);"carácter testudo" (Ao Sol e à Chuva,p.148).

Modificando a relação não só do sujeito com o objecto, mas também com o verbo,o uso do adjectivo adverbial impressionista dá à frase uma plasticidade notória. São escassos,com-

¹⁷⁵Este adjectivo aparece com o mesmo sentido n' O Famoso Galvão,p.195.

parando com a extensão da sua obra, os exemplos da utilização deste tipo de construção, embora apareça com valor de hipálage e sinédoque, numa contínua associação do físico com o moral.

Tal como Eça de Queirós,¹⁷⁶ também o romancista minhoto, se bem que raramente, expressa, por meio de um adjectivo, usado imprópriamente, implicando além disso exageração, relações que nas comparações tradicionais se não usariam. É o caso de dizer: "...o padre Brito...mostrando-se em camisa e ceroulas, no taurino pescoço" (Os Noivos, II, 113).

Abundam adjectivos nas formas verbais do particípio passado¹⁷⁷, como também os terminados em oso¹⁷⁸ e em ico¹⁷⁹, assim como uma variedade de adjectivos derivados de outras categorias gramaticais.¹⁸⁰

Verificamos ainda que Teixeira de Queirós usa o adjectivo grande e largo, em várias situações, "largo sol," "grande calor," grande como sinónimo de esplêndido, magnífico; "grandes sedas" e o superlativo irregular "grandessíssima" (Os

¹⁷⁶ Ernesto Guerra Da Cal, op, cit., p. 132.

¹⁷⁷ Por ex. impado, rebaixado, admitido, despedido, arrepalhado, marçhetado, recostado, impressionado, aparentado, etc.

¹⁷⁸ amoroso, audacioso, misterioso, bondoso, nervoso, volumoso, valioso, curioso, melindroso, etc.

¹⁷⁹ magnífico, diabólico, sarcástico, cadavérico.

¹⁸⁰ amarelento, luarento, (n' A Cantadeira, aparece a forma luarenga, aplicada à noite, p. 73), pardacento, abafadiço, nevoento, paradisiaco, acavalado, etc.

Noivos,II,64), numa exageração propositada; e o adjectivo pobre no sentido afectivo ou exornativo, "um pobre diabo" (Os Noivos,II,64) ; usa também geralmente o superlativo absoluto composto ou analítico em vez do simples ou sintético .

Do adjectivo forma frequentemente formas substantivadas, dando-lhe assim um ritmo e sonoridade novas ao mesmo tempo que implica maior concisão. São geralmente formas derivadas do adjectivo negro,branco,mole,etc. É o caso,por ex. de "brancura da geada" ("O Tio Agrela,"p.149) ,ou "a brancura da açucena" (Ao Sol e à Chuva,p.11); "as negridões dos musgos" ("O Tio Agrela,"p.150); "moleza dos apetites" (Os Noivos,II,141).

O ritmo conferido à frase pelo adjectivo varia,não nos tendo sido possível detectar um padrão uniforme,dada a arbitrariedade com que o autor combina adjectivos bissilábicos com trissilábicos e polissilábicos.

Por ex. "o dia era chuvoso,nevoento e triste"¹⁸¹;"rugas...profundas,carregadas e tristes."¹⁸²

Ou então na adjectivação binária, "a matéria vive em consórcios novos e fecundos" ;¹⁸³"Souzel e Maria...pálidas e encostadas à parede."¹⁸⁴

Teixeira de Queirós,não conseguiu utilizar o adjecti-

¹⁸¹O Criado do Cura,"p.112.

¹⁸²"Vingança do Morto,"p.51.

¹⁸³A Grande Quimera,p.79.

¹⁸⁴Ibid.,p.122.

vo com a variedade de associações impressionistas numa combinação artística do físico com o moral, como o fez Eça de Queirós¹⁸⁵, mas a sua adjectivação abundante, denota, contudo, a sua hábil utilização para fins descritivos e rompendo ao mesmo tempo com a estratificação tradicional.

Teixeira de Queirós, usa constantemente de imagens e comparações como processo de concretizar e sugerir a cor ou o som.

Há contínuas transposições metafóricas, sobretudo na Comédia do Campo. Os termos de comparação são realistas e naturalistas, buscando geralmente o quotidiano, o concreto, o vulgar e até corriqueiro. Tanto colhe as suas imagens na natureza: lídia entrou em casa como "um golpe de brisa em tarde abafante de Verão" (Amores, Amores... p.7); Gustavo tinha olhos azuis, "como um pedaço de céu de agosto" (Os Noivos, I,&); as aves: Serafina era como um "passarinho implume"¹⁸⁶ (Ao Sol e à Chuva, p.40), ou ainda--o coração do padre Antônio seria "...como o do rouxinol triste, que só canta escondido na sombra dos arvoredos densos" (Amor Divino, p.10), ou "A magestosa coberta vermelha de seda antiga, alastrava-se sobre o leite, como um pássaro de grandes asas;" (ibid., p.21); árvores e plantas várias: a boca de Serafina era como "um medronho" (Ao Sol e à Chuva, p.163), o corpo de Fagundes era "alto e delgado, como um choupo tangido pelo vento" (ibid., p.26); por vezes usa mesmo como termo de comparação legumes e árvores so-

¹⁸⁵Da Cal, op.cit., pp.108-168.

¹⁸⁶Também por ex. Serafina tinha uma "vozita, que era um pio de ave," Ibid., p.43.

turnas que entraram na literatura com o realismo.

A largura e franqueza da face das raparigas minho-tas é comparada ao "repolho e couve tronchuda" ("O Tio Agrela," p.153), "o pescoço altaneiro e airoso faz lembrar a elegância dum choupo"; ou então com animais repugnantes--Galrão mostrou-se "humilde como um verme" (O Famoso Galrão, p.248).

Muitas destas comparações são utilizadas com o fim de fazer sátira, de caricaturizar os personagens ou as situações.

Po ex.--o pescoço do padre Brito é comparado ao de um touro (Os Noivos, II, 113) ; as sobancelhas de Emílio d' O Rei Absoluto, "são irriçadas, "como o dorso de uma hiena" (Antônio Fogueira, p.185), ou ainda os "seus gritos agudos, estridentes, discordantes" são como "as vibrações de uma rebeca desafinada" (ibid., p.186); ou ainda "D. Maria, no seu falar monótono, como o andar roufenho de uma nora" (Amor Divino p.44); imagens satírico-sensuais, como "...a fidalga de Refuinho...ouvindo respostas do padre Antônio, que lhe deleitavam o espírito, como um veludo macio, que lhe roçasse na pele encarquilhada" (Amor Divino, p.44).

Estas construções além de metafóricas são também hiperbólicas.

Outros tipos de imagens são extraídas do campo científico e da literatura.

"o nosso grande e imortal Barbas (era) por índole e temperamento altruísta, (como o fora também o seu admirado guia e mais acentuadamente os epicuristas romanos..." (A Caridade

em Lisboa, II, 2, 24, 35).

Também chama em seu auxílio frequentemente comparações de quadros e figuras bíblicas e históricas. São prolíferas, por ex. no Amor Divino, imagens extraídas dos Livros Sagrados e da hagiografia ou de simples preceitos religiosos, embora quase sempre com intuitos satíricos.

"As rezas ciciavam, como ligeiro zumbido de abelhas, junto do seu cortiço" (p. 51).

Ou então já sem aquele tom irônico:

"Como esse egregio português, que abandonara a cátedra para missionar nas praças públicas e nos bosques umbrosos, o hodierno orador procurava com a sua palavra sincera, chamar corações a Deus, exaltando a prece entre as gentes incultas, (pp. 68-69).

Em suma: a linguagem figurada metafórica da obra de Teixeira de Queirós, denota por um lado um intuito descritivo e a sua variedade realça a capacidade de visualização de Teixeira de Queirós, sobretudo quando utiliza a imagem real, concreta e quotidiana. Recorre aos similes bíblicos quase sempre para ironizar e satirizar o beatismo sensual.

b. Advérbio

Quanto à forma, as construções adverbiais predominantes terminam em mente, e na maioria dos casos resultam da forma adjectiva.

Geralmente a sua colocação obedece aos preceitos sintácticos tradicionais, junto da palavra a que logicamente se liga.

É o caso, por ex. "um robusto negociante de Venezuela,

onde ganhara laboriosamente fortuna" (Os Noivos, I, 2); ou "...viam-no bem, ...correndo livremente toda a noite" ("O Brinco de Ermelinda," p. 83).

Confere-lh também lugar proeminente na frase, colocando-o no final.¹⁸⁷

"...iam gosando o aspecto das paisagens selváticas, do mar que se estende ao longe indefinidamente (Os Noivos, I, 13); ou "pelos caminhos frequentados, um a par do outro, sobraçando-se reciprocamente (ibid., 13).

Transpõe por vezes, do sujeito, uma característica que passa a aplicar ao objecto. É o caso, por ex. "A rica cabeleira caía-lhe em massa sobre as pregas da camisa de dormir, que lhe afogava castamente o pescoço" (Os Noivos, I, 22); ou "Aquele inquérito suave a toda a sua vida desde a meninice, caminhava brandamente, dando-lhe coragem e fé" (Amor Divino, p. 85) .

Note-se que aqui o autor deu ênfase especial à forma adverbial, colocando-a no meio da frase, e separando o elemento intermédio que a contém, por vírgulas.

Este tipo de construção, de conotação impressionista, é mais concisa que a forma analítica que corresponderia à utilização do adjectivo casto com as necessárias alterações da frase. Também, por ex. "o Chico meteu : convulsamente a mão num bolso interior da véstia" (A Cantadeira, p. 93).

Utiliza também o advérbio animista "As águas do Tejo

¹⁸⁷ Como diz o Professor Da Cal, foi Eça de Queirós, que, colhendo de Flaubert a sugestão das amplas possibilidades do advérbio até aí de valor estilístico quase nulo, largamente o utilizou com mestria, Op. Cit., p. 169.

ondulavam molemente" (O Famoso Galvão,p.177).

No entanto Teixeira de Queirós parece não ter saído muito das combinações adverbiais tradicionais. Esporadicamente utilizou as formas adverbiais com certa flexibilidade.

Usou por ex. o advérbio para substituir expressões já gastas. É o caso de "A desilusão atravessou-os friamente, como lâmina de faca" ("História Vulgar,"p.40); ou "Lídia aceitou gostosamente o convite" (Amores, Amores...p.259), substituindo no primeiro caso a expressão com frieza e no segundo com gosto.

O gosto pelo advérbio longo insere Teixeira de Queirós, na linha impressionista que vem de Garrett das Viagens a Eça de Queirós.

Localizámos advérbios até com oito sílabas (incompreendidamente--Os Noivos,I,71).

O processo normal é usar um advérbio para cada situação.escasseando a construção binária e quando aparece geralmente não repete a terminação do advérbio,talvez para evitar a aliteração ou então porque tal construção requeriria novos processos de estruturação da frase,a que Teixeira de Queirós parece não se ter aventurado,como Eça de Queirós.¹⁸⁸

Encontrámos todavia a construção: "verdadeira e sinceramente compungido,pedira por aqueles de quem recebera os maiores agravos" (Amores,Amores... p.204),colocando a forma binária no início da frase,em lugar de destaque,para pôr em

¹⁸⁸Da Cal,Op,Cit.,pp.190-192.

realce o seu conteúdo emocional.

c. O Verbo

Perfeitamente enquadrado nas normas da técnica verbal realista, Teixeira de Queirós, usa com frequência verbos da linguagem chã, corriqueira e até, expressões verbais normalmente aplicadas apenas a animais, por ex. grunhir, roncar, grasnar.¹⁸⁹

O verbo substantivado é usado abundantemente "vê-se o levantar caprichoso e incongruente da chama" ("O Criado Do Cura," p.138); ou "o cismar" ("O Ramo de Oliveira," p.184); "o olhar" (ibid., p.184)¹⁹⁰; outras expressões substantivadas são, por ex. o sentir, o viver, o gosar, o apalpar, o ganir, o crepitar, verbos geralmente relacionados com os órgãos dos sentidos ou então sensuais.

Substitui também certos verbos comuns, por outros muito mais expressivos. Em vez de dizer, por ex. "pôr os olhos no chão," preferiu usar um verbo com um poder sugestivo muito mais intenso, substituindo-o por "pregar" na frase "Era, ela,...tão séria que, ao passar por qualquer homem, pregava os olhos no chão" (A Cantadeira, p.33); ou ainda: "...guturava palavras pouco claras..." (ibid., p.26), para dar a ideia de imperceptibilidade.

Também em: "Veio-me pena de vos não ver há tanto tempo e deitei por aí fora" (Ao Sol e à Chuva, p.89) ou "ferrou os

¹⁸⁹ Por ex. em Ao Sol e à Chuva, quando Fagundes pergunta à governanta do padre Domingos, pelo sobrinho ela responde: "--Tamém há-de estar a roncar na mangedoura," p.189.

¹⁹⁰ Também, por ex. em Amores, Amores, ..p.45.

os pés à parede" (ibid.,p.136).

Em busca do termo expressivo, aparece-nos o verbo empregado metafôricamente, assim como também com um sentido de hipérbole e hipálage.

São inúmeros os exemplos. De Ao Sol e à Chuva registamos: O coração do Mudo "cantava como um rouxinol entre arvoredos" (p.12), aplicando o verbo cantar ao coração que dota de vida própria, como se constituísse um corpo em si mesmo.

"Deus é grande e rasga, de propósito, as nuvens para me aquecer" (p.22), aplicando um verbo concreto à palavra nuvens, elemento impalpável. "A roca ia definindo; mas logo recebia novo linho, que a engordava" (p.41), usando os verbos definir e engordar, aplicados geralmente aos seres vivos e não aos inanimados.

Há uma fusão de características físicas com as morais, o material com o imaterial.

As imagens sugeridas pelo uso de certos verbos tornam-se sugestivas e com concentrado poder emocional. É o caso da frase: "Se aparecesse a lascívia no meu rebalho, até esses penhascos chorariam" (Ao Sol e à Chuva, p.182).

Quanto aos tempos verbais, emprega com frequência o presente do indicativo, o pretérito perfeito simples ou o imperfeito.

O verbo haver é empregado também para traduzir o ambiente. Por ex. "havia qualquer motivo de curiosidade que obrigava os transeuntes a pararem, formando grupos" (Os Noivos, I, 1).

O uso do imperfeito relaciona-se frequentemente com o

estilo indirecto livre, técnica amplamente utilizada pelos realistas e divulgado em Portugal por Eça de Queirós.¹⁹¹

Porém a utilização do "estilo vivido" por Teixeira de Queirós, limitou-se quase exclusivamente à forma mais simples, imbutindo-o no seio do discurso indirecto normal.

E foi, que era já taludo. Assim encontrava-se mais livre para pensar na filha de Amália. Já ela, de futuro, lhe não responderia aos galanteios, que se não andasse a divertir com uma pobre rapariga sem pai, pois sabia que o destinavam a receber ordens sacras.

(Ao Sol e à Chuva, p.118)

Ou então:

Gustavo voltou a casa da mulher para lhe dizer que sim, que fosse à rua do Príncipe na-quele mesmo dia, o mais cedo possível que pudesse.

(Os Noivos, II, 97)

Ou ainda numa transposição rítmica pela introdução no discurso indirecto de retissências e interjeições, rompendo a sua sequência lógica:

Só o que ele sabia da linguagem das flores e de música!...Exprimiriam na realidade, como ele pretendia, as violetas, a saudade dos que morrem, e os lírios brancos, amor sincero?... Que as havia umas alegres, outras tristes, era certo; (Os Noivos, II, 133)

Teixeira de Queirós emprega ainda um certo número de verbos e expressões verbais com audácia e num exagero propositado:

"As calvas lusidias dos sacerdotes ao altar e do coro estavam ponteadas de camarinhas de suor, que eles esborrachavam ensopando os seus lenços d'Alcobaça " (A Cantadeira, p.3).

¹⁹¹ Da Cal, Op.Cit., pp.208-215.

Ou então formando verbos pouco comuns a partir de substantivos, como: ¹⁹²Derrigar, ¹⁹³embezzerrar, ¹⁹⁴esbagaalhar, ¹⁹⁵marasmar, etc.

Finalmente, Teixeira de Queirós, mostrou em toda a obra uma preferência especial pelos verbos gosar e enlanguecer, formas verbais largamente usadas pelos realistas e naturalistas ¹⁹⁶.

3. A Estrutura e Ritmo da Frase e Período

Embora a frase das obras de Teixeira de Queirós não pertença ao tipo rigorosamente clássico de estrutura "Sôlidamente lógica," como diz o Professor Da Cal ¹⁹⁷, a sua construção é por vezes desmodada e dissonante.

Sobretudo no Amor Divino, há uma predominância da frase longa, com orações interlaçadas em que aparece ainda o relativo, que os românticos usaram tão prolíferamente.

"Mas, como estes escrúpulos se repetissem e como ele todos os dias o procurasse, uma e mais vezes, depois de ter saído dos seus pés, o confessor mostrava ligeiras impaciências, o que se lhe conhecia na pressa da palavra, com que a tranquilizava."

¹⁹² A Cantadeira, p.32 (do substantivo derrigo).

¹⁹³ Ibid., p.33 (de bezerro).

¹⁹⁴ Amor Divino, p.2 (de bago).

¹⁹⁵ A Grande Quimera, p.115 (de marasmo).

¹⁹⁶ Por ex. "O padre deles, que como bom pastor acompanhava com solicitude o seu rebanho, sentindo-lhe as dores e alegrias, gosando com os justos gosos da sua paróquia..." (A Cantadeira, p.30); "A fiandeira gosava daquela cena pinturesca" (Ao Sol e à Chuva, p.25), etc.

¹⁹⁷ Da Cal, Op.Cit., p.234.

zava" (p.99).

Por vezes, a frase, embora longa é ritmada e a cadência é conseguida através de uma gradação simétrica, separando a frase em unidades independentes, por meio de ponto e vírgula e os elementos de cada uma delas por meio de vírgulas.

É o caso do período:

Alonsa, mulher cheia e bem nutrida, olho pequeno e esperto, cabelo em desalinho e lábios grossos; Antónia, faces mirradas, cheias de rugas, queixo voluntarioso, olhar incerto e desconfiado; Ângela, consumida pelas rezas e confissões, pupila serena, palidez de sacristia, criatura habituada ao cheiro do incenso de festas de igreja. (A Cantadeira, pp.42-43).

Notemos ainda a falta de formas verbais activas e a construção assindética da frase para lhe dar concisão, assim como o carácter de anotação impressionista realçada pela abolição de elementos de ligação de pouca significância.

A própria ausência de verbo não é invulgar na sua obra, mantendo apenas a forma infinitiva "Manhã pardacenta e triste, com grossas nuvens a acolchoarem a abóbada da montanha" (Ao Sol e à Chuva, p.189); ou abolindo-a: "Seis horas, começo deslumbrante de manhã sumptuosa de abril" (O Famoso Galvão, p.177).

A ordem natural dos elementos na frase nem sempre é a normal--sujeito--predicado--complementos; muitas vezes, Teixeira de Queirós a altera, quer colocando o sujeito no final, conferindo-lhe maior poder sugestivo: "Era um medronho aquela boca"¹⁹⁸, ou colocando-o entre o verbo e o complemento, "Foi

¹⁹⁸ Ao Sol e à Chuva, p.163.

Amália à maceira" (ibid.,p.24).

consegue por vezes choques emotivos pelo uso da mímica emocional como fonte de expressividade:

O rapaz apontou primeiro os próprios olhos, depois os da prima e por fim atirou, para longe os seus grandes braços, designando o sítio onde a queria levar... Erguia as mãos enegrecidas ao alto da cabeça, para definir entusiasmo; (Ao Sol e à Chuva,p,10).

Nesta frase há ainda uma aceleração rítmica sincronizada, com os movimentos do personagem, tendo por isso efeitos teatrais.

As antíteses, repetições e paralelismos são também usados com abundância na frase, quer para realçar esses mesmos elementos, quer para lhe conferir uma maior sonoridade.

"Não obstante, Antónia, ainda opôs tenaz resistência, resistência difícil de vencer, quando as suas razões são as lágrimas" (O Famoso Galvão, p.246).

Essas repetições podem assumir a função de anáfora:

Quem dá de comer ao vivo?
Quem rega e sacha a horta?
Quem limpa a égua?
Quem faz a companhia e a conversa nas jornadas?
Quem algumas vezes ajuda à missa e toca o sino?
Quem é na casa a força, a robustez, a coragem?
Quem é, digam?! ("O Criado do Curú, p.112).

Ou ainda:

Se não tenho de comer, durmo; se me aborreço numa terra, mudo-me p'ra outra; se não encontro um palheiro, deito-me debaixo duma árvore, ou dum penedo se a chuva cai. (Ao Sol e à Chuva, p.124)

Finalmente, Teixeira de Queirós conseguiu efeitos de grande sonoridade ao recorrer à aliteração:

"Vieram-lhe(a Zefa) depois muitas lágrimas, que ela cho-

rou só,no silêncio da sua tristeza (" O Tio Agrela,"p.156).

Ou ainda pela ampla utilização de sons com efeitos onomatopaicos:

Os sons do Mudo em Ao Sol e à Chuva: "Ina!...Ri!...nim!... (p.115)

O som do martelo do ferreiro: "Pim,pum..." (ibid.,p.103)

"O fung-fung da água que expelia pelo nariz" (Os Noivos,II,116).

Ou: o "glou-glou da panela a ferver" (ibid.,119).

Em suma:embora sem os recursos da sensibilidade e maleabilidade de Eça de Queirões,a técnica verbal de Teixeira de Queirões,por tudo que dissemos, caracteriza-se sobretudo nas novelas e contos da Comédia do Campo por certa habilidade no manejo dos recursos verbais,com grande profusão de imagens e figuras estilísticas,com abundância de termos,expressões regionalistas e dizeres populares. A maior parte dos exemplos foram extraídos do seu último romance da série ,porque foi aí que , a nosso ver,Teixeira de Queirões conseguiu um melhor aperfeiçoamento do seu estilo verbal.

CAPITULO IV

CONCLUSÃO

A posição de Teixeira de Queirós na evolução da literatura portuguesa dos fins do século passado é a de uma figura de transição entre o realismo e o naturalismo e a corrente de nacionalismo literário sobretudo a de índole regionalista.

Se os romances da Comédia Burguesa estabelecem um elo de união firme com o realismo, as novelas e sobretudo os contos da Comédia do Campo são, digamos, os primeiros passos para uma posição de avaliação completa e justa da vida campestre misto de bucolismo e de primitivismo selvagem, dominado pelas forças do instinto.

A. Teixeira de Queirós--e a sua dívida para com os seus contemporâneos e antecessores.

É indiscutível, e o próprio autor nunca o negou,¹ que a sua vasta obra sofreu influências de outros escritores.

Quando Teixeira de Queirós se iniciou nas letras, já Eça de Queirós havia estabelecido na sua Conferência do Casino (1871), os princípios básicos e teóricos do realismo português.

Datando o primeiro volume da Comédia do Campo de 1876, Eça por essa altura havia trazido a lume O Crime do Padre Amaro. A sua consagração no mundo das letras foi-se tornando cada vez mais notada.

Teixeira de Queirós, não teria ficado alheio à nova visão estético-literária introduzida em Portugal pela obra queiroziana. Esta paternidade é evidente quase exclusivamente na Comédia Burguesa, sobretudo na sua dimensão sociológica ao focar os mesmos temas e problemas da sociedade burguesa oitocentista.

É n'Os Noivos, obra publicada inicialmente em 1879, no ano seguinte a 'O Primo Basílio, e nas Cartas de Amor, vindas à luz em 1906 e reeditadas em 1913, que conseguimos vislumbrar maior influência, sobretudo na criação dos caracteres de

Arminda e Maria Paula, protótipos da "burguesinha da baixa" e num ou outro episódio com que recria o ambiente lisboeta.

Note-se, no entanto que esta não foi a primeira in-

¹Em "A Razão da minha obra, "com que introduz a terceira edição d'Os meus primeiros contos, em 1914, Teixeira de Queirós, reconhece a influência que a Comédia Humana, exerceu na elaboração da sua obra.

fluência literária que sofreu o romancista dos Arcos.

Na Comédia do Campo, com que deu os primeiros passos nas letras, centrada em torno da província do Minho, notamos sobretudo a influência de Júlio Dinis d'As Pupilas do Senhor Reitor, dos Contos do Tio Joaquim de Rodrigo Paganino e até de Camilo, porque como eles, faz incidir o escopo da sua observação sobre situações, ambiente e tipos das províncias nortenhas.

Ao lado da influência dos escritores portugueses, outras se destacam--sobretudo de Balzac de Zola. Do primeiro colheu a técnica do retrato, que Teixeira de Queirós maneja por vezes com mestria conseguindo alguns perfis concisos, desprovidos até da acumulação supérflua de detalhes, presentes tão proliferamente na Comédia Humana. Com Balzac teria aprendido também a técnica do enterlaçamento do meio com a apresentação dos personagens, assim como a sua movimentação de modo a obter a unidade ideal, com que procurou representar um cosmos completo.

Recebeu ainda a influência de Zola, de que encontrá-mos traços indelévels ao procurar descrever a árvore genealógica de alguns personagens (por ex em Amores, Amores...) ou ainda ao fazer a análise experimentalista de outros (é o caso de Rosária do Amor Divino). Porém, neste caso, Teixeira de Queirós, utilizou os subsídios dos seus conhecimentos médicos e científicos.

B. A maturidade literária de Teixeira de Queirós e o seu papel na literatura portuguesa novecentista.

Conforme propósitos estipulados nos prólogos de grande

parte das suas obras, de excertos de elogios históricos, discursos de crítica literária e nos estudos psicológicos e sociais As Minhas Opiniões, a finalidade da obra de arte para Teixeira de Queirós, foi a busca da verdade natural, feita com honestidade e honradez, e o autor, como "analista," procurou descrever, na realidade contemporânea, todos os acontecimentos, dos triviais aos mais significativos; nesse estudo incluiu o seu mundo complexo, na dupla acepção campo/cidade, abarcando todos os seres vivos, do reino animal e vegetal e sobrepondo-lhes sempre a Natureza, tonificante, sim, mas também a grande provocadora dos instintos primitivos, animais.

Este toque especial de envolvimento das forças naturais na apresentação dos personagens e na descrição e narração das situações, confere a Teixeira de Queirós uma posição de individualidade literária.

Nesta visão cósmica do mundo, que o autor procurou transportar para a sua produção literária, e em muitos aspectos o conseguiu, os temas versados foram variados.

Nos romances da Comédia Burguesa, o autor tentou recriar a multiplicidade do mundo citadino, através de uma grande variedade temática: das manobras políticas n' O Salústio Nogueira, ao adultério e toda a gama de problemas femininos que abeirou com perícia, através de vários tipos psicológicos--viu e estudou a mulher como um ser completo; nem só o anjo romântico nem o demônio promíscuo apregoado pelos naturalistas. Colocou por isso as suas personagens

femininas em situações diversas, permitindo-lhes, sobretudo pelo manejo do diálogo e monólogo, viverem a complexidade das suas paixões. Dedicção altruísta, arrependimento, remorso, sublimação e complexos freudianos, estão presentes como características psicológicas das suas criações, que emergem naturalmente de um meio adulterado e concupiscente.

Por outro lado constitui ainda um tanteio para se libertar do rigor imposto pela disciplina da escola naturalista, a conciliação que buscou entre a ciência dominante e o amor, considerado como comunhão universal das almas.

Neste aspecto nota-se uma evolução do primeiro romance da série, Os Noivos ao último A Grande Quimera, publicado no ano da sua morte, em 1919, quando Teixeira de Queirós acabou por aceitar o carácter fictício da ciência e a existência de valores mais duradouros.

Têcnicamente a evolução verificada, concomitantemente à viragem mais acentuada para o campo, traduz-se numa mais abundante descrição dos cenários rurais, num alargamento espacial, n'Os Noivos confinado a Lisboa e arredores e n'A Grande Quimera estende-se ao Alentejo; enquanto que no concernente à técnica verbal, o vocabulário estrangeiro está reduzido--os galicismos, anglicismos e latinismos confinam-se quase exclusivamente aos nomes de flores, ao mesmo tempo que introduz aí uma série de termos e expressões populares que colocou na boca de personagens de origem humilde, que falam uma linguagem do campo.

De todos os romances da série Cartas de Amor. é talvez

aquele em que Teixeira de Queirós, menos usou do seu ponto de vista onisciente. A apresentação dos personagens é feita por eles mesmos; embora não haja diálogo directo, pelas características do género, pelo monólogo prssentimos os conflitos que se travam no interior deles e pela narração retrospectiva, seguimos a acção.

Ainda neste romance a introdução do suicídio do marido que deixa o caminho livre à mulher adúltera, é um passo em frente para a resolução do problema do saneamento social, sem solução, do romance crítico moderno.

Na Comédia do Campo, Teixeira de Queirós moveu-se num meio que lhe era profundamente conhecido e portanto ao procurar recriá-lo, sobretudo nos seus contos, fê-lo com uma maior dose de verdade artística.

Daí resultaram tipos mais vivos enraizados num meio do qual não poderiam ser retirados, sem correrem o perigo de se tornarem inverossímeis.

O ambiente minhoto está suficientemente bem retratado por ex. n'A Cantadeira, no António Fogueira, n'O Tio Agrela, n'O Brinco de Ermelinda, na Vingança do Morto e no romance Ao Sol e à Chuva, já para falarmos naqueles que a nosso ver, constituem a parte mais válida da série.

Conseguiu-o sobretudo por meio de diálogos entre personagens que falam a sua língua rústica, num misto de plebeísmo e hibridismo, termo chão e até escabroso das gentes dos meios rurais nortenhos com anedotas, ditados populares e cantigas típicas.

A presença do narrador nota-se sobretudo na descrição daquilo a que poderíamos chamar o pano de fundo do ambiente minhoto com suas actividades agrícolas, seus festejos e cantares.

O vocabulário é aqui específico, regional. Para a caracterização dos personagens rústicos Teixeira de Queirós, depois de no-los apresentar, atravês de uma descrição física e moral, quase sempre sucintas e equilibradas, deixa-os agir livremente e revelarem-se não só atravês do diálogo que por vezes se aproxima da linguagem falada, cheio de intercalações e frases suspensas como pelo monólogo, cantigas e até sonhos e visões pondo neste caso o personagem e o leitor quase no mesmo plano.

A dependência da Comédia Burguesa, das fontes estrangeiras e portuguesas, sobretudo queirozianas, é substituída na Comédia do Campo por uma mais acentuada individualização, no que respeita a temas e à técnica.

Trata nesta série do problema caracteristicamente nortenho, do beatismo e misticismo sensualista (no Amor Divino); da falta de instrução, mal geral e em todos os níveis, mas mais acentuado no povo camponês das aldeias inóspitas do Minho (Ao Sol e a Chuva).

Neste romance, a última obra da série, verifica-se uma evolução nítida em relação às anteriores, traduzida por um lado por um amaciamento em relação ao tratamento da natureza, aqui com proporções de ser vivo, num perfeito enterlçamento panteísta com plantas, animais e coisas inanimadas; por outro

a presença do autor é mínima, a apresentação directa dos personagens é mais reduzida, assim como as digressões com intuitos didácticos também quase desaparecem; o estilo verbal denota não só a presença de uma linguagem popular, pitoresca, cheia de vocábulos tìpicamente minhotos, como também, a frase é mais equilibrada; as imagens são quase sempre extraídas do quotidiano, do real, não recorrendo, como por ex. no Amor Divino, o primeiro romance da série, a comparações históricas e bíblicas.

Também aqui Teixeira de Queirós ultrapassou, a nosso ver, as fronteiras do naturalismo ortodoxo.

É portanto pela abordagem do meio rural nortenho, na sua complexidade; pelo tratamento, como tema literário, da alma do camponês analisada na sua duplicidade--misto de ingenuidade e malvadez--sobrepujada pela dominadora influência da Natureza, que Teixeira de Queirós, mostrou melhor os seus dotes de escritor eclético, que buscou na experiência profundamente vivida a sua principal fonte de inspiração.

Mesmo a Comédia Burguesa deve fazer parte do grande mosaico que foi a sociedade portuguesa burguesa dos fins do século passado.

O facto de a Teixeira de Queirós não lhe ter sido reconhecido o seu valor literário, contemporâneamente à publicação das suas obras, explica-se pela existência de um Eça de Queirós, figura de primeiro plano nas letras portuguesas e que por conseguinte teria forçosamente de

obscurer os seus "colegas" em letras. Aliás deste inconveniente teria sofrido toda a pleiade de seguidores do autor d'O Primo Basílio. Porém o decorrer dos tempos que permite julgar homens e coisas com muito mais objectividade e que levou a crítica a desenterrar do esquecimento, escritores de menor merecimento contemporâneos de Teixeira de Queirós, o não fez, até hoje, em relação ao romancista dos Arcos.

É viável até que a sua obra sobretudo os contos tivesse exercido influência em escritores contemporâneos, como é o caso de Trindade Coelho, autor da colecção de contos Os Meus amores, publicados em 1891 e posteriormente em Aquilino Ribeiro, embora o elo de ligação, neste caso, seja quase exclusivamente temático porquanto a orientação dada pelo autor de Terras do Demo foi dirigida no sentido de descarnar o homem e ambiente rurais e apresentá-lo no seu selvagismo inato dominado pela hipocrisia e impulsos instintivos.

O nosso estudo visou essencialmente dar uma visão de conjunto da vasta obra de ficção de Teixeira de Queirós; mostrar, através de uma vasta gama de exemplos, as suas características temáticas, técnica narrativa, descritiva e apresentativa; as dimensões do espaço e do tempo da sua ficção e os aspectos salientes do seu estilo verbal. Pretendemos deste modo, abrir o campo, através de sugestões, a uma mais fácil abordagem da sua obra e até da sua vida, até agora quase completamente desconhecida. Lutámos com grandes dificuldades devido à quase inexistência de documentação bibliográfica. Como tentámos pôr em realce no primeiro

capítulo, a crítica à sua obra é reduzida e mesmo esses estudos não passam de simples artigos de carácter geral, por vezes meras anotações de carácter enciclopédico e repetitivo. Acrescente-se ainda que a sua obra está difilmente inacessível, carecendo por isso de reedição.

Concluimos portanto, que Teixeira de Queirós, ainda que figura secundária, é um elemento indispensável a uma visão de conjunto da literatura portuguesa dos fins do século XIX, e o seu estudo, etapa necessária à cabal reconstituição da complexidade da vida sócio-político-literária da época em que viveu.

ANEXO

comunicação feita pelo Sr. Pereira Forjaz, sob o título:
Na Academia, há meio século—Fevereiro de 1912. Evoca-
ção de Teixeira de Queiroz», proferida na sessão plenária
de 1 de Fevereiro de 1962

Representação ao Parlamento, de Teixeira de Queiroz, Presidente em 1912 (texto integral)

Ex.^{mas} Srs. Senadores e Deputados da Nação Portuguesa:

A Academia das Ciências de Lisboa, das mais antigas e das mais consideradas da Europa, pelas suas tradições,—pois é filha daquele impulso geral de cultura e saber que caracteriza a segunda metade do século XVIII —, por tal forma se afirmou sempre na sua alta missão educadora, que em todo o mundo muito goza duma reputação que honra e dá lustre ao país. É sobretudo pelas suas publicações, entre as quais avultam as que em por fim exumar dos arquivos documentos que esclerecem a história do país e contribuem para resolver problemas de carácter não só nacional mas geral, que a Academia se tem valorizado.

Assim os *Portugaliae Monumenta Historica* (20 fascículos publicados e parados no 21.º) (1), representam um verdadeiro monumento, como tal considerado em Portugal e no estrangeiro, está-lhes ligado o nome glorioso de Alexandre Herculano; os *Monumentos inéditos para a História das conquistas dos por-*

(1) I. *Scriptores*, 3 fasc., 1 vol.; II. *Leges et consuetudines*, 7 fasc., 2 vol.; III. *Diplomata et Chartae*, 4 fasc., 1 vol.; IV. *Inquisitiones*, 5 fasc., 1 vol.

BOLETIM DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

tuêses na Africa, Asia e America (19 volumes e 2 folhas para o 20.º), constam de 4 séries importantes (1); mas bastaria ter trazido a lume as inestimáveis colecções das *Lendas da Índia* e das *Cartas de Afonso de Albuquerque* para representarem uma fonte preciosíssima da história do país e da civilização, na época brilhante dos descobrimentos e das conquistas; e como tal tem sido apreciados em numerosas obras nacionais e estrangeiras, que dessa publicação se tem valido e se estão valendo como fonte ubérrima; dela é director o eminente poeta, sucessor de Rodrigo Felner, Bulhão Pato, que pela publicação do decreto de 2 de Novembro de 1910 ficou em precárias circunstâncias pela impossibilidade em que foi colocado de receber os magros proventos que daí lhe resultavam; à *História dos Descobrimentos dos Portugueses* (6 volumes publicados e o 7.º em publicação) (2) estão ligados os nomes de Andrade Corvo e de Pinheiro Chagas, e constitui (ao contrário do que afirma o referido decreto) seis volumes com o *Roteiro de D. João de Castro*, e os *Estudos sobre as províncias ultramarinas*, de Andrade Corvo, e *Os descobrimentos dos portugueses e os da Colombo*, de Pinheiro Chagas, além do volume de *Bibliografia dos descobrimentos*, deixado por Consiglieri Pedroso e que se está acabando de imprimir; o *Corpo Diplomático Português* (14 volumes publicados) occupa-se das relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potências, tendo começado pelas relações com a Cúria Romana, e por esse facto esclarece importantes pontos da nossa história e da história geral; tem a si ligados os nomes de Rebelo da Silva, de José da Silva Mendes Leal e de Jaime Moniz. Ainda há dias, tendo sido remetido ao eminente professor da Universidade da Baviera, o Sr. Bartholet, o 14.º volume desta colecção, elle respondeu dizendo: — «C'est une œuvre monumentale qui s'élève toujours plus haut à la gloire de votre pays». — Mal sabia o ilustre homem de sciência que já essa publicação, nem nenhuma outra das que a Acade-

(1) I. *Lendas da Índia*, 4 vol.; II. *Subsídios para a História da Índia Portuguesa*, 3 vol.; III. *Década X^{ta} de António Bocarro*, 2.º vol.; IV. *Livro de Monções*, 4 vol.; *Cartas de Afonso de Albuquerque*, 4 vol.

(2) I. *Roteiro de Lisboa a Goa por D. João de Castro*, anotado por J. de Andrade Corvo, 1 vol.; II. *Estudo sobre as províncias ultramarinas*, por J. de Andrade Corvo, 4 vol.; III. *Os descobrimentos portugueses e os da Colombo*, por M. Pinheiro Chagas, 1 vol.; IV. *Bibliografia dos descobrimentos*, por Consiglieri Pedroso, 1 vol.

BOLETIM DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

das Ciências de Lisboa estavam confiadas, se podem elevar mais enquanto lhes não for levantada a condenação à estagnação a que os decretos de 17 de Outubro e de 2 de Novembro de 1910 as votaram. Nas condições em que foi decretado se fizessem os pagamentos aos directores e paleógrafos entre estes estão altas competências na especialidade, como os rs. Ramos Coelho e Brito Rebelo) por tarefas, como se é mero trabalho material, e sem ter em consideração a investigação, o estudo, a alta preparação e competência especial que tais trabalhos requerem, o mesmo foi que matar tais publicações que estão há cerca de um ano e meio paradas. E note-se, além do grave prejuízo que representa o ficarem elas trunças, e a Academia não poder continuar a contribuir com elas para o progresso da ciência histórica, há o inconveniente das relações com as academias estrangeiras, (que são com as de todo o mundo), terem necessariamente de diminuir, deixando por facto a Biblioteca Académica de ter à sua disposição essa e preciosa de livros e espécies de que nenhuma outra colecção do país dispõe, pelas seculares relações de permuta que estavam estabelecidas, constituindo esta biblioteca num verdadeiro monumento nacional.

Outro golpe cruelmente vibrado contra a Academia foi a supressão da sua tipografia própria, com a qual normalmente faziam as publicações, não só as subsidiárias, mas as próprias da Academia. Todo o material, importante, desta tipografia foi, juntamente com o pessoal, transferido para a Imprensa Nacional, onde a morosidade nas publicações não oficiais é de todos conhecida (1). O resultado é que, por exemplo, do *Boletim da*

(1) Para avaliar os obstáculos criados à Academia no que respeita à oportunidade e ao interesse das suas publicações, bastante será dizer o volume de *Actas das Assembléias gerais*, até hoje publicado, alcança apenas até dezembro de 1910; o *Boletim da Primeira Classe* está impresso até à sessão de dezembro de 1908; do *Boletim da Segunda Classe* não foi entregue o número de Junho de 1911, e estão para compor os números desde Agosto de 1911 até o presente, com as actas de dez meses e valiosos estudos e artigos de D. Carolina Michaëlis, Lopes de Azevedo, Sousa Viterbo, Gabriel Pereira, Esteves Pereira, Dr. José Maria Ribeiro Brito Aranha, Dr. Cunha Gonçalves, Marquês de Avila e de Almeida, Pedro de Azevedo, Brito Rebelo, Lúcio de Azevedo, Carlos Bocage, de Azevedo da Silva e outros; do *Boletim bibliográfico*, apenas na I e II de cada uma das suas séries, dificilmente se consegue um fascículo 184 páginas em 10 meses; das *Cartas de Afonso de Albuquerque* estão

BOLETIM DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

Segunda Classe está até hoje publicado o número correspondente a Maio de 1911, isto é, atrasado 8 meses! Isto tira toda a oportunidade e grande parte de interesse a esta publicação, que consta ou de comunicações e conferências realizadas nas Sessões da Classe, ou de consagrações especiais, como a que foi feita em Junho do ano passado a Luis de Camões e que ainda não pôde ver a luz da publicidade! E, no entanto foi afirmado à Academia que as suas publicações teriam preferência na Imprensa Nacional, e se destinaria para elas um núcleo especial de tipógrafos.

Uma das razões alegadas para supressão da tipografia foi que as publicações ali saíam mais caras. Nunca essa razão deveria prevalecer às tantas vantagens que à Academia advinham

na Imprensa Nacional duas folhas desde longos meses; entre obras que da há muito estão naquele estabelecimento, e que ainda não logram ver a luz da publicidade, contam-se: o *Infante D. Pedro*, de José de Sousa Monteiro; a *Bibliografia dos Descobrimentos*, de Consiglieri Pedrosa; *Les applications directes et indirectes de l'électricité à la médecine et à la chirurgie*, do Sr. Vergilio Machado; o *Direito comercial português*, do Sr. Veiga Beirão; as *Memórias: Pintores portugueses*, de Sousa Viterbo; *Fundadora do collegio de Santo António*, do Sr. Vítor Ribeiro; *Subsídios para a história de Cabo Verde* (conclusão), do Sr. José de Sena Barcellos.

Esta nota é posterior a data deste documento; depois d'este, tem sido apresentados outros trabalhos importantes, tais como o *Livro dos assentos da freguesia de Santa Cruz do Castelo no século XVI*, do seu bolsinho mandados copiar pelo sócio Sr. Edgar Prestage, e por este e pelo sócio Sr. Pedro de Azevedo prefaciado e anotado, e *Influência do vocabulário português nas línguas asiáticas*, importante trabalho do sócio Sr. Sebastião Rodolfo Dalgado. Pudesse a Imprensa Nacional, — que não pode, bem contra a sua vontade, — acompanhar a actividade que está desenvolvendo a Academia, e o público, que não sabe o que dentro desta se passa, dar-lhe o devido valor à asserção de que a Academia das Sciências de Lisboa só trabalhou outrora e hoje permanece inactiva! Mas o que fica dito nesta nota é bastante para a gente de boa fé ajudar e fazer justiça.

E note-se que nos não referimos à impossibilidade em que, por falta de tipografia própria, ou de maior desenvolvimento nos trabalhos da Imprensa Nacional, a Academia se encontra de reeditar algumas das suas publicações já esgotadas, bem como outras obras de grande utilidade, conforme tem sido por mais de uma vez resolvido. Entre essas reedições estão as dos chamados *lâpidos* da Academia, as *Peregrinações de Fernando Alendes Pinto*, uma Biblioteca de clássicos portugueses, — edições modestas, ao alcance de todos, como tem sido assente em várias sessões da Academia e, agora que com o impulso por ela dado aos seus trabalhos, se poderia realizar. Também existem propostas aprovadas para a publicação de manuscritos importantes, como, por exemplo, a *História da Igreja do Japão*, alguns da Biblioteca da Academia, e outros.

BOLETIM DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

de ter tipografia própria, que com a sua própria verba ela montara, aumentara e aperfeiçoara, e com a sua própria verba sustentava. Mas nem a razão da economia se pode invocar, pois as publicações na Imprensa Nacional saem incomparavelmente mais caras. Basta fazer a comparação entre duas das publicações académicas: o *Boletim da Segunda Classe* e o *Boletim Bibliográfico*.

Boletim da Segunda Classe :

Na Imprensa Nacional, vol. IV, cada fl. de 16 pag..	18\$000
Na Tip. da Academia, vol. III, cada fl. de 16 pag..	10\$280
Diferença a mais por fl.	7\$720

Supondo que o vol. IV tinha o mesmo número de folhas (40) que o vol. III, temos :

1 fl. custa a mais	7\$720
40 fl. (1 vol.) mais	308\$800

Boletim Bibliográfico :

Na Imprensa Nacional, fascículo 1.º da 2.ª série, 1 fl., 8 páginas, importou em.....	16\$126
Na Tipografia da Academia, fascículo 1.º, 1.ª série, importava em	12\$145
Diferença a mais por fl.....	3\$981
O fascículo 1.º (26 fl.) importou em	315\$700
O fascículo 2.º com o mesmo número de fl.	419\$250
Diferença a mais por fascículo	103\$550

É, portanto, por todos os lados, prejudicada a Academia, e nenhuma justificação podem ter as medidas de excepção com que foi ferida com a suspensão das suas publicações subsidiadas e a extinção da sua tipografia, quando todas as Academias do mundo culto tem tipografias próprias e dotações importantes.

Dá-se porêem agora a agravante de no Orçamento do Estado de 1911 - 1912 aparecer reduzida de 2:920\$000 réis, à triste verba de 600\$000 réis, a verba destinada às quatro acima referidas publicações subsidiadas!

Destas publicações não foi substituído o director dos *Portu-*

BOLETIM DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

galiae Monumenta, publicação alás importantíssima, que do estrangeiro e do país é constantemente solicitada, por não se encontrar quem a queira dirigir nas condições do decreto de 2 de Novembro de 1910. A dos *Descobrimentos* estava também sem director, pelo mesmo motivo; mas tendo a Academia resolvido celebrar o centenário de Afonso de Albuquerque e o da tomada de Ceuta, e tendo o seu ilustre sócio efectivo Sr. H. Lopes de Mendonça feito o generoso oferecimento de dirigir gratuitamente as publicações relativas a esses centenários applicando-se a verba da comissão dos Descobrimentos a essa especial publicação, resolveu a Classe eleger para director dessa comissão o mesmo académico. Mas reduzida a 600\$000 réis anuais, ao todo, a verba para as publicações subsidiadas (investigações, paleógrafos, impressão, etc.), e como se pode pensar em realizar a idéia da Academia de aproveitar as datas memoráveis dos centenários da tomada de Ceuta e de Afonso de Albuquerque para se publicarem estudos especiais, de nacionais e estrangeiros, e os inúmeros documentos que jazem desconhecidos em nossos arquivos, relativos ao grande capitão português e à acção de Portugal no norte da África? É absolutamente impossível! Todas as boas vontades sossobram diante deste material obstáculo, e as publicações académicas ainda ficam em piores circunstâncias do que estavam!

Além de que, quando, a pedido do Ministério do Interior, a Academia indicou algumas verbas que para sua economia eram indispensáveis, incluiu nelas um conto de réis para a publicação do *Dicionário*, para a qual a Academia nomeou uma comissão que tem trabalho e continua trabalhando activamente. Essa verba não foi incluída no orçamento, tornando por tanto inútil todo o trabalho que a Academia tem despendido, e toda a despesa, e não é pequena, que o Estado tem feito com o vasto material até agora reúnido para esse *Dicionário*.

Está portanto a antiga, a benemérita Academia das Sciências de Lisboa, — sem por forma nenhuma o merecer, e precisamente quando entrava num período de actividade incontestável — debaixo duma pressão que inutiliza todos os seus esforços, que paraliza todos os seus trabalhos, que desanima todas as suas iniciativas, e lhe tira a alta função de educação e de cultura que há'perto de século e meio sustenta, com alto relêvo e com lustre para o país.

É o que, *respeitosamente*, a Academia das Sciências de Lisboa vem expor a V. Ex.ª para que lhe não sejam assimila-

BOLETIM DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

queados os braços, esperando do espirito recto de V. Ex.^{sa} que serão remediados os males que lhe tem sido feitos, e fornecidos os meios para que ela possa continuar na sua missão de trabalho e de progresso das sciências e das letras pátrias; sendo indispensável para esse fim a revogação dos decretos de 17 de Outubro e 2 de Novembro de 1910, restituindo-se à Academia a sua tipografia e remodelando-se, de acôrdo com ela, o sistema da retribuição às suas publicações subsidiadas, e que no Orçamento do Estado sejam incluídas as verbas necessárias para as suas publicações e para a do *Dicionário da Academia*.

Convém notar — e para isto chama a Academia a particular atenção de V. Ex.^{sa} — que a dotação que ela tem recebido não é uma absoluta dadiwa do Estado. Em beneficio do Estado cedeu ela os seus bens próprios, em titulos: — 16:700\$000 réis em inscrições e 2:608\$010 réis em «Padrões» da Câmara Municipal de Lisboa, e o renque de edificios que eram dela, e o Estado vendeu, e hoje rendem cêrca de 1:800\$000 réis, e que vão desde a sede actual da Academia até o Arco da mesma rua; — além disso cedeu a vasta cêrca, olival e jardim que usufruia e rendia outrora 405\$600 réis, e onde foi edificado o liceu «Passeos Manuel»; e para o Curso Superior de Letras cedeu, e para os «Serviços Geológicos», com prejuizo das suas instalações próprias, grande parte do edificio onde funciona. Convém notar ainda que as publicações da Academia, além de acreditarem perante as sociedades scientificas do estrangeiro a cultura do país, e além da contribuição importante que representam para as letras e sciências do país, dão também proventos ao Estado, pela sua venda, que, por exemplo, o anno passado rendeu 80\$335 réis, com tendência para aumentar, o que é impedido pela falta de ampla divulgação do seu catálogo, actualmente esgotado e urgentemente necessitado de reimpressão. A dotação que lhe é concedida, portanto, não é mais do que uma compensação; não sendo, todavia, para admirar que, mesmo como dom generoso, o Estado dotasse largamente uma instituição tam benemérita como esta. Como dotação da Academia não deve todavia ser considerada a verba destinada às publicações subsidiadas, porquanto destas foi apenas confiada à Academia a direcção do que o Estado, na comprehensão elevada do seu papel de protector e impulsor da cultura nacional, entendeu dever criar, com tanto lustre para o país. Não entra pois na verba da dotação à Academia a que o Estado destina às publicações subsidiadas, cuja extinção, além dum desperdicio, por ficarem as obras

BOLETIM DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

truncadas, representaria um prejuizo para as letras e um desdouro para a Nação.

Para tudo isto chama a Academia a atenção de V. Ex.^{ta}, na certeza de que o recto espirito que preside às Instituições Nacionais se comprazerá em prover de pronto remédio às injustiças e danos que lhe são causados, e que ela não merece!

Lisboa, 22 de Fevereiro de 1912.

Francisco Teixeira de Queiroz, presidente da Academia
Adriano Augusto de Pina Vidal, secretário geral.

José Joaquim da Silva Amado, presidente da Primeira Classe.

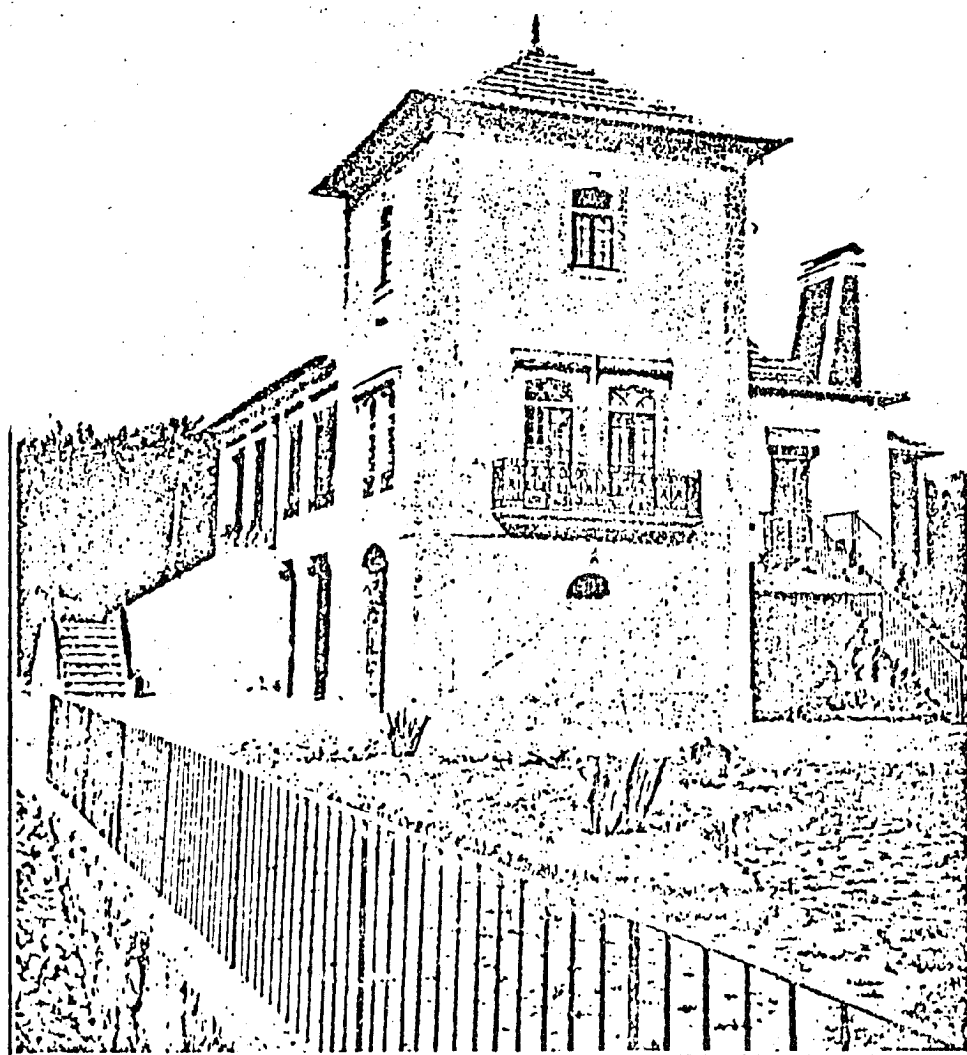
Christovam Ayres de Magalhães Sepulveda, secretário da Segunda Classe.

Henrique Lopes de Mendonça.

Anselmo Braamcamp Freire.



A casa de Cortinhas, do Dr. Teixeira de Queiroz, em Arcos de Val-de-Ve;



Outro aspecto da casa de Cortinhas

¹
BIBLIOGRAFIA ACTIVA

I.

OBRAS DE FRANCISCO TEIXEIRA DE QUEIRÓS

¹Toda a ortografia foi actualizada.

ROMANCES

Queirões, Francisco Teixeira de. Amor Divino. (Estudo Patológico de uma Santa), por Bento Moreno, pseud. Cenas do Minho. Comédia do Campo. 1ª edição. Lisboa: Tipografia de Tomás Quintino Antunes, 1877. 360 pp.

_____. 2ª edição.
Completamente refundida, com um prólogo do autor.
Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1915. 254 pp.

_____. Os Noivos. Comédia Burguesa.
1ª edição. Lisboa: David Corazzi, 1879. 455 pp.

_____. Nova edição, completamente refundida. Primeira parte com um retrato do autor. 2 volumes. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira, 1896. 287-308 pp.

_____. O Salústio Nogueira. Comédia Burguesa. Estudo de política contemporânea. 1ª edição. Lisboa Matos Moreira & Cardoso, 1883. 470 pp.

_____. Nova edição completamente refundida, e com uma nota de Camilo Castelo Branco. 2 volumes. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1909. 237-264 pp.

_____. D. Agostinho. Comédia Burguesa.
Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1894. 338 pp.

_____. A. Morte de D. Agostinho.
Comédia Burguesa. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1895. 334 pp.

_____. Amores, Amores... Psicose do Amor. Comédia do Campo. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira, 1897. 334 pp.

_____. O Famoso Galvão. Comédia Burguesa. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1898. 340 pp.

_____. A Caridade em Lisboa. Comédia Burguesa. 2 volumes. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1901. 243-261 pp.

_____. 2ª edição. Lisboa Parceria António Maria Pereira, 1901. 505 pp. Reprodução da 1ª edição.

_____. Cartas de Amor. Comédia Burguesa. 1ª edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1906. 239 pp.

Queirões, Francisco Teixeira de. Cartas de Amor. Nova edição, corrigida. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1935. 239 pp.

_____. Ao Sol e a Chuva. Comédia do Campo. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1916. 241 pp.

_____. A Grande Quimera. Comédia Burguesa. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1919. 268 pp.

CONTOS E NOVELAS

Queirões, Francisco Teixeira de. Comédia do Campo. (Cenas do Minho) (Os Meus Primeiros Contos), por Bento Moreno, pseud. Lisboa: Matos Moreira & C^a, 1876. 223 pp.

_____. Comédia do Campo. Volumes I-II. Lisboa: Tipografia Quintino Antunes, 1877-1878.

_____. _____ . Volumes I-IV. Lisboa: 1877-1887.

_____. _____ . 2^a edição. Lisboa: Tipografia Editora de Matos Moreira & C^a, 1878.

_____. Os Meus Primeiros Contos. Comédia do Camp. 3^a edição. Corrigida. Com um prólogo acerca da obra do autor. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1914. 243 pp.

_____. António Fogueira. III-Comédia do Campo. (Cenas do Minho). Lisboa: David Corazzi, 1882. 194 pp.

_____. Novos Contos. IV-Comédia do Campo. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1887. 213 pp.

_____. Arvoredos. Contos Escolhidos. 1^a edição. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira, 1895.

_____. 2^a edição, precedida de um estudo de Joaquim Manso. Lisboa: Livraria Sã da Costa, (1949). 263 pp. (Contém a reprodução de um retrato do autor, por Columbano, existente no Museu Nacional de Arte Contemporanea).

Queirões, Francisco Teixeira de. A Nossa Gente. Comédia do Campo. (Cenas do Minho). 1ª edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1899.

_____. Lisboa:
Parceria António Maria Pereira, 1900. 240 pp. (Deve ser reprodução da 1ª edição).

_____. A Cantadeira. Comédia do Campo. 1ª edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1913. 234 pp.

_____. 2ª edição.
Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1943.

Traduções

ESPAÑHOL

_____. "Jutge de Soajo, nou Salome."
Contistes Portuguesos. Tradução Catalão. I. Ribera I. Rovira. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, (1913). pp. 99-109.

_____. Cuentos. Tradução de P. Blanco Suárez. Madrid-Barcelona: Calpe, 1920.

_____. Madrid: (Talleres
Espansa, S. A.), 1935.

Publicados Separadamente

Queirões, Francisco Teixeira de. A Velhice d'um Rei. Lisboa: Tipografia Luso-Brasileira, 1877.

_____. "Final d'um Conto (No Ville de Victória)." No Tejo. Grinalda Literária. Publicação de Caridade. Lisboa: Tipografia Elzeviriana, 1887. p. 20.

_____. "O Rei Absoluto." Ocidente.
Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro.
I (Lisboa), 1-2 (1878), 5-6, 14-15.

_____. "Nosso Senhor Jesus Cristo."
A Ilustração. Revista de Portugal e do Brasil. II
(Paris), 7 (1885), 101-102.

Queirões, Francisco Teixeira de. A Nossa Gente. Comédia do Campo. (Cenas do Minho). 1ª edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1899.

_____. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1900. 240 pp. (Deve ser reprodução da 1ª edição.

_____. A Cantadeira. Comédia do Campo. 1ª edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1913. 234 pp.

_____. 2ª edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1943.

Traduções

ESPAÑHOL

Queirões, Francisco Teixeira de. "Jutge de Soajo, nou Salome." Contistes Portuguesos. Tradução Castelhana. I. Ribera I. Rovira. Barcelona: Societat Catalana d'Ediciones, (1913). pp. 99-109.

_____. Cuentos. Tradução de P. Blanco Suárez. Madrid-Barcelona: Calpe, 1920.

_____. _____ . Madrid: (Talleres Espansa, S. A.), 1935.

Publicados Separadamente

Queirões, Francisco Teixeira de. A Velhude d'um Rei. Lisboa: Tipografia Luso-Brasileira, 1877.

_____. "Final d'um Conto (No Ville de Victória)." No Tejo. Grinalda Literária. Publicação de Caridade. Lisboa: Tipografia Elzeviriana, 1887. p. 20.

_____. "O Rei Absoluto." Ocidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro. I (Lisboa), 1-2 (1878), 5-6, 14-15.

_____. "Nosso Senhor Jesus Cristo." A Ilustração. Revista de Portugal e do Brasil. II (Paris), 7 (1885), 101-102.

- Queirões, Francisco Teixeira de. "A postura dos Ovos." A Ilustração (Paris), III, 8 (1886), 119, 123.
- _____. "Dois Caturras." A Ilustração (Paris), IV, 20 (1887), 311, 315, 318.
- _____. "O Embarcadiço." A Ilustração (Paris), V, 3 (1888), 35, 38-39, 42.
- _____. "A Vista do Salgueiro." A Ilustração (Paris), V, 9 (1888), 134-135.
- _____. "O Rei Absoluto" A Ilustração (Paris), V, 10 (1888), 155, 158.
- _____. "A Morte Negra." A Ilustração (Paris), V, 16 (1888), 245-247.
- _____. "O Enterro d'um Cão." A Ilustração (Paris), V, 24 (1888), 364, 369, 372-374.
- _____. "O Cego de Guardiam." A Ilustração (Paris), VI, 10 (1889), 150, 154, 155.
- _____. "Pastoral." Revista de Portugal (Porto), I (1889), 157-172.
- _____. "Um Corvo e um Papagaio." A Ilustração (Lisboa), VIII, 178 (1891), 283, 286.
- _____. "A Minha Morte." A Ilustração (Lisboa), VIII, 180 (1891), 310, 315, 318.
- _____. Biblioteca Internacional. Direcção de Eugénio de Castro Volume IV: O Brinco de Ermelinda; O Criado do Cura; O Tio Agrela, Coimbra: Augusto d'Oliveira, 1896. 100 pp. (Contem um retrato do autor).
- _____. "Nosso Senhor Jesus Cristo." Brasil-Portugal (Lisboa), VI, 131 (1904), 557-558.
- _____. "A Postura dos Ovos." Brasil-Portugal (Lisboa), IX, 200 (1907), 124-126.
- _____. Contos. Colecção Goncalves, 10. O Rei Absoluto; O Embarcadiço; Dois Caturras; O Enterro de um Cão; A Postura dos Ovos. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1934. 77 pp.
- _____. "Rende-te Centurião." Os Melhores Contos Rústicos de Portugal. Prefácio de Jorge de Lima. Rio de Janeiro Dois Mundos, 1943.

Queirós, Francisco Teixeira de. Canto do Destino. Amarante: Livraria Maranaus, 1943.

. "O Enterro de um Cão." Os Melhores Contos Portugueses. 3ª série. Prefácio de João Pedro de Andrade. Lisboa: Portugália Editora, 1959.

. "O Enterro de um Cão." Os Melhores Contos Portugueses. Selecção, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Antologias Universais. Conto. II. Primeira série. 7ª edição. Lisboa: Portugália Editora, s. d. pp. 217-231.

. "Festa Minhota." O Livro das Raparigas.??. (Informação obtida pela biblioteca Pública de Braga). Não nos foi possível consultar esta obra).

. Vingança do Morto e outro Conto. Lisboa: Edição do Fomento de Publicações, s.d.

TEATRO

Queirós, Francisco Teixeira de. O Grande Homem. Comédia Burguesa. Comédia em quatro actos. Lisboa: David Corazzi, 1881. 138 pp.

TRABALHOS CRÍTICOS

Queirós, Francisco Teixeira de. "Gonçalves Crespo." Renascença. (Porto), 1880.

. "Gonçalves Crespo (O Homem)." Miniaturas de Gonçalves Crespo. 3ª edição. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1884. pp. VII-XXIX.

. "Gonçalves Crespo (O Homem)." Obras Completas de Gonçalves Crespo. 1ª edição. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1897. pp. 1-23.

. "Gonçalves Crespo (O Homem)." Obras Completas de Gonçalves Crespo. 2ª edição definitiva. Lisboa: Santos & Vieira, Empresa Literária Fluminense, (1913). pp. 25-47.

Queirós, Francisco Teixeira de. "Ramalho Ortigão." O Contemporâneo (Lisboa), VII, 100 (1887), 1-2.

_____. As Minhas Opiniões (Estudos psicológicos e Sociais). Lisboa: Edição do "Dia", 1896. 311 pp.

_____. "Àcerca da Glorioso Novela do Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha." Miguel de Cervantes Saavedra. El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. Tricentenário de sua 1ª edição. Sessão comemorativa pela Academia Real das Ciências de Lisboa em 9 de Maio de 1905. Lisboa: Por ordem e na Tipografia da Academia, 1905.

_____. "Elogio Histórico de António Augusto Teixeira de Vasconcelos." Academia das Ciências de Lisboa. Memórias. Nova Série. 2ª Classe. Ciências Morais e Políticas e Belas Letras. XI. 2ª Parte (1909), 1-19.

_____. "Sousa Martins." In Memoriam de Sousa Martins. Lisboa, 1909. pp. 207-224.

_____. "Paracer àcerca da candidatura de João Penha." Academia das Ciências de Lisboa. Actas das Sessões da 2ª Classe. II (1910), 272-280.

_____. Centenário do Nascimento de Alexandre. Discurso Escrito para a Sessão Solene de 28 de Março de 1910. Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa: Por Ordem e na Tipografia da Academia, 1910. 19 pp.

_____. "Parecer àcerca da Candidatura de Carlos Malheiro Dias." Academia das Ciências de Lisboa. Actas das Sessões da 2ª Classe. II (1910), 253-255.

_____. "Paracer àcerca da Candidatura de Alfredo da Cunha." Academia das Ciências de Lisboa. Actas das Sessões da 2ª Classe. II (1908), 245-247.

_____. "Parecer àcerca da Candidatura de Manuel da Silva Gaio." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. III, 5 (1910), 390-393.

_____. "Paracer àcerca da Candidatura de Ramalho Ortigão a Sócio Efectivo." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. IV, 1 (1910), 7-9.

- Queirós, Francisco Teixeira de. "Discurso Proferido na Sessão de 9 de Fevereiro de 1911 à Memória do Dr. Sousa Viterbo." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. Actas e Pareceres. Estudos, Documentos e Notícias. IV, 4 (1911), 243-244.
-
- . "Parecer acerca da Candidatura de Silva Teles." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. VI, 1 (1913), 77-79.
-
- . "Parecer para que seja Impressa por Ordem da Academia a Cópia dos Livros dos Assentos da Antiga Freguesia de Santa Cruz do Costelo de Lisboa." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. VI, 1 (1913), 106-108.
-
- . "Parecer acerca da Candidatura de Maria Amália Vaz de Carvalho a Sócio Correspondente." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. VI, 1 (1913), 125-132.
-
- . "Parecer acerca da Candidatura de Jean Finot a Sócio Correspondente." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. VI, 1 (1913), 144-151.
-
- . "Parecer acerca da Candidatura de Paulo Barreto, a Sócio Correspondente Estrangeiro." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. VII, 1 (1914), 17-20.
-
- . "Sessão Inaugural como Presidente da Assembleia Geral." Academia das Ciências de Lisboa. Actas das Assembleias Gerais. III, (1916), 89-94.
-
- . "Discurso de Homenagem a Olavo Bilac na Sessão Extraordinária e Especial de 30 de Março de 1916." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. Actas e Pareceres. Estudos, Documentos e Notícias. X, 2 (1916), 266-267.
-
- . "Alocução Proferida na Sessão Solene da Academia das Ciências de Lisboa em 7 de Dezembro de 1913." Academia das Ciências de Lisboa. História e Memórias. Nova Série. 2ª Classe. Ciências Morais e Políticas e Belas Letras. XXII. 2ª Parte (1918), I-II.
-
- . "Elogio Histórico de José de Sousa Monteiro." Academia das Ciências de Lisboa. História e Memórias. Nova Série. 2ª Classe. Ciências Morais e Políticas e Belas Letras. XXII, 2ª Parte 3 (1918), 99-117.

Queirões, Francisco Teixeira de. "À Senhora D. Maria Amália Vaz de Carvalho, Escritora." Bodas Literárias da Eminente Escritora D. Maria Amália Vaz de Carvalho, Sócio Correspondente. Academia das Ciências de Lisboa. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1918.

1
BIBLIOGRAFIA PASSIVA

II

CRITICA AS OBRAS DE FRANCISCO TEIXEIRA DE QUEIRÓS

¹Os críticos são citados pelos últimos nomes, tradicionalmente aceites.

Toda a ortografia foi actualizada.

-II-

1. Estudos dedicados a Francisco Teixeira de Queirós

Academia das Ciências de Lisboa. Sessão Comemorativa do Centenário de Teixeira de Queiros, em 22 de Maio de 1948. Separata do Boletim da Academia das Ciências, XX (1948).

Almanaque Bertrand, 1949. O Centenário de Teixeira de Queirós. Lisboa: 1949. pp. 71-77.

Barros, João de. "Actualidade de Teixeira de Queirós." Prometeu (Porto), II, 3 (1948).

_____. "M. Teixeira de Queirós: Un Ecrivain Portugais." La Revue. (Ancienne "Revue des Revues"). Directeur en Chef, Jean Finot. CII (1913), 202-210.

_____. "O Regionalismo de Teixeira de Queirós." Patria Esquecida. Notas e Esquemas. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d. pp. 177-191.

_____. "Teixeira de Queirós." Conferência lida na noite de 17 de Fevereiro de 1945 no Instituto Minhoto de Estudos Regionais. Separata do Vol. I de Mínia, Revista do Instituto Minhoto de Estudos Regionais. Braga: Oficinas Gráficas "Pax", 153-168.

_____. "Teixeira de Queirós." Cadernos da 'Seara Nova.' Lisboa: Seara Nova, 1956. (Contem um retrato do autor por António Carneiro).

Bastos, Francisco José Teixeira de. "O Teatro em Portugal-O Grande Homem de Teixeira de Queirós." Revista de Estudos Livres (Lisboa), I (1883-1884), 67-77.

Bastos, Timóteo da Silva. "Teixeira de Querós." Perfis de Intelectuais. Lisboa, 1908. p. 262.

Brandão, Júlio. Desfolhar de Crisantemos.???. (Informação da Biblioteca da Universidade de Coimbra não nos foi possível consultar esta obra.)

Cabral, Carlos de Moura. "O Grande Homem," de Teixeira de Queirós. Ocidente (Lisboa), IV, 78 (1881), 47.

Carvalho, Maria Amália Vaz de. "Teixeira de Queirós (Bento Moreno)." Alguns Homens do Meu Tempo (Impressões Literárias). Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1889. pp. 225-253.

- Carvalho, Maria Amália Vaz de. "Cartas de Amor, por Teixeira de Queirós (Bento Moreno)." No Meu Cantinho. Homens-Factos-Ideias. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1909. pp. 5-17.
- Castro, Aníbal Pinto. "Balzac e Teixeira de Queirós." Balzac em Portugal. Contribuição para o Estudo da Influência de Balzac em Portugal e no Brasil. Coimbra: Coimbra Editora, Ltda, 1960. pp. 201-222.
- Coelho, Jacinto do Prado. "As Ideias e as Formas-Teixeira de Queirós. Os Valores Positivos da sua Obra." Ocidente (Lisboa), XXXIV, 121 (1948), 236-239.
- Conceição, Alexandre da. "Amor Divino -Realistas e Românticos." Ensaio de Crítica e Literatura. Coimbra, 1882. pp. 10-17.
- Costa, José Fernandes. Elogio Académico de Teixeira de Queirós. Lido na Sessão Ordinária da Classe de Letras, em 24 de Julho de 1919. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1919. 79 pp.
- Da Cal, Ernesto Guerra. "Teixeira de Queirós." Columbia Dictionary of Modern European Literature. New York, 1947. pp. 807-808.
- Dâmaso, José António dos Reis. "Bibliografia. Comédia Burguesa. III. O Salústio Nogueira. Estudos de Política Contemporânea." Revista de Estudos Livres (Lisboa), I (1883-1884), 229-234.
- _____. "Romancistas Naturalistas-II. Teixeira de Queirós (Bento Moreno)." Revista de Estudos Livres (Lisboa), II (1884-1885), 417-423.
- Enciclopédia Universal Ilustrada Europeo-Americana. "Teixeira de Queirós." Tomo LIX. Madrid-Barcelona: Espasa-Calpe, S.A., 1958. p. 1451.
- Figueiredo, Fidelino. "Os Romancistas: O Sr. Teixeira de Queirós." História da Literatura Realista. Biblioteca de Estudos Históricos Nacionais, 5. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1914. pp. 161-164.
- Forjaz, Pereira. "Na Academia há Meio Século. Evocação de Teixeira de Queirós." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim. Nova Série. XXXIV (1962), pp. 29-34.
- Lemos, Maximiano. "Teixeira de Queirós." Enciclopédia Portuguesa Ilustrada. Dicionário Universal. Vol. X. Porto Lemos & C^a, Successor, s.d. pp. 480-481.

- Manso, Joaquim. "Prefácio." Aos Arvoredos. de Teixeira de Queirós. 2ª edição. Lisboa: Livraria Sã da Costa, (1949). pp. IX-XXXII.
- Monteiro, Domingos. "Teixeira de Queirós." Perspectivas da Literatura Portuguesa do Século XIX. Vol II. Direcção, Prefácio e Notas Bio-Bibliográficas de João Gaspar Simões. Lisboa: Ática, 1948. pp. 169-192. (Contém um retrato do autor).
- Moser, Gerald M. "Teixeira de Queirós." Authors 1000-1900. A Biographical Dictionary of European Literature. New York: Stanley J. Kunitz and Vineta Colby, 1967. pp. 909-910.
- O'Neill, Maria. "Os Nossos Artistas-Teixeira de Queirós." Brasil-Portugal. Lisboa, XV, 355 (1913), pp. 298-301.
- _____. "Notas da Quinzena-A Sessão Pública da Academia das Ciências de Lisboa, em 7 de Dezembro de 1913." Brasil-Portugal. Lisboa, XV, 258 (1913), 338-345.
- Perdigão, Henrique. Dicionário Universal de Literatura. (Bio-Bibliográfico e Cronológico). 2ª edição, Ilustrada. Porto: Edições Lopes da Silva, 1940. p. 422.
- Pina, Mariano. "Crónica-Pobres Letras-Ao Ex^{mo} Senhor Dr. Teixeira de Queirós." Ilustração (Paris), III, 23 (1887), 354-355.
- _____. "Crónica-Um Novo Livro de Bento Moreno-Os Novos Contos." Ilustração (Paris), IV, 16 (1887), 243, 246.
- Pinto, António da Silva. "Do Realismo na Arte-O Crime do Padre Amaro de Eça de Queirós. A Comédia do Campo, de Bento Moreno." Combates e Críticas (1875-1884). Prólogo de Camilo Castelo Branco. 2ª edição. Vol. I. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1907. pp. 31-45.
- _____. "Do Estado do Teatro em Portugal-O Grande Homem, de Bento Moreno (Teixeira de Queirós)." Combates e Críticas. Vol. I. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1907, pp. 313-333.
- Queirós, José Maria Eça de. "Apêndice: Três Cartas de Eça de Queirós a Teixeira de Queirós." O Livro do Centenário de Eça de Queirós: Organizado por Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis. Portugal: Brasil: Dois Mundos, 1945. pp. 705-707.

Remédios, Joaquim Mendes dos. "Capítulo VI: Escola Romântica-Teixeira de Queirós." História da Literatura Portuguesa. Desde as Origens a Actualidade. 6ª edição. Coimbra: Atlântida, 1930. pp. 563-564.

Saraiva, António José. "A ficção em Prosa na Literatura Portuguesa. O Salústio Nogueira de Teixeira de Queirós." Estra da Larga (Porto), I (s.d.), 456-460.

_____. e Óscar Lopes. "6ª Época: Romantismo (1883) Teixeira de Queirós." História da Literatura Portuguesa. 6ª edição, Corrigida e Actualizada. Porto: Porto Editors, Ltda, s.d. pp. 930-932, 933, 943.

Serrão, Joel. "Relance sobre a obra de Teixeira de Queirós." Temas Oitocentistas-II. Para a História de Portugal do Seculo Passado. Lisboa: Portugália Editora, 1962. pp. 11-122.

Torres, Ruy d'Abreu. "Teixeira de Queirós." Cultura Portuguesa, 16. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1975. pp. 122-128.

Trigueiros, Luis Forjaz. "Francisco Teixeira de Queirós." Dicionário de Literatura. Direcção de Jacinto do Prado Coelho. Vo. II. Porto: Livraria Figueirinhas, 1971. pp. 884-885.

2. Estudos Gerais com referências críticas a Teixeira de Queirós

Academia das Ciências de Lisboa. Actas das Assembleias Gerais. Vol.I (1899-1905).Lisboa: Tipografia da Academia,1905.

_____. Vol.II (1906-1910).Lisboa: Imprensa Nacional, 1912.

_____. Vol.III(1911-1912).Lisboa: Imprensa Nacional, 1916.

_____. Vol.IV (1913-1915).Lisboa: Imprensa Nacional, 1920.

_____. Vol.V (1916-1919).Lisboa: Imprensa Nacional, 1923.

Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. Actas, Pareceres e Comunicações das Sessões. Vol.I (1898-1902). Lisboa: Tipografia da Academia, 1903.

_____. (1902-1909). Lisboa: Tipografia da Academia, 1910.

Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. Actas, Pareceres e Comunicações das Sessões. Vol. III (1909-1910). Lisboa: Tipografia da Academia, 1910.

_____. _____ . Vol. IV
(1910-1911). Lisboa: Imprensa Nacional. 1911.

_____. _____ . Vol. V
(1911) Coimbra: Imprensa da Universidade, 1912.

_____. _____ . Vol. VI
(1912) Coimbra: Imprensa da Universidade, 1913.

_____. _____ . Vol. VII
(1912-1913). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1914.

_____. _____ . Vol. VIII
(1913-1914). Coimbra: Imprensa da Universidade. 1915

_____. _____ . Vol. IX
(1914-1915). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1916.

_____. _____ . Vol. X
(1915-1916). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1917.

_____. _____ . Vol. XI
(1916-1917). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1918.

_____. _____ . Vol. XII
(1917-1918). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1920.

_____. _____ . Vol. XIII
(1918-1919). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921.

Academia das Ciências de Lisboa. Catálogo Geral das Publicações da Academia das Ciências (1779-1926). Lisboa: Imprensa Nacional, 1926. pp. 14, 20.

Academia das Ciências de Lisboa. História e Memórias da Academia Real das Ciências. Nova Serie, Classe de Ciências Morais, Políticas e Belas Letras. Vol. VIII. Parte I. Lisboa: Tipografia da Academia, 1900.

_____. _____ . Vol. IX
Lisboa: Tipografia da Academia, 1902.

_____. _____ . Vol. X
Lisboa: Tipografia da Academia, 1905, 1906 P.I-II

_____. _____ . Vol. XI
Parte I e II. Lisboa: Tipografia da Academia, 1907-1909.

_____. _____ . Vol. XII
Parte I e II. Lisboa: Tipografia da Academia. 1910-1915.

- Azevedo, Guilherme de. "Crônica Ocidental." Ocidente (Lisboa), I, 1, 2 (1878), 14.
- _____. "Crônica Ocidental." Ocidente (Lisboa), II, 33 (1879), 66.
- Barros, João de. "L'École de Coimbra, Le Naturalisme." La Literature Portugaise. Esquisse de son Evolution. Conférences Réalisées a l'Université Nouvelle et au Cercle Polyglotte de Bruxelles. Porto: Magalhães & Moniz, 1910. p. 134.
- Bell, Aubrey F. G. Portuguese Bibliography. Bibliography Series, 1. Hispanic Notes & Monographs. Oxford: Oxford University Press, 1922. p. 358.
- _____. Portuguese Literature. 2nd edition. Oxford: University Press, 1970. pp. 319-320.
- Bibliographie Hispanique. Volumes V e VI. New York: The Hispanic Society of America, 1909, 1910. pp. 94 e 106.
- Cabral, Antônio. Camilo de Perfil . Traços e Notas-Cartas e Documentos Inéditos. Lisboa: Livraria Bertrand, 1914. p. 162.
- _____. Camilo e Eça de Queirós. Cartas Inéditas de Camilo-Os Plágios de Eça. Coimbra: Coimbra Editora, L^{da}, 1924. pp. 296-298.
- Castelo Branco, Camilo. "Prefácio." Amor de Perdição. 4^a edição, com prefacio da 2^a Porto: More, 1876. pp. 9-12.
- _____. "Prefácio." Amor de Perdição. 5^a edição. Edição popular revista por Augusto Pires de Lima. Porto: Porto Editora, Lta, s.d. pp. 12-15.
- _____. Vingança. Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1858.
- _____. "Prefácio." Eusébio Macário. 4^a edição, Conforme a 2^a Revista pelo Autor. Porto: Lello & Irmão, s.d. pp. IX-X.
- _____. Camilo Homenageado: O Escritor da Graca e da Beleza. Famalição: Tipografia "Minerva" de Cruz, Sousa e Barbosa, L^{da}, 1921.
- Castro, Sérgio de. Homens de Letras e Flores. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1926. p. 228.
- Cilley, Melissa Annis. Literatura Portuguesa (Indicação de Autores). Coimbra, 1938. p. 39.

- Coelho, Jacinto do Prado. "Presença da França nas Letras Portuguesas dos Séculos XVIII e XIX." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim. Nova Série. XXXIV (1962), 123-149.
- Costa, Júlio Dias da. Excritos de Camilo. I-Cartas. II-Notas em Livros. Lisboa: Portugália Editora, 1923. p. 145. (Ao anotar o conto -A História de Dois Patifes - de Fialho de Almeida, compara-o com o conto- O Criado do Cura- de Teixeira de Queirós, que considera superior ao primeiro).
- Da Cal, Ernesto Guerra. "Portuguese Literature." Columbia Dictionary of Modern European Literature. New York, 1947. pp. 639-643.
- Dória, António Álvaro. "A Vida e o Trabalho Rural entre os Escritores Realistas." A Vida Rural no Romance Português. Lisboa, 1950. pp. 117-215.
- Ferreira, Joaquim. História da Literatura Portuguesa. 4ª edição. Revisada e Actualizada. Porto: Editorial Domingos Barreira, (1917). pp. 1067-1069.
- Figueiredo, Fidelino. História Literaria de Portugal-Séculos XXII-XX. 3ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. pp. 314, 348.
- Fonseca, Martinho da. Aditamentos ao Dicionário Bibliográfico Português de Inocencio Francisco da Silva. Coimbra: Unorebsa da Universidade, 1927. pp. 159-160.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira Ilustrada. Vol. XXXI. Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, limitada, (1935). pp. 56-57.
- Le Gentil, Georges. "Le Mouvement Nationaliste, 1890-1934." La Litterature Portugaise. Collection Armand Colin, 180. Paris: Librairie Armand Colin, 1935. pp. 172-173.
- Lobato, Gervásio. "Crônica Ocidental." Ocidente (Lisboa), VII, 215 (1884), 273.
- Mateus, Maria Helena Mira. "Introdução." as Novelas do Minho de Camilo Castelo Branco. Biblioteca de Clássicos Portugueses, 1. Centro de Estudos Filológicos. Lisboa: Imprensa de Coimbra, 1961. pp. VI-XVI.
- Moisés, Massaud. Bibliografia da Literatura Portuguesa. Instituto de Estudos Portugueses. São Paulo: Edição Saraiva, 1968. pp. 235-236.

- Moisés, Massaud. A Literatura Portuguesa. 3ª edição, Revisada e Aumentada. Roteiro das Grandes Literaturas. São Paulo: Editora Cultrix, 1965. p.278.
- Pinto, Antônio da Silva. "Camilo Castelo Branco e a 'A Corja'" Combates e Críticas. Prólogo de Camilo Castelo Branco. 2ª edição. Vol. I. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1907. pp. 78-79.
- Ribeiro, Aquilino. Camões, Camilo, Eça e Alguns mais. Ensaio de Crítica Histórico-Literária. Lisboa: Livraria Bertrand, 1949. pp. 155-156.
- Rossi, Giuseppe Carlo. Storia della Letteratura Portoghese. Firenze: G. C. Sansoni, Editore, 1953. p. 270.
- Sampaio, Albino Forjaz de. História da Literatura Portuguesa Ilustrada. Vol. III: Séculos XIX e XX. Porto: Livraria Fernando Machado, 1942. pp. 255-257.
- Sampaio "Bruno", José Pereira de. "Os Seguidores do Naturalismo." A Geração Nova. Porto: Magalhães & Moniz, (1886). pp. 197-202.
- Simões, João Gaspar. Eça de Queirós. O Homem e o artista. Lisboa: Dois Mundos, 1945. pp. 49, 465-468, 470, 471, 476, 485.
- _____. "Porto, Capital do Romance Naturalista." O Primeiro de Janeiro, 8 de Abril de 1970, p. 10.
- Torres, Flausino. História Contemporânea do Povo Português. I. Cadernos de Hoje, 4. Lisboa: Prelo Editora, 1968. pp. 191-192.
- Treccani, Giovanni. "Portogallo (Letteratura)." Enciclopedia Italiana Di Scienze, Lettere ed Arti. Vol. XXVIII. Roma, 1949. p. 55.

3. Outras obras utilizadas na preparação deste estudo.

- Almeida, Fialho de. "Eça de Queirós." Brasil-Portugal. Lisboa, II, 40 (1900), 243-248.
- Altick, Richard D. The Art of Literary Research. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1963.
- Balzac, Honoré de. Eugenia Grandet-Cenas da Vida de Província. Tradução de Jaime Brasil. Lisboa: Portugal Editora, 1966. 293 pp.

- Balzac, Honoré de. La Cousine Bette. Paris: Librairie General Francaise, 1972.
- Boléo, Manuel Paiva. "O Realismo de Eça de Queirós e a sua Expressão Artística." Vencidos da Vida. Primeiro Ciclo de Conferências promovidas pelo "Século". Lisboa, 1941. pp. 80-83.
- Braga, Mário. "Camilo e o Realismo." Vértice, Lisboa: XVI, 158 (1956), 568-581.
- Braga, Teófilo, As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa. Vol. II. Porto, 1892.
- Brunetièrre, Ferdinand. Le Roman Naturaliste. Paris: Ancienne Maison Michel Levy frères, 1883.
- Cabral, António. Eça de Queirós. A sua Vida e a sua Obra- Cartas e Documentos Inéditos. 2ª edição. Lisboa: Portugal-Brasil, Limitada, (1920).
- _____. As Polémicas de Camilo. Lisboa: Portugália Editora, 1925.
- Castelo Branco, Camilo. Cartas de Camilo a Tomás Ribeiro. Lisboa: Editora Portugália, 1922.
- _____. Esboços de Apreciações Literárias. Porto: Viuva Moré, Editora, 1865.
- _____. Polémicas em Portugal e no Brasil. Selecção e Prefácio de Costa Rego. Classics e Contemporâneos. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944.
- _____. "Prefácio." A Filha do Doutor Negro. 2ª edição Revista e Correcta pelo Autor. Lisboa: Livrarias de Campos Junior, 1863.
- Castelo Branco, Camilo. Vaidades Irritadas e Irritantes. Opúsculo acerca duns que se dizem ofendidos em sua liberdade de consciência literária. Porto: Tipografia Lusitana, 1886.
- Castilho e Camilo. Inéditos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Correspondência trocada entre os dois escritores. Prefácio e notas de João Costa. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924.
- Catalog of Books Represented by Library of Congress Printed Cards. The Association of Research Libraries. Vol. CXLVI. Michigan: Edwards Brothers Incorporated, 1945.

- Chagas, Manuel Joaquim Pinheiro. "Camilo Castelo Branco." Ocidente, Lisboa: VIII, 238 (1885), p. 171.
- Chaves, Castelo Branco. "A Influência de G. Flaubert na Estética de E. de Queirós." Revue de Litterature Comparée. Vol. XVIII, 1 (1938), pp. 195-207.
- Cidade, Hernâni. Os Grandes Portugueses. Lisboa: Arcádia, Limitada, (s.d.).
- _____. Lições de Cultura Luso-Brasileira. Épocas e Estilos. Na Literatura e nas Artes Plásticas. Colecção Brasileira de Filologia Portuguesa. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.
- Coelho, Jacinto do Prado. "Introdução Geral-Raízes e Sentido da Obra Camiliana." Obra Selecta de Camilo Castelo Branco. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1960. pp. 9-62.
- _____. Introdução ao Estudo da Novela Camiliana. Coimbra: Atlantida, 1946.
- Comprehensive Dissertation Index (1861-1972). Volumes XXIX-XXX. Language and Literature. Michigan: Ann Arbor, 1973.
- Cordeiro, Luciano, Livro de Crítica. Arte e Literatura Portuguesa de Hoje, 1868-1869. Porto: Tipografia Lusitana, 1869.
- Costa, Júlio Dias, Compilador. Dispersos de Camilo. Vol. II (1853-1856). Biblioteca de Escritores Portugueses, Serie C. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.
- Da Cal, Ernesto Guerra. Linguagem e Estilo de Eça de Queirós. Tradução de Helena Cidade. Lisboa: Aster, (1967).
- Dinis, Júlio. Inéditos e Esparsos. Palavras Preliminares de Sousa Viterbo. 23ª edição. Biblioteca Escolhida, 26. Romance, 6. Lisboa: J. Rodrigues & Cª, Editores, 1921.
- Dornas, João. Eça e Camilo. Caderno Azul, 21. Curitiba, São Paulo, Rio: Editora Guaira, Limitada, (1946).
- Dumesnil, René. Gustave Flaubert L'Homme et L'Oeuvre. 3ème édition. Paris: Desclée de Brouwer & Ce edts., 1947.
- Famadas, José. "Moniz Barreto." Columbia Dictionary of Modern European Literature. New York, 1947. pp. 549-550.

- Fernandéz, Oscar. A Preliminary Listing of Foreign Periodical Holdings in the United States and Canada. Iowa City: The University of Iowa, 1968.
- Ferrão, António. "Camilo e Silva Pinto." Academia das Ciências de Lisboa. Boletim da 2ª Classe. XX. Lisboa, s. d. 357-442.
- Ferreira, Alberto. Bom Senso e Bom Gosto. Textos Integrais da Polêmica. Recolha, Notas e Bibliografia por Maria José Marinho. Volumes I e II. Lisboa: Portugalia, 1966 e 1968.
- Figueiredo, Fidelino. A Crítica Literária como Ciência. 3ª edição seguida duma Bibliografia Portuguesa de Crítica Literária. Biblioteca de Estudos Históricos Nacionais, 3. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1920.
- Flaubert, Gustavo. Madame Bovary. Tradução de João Pedro de Andrade. Lisboa: Estudos Cor, 1960.
- Forster, Edward. Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1954.
- Fraga, Clementino. "Bovarismo antes e depois de Flaubert." Academia Brasileira de Letras. LX, 12 (1940), 148-167.
- Girondon, Jean. "Eça de Queirós e Balzac." Revue de Littérature Comparée. XXIV (1950), 298-308.
- . "Eça de Queirós et Madame Bovary." Biblos (Coimbra), XXV, 4 (1949), 211-227.
- Junqueiro, Guerra. "A Propósito do novo Romance-O Primo Basílio." Ocidente (Lisboa), I, (1878), 54-55.
- Kayser, Wolfgang. Interpretacion y analisis de la obra Literária. 4ª edición. Revista. Madrid: Editorial Gredos, 1965.
- Lagarde, André. Dix-Neuvième Siècle. Les Grands Auteurs Français du Programme. Paris: Bordas, 1965.
- Le Breton, André. Balzac. L'Homme et L'Oeuvre. Paris: Librairie Armand Colin, 1905.
- Lepecki, Maria Lúcia Torres. Sentimentalismo. Contribuição para o Estudo da Técnica Romanesca de Camilo. Tese de Doutoramento Apresentada à Cadeira de Literatura Portuguesa. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.

- Lins, Álvaro. História Literária de Eça de Queirós. 3ª edição. Acompanhada com um novo ensaio "Geografia de Eça de Queirós." Lisboa: Livraria Bertrand, 1959.
- Lubbock, Percy. The Craft of Fiction. 9th edition. New York: The Viking Press, 1969.
- Luso, João. Polémicas de Eça de Queirós. Clássicos e Contemporâneos. Rio de Janeiro: Dois Mundus, s.d.
- Magalhães, Luis Cipriano Coelho de. "Naturalismo e Realismo." Notas e Impressões, 1890. Porto: Lopes & Cª Editores, 1890. pp. 43-59.
- Martino, Pierre. Le Naturalisme Francais. 8^{eme} edition. Paris: Librairie Armand Colin, 1969.
- _____. Le Roman Realiste Sous le Second Empire. Paris: Librairie Hachette, 1913.
- Medina, João. Eça de Queirós e o seu Tempo. Livros Horizonte, 17. Direcção de Joel Serrão. Viseu: Tipografia Guerra, 1972.
- Mendes, João. Eça de Queirós-Tipos, Estilo, Moralidade. Lisboa, 1945.
- Moisés, Massaud. "Naturalismo." Dicionário de Literatura. Vol. II. Porto: Livraria Figueirinhas, 1971. pp. 701-703.
- Moniz, Egas. Júlio Dinis e a sua Obra. 6ª edição. Revista e Melhorada pelo autor. Carta Prefácio do Professor Ricardo Jorge. Porto: Livraria Civilização, Editora, (1946).
- Muir, Edwin. The Structure of the Novel. 10th edition. London: The Hogarth Press, 1967.
- National Union Catalog. Vol. II. Mansell, 1968.
- Neves, Berilo. Eça de Queirós. Romântico ou Naturalista? Prémio "Liceu Literário Português" do Concurso Eça de Queirós no Brasil (1946). Rio de Janeiro: Dep. de Imprensa Nacional, 1951.
- Ortigão, José Duarte Ramalho. "O Primo Basílio-Fisiologia do Adultério Burguês-O Donjuanismo em Lisboa, suas origens, sua evolução e seu pelintrismo." As Farpas (Edição Integral). Vol. IX. O País e a Sociedade Portuguesa. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1951. pp. 245-262.

- Pimpão, Álvaro J. da Costa. As Ideias de Eça. Coimbra: Edições Estudos, 1946.
- Pimentel, Alberto. "Esboço Biográfico do Autor-Prólogo." Os Fidalgos da Casa Mourisca. 2ª edição. Porto: Tipografia de Jornal do Porto, 1872. pp. XXII-XXXIII.
- _____. O Romance do Romancista. Lisboa: Empresa Editora de F. Pastor, 1890.
- Pina, Mariano. "Crónica." Ilustração (Paris), I, 5 (1884), 67.
- _____. "Zola e Eça de Queirós." Ilustração (Paris), II (1885), 162-163.
- _____. "Os Vulcões da Lama." Ilustração (Paris), II, 7 (1886), 111.
- _____. "A Propósito do Prefácio de Eça aos Azulejos." Ilustração (Paris), IV, 1 (1887), 2-3.
- Pinto, Júlio Lourenço. Estética Naturalista. Estudos Críticos. Porto: Livraria Portuense, 1884.
- Queirós, José Maria Eça de. Uma Campanha Alegre, das Farpas. Vol. I. 3ª edição. Conforme a de 1890. Porto: Lello & Irmão, 1943.
- _____. "Uma Carta a Carlos Mayer." Prosas Bárbaras. Introdução de Jaime Batalha Reis. Porto: Lello & Irmão, (1912). pp. 185-197.
- _____. "Carta Inédita de Antero de Quental." O Crime do Padre Amaro. Cenas da Vida Devota. De acordo com a edição de 1880, Revista pelo Autor. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. pp. 7-9.
- _____. Notas Contemporâneas. Lisboa: Allaud & Lellos, Ltda e Porto: Lello & Irmão, 1944.
- _____. "Carta XLII-Ao Ex^{mo} Senhor Rodrigues de Freitas." Novas Cartas Inéditas de Eça de Queirós...a Ramalho Ortigão. Rio de Janeiro: Alba, 1940. pp. 163-166.
- _____. "Prefácio." O Mandarim. 5ª edição. Porto: Lello & Irmão, 1907. pp. I-VIII.
- _____. "Prólogo, A Capital." Obras. Edição do Centenário. Vol. XII-A Capital. Porto: Lello & Irmão, 1948. pp. 10-31.

- Queirós, José Maria Eça de. "Carta VIII-a Teófilo Braga." Obras. Edição do Centenário Vol. XIII-Correspondência. Porto: Lello & Irmão, 1948. pp. 360-364.
- Ramos, Feliciano. Ensaio de Crítica Literária (Primeira Série) Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.
- _____. "A Expressão da Liberdade em Antero e os 'Vencidos da Vida'". Conferência realizada na noite de 8 de Março de 1941. O Século. Os Vencidos da Vida.
- Reis, Jaime Batalha. "Introdução." Prosas Bárbaras de Eça de Queirós. 2ª edição. Porto: Lello & Irmão, Editores, 1909. pp. V-LXVIII.
- Rocha, Hugo. "Prefácio." Júlio Dinis e o enigma da sua vida, de M. J. Oliveira Monteiro. Porto: Tipografia Marca, 1958. p. 6.
- Seguier, Jaime de. "Germinal." Ilustração (Paris), II, 7 (1885), 106-108.
- Simões, João Gaspar. Eça de Queirós. O Homem e o Artista. Lisboa: Dois Mundos, 1945.
- _____. Ensaio sobre a Criação no Romance. Coleção "Forum." Ciências Literárias, 1. Porto: Editora Educação Nacional, Lda, 1944.
- Simões, João Gaspar. Júlio Dinis. A Obra e o Homem, 12. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, s.d.
- Stendhal. Le Rouge et le Noir. Grenoble: Librairie General Française, 1972.
- Stern, Irvin. Júlio Dinis and the Portuguese Novel (1860-1870). Ph. D. Dissertation. New York: City University, 1972.
- Tavares, José Pereira. "No Primeiro Centenario de Eça de Queirós-O Crime do Padre Amaro-Influencia de Zola." Ocidente, Lisboa: XXV, 83 (1945), 170-178.
- Thrall, William Flint and Addison Hibbard. A Handbook to Literature. Revised and Enlarged by C. Hugh Holman. 3rd edition. New York: Odyssey Press, 1972. pp. 337-339.
- Torres, Flausino. Notas acerca da Geração de 70. Movimentos Ideológicos, 5. Lisboa: Portugalia Editora, 1967. pp. 27-82.

Union List of Serials in Libraries of the United States and Canada. 3rd Edition, 5 volumes, New York: The W. Wilson Company, 1965.

Zola, Émile. Germinal. Tradução de Eduardo de Barros Lobo. Livros de Bolso Europa-América, 20. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

_____. The Experimental Novel and other essays. Translated by Belle M. Sherman. New York: The Cassell Publishing Co., 1893.

_____. Nana. Tradução de Carlos Loures. Livros de Bolso Europa-América, 48. Lisboa: Publicações, 1973.

_____. A Taberna (L'Assomoir), com um prefácio do Autor. Lisboa: Guimarães & C^a, s.d.